МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

СЕДЬМОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Сборник работ лауреатов

Москва
2020

УДК 7
ББК 85
С28

С28 **Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры** : сборник работ лауреатов. — М. : Институт Наследия, 2020. — 1402 с. : ил. — DOI 10.34685/HI.2020.94.75.012. — ISBN 978-5-86443-336-2.

УДК 7
ББК 85
ISBN 978-5-86443-336-2
© Коллектив авторов
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

СОДЕРЖАНИЕ

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

8 *Королькова Ольга Александровна.* Исторический жанр в голландском искусстве XVII века: интерпретация идей классицизма

48 *Тимошенко Елена Викторовна.* Василий Денисов (1862–1922): опыты символистского художественного театра

85 *Мигунова Елена Викторовна.* Традиционный костюм кубанского казачества: изучение, сохранение и популяризация

Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»

133 *Назаров Михаил Васильевич.* Коммуникационная стратегия специальной библиотеки для слепых как фактор формирования инклюзивного общества

179 *Косолапова Елена Витальевна.* Цифровое кураторство в библиотеке: методики критического анализа информации в условиях электронной информационной среды

199 *Тажибаева Саржан Джумабаевна.* Книжный марафон — актуальная форма работы с книгой о Великой Отечественной войне в соцсетях

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

231 *Шаев Матвей Андреевич.* Особенности сюжетной организациив фильме М. Швейцера «Маленькие трагедии» (по мотивам произведений А. С. Пушкина)

253 *Шевченко-Рослякова Алина Константиновна.* Тесные врата: специфика функционирования портовых пространств во французском кинематографе 1930–1950-х гг.

275 *Швецов Давид Юрьевич.* «Иваново детство» в зеркале экзистенциализма

Номинация «Литературоведение»

295 *Шахова Вероника Евгеньевна.* Хронотоп романов о русских робинзонах

328 *Герасименко Александра Сергеевна.* Ахматова в Италии

351 *Красникова Олеся Николаевна.* Волжский текст А. Н. Островского: генезис и функции образа Волги

Номинация «Архитектура и дизайн»

390 *Белякова Татьяна Евгеньевна, Рипка Ксения Сергеевна.* Коммуникационные особенности дизайна анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия

403 *Казакова Екатерина Евгеньевна.* Проблемы и перспективы проектирования детских игровых пространств в условиях типичных дворов

428 *Морозова-Хвитько Анастасия Дмитриевна.* Концепт-проект образовательно-развлекательного парка «Восток» в городе Тюмени

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

463 *Засорина Юлия Александровна.* Сакральная составляющая в орнаменте книжной графики в духовной литературе Древней Руси и Западной Европы с XI по XVII вв.
501 *Хлюпина Анастасия Александровна.* Трактат «Il Corago»: музыка в итальянском театре первой половины XVII века
543 *Крикунова Елена Андреевна.* Культурное пространство малого города: историко-культурологическая реконструкция (на примере туристического комплекса «Ялуторовский острог»)
577 *Суслова Анастасия Андреевна.* Образ провинции в травелогах и художественной литературе XIX–XX вв. (на примере Бежецкого Верха)
611 *Карпушина Анна Владимировна.* Художественные и философско-религиозные смыслы изображения «без лица» в персидской миниатюре
664 *Бочарова Алиса Васильевна.* Культурологический аспект раннего творчества А. Мухи
699 *Дьячкова Марина Александровна.* Топос, символ и сюжет в сказочной опере Э. Хумпердинка
744 *Подлипенцева Ксения Игоревна.* Образ Петербурга в графике 1980–2000-х годов

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

791 *Самсонова Анастасия Викторовна.* Театральные интерпретации русской классики в XX — начале XXI в. (А. Н. Островский, А. П. Чехов)
820 *Самсоненко Анна Юрьевна.* Павел Орленев: становление актерского стиля
864 *Муругова Екатерина Александровна.* Искусство блэкфейс менестрелей во второй половине XIX века
894 *Карташова Дарья Александровна.* «Орлеанская дева» Ф. Шиллера на французской сцене в начале XIX века (к проблеме формирования франко-немецких театральных связей)

Номинация «Музыкальное искусство»

923 *Джишкариани Христина Гелаевна.* Взаимодействие визуального и музыкального рядов в фильме «Космическая Одиссея: 2001» Стенли Кубрика
961 *Конькин Глеб Александрович.* Гармоничские стили прошлого и настоящего: взгляд Альфредо Казеллы — теоретика и композитора
1011 *Лабутина Алина Алексеевна.* Барочные формы на basso ostinato: некоторые вопросы теории и практики
1048 *Гурецкая Яна Александровна.* Педагогическая деятельность Р. М. Глиэра (по архивным материалам)
1087 *Карпун Надежда Аркадьевна.* Страшный суд — idée fixe вокально-хорового творчества Д. Лигети 1960-х годов (поэтика, эволюция, воплощение)

Номинация «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

1118 *Сивков Михаил Сергеевич.* Сохранение монументальных памятников Северного Кавказа досоветского периода
1165 *Серикова Анастасия Юрьевна.* «Диссонантное» наследиев музеях России: концепция, миссия, интерпретация
1200 *Костюченко Александра Михайловна.* Быть непохожим на других: современный музей в поисках своей индивидуальности
1234 *Егоров Никита Евгеньевич.* Реликвии Победы: вещи и судьбы в музейной экспозиции

Номинация «Социально-культурная деятельность»

1277 *Мацко Виктория Александровна.* Социально-культурные технологии формирования коммуникативного пространства в креативных центрах Санкт-Петербурга
1320 *Скворцова Юлия Александровна.* Формирование культуры межнационального общения иностранных студентов средствами организованной досуговой деятельности
1374 *Урунчиков Дмитрий Алексеевич.* Формирование положительного имиджа социокультурного продукта

О КОНКУРСЕ

Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры учрежден Министерством культуры Российской Федерации в 2014 году в рамках мероприятий, приуроченных к Году культуры в Российской Федерации.

Конкурс молодых ученых — первый за 20 лет крупный проект, направленный на поддержку молодых исследователей в области культуры и искусств. В нем могут принять участие студенты и аспиранты образовательных и научных учреждений, обучающиеся по специальностям (направлениям подготовки) высшего образования группы «Искусство и культура».

Конкурс проводится с целью сохранения и развития системы художественного образования в Российской Федерации, выявления и поддержки молодых исследователей, содействия профессиональному росту молодых ученых, популяризации их научных достижений.

Задача конкурса — способствовать интеграции образовательной и научной (научно-исследовательской) деятельности в высшем образовании, повышению качества подготовки обучающихся по образовательным программам высшего образования, использованию новых знаний и достижений науки и техники в образовательной деятельности.

Работы лауреатов конкурса приводятся в авторской редакции.

Номинация
«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

Первая премия

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ГОЛЛАНДСКОМ ИСКУССТВЕ XVII ВЕКА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИДЕЙ КЛАССИЦИЗМА

Королькова Ольга Александровна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Голландский классицизм XVII века занимает особенное место в истории искусства, соединяя в своем художественном языке принципы французского классицизма и барокко. Каждый жанр трактуется художниками в соответствии с их эстетическими представлениями, сформированными под воздействием как искусства и культуры Франции, так и Голландии XVII в., представляя взаимодействие двух противоборствующих стилей. Изучению данного аспекта на примере исторического жанра и посвящено настоящее исследование.

Классицизм в Голландии утвердился на базе искусства нидерландского Ренессанса, в период которого сформировались художественные устремления к усвоению и интерпретации наследия античности. Возникновение классицизма во Франции, как некая оппозиция главенствующему в XVII веке барокко, способствовало разделению непрерывной прежде единой художественной традиции на две линии развития. В центре этих соперничающих стилистических тенденций в XVII веке оказалась Голландия, в которой два противоположных стиля нашли гармоничное выражение в творчестве художников. Однако, как уже упоминалось выше, голландский классицизм не идентичен французскому, несмотря на общность теоретических установок. Голландские классицисты, безусловно, ориентировались на творчество французских мастеров, но переосмысляли, возможно неосознанно, художественные средства выразительности сообразно голландской культуре XVII века, в которой превалировал зримый опыт и наслаждение окружающим миром. В связи с этим голландские классицисты не отказались от бытового и натюрмортного жанров, интерпретируя их в соответствии с классицистическими нормами.

Как и во Франции, в Голландии классицизм — искусство высшей знати. Несомненно, высокий уровень образования аристократии и поспособствовал увлечению искусством античности, Возрождения, Франции, поскольку для их понимания необходимы определенные знания в истории, литературе, мифологии, религии и других науках. Французское классицистическое искусство, в сущности,

всегда есть своего рода отсылка на какой-либо сюжет из вышеупомянутых дисциплин. Однако в Голландии классицисты восприняли теорию классицизма как свод неких формальных правил, в соответствии с которыми должны творить художники. Специфика голландского классицизма XVII века заключается в том, что, помимо работы в «низших» жанрах, художники зачастую несколько отходят от классицистических приемов также в историческом и портретном жанрах, добавляя художественные эффекты, присущие барокко. Таким образом, **целью** данной работы является изучение исторического жанра в голландском искусстве XVII столетия с точки зрения интерпретации идей классицизма.

Цель исследования предопределяет следующие задачи:

1. Изучить влияние искусства Италии и Франции на формирование классицизма в Голландии;
2. Раскрыть особенности трактовки теории классицизма голландскими художниками XVII века;
3. Исследовать голландскую классицистическую теорию XVII века;
4. Проанализировать специфику исторического жанра в живописи и графике голландских классицистов XVII века.

Как в российском, так и зарубежном искусствоведении исследований, посвященных изобразительному искусству голландского классицизма XVII века, представлено недостаточно, ввиду чего основными трудами при изучении темы служат трактаты голландских и французских мастеров XVII века. В частности, наибольшую важность представляют теоретические сочинения голландского живописца XVII столетия Герарда де Лэресса: «Основы рисования»[1], в котором художник подробно излагает правила создания классицистического произведения, основанного на главенстве рисунка, линии, геометрии, пропорциях, и «Большая книга живописи»[2], в которой де Лэресс уделяет внимание не только историческому и портретному жанрам, но и бытовому, настаивая на том, что главными являются не столько жанр и сюжет, сколько художественные средства, к которым апеллирует мастер. Не менее важным источником служит труд Питера Поста «Les ouvrages d'architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions»[3]. Книга посвящена архитектуре, однако в ней даются важные сведения касательно норм, определяющих характер классицистического сооружения, которые, несомненно, можно применить и к изобразительному искусству.

Изучить в полной мере голландский классицизм XVII века не представляется возможным без обращения к первоисточнику стиля. Главным идеологом классицизма был французский художник Никола Пуссен, письма которого необходимо исследовать для наиболее полноценного понимания правил, определяющих особенности стиля. Так, были проработаны следующие издания:

---

[1] *Lairesse G. de*. Grondlegginge ter teekenkonst / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Willem de Coup, 1701. — 115 p.

[2] *Lairesse G. de*. Groot schilderboek : [in 2 volume] / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712.

[3] *Post P.* Les ouvrages d'architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions / P. Post. — A Leide : Chez Pierre vander Aa, 1715. — 307 p.

«Correspondance de Nicolas Poussin»[4] и «Collection de lettres de Nicolas Poussin»[5], являющиеся ценным материалом для изучения не только жизни и творчества мастера, но и классицизма в целом. Помимо вышеназванных трудов, письма различных художников представлены в одном из томов серии «Мастера искусства об искусстве»[6]. Наибольшее значение имеют письма братьев Карраччи, Н. Пуссена и Ш. Лебрена, теория и практика которых повлияла на увлечение классицизмом голландских художников XVII века.

Творчеству голландских классицистов XVII столетия лишь однажды посвятили целую выставку, прошедшую в музее Бойманса-ван Бёнингена в 1999 году. Каталог к выставке[7] является самым значимым и весьма развернутым изданием, посвященным голландскому классицизму, в котором достаточно подробно описывается и приводится история создания выставлявшихся живописных произведений. К сожалению, на настоящий момент данный труд является единственным, в котором освещается история искусства классицизма в Голландии XVII века и представлены произведения художников.

Для формирования более полного представления о художественной среде в Голландии изучаемого периода, были проработаны труды искусствоведов О. Тилкес[8], С. Шама[9] и Й. Хейзинги[10], которые достаточно подробно отразили голландскую историю и культуру XVII века, оказавших несомненное влияние на трансформацию классицизма в Голландии.

Очевидно, голландский классицизм XVII столетия — явление, неизученное в полной мере. Недостаток исследований побуждает к созданию научной работы, в которой раскрывалась бы история и специфика голландского классицизма на примере творчества художников XVII века. Научный интерес музейных кураторов и искусствоведов направлен в сторону изучения искусства голландских художников, работавших в русле барочных и реалистических тенденций, не затрагивая творчество классицистов. Все вышесказанное доказывает **актуальность** настоящего исследования.

---

4 *Poussin N.* Correspondance de Nicolas Poussin / N. Poussin ; édition Ch. Jouanny. — Paris : J. Schemit, 1911. — 524 p.

5 *Poussin N.* Collection de lettres de Nicolas Poussin / N. Poussin ; édition Quatremère de Quincy. — Paris : Imprimerie de Firmin Didot, 1824. — 414 p.

6 Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4-х томах. — Том 1 / Д. Е. Аркин, Б. Н. Терновец. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. — 622 с.

7 Dutch classicism in seventeenth-century painting : exhibition catalogue / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom ; Museum Boijmans Van Beuningen. — Rotterdam : Museum Boijmans Van Beiningen, 1999. — 351 p. — ISBN 90-5662-121-1.

8 *Тилкес О.* История страны Рембрандта / О. Тилкес. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 1048 с. — ISBN 978-5-4448-0731-6.

9 *Шама С.* Глаза Рембрандта / С. Шама ; перевод с английского В. Ахтырской. — Москва : Азбука, 2017. — 960 с. — ISBN 978-5-389-10756-4.

10 *Хейзинга Й.* Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки / Й. Хейзинга ; перевод с нидерландского Д. Сильвестрова ; комментарии Д. Э. Харитоновича. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 680 с. — ISBN 978-5-89-059-128-9.

В ходе исследования были применены следующие искусствоведческие **методы:**

1. Формально-стилистический анализ;
2. Иконографический метод;
3. Компаративный анализ;
4. Источниковедческий анализ.

Цель, задачи и методы обусловливают следующую **структуру** настоящей работы: введение, в котором доказывается актуальность выбранной темы, ее цели, задачи, методы, степень научной разработанности. Далее следует первая глава, в которой анализируется история становления классицизма в Голландии, изучается факт влияния искусства Италии и Франции, выявляется специфика интерпретации классицизма голландскими художниками XVII века, а также анализируется голландская классицистическая теория. Во второй главе изучаются особенности реализации мифологических сюжетов, образов античности, сюжетов Священного Писания и батального жанра в живописи и графике голландских классицистов XVII века. В заключении подводятся обобщающие выводы проведенного исследования, после чего следует список использованной литературы и иллюстраций.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ ГОЛЛАНДСКОГО КЛАССИЦИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА XVII ВЕКА

1.1. Истоки голландского классицизма XVII века: итальянское и французское влияния

Формирование классицизма в Голландии неразрывно связано с изучением и интерпретацией искусства Франции XVII столетия, итальянского Высокого Возрождения, интерес к которому возник в середине XVI столетия, и античности. Голландские классицисты продолжают традицию освоения искусства прекрасного вслед за нидерландскими художниками позднего Возрождения, однако на голландское изобразительное искусство в целом не меньшее воздействие оказывали труды литераторов и гуманистов, для которых человек являлся главной ценностью. Гуманисты призывали всех к получению фундаментального образования посредством изучения сочинений античных авторов, латинского и греческого языков: «Эразм, со своей неодолимой потребностью в педагогике и своей подлинной любовью к человеческому и к всеобщему образованию, доносил до людей самый дух классической древности. Не до всех, ибо из-за латыни его прямое влияние ограничивалось кругом людей образованных, то есть высшим сословием»[11]. Так, возникла некая дифференциация искусства — классицизм ориентировался исключительно на высшую знать. Тем не менее гуманисты весьма скептически относились к изобразительному искусству, поскольку считали его не пригодным

[11] *Хейзинга Й.* Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки / Й. Хейзинга ; перевод с нидерландского Д. Сильвестрова ; комментарии Д. Э. Харитоновича. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — С. 250. — ISBN 978-5-89-059-128-9.

для нравоучения, а, напротив, существующим для наслаждения и развлечения[12]. Стремление гуманистов к нравоучениям соответствует и религиозным убеждениям голландцев, исповедующих кальвинизм — наиболее ортодоксальную ветвь протестантизма. В этом контексте формируется голландская школа XVII века, и классицизм в том числе.

Несмотря на обращение классицистов к античной мифологии, сюжеты подвергались строгому отбору в соответствии с религиозными взглядами. Мифология и религия достаточно гармонично сосуществовали друг с другом. В частности, в теории классицизма исключались такие сюжеты, как «Адам и Ева», «Сусанна и старцы», «Венера и Адонис», «Даная», в которых обличалась греховность человеческой сущности[13]. Например, один из идеологов голландского классицизма, поэт Андрис Пелс, в своем вступлении к пьесе «Смерть Дидоны» просит Господа благословить сей труд.

Упоминание поэта в данном случае отнюдь не случайно. Распространение идей классицизма началось с литературы и театральной сцены. Голландский театр, который берет свое начало с палат риторов, оказывал прямое воздействие на формирование эстетических представлений, основанных на обращении к классике. «Нидерландская Академия» театра способствовала постепенной смене ориентиров с барокко к классицизму: на сценах ставили постановки в соответствии с классицистической теорией. Крупнейшие голландские поэты — Питер Корнелис Хофт, Йост ван Вондел — писали драмы, написанные согласно классическим нормам[14].

Прямое влияние на зарождение классицизма в изобразительном искусстве оказала деятельность литературного сообщества Nil Volentibus Arduum, основанного в 1669 году Андрисом Пелсом и Людовиком Мейером. Цель сообщества состояла в реформировании театра и поэзии[15]. Его участники считали, что пьесы необходимо выбирать в соответствии со вкусом высшего класса, а не обычной публики, поэтому сами писали и переводили французские произведения[16]. Ориентиром же для них являлся Н. Буало, написавший «Поэтическое искусство», в котором фактически зафиксировал теоретические установки классицизма, анализируя современную литературу. Безусловно, идеи повлияли и на изобразительное искусство. С 1676 года общество собиралось в доме художника Герарда де Лэресса, хотя и не входившего в него, который, слушав дискуссии о возрождении классического искусства, сменил стиль своего творчества с барочного на классицистический. Деятельность «NVA» схожа с миссией братьев Карраччи,

---

[12] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 23.

[13] Там же. С. 24.

[14] Там же. С. 32.

[15] *Winkel J. te.* De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. In 7 volume. Volume 4 / J. te Winkel. — Haarlem : De Erven F. Bohn, 1922–1927. — P. 290.

[16] *Тилкес О.* История страны Рембрандта / О. Тилкес. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — С. 850–851. — ISBN 978-5-4448-0731-6.

создавших Академию дельи Инкамминати в 1585 г. в Болонье, реагируя на маньеризм[17]. Их цель состояла в продолжении развития классического искусства вслед за художниками позднего Возрождения. «NVA» ставили аналогичную задачу, однако помимо изучения античности и Ренессанса они учились и у болонских академистов.

Ориентация классицизма на высшую знать обусловлена и историческими предпосылками. Обретение Семью Соединенными провинциями независимости привело к экономической свободе, накоплению богатства. Фактически каждый торговец мог создать выгодное предприятие, поскольку для этого были все возможности, тем не менее достигнуть высот и заключать крупные сделки не только внутри страны, но и с другими государствами, удавалось немногим. Например, такие люди, как семья Трипп, чувствовали свое превосходство над простыми ремесленниками, вследствие чего старались подчеркнуть свое отличие с помощью искусства. Классицизм же, отсылающий к искусству более ранних эпох, истории, литературе, учащий добродетели, ставящий нравственность и мораль во главу угла, служил именно этой цели.

В голландское изобразительное искусство классицизм пришел несколько позже — в середине столетия. Однако важно отметить, что уже в 1640-е годы архитекторы, в частности Якоб ван Кампен и Питер Пост, создавали сооружения в стиле голландского классицизма, специфика которого будет рассмотрена в следующем параграфе. Это обусловлено тем, что после литературы и театра практически каждый новый стиль начинает свое развитие с архитектуры, впоследствии переходя в другие сферы творчества. Помимо этого, стилистическое развитие голландской архитектуры XVII века протекало гармонично и плавно перешло от ренессансного направления к классицистическому. Исследователь М. Б. Кравчунас в своей диссертации «Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI–XVII вв. (на примере жилой застройки Амстердама)»[18] указывает на продолжение Ренессанса в голландской архитектуре вплоть до 1665 года, однако следует не согласиться с этой точкой зрения. В сущности, доминирование Ренессанса в голландской архитектуре завершилось в 1621 году, что связано со смертью Хендрика де Кейзера. Сложность разграничения стилей, черпающих вдохновение фактически из одного источника, заключается в заимствовании классицизмом формальных принципов Ренессанса и античности и одновременно с этим в сохранении самого типа жилого голландского дома, сохраняющегося на протяжении всего столетия. Стоит также отметить, что на примере голландской архитектуры явственно прослеживается эволюция стиля.

Обращение живописцев к искусству Франции XVII столетия, чтение французских теоретических положений способствовало и изучению первоисточников стиля, коими являются античность и Ренессанс. В середине XVI века некоторые

---

[17] *Дубова О. Б.* Становление академической школы в западноевропейской культуре / О. Б. Дубова. — Москва : Памятники исторической мысли, 2009. — С. 62–63. — ISBN 978-5-88451-260-3.

[18] *Кравчунас М. Б.* Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI–XVII вв. (на примере жилой застройки Амстердама) : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кравчунас Мария Борисовна ; Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2011. — 320 с.

нидерландские художники уже проложили путь в Италию, итогом чего послужило формирование направления, названного впоследствии романизмом. Из книги о художниках Карела ван Мандера известно, что Ян ван Скорел, представитель романизма, посещал различные города Италии и отдавал все свое время копированию античных памятников, произведений художников Возрождения, в частности Рафаэля и Микеланджело[19]. Живописцы следующего столетия не были первопроходцами в изучении искусства прошлого. В целом для голландских классицистических художников античность представала через призму итальянского искусства. Если ознакомиться с теоретическим наследием античных авторов можно было в университетских библиотеках, то для изучения их зримого воплощения необходимо либо совершать путешествие в Италию, либо, если таковой возможности не было, рассматривать произведения итальянских мастеров по гравюре, которая достигла высочайшего расцвета в XVII столетии.

Италия, являющаяся средоточием наследия античности и Ренессанса, воспринималась художниками как место паломничества и ученичества. Молодые художники заранее составляли маршрут экспедиции, слушая советы своих наставников. Перед тем как ехать в Италию, художник получал всестороннее образование, изучая историю, латинский и греческий языки, читая произведения Овидия, Вергилия и Гомера, как наиболее авторитетных античных авторов в глазах классицистов. Большой тур являлся заключительным этапом образования, позволяющим художнику воочию созерцать изученные ранее по гравюрам и слепкам произведения. «Там они устраивались колонией, встречались там с Клодом Лорреном. В Риме они забывали себя, забывали свою родину»[20].

Помимо зарисовок античных памятников, классицисты внимательно изучали творчество художников Высокого Возрождения, в частности Рафаэля, Веронезе, Тициана. Также голландским классицистам импонировало творчество болонских академистов. Они, очевидно, опирались на знаменитый сонет Агостино Карраччи о том, как стать достойным живописцем, вбирая в свою манеру достижения художников Ренессанса. Искусствовед С. М. Даниэль, говоря о раннем периоде творчества Пуссена, называет его концепцию «сознательным эклектизмом», подразумевая обращение художника к искусству различных стилистических тенденций и периодов. Однако «сознательным эклектизмом» можно обозначить и искусство голландского классицизма XVII века в целом. Свобода обращения с традицией подразумевает и вольное соединение старого и нового, а также невозможность придерживаться какой-либо одной стилистической линии[21]. Голландские классицисты черпали вдохновение не только из классического искусства, но и современного барокко, заимствуя некоторые формальные приемы. Изучая творчество различных художников, они перерабатывали их манеру, отбирали самое совершенное, что у них есть, и создавали затем новое

---

[19] *Мандер К. ван.* Книга о художниках / К. ван Мандер ; перевод с голландского В. М. Минорского под редакцией Г. И. Федоровой. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. — С. 92. — ISBN 978-5-352-02171-2.

[20] *Фромантен Э.* Старые мастера / Э. Фромантен ; перевод, вступительная статья и комментарии В. С. Турчина. — Москва : Изобразительное искусство, 1996. — С. 62. — ISBN 5-85200-223-2.

[21] *Даниэль С. М.* Европейский классицизм : Эпоха Пуссена. Эпоха Давида / С. М. Даниэль. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. — С. 34–35. — ISBN 5-352-00313-2.

в соответствии со своими художественными взглядами, формирование которых происходило в условиях доминирования реалистических и барочных тенденций, а также в контексте особого менталитета голландцев.

Немаловажное значение в голландском искусстве имеет и художественная традиция. Новое поколение художников, так или иначе, обращается к предшественникам, к их опыту. Деятельность голландских классицистов можно сопоставить с итальянистами. И те, и другие вдохновлялись искусством Италии, однако ставили перед собой разные задачи. В сущности, классицисты обратились к искусству Франции сначала через Италию, являющейся в XVII столетии центром, в котором сосуществовали современные художественные тенденции. Особенно стоит отметить, что в Италии работали и Пуссен, и Лоррен.

Становление классицизма в Голландии XVII столетия осуществлялось на основе внимательного изучения искусства Италии и Франции. В первую очередь воздействию классицизма подверглась архитектура, продолжавшая ренессансные традиции. Голландское классицистическое изобразительное искусство начало формироваться несколько позже под несомненным влиянием как французского классицизма, так и отечественной литературы и театра, достигнув расцвета к последней четверти XVII века.

1.2. Художественная интерпретация французской теории классицизма в Голландии XVII века

Искусство французского классицизма XVII столетия формировалось в контексте некоего противопоставления барокко, в котором художники словно прельщались внешней эффектностью, компенсируя этим отсутствие глубокого смысла. Классицизм служил прославлению абсолютистской монархии, взывал к возвращению изучения античности, Высокого Возрождения, фактически продолжая деятельность болонских академистов. Стиль, ориентированный на высший класс, обращается к теме нравственности, воспитания в человеке исключительно положительных качеств. Можно сказать, что классицизм является стилем морализаторского толка. Идеал классицистов — служитель отечества, герой, способный на подвиг, некий образ идеального человека, являющегося примером для других. Тем не менее это недостижимый идеал, сверхчеловек, существовавший во времена античного прошлого и ныне утерянный. Классицисты пытались отгородиться от наставшего в современном им мире хаоса, непристойности, создавая своего рода декорации, скрывающие окружающее «безобразие».

Французские классицисты оперируют понятиями рационализма, разума, порядка, лежавшие и в основе философии XVII века. Учения Декарта, Спинозы исходят из математических принципов построения философской концепции всеобщего порядка. Декарт допускает наличие порядка даже там, где он в принципе невозможен, а также выдвигает идею взаимосвязанности всех вещей, которые человек может постичь при помощи последовательных умозаключений: от простого к сложному. Данное положение почерпнуто Декартом у геометров и их системы доказательств. Философские же воззрения Спинозы основываются на тезисе «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей»[22]. Исходя

[22] *Даниэль С. М.* Европейский классицизм : Эпоха Пуссена. Эпоха Давида / С. М. Даниэль. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. — С. 46. — ISBN 5-352-00313-2.

из идей философии и математических понятий, формируются и формальные приемы классицизма, заключающиеся в главенстве линии, пропорциональных соотношений, симметрии, локальности цвета, подчиняющегося контуру. Натура же служила классицистам в ученических целях или в качестве модели, подвергаясь, однако, тщательному отбору и идеализации согласно их представлениям о прекрасном.

В целом французские классицисты не создали фундаментальную теоретическую базу, на которую можно было опираться последователям, оставив как образец свои произведения. Источником их понимания сущности стиля являются дошедшие письма, высказывания, литературные работы, в частности Н. Пуссена, Н. Буало, Ш. Лебрена. На их основе можно сконструировать обобщенную теорию для всех видов искусства, содержащую основополагающие принципы классицизма.

Влияние классицизма достаточно скоро проявилось в искусстве Голландии благодаря международной славе французских художников и поэтов, а также тяготению высшей знати к демонстрации своего положения, равного французской образованной аристократии. Тем не менее, сопоставляя французский и голландский классицизм, проявляются значительные расхождения в трактовке стиля. Несмотря на схожесть теоретических принципов, художественная деятельность голландских классицистов позволяет сделать вывод о значительной трансформации стиля, обусловленной превалированием в Голландии реалистических и барочных тенденций, менталитетом людей, склонных к созерцанию окружающего мира, созданного фактически их руками. Для голландцев визуальная культура была центральной, а зрительный опыт — главным способом познания[23]. В соответствии с этим меняются и ключевые догматы, проанализировать которые представляется возможным при помощи сравнения теоретических положений французских и практической деятельности голландских классицистов.

Одним из самых важных аспектов, определяющих классицизм, является иерархичность жанровой структуры, исходя из которой главенствующее положение занимает историческая картина, затем портрет, пейзаж, бытовой и натюрмортный жанры. Под исторической картиной подразумевается изображение собственно исторических событий, батальная, мифологическая и аллегорическая темы. Жанровая живопись и натюрморт, напротив, считаются недостойными, поскольку отображают повседневность, являются незначительными и не содержат какой-либо глубокой идеи. В целом в голландском классицизме сохраняется аналогичное ранжирование, однако бытовой и натюрмортный жанры не отвергаются полностью, а подчиняются классицистическим нормам, что обусловлено огромной популярностью этих жанров в голландском искусстве XVII столетия, связанной с любовью голландцев к домашнему быту. Художники создают натюрморты в соответствии с классицистическими правилами построения композиции, распределения света и тени, колорита, отдавая дань, таким образом, и национальной культуре, и классицизму. Помимо этого, причина обращения голландских классицистов к натюрморту может заключаться в чисто профессиональном интересе к работе в разнообразных жанрах. Также можно предположить, что создание натюрмортов являлось для художников неким экспериментом, позволяющим

[23] *Alpers S.* The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century / S. Alpers. — Revised ed. — Chicago : University of Chicago Press, 1983. — P. 25. — ISBN 0226015130.

убедиться в универсальности классицистических приемов, преобразующих даже низшие жанры в нечто значительно более прекрасное и достойное. Примером являются натюрморты Якоба ван Кампена и Цезаря ван Эвердингена, а также сведения о том, как именно художнику необходимо работать в натюрмортном и бытовом жанрах, содержащиеся в «Большой книге живописи» главного теоретика голландского классицизма Герарда де Лэресса.

Не менее важное место в системе классицистических положений занимает сюжет произведения. Как упоминалось ранее, классицисты черпали темы из литературы, сочинений античных авторов, которые не затерялись во времени, способны ему противостоять, ввиду их значимости. При этом сюжеты подвергались отбору в соответствии с представлениями классицистов о разумной и рассудительной личности, отличающей добро и зло, умеющей противостоять соблазнам и порокам. Однако тема должна быть правдоподобной, а не фантастической, чтобы зритель поверил в то, что изображаемый эпизод вполне возможен и реален. Именно по этой причине как французские, так и голландские классицисты призывали к соблюдению времени, места и действия, отсылая к триаде Аристотеля. Представленная сцена должна развивать в зрителе нравственность и мораль, учить добродетели. Н. Пуссен в письме Ф. де Шамбре писал о сюжете произведения следующее: «Тема должна быть взята благородная, ни одно из ее качеств не должно быть придано ей мастером. Чтобы дать возможность художнику проявить свой ум и мастерство, нужно выбирать ее способной к воплощению в наиболее прекрасной форме»[24]. В контексте этого уместно привести также несколько строк из «Поэтического искусства» Буало: «Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной, // Порочным помыслам и грязи непричастной: // Сурового суда заслуживает тот, // Кто нравственность и честь постыдно предает, // Рисуя нам разврат заманчивым и милым»[25].

Необходимо отметить, что в XVII столетии деятели искусства разделились на два лагеря — тех, кто восхищается античной литературой, и тех, кто не видит в ней ничего особенного и превозносит современных поэтов. В частности, известен конфликт по этому поводу между Н. Буало и Ш. Перро, являющихся членами французской Академии надписей и изящной словесности. В своем примирительном письме Ш. Перро Н. Буало пишет о том, что искренне восхищаться работами античных писателей могут два типа людей: те, кто обладает незаурядным умом, и те, кто занимает высокий пост[26]. Замечание Буало весьма справедливо и можно отнести не только к произведениям античных писателей, но и к классицизму в целом. Восторгаться творчеством классицистов способны люди, обладающие знаниями в различных областях науки и литературы, а также способные к анализированию и дешифровке заключенного в произведение смысла. Из вышесказанного логична и ориентация на высшую знать, которая получила необходимое

---

[24] Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4-х томах. — Том 1 / Д. Е. Аркин, Б. Н. Терновец. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. — С. 579.

[25] *Буало Н.* Поэтическое искусство / Н. Буало ; перевод Э. Л. Линецкой под редакцией А. А. Смирновой ; вступительная статья и комментарии Н. А. Сигал. — Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1957. — С. 100.

[26] Там же. С. 182.

образование и сможет наслаждаться не только визуальными эффектами полотна, но и идеей. Несомненно, в голландском классицизме сохраняется обращение к творениям античных писателей, которые подвергались значительно менее строгому анализу, однако одновременно с этим художники черпали идеи для своих произведений из современной повседневной жизни и литературы. В частности, в большей степени это затрагивает графическое искусство, в котором художники позволяли себе несколько отступать от классицистической линии их творчества. Так, например, Герард де Лэресс создал графические иллюстрации к трагедии Андриса Пелса «Смерть Дидоны», выполненные скорее в стилистике барокко. Другим примером является гравюра Саломона де Брая, посвященная одному из морских сражений, происходивших в ходе многочисленных войн в XVII веке.

Реализация выбранного сюжета должна соответствовать его возвышенности. Художнику необходимо направить все свое мастерство на достойное воплощение темы произведения, в котором акцент придается главному, а второстепенное ему подчиняется[27]. «Остерегайтесь же пустых перечислений, // Ненужных мелочей и длинных отступлений!»[28]. Изображать следует лишь значительное, способствующее просветлению и воспитанию созерцателя. Произведения классицистов являются не просто декоративным украшением интерьера, которое интересно и приятно рассматривать, а «тихой поэзией», призывающей, однако, к развитию в себе самых лучших качеств. Здесь снова стоит вернуться к специфике голландского классицизма и его лояльности ко всем темам и жанрам. Ввиду того что тема произведения, по мнению голландских классицистов, может быть любой, даже вполне обыденной, то позиция французских художников не имеет большой значимости. Если голландский классицистический художник писал натюрморт, то, следуя логике Пуссена и Буало, целое произведение посвящено «второстепенному», «ненужным мелочам». Для голландского мастера важны скорее художественные средства, при помощи которых создается произведение, а не столько тема. Безусловно, предпочтение отдавалось более возвышенным сюжетам, однако само наличие в творчестве голландских классицистов «низших» жанров свидетельствует о поверхностном усвоении принципов французского классицизма. В таком случае, голландский классицизм является стилем, занимающим промежуточное положение между барочным и реалистическим направлениями с одной стороны и классицистическим с другой.

В живописи голландских классицистов прослеживается попытка художников соблюдать формальные приемы классицизма, часто отходя от основополагающих принципов стиля, лежащих в его основе. Возможно, эта ориентация на внешнее сходство с французским аналогом обусловлена именно влиянием национальной художественной среды и культуры в целом, имеющим значительное воздействие на всех голландских живописцев. Придерживаясь классицизирующего направления, художники, как и заказчики, могли возвыситься над так

---

[27] Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4-х томах. — Том 1 / Д. Е. Аркин, Б. Н. Терновец. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. — С. 581.

[28] *Буало Н.* Поэтическое искусство / Н. Буало ; перевод Э. Л. Линецкой под редакцией А. А. Смирновой ; вступительная статья и комментарии Н. А. Сигал. — Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1957. — С. 58.

называемыми мастерами средней руки. Иностранцы часто осуждали небрежную манеру голландских живописцев, тогда как классицизм был стилем, признанным многими, и его идеологи пользовались явным уважением. Не исключено, что голландскими классицистами двигало честолюбие, им хотелось достигнуть той же славы, что и Пуссену, Лоррену. В письме Шантелу Пуссен, касательно написанного им портрета, писал: «Место, которое вы отдаете моему портрету в своем доме, увеличивает мои долги намного. Он будет там так же достойно, как и Вергилий в музее Августа. Я буду столь же славен, как и герцоги тосканские вместе с Леонардо, Микеланджело и Рафаэлем»[29]. Исходя из этого письма можно сделать несколько выводов. Во-первых, очевидна сильная зависимость от заказчика и его мнения о написанной картине. То же свойственно и для голландского варианта стиля. У классицистических художников практически всегда есть покровитель, который снабжает их заказами. Во-вторых, Пуссен поставил себя в один ряд с великими художниками Возрождения. Конечно, он больше стремился польстить Шантелу, но тем не менее сама возможность сравнения приводит к выводу о позиции классициста, считающего себя преемником художников великого прошлого. Безусловно, голландские классицисты стремились достигнуть тех же высот и той же любви высокопоставленных заказчиков к своему творчеству.

Таким образом, сравнительный анализ теории и практики французского и голландского классицизма XVII столетия демонстрирует значительное расхождение в понимании сущности стиля. В какой-то степени голландский классицизм можно сопоставить с французским академизмом XIX века, поскольку заметна та же тенденция следовать внешнему сходству. Однако в данном случае кажущееся на первый взгляд соблюдение лишь формальных принципов обусловлено не столько тем, что голландские художники не восприняли глубокие и важные идеи классицизма, сколько трансформацией стиля. В Голландии классицизм сосуществует одновременно с тяготением к барочной эффектности и реалистической трактовке образов. Для голландских классицистов важна сама идея преобразования окружающего мира, попытка возвышения темы повседневности до уровня исторического жанра.

1.3. Голландская классицистическая теория XVII века

Деятельность представителей голландского классицизма XVII столетия охватывает не только создание художественных произведений, но и формирование теоретической базы стиля. Как упоминалось ранее, французские основоположники классицизма не создали полномасштабной теории, ввиду чего их голландские последователи смогли устранить это упущение. Голландские классицисты сформировали исчерпывающую теорию, основывающуюся на интерпретации и синтезе принципов французского классицизма, искусства античности и Ренессанса, рационалистической философии. Несмотря на строгую догматичность голландской теории классицизма, в некоторых ее положениях очевидно влияние национального искусства и культуры, что в полной мере соответствует практической деятельности художников. В целом исследование теоретических трактатов голландских классицистов позволяет наиболее полно раскрыть особенности

[29] *Poussin N.* Correspondance de Nicolas Poussin / N. Poussin ; édition Ch. Jouanny. — Paris : J. Schemit, 1911. — P. 417.

голландского варианта стиля, проявляющиеся в некотором дуализме, противоречии. В частности, вышеупомянутое противоречие заключается не только в соединении формальных принципов противоположных стилей, но и отходе от постулируемых правил искусства.

Как уже упоминалось, классицизм в Голландии переживал собственную эволюцию и существовал вплоть до первой четверти XVIII века. Однако, несмотря на значительно более строгий художественный язык стиля, соответствующий последней четверти XVII — началу XVIII столетий, полностью избавиться от барочных влияний голландский классицизм не сумел, продолжив занимать промежуточное положение между двумя стилями. Безусловно, создание классицистической теории предназначалось для последователей классического искусства, но, в сущности, оно послужило неким обобщением и итогом деятельности голландских классицистов XVII века, подводя своего рода черту под их творчеством.

В целом формирование теоретической базы обусловлено несколькими предпосылками, среди которых главная — наставление молодых художников на истинный и достойный путь искусства. Действительно, превалирование в Голландии барочных и реалистических тенденций побудило классицистов «привлечь» на свою сторону мастеров, испытывавших восхищение и благоговение перед искусством античности и желавших научиться «правильному» творчеству, основанному на знании математики, истории, философии. Конечно, деятели литературы и театра уже с середины столетия распространяли идеи классицизма, однако трактата, посвященного созданию образцового классицистического произведения изобразительного искусства, создано не было.

Главным теоретиком голландского классицизма является Герард де Лэресс — художник французского происхождения, получивший образование у барочного фламандского мастера Бартолета Флемалля. Творческий путь де Лэресса представляет собой любопытный пример кардинальной смены художественного стиля, чему посвящена отдельная статья автора данного исследования[30]. Сменив стиль с барочного на классицистический, что сопряжено с переездом художника из Франции в Голландию, де Лэресс стал самым ярким представителем классицизма, оставив значимое наследие как практическое, так и теоретическое. Де Лэресс является не только автором огромного количества полотен и гравюр, но и двух трактатов — «Основы рисования» и «Большая книга живописи». Написанные в 1701 и 1707 годах соответственно, книги представляют собой некие руководства, в которых автор приводит последовательные шаги по созданию классицистического произведения. Если в первой теоретической работе рассматриваются математические принципы рисунка, основанного на геометрических фигурах, четких пропорциональных соотношениях, то во второй книге, разделенной на 13 частей, автором максимально подробно излагаются ключевые правила классицистического изобразительного искусства, а именно соотношение света и тени, композиция, колорит, жанры. Помимо этого, де Лэресс уделяет внимание и гравюре, посвятив главы штриху, книжной графике, различиям резцовой гравюры и офорта, а также монументальной живописи.

---

[30] *Королькова О. А.* Герард де Лэресс — представитель голландского классицизма XVII века / О. А. Королькова // Молодежный Вестник СПБГИК. — 2018. — № 2. — С. 72–75.

«Большая книга живописи» де Лэресса является крайне важным трудом, способствующим наиболее глубокому анализу голландского классицизма. Столь подробное изложение классицистических художественных принципов, почерпнутых как из творчества французских живописцев и поэтов, голландской литературы, так и собственного опыта, свидетельствует об осознании важности осуществляемой де Лэрессом миссии, о его ориентации на большой круг читателей и последователей. Действительно, теоретические работы художника были оценены преемниками и неоднократно переиздавались, а также переводились на английский, французский, немецкий языки[31]. Фактически де Лэресс является единственным представителем голландского классицизма, понимающим необходимость теоретического обоснования стиля. Важно отметить, что трактаты живописца, как и все творчество голландских классицистов в целом, нельзя в полной мере отнести к европейскому классицизму, поскольку и в теории голландский классицизм существенно отличается от французского, несмотря на общность трактовки формальных приемов.

Труд де Лэресса является не единственным, посвященным искусству классицизма. Необходимо отметить сочинение архитектора Питера Поста, «Архитектурные работы, в которых мы видим изображения нескольких зданий, которые можно рассматривать в планах и высотах, с их описаниями», в котором мастер привел описание голландских классицистических сооружений. Безусловно, важность работы Поста неоспорима, однако автор не утруждает себя детальной характеристикой классицизма, ввиду чего «Большая книга живописи» Герарда де Лэресса представляет собой основной трактат, позволяющий провести анализ теории голландского классицизма.

В основу голландской классицистической теории, как и европейского классицизма в целом, заложены философские идеи порядка, гармонии, почерпнутые, очевидно, из работы Р. Декарта «Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках». Так, де Лэресс придерживается взглядов французского философа о разделении души и тела: «Раньше я подражал бездумно, не умаляя и не приумножая священных историй, но без лишних слов придерживаясь буквы Писания и не делая никакого различия между небесным и земным, между душой и телом, или, короче говоря, между чем-то и ничем»[32]. Помимо этого, художник наставляет молодых мастеров учиться создавать произведения, в которых появление того или иного предмета или персонажа будет логично и оправданно, каждое действие обоснованно, что также подтверждает его приверженность мыслям Декарта. В соответствии с этим, математические принципы построения композиции, расположения фигур представляются главнейшими и являются неким фундаментом классицистического произведения. Как уже упоминалось, человеческое тело является высшим идеалом и точкой отсчета пропорциональных отношений. В своей теоретической работе де Лэресс приводит пример идеального построения мужской и женской фигур, разделенных горизонтальными линиями на семь частей. Исходя из вышесказанного очевидно,

---

[31] *Тилкес О.* История страны Рембрандта / О. Тилкес. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — С. 962. — ISBN 978-5-4448-0731-6.

[32] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 85–86.

что в некоторых основополагающих правилах классицизма голландские художники придерживаются тех же взглядов и идей, что и французские.

Несмотря на смешение в теории и практике голландского классицизма приемов, характерных для двух стилей, де Лэресс посвящает отдельную часть пояснению величия античности и низменности современного отечественного искусства. Весьма грубые эпитеты, относящиеся к работам его современников, создают контраст с превозносимым им искусством великого прошлого и, соответственно, классицизмом. Помимо того, что художник именует картины своих соотечественников, избравших иной художественный стиль и манеру, «непристойными», «грязными», де Лэресс также называет таких мастеров ремесленниками и невеждами. Особенно категорично автор высказывается относительно творчества А. Остаде, А. Брауэра и Бамбоччо (Питер ван Лар), которые «были чужды красоте и поклонниками уродства»[33], поскольку они не только воплощали в живописи бытовые сценки, но и нарочно деформировали натуру, что неприемлемо для классицистического искусства. В сущности, теоретик не только обобщает и высказывает мысли всех голландских классицистов, включая поэтов и ученых, которые откровенно презирали современное искусство, но и пытается с помощью подобного приема доказать превосходство классицизма, базирующегося на представлении прекрасной фигуры, величественных сюжетов, благородных персонажей. В целом в своем труде де Лэресс проводит некую параллель: высокое, добродетельное противопоставляется порочному и низменному, изобличая все несовершенство последнего. Тем не менее негодование мастера касается не столько жанров, сколько манеры исполнения и реализации выбранной темы. Как уже упоминалось, в трактате посвящены отдельные главы рассмотрению натюрморта, жанровой живописи, пейзажа и принципам работы в этих жанрах, но помимо этого, автор красной нитью через весь текст теоретического труда проводит идею того, что характер исполнения важнее темы и жанра. В контексте этого уместно привести цитату де Лэресса: «Постоянные изменения в мирских вещах дают нам изобилие материала для современного образа жизни, не прибегая к истории, мифам или эмблемам; даже до такой степени, что они могут быть бесконечными; они могут быть собраны из собраний для публичных богослужений, ходатайств в судах, пьес, семейных происшествий и тому подобного: все, что мы воспринимаем как величественное, любовное, печальное или иное. Эти вещи, как бы они ни отличались друг от друга, могут быть представлены как в античной манере, так и в современной»[34]. Затем он добавляет, что лучше быть похожим на хорошего Франса ван Мириса-старшего в современной манере, чем на плохого Рафаэля в античной[35]. Под античной манерой де Лэресс подразумевает классицистическую, однако очевидна его симпатия к голландскому художнику, манеру которого он именует «элегантной». Таким образом, классицист подразделяет современных голландских художников на тех, кто создает произведения на актуальные темы

---

[33] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 174.

[34] *Lairesse, G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 175.

[35] *Ibid*. P. 175.

в небрежной манере и тех, кто те же сцены пишет несколько более «красиво» и «аккуратно», но не полностью в классицистическом ключе.

Несмотря на лояльность ко всем темам и жанрам, историческая картина и возвышенные, нравственные сюжеты считаются голландскими классицистами значительно более важными. Однако при реализации любой сцены де Лэресс настоятельно и упорно советует живописцам соблюдать единство времени и места, а также правдоподобие. Художнику ни в коем случае нельзя смешивать античное и современное, облачать исторических персонажей в современные костюмы, чем «грешат» многие мастера, в том числе и эпохи Возрождения, поскольку, по мнению теоретика, всякое несоответствие истине недостойно живописи[36]. Если живописец желает создать великое и прославленное впоследствии произведение, подходя к написанию какой-либо сцены, ему необходимо досконально изучить ее описание в различных источниках, исследовать моду того периода, вплоть до прически и украшений. «Благоразумным мастером почитается тот, который не только придает каждой вещи свойственные ей цвета, но и должное ей выражение, чистое и неиспорченное. Таким образом, мы видим, что великие мастера, достигшие этого совершенства, не смешивают вещи беспорядочно и без различия, как восток и запад, юг и север»[37]. Требование соблюдения исторической правды на первый взгляд не столь существенно, однако в голландском классицизме данному аспекту уделяется исключительное внимание. Де Лэресс также приводит символическую интерпретацию цветов, выбор которых должен согласовываться с определенной темой изображения и конкретным персонажем. Так, желтый соответствует блеску и славе, красный обозначает власть или любовь, синий должен использоваться при изображении какого-либо божества; зеленый символизирует рабство, черный — темноту, белый — свет, фиолетовый — подчинение[38]. Помимо этого, каждый цвет отождествляется де Лэрессом с конкретным возрастом: детей необходимо изображать в костюмах белого цвета, молодых людей в зеленых, для зрелого возраста соответствует красный, темно-фиолетовый для старости, а черный для умерших[39]. На основе вышесказанного можно сделать вывод о крайней педантичности голландского классициста, с которой он рекомендует подходить к созданию произведения искусства, прорабатывая даже незначительные и второстепенные детали, поскольку достойное классицистическое произведение должно быть гармонично и логично во всех аспектах.

Исследование некоторых положений из классицистического трактата голландского мастера свидетельствует о всестороннем подходе де Лэресса к созданию живописного и графического произведений. Художнику необходимо знать не только историю и философию, но и моду, физику, математику. Безусловно, изучение натуры и ее идеализация превалирует над соблюдением соответствия цвета и возраста, однако сам факт того, что классицист уделяет столь много внимания подобным моментам, доказывает сконструированную им некую идеальную

---

[36] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 26.

[37] *Ibid.* P. 167–168.

[38] *Ibid.* P. 206.

[39] *Королькова О. А.* Герард де Лэресс — представитель голландского классицизма XVII века / О. А. Королькова // Молодежный Вестник СПБГИК. — 2018. — № 2. — С. 74.

модель, образец классицистического произведения, к которому каждый должен стремиться. В «Большой книге живописи» де Лэресс зашел значительно дальше французских коллег, став более скрупулезным и строгим в отношении формальных правил. Тем не менее, несмотря на допущение существования натюрморта и бытового жанра в творчестве классицистических мастеров, если они, конечно, выполнены в манере классицизма, де Лэресс все же признает их низшими. Однако на практике художник не был столь категоричен и суров. Изучение его изобразительного творчества демонстрирует явное влияние современного искусства, проявляющееся не только в работе в низших жанрах, но и в барочных эффектах, характерных для некоторых живописных и графических работ де Лэресса. Трактат художника создан в конце его жизни и является итогом деятельности, а содержание книг указывает на серьезность подхода автора, создававшего труд для потомков. Очевидно, де Лэресс предполагал, что «Основы рисования» и «Большая книга живописи» станут настольным пособием будущих художников и потому синтезировал не только достижения французских мастеров и ученых, но и результаты собственного опыта и исследований, чтобы постараться максимально подробно осветить все темы, касающиеся классицистического искусства. Труды де Лэресса носят практический характер, однако в действительности соблюсти все изложенные им положения и советы невозможно, вследствие их крайней догматичности и строгости. Идея создания письменных трудов почерпнута де Лэрессом у деятелей эпохи Возрождения, ввиду чего голландский художник попытался прославить себя не только с помощью живописных и графических произведений, но и теоретических трактатов, что, в сущности, он сам отчасти признает: «Я думаю, что никто, кроме умеренного ума, не стремился бы преуспеть в том или ином искусстве, не соблазняясь желанием славы и при жизни, и после смерти»[40]. Таким образом, теоретическим правилам голландского классицизма не суждено найти полное выражение в произведениях художников, оставшись лишь некой недостижимой мечтой и идеалом. Творчество классицистов демонстрирует зависимость от национальной художественной среды, которая оказалась достаточно сильной и непреодолимой, поэтому теория и практика голландского классицизма, несмотря на их внешнее единство, в сущности, не представляют гармоничное целое, сохраняя противоречивость на протяжении всей истории стиля.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ГОЛЛАНДСКОМ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XVII ВЕКА

2.1. Мифологическая тема в живописи и графике голландских классицистов XVII века

Изучение места исторического жанра в творчестве голландских классицистов XVII столетия является важной темой в контексте исследования стиля в целом. Внутри исторического жанра можно вычленить сюжеты, определяющие тематическую ориентацию классицизма. Таким образом, мифологическая

[40] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 79.

тема является наиболее востребованной среди классицистов, затем сюжеты из Священного Писания и, наконец, аллегорические композиции. Для голландских классицистов эпизоды из античной мифологии позволяли не только показать величественность, героизм и смелость человека, но и донести до зрителя дидактическое послание. В частности, художники предпочитали обращаться к сюжетам, в которых добро всегда побеждает зло, отрицательные поступки и замыслы наказываются. В протестантском мире большое значение придавалось сохранению христианских устоев. «Мифологические сюжеты рассматривались голландскими гуманистами и теоретиками искусства как весьма подходящие для моралистических наставлений бюргерам, потребителям картин с сюжетами из классической литературы. Распространение мифологии в голландской культуре сопровождалось четко прописанными теоретическими положениями, наделявшими мифологические образы аллегорическим или морально-дидактическим смыслом»[41]. Безусловно, классицисты ориентировались на исправление несовершенств окружающей действительности, на возвращение искусства к высокому уровню, достигнутого художниками античности и Ренессанса, однако и религиозный контекст имел немаловажное значение для голландских мастеров. Упомянутый в первой главе отбор сюжетов в соответствии с их содержанием характерен именно для мифологической темы в искусстве классицистов. Прежде чем начать работу над произведением, перед художником стояла задача выбрать тему, отвечающую как требованиям классицизма, так и гуманистическим и религиозным взглядам.

Интерес классицистов к мифологии обусловлен и иной не менее важной причиной. В сущности, мифологические сюжеты посвящены событиям, происходящим в жизни людей и богов. Однако несмотря на то, что боги обладают сверхъестественной силой, они имеют человеческое обличие и слабости. Таким образом, эпизоды из мифологии позволяют классицистическому художнику сделать человека главной темой изображения и интерпретировать ту или иную представленную ситуацию с позиции проявления человеческих качеств в божественных существах. Важно отметить, что представляются исключительно положительные черты, присущие человеку. Зритель, созерцающий подобное произведение, способен проецировать представленную художником сцену на современность, извлекать из нее конкретный смысл. Данный ракурс соответствует классицистическим принципам, основанным на определении человека как центра мироздания. «Несомненно, что человеческое тело по своей симметрии, пропорциям, величию и изяществу является самым совершенным произведением искусства»[42], — пишет Герард де Лэресс как очевидный факт. В труде «Старые мастера» Эжен Фромантен, имея в виду искусство Ренессанса, пишет: «Некоторые законы пропорции и некоторые свойства, как изящество, сила, благородство, красота, в совершенстве изученные в человеке и сведенные в целую

---

[41] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 180.

[42] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 2 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 47.

систему предписании, применялись не только к нему одному. В результате возникло нечто вроде универсального человечества или очеловеченной вселенной, где человеческое тело в его идеальных пропорциях служило прототипом. Все, что только может быть воплощено в человеческих формах, выражалось только ими: история, фантазия, верования, догмы, мифы, символы, эмблемы. Природа вокруг этого всепоглощающего героя ощущалась смутно; в лучшем случае она воспринималась как рама, которая должна стушеваться или исчезнуть, лишь только в ней займет место человек. Творчество свелось к процессу исключения и синтеза»[43]. Затем добавляет: «Теперь же задача живописи упростилась. Все стало сводиться к тому, чтобы дать каждой вещи ее истинное значение, поставить человека на подобающее место, а в случае надобности вообще обойтись без него»[44]. В целом можно согласиться с оценкой Фромантена, относящейся к голландскому искусству, условно, реализма и барокко, однако классицизм XVII века очень точно описывает цитата, приведенная первой. Явная устремленность голландских классицистов на искусство Возрождения затрагивает преимущественно идеологические аспекты и формальные принципы, но круг предпочитаемых сюжетов меняется, и пальма первенства принадлежит мифологии.

Создавая произведение на мифологическую тему, художники всегда делали отсылку либо на искусство прошлого, либо на современные события. В частности, многочисленные войны, охватившие Голландию в XVII столетии, не могли не затронуть и творчество классицистов, для которых характерна неразрывная связь с историей и культурой своей страны. В контексте этого представляется возможным анализировать мифологические эпизоды, посвященные сражению и борьбе, как своего рода реакцию на современную ситуацию.

Главным источником, откуда классицисты черпали мифологические сюжеты, является поэма «Метаморфозы» Овидия. На голландском языке «Метаморфозы» появились в 1588 году в Амстердаме и затем неоднократно переиздавались[45]. Интерес художников к работе древнеримского писателя усилил и труд ван Мандера, посвященный символической интерпретации мифологических сюжетов, представленных в «Метаморфозах». Таким образом, у художников была книга иконологического толка и оставалось лишь заимствовать ту или иную идею и добавлять актуальный контекст.

Голландские классицистические художники создавали как монументальные композиции в сооружениях высшей знати, так и станковые живописные произведения и графические листы. Важно отметить, что на основе графики классицистов можно заметить влияние на голландский классицизм реализма, как творческого метода, и барокко, что проявляется в различных формальных приемах, расширяющих художественный язык классицизма и подтверждающих его промежуточное положение между двумя крупными стилями.

---

[43] *Фромантен Э.* Старые мастера / Э. Фромантен ; перевод, вступительная статья и комментарии В. С. Турчина. — Москва : Изобразительное искусство, 1996. — С. 56. — ISBN 5-85200-223-2.

[44] Там же. С. 56.

[45] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 194.

Тем не менее живописные произведения классицистов позволяют заметить существенное влияние местной художественной среды и культуры. Например, творчество Якоба ван Лоо является ярким образцом сопряжения классицистических формальных правил с реалистической трактовкой образа. Полотно «Даная» (ок. 1655–1660 гг.) *(Рис. 1)* — пример типичной для художника работы с натурой[46], при этом фигура не идеализируется в соответствии с классицистическими представлениями о прекрасно сложенном теле. Можно предположить, что художник восхищается естественной красотой, не желая ее видоизменять. Однако это характерно не только для ван Лоо, но и других голландских классицистов. В творческом наследии мастера имеются и аналогичные по построению композиции и декорациям произведения, например, более ранний вариант «Данаи» и «Венера и Купидон». Также необходимо отметить свойственную большинству классицистов некоторую сухость в трактовке фона, складок драпировок: формальные приемы классицизма воспринимаются буквально и доводятся до крайней степени.

Интерпретация образа Данаи разнится у каждой эпохи в целом и художника в частности. Так, в Средневековье мифологический сюжет о Данае отождествляли с Мадонной[47], ее целомудрием и невинностью, тогда как в период Ренессанса некоторые художники видели в ней символ греховности. «Даная» кисти ван Лоо лишена чувственности и вожделения, она представлена спящей, скромно прикрывающей пах рукой. Служанка пытается ее разбудить и указать на золотой дождь, который Даная не чувствует. Таким образом, можно заключить, что художник интерпретирует сцену в соответствии со средневековым видением.

В XVII столетии в голландском изобразительном искусстве особой популярностью у художников пользовался эффект обманки, или тромплей (trompe-l'oeil), цель которой состоит в создании оптической иллюзии трехмерности. «По сути, картины-тромплей — это самые правдивые реалистические картины, когда художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь»[48]. Известный еще с античности прием затрагивает и творчество голландских классицистов, несмотря на его принадлежность барочному арсеналу художественных средств выразительности. Создавая иллюзионистические произведения, художники нарушают характерную для классицистических работ отстраненность, недоступность представляемого идеального мира. Картину Адриана ван дер Верффа «Флора с цветами, разбросанными путти, обрамленные листвой и масками» (1696 г.) *(Рис. 2)* с уверенностью можно отнести к подобного рода произведениям. Картина, предназначавшаяся для украшения собственного дома художника, имитирует каменное обрамление, украшенное лепниной, в котором Флора, окруженная путти, опирается на облако и держит в руках цветочный венок. Персонажи полотна выходят за живописные рамки, производя эффект выхода

---

[46] Dutch classicism in seventeenth-century painting : exhibition catalogue / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom ; Museum Boijmans Van Beuningen. — Rotterdam : Museum Boijmans Van Beiningen, 1999. — P. 164. — ISBN 90-5662-121-1.

[47] *Sluijter E. J.* Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt / E. J. Sluijter // Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1999. — V. 27, № 1/2. — P. 5.

[48] «Не верь глазам своим». Обманки в искусстве : каталог выставки / И. Р. Багдасарова, Н. Ю. Бахарева ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. — С. 106. — ISBN 978-5-93572-802-1.

за пределы отведенного для них пространства. Усиливает созданное впечатление и падающая на обрамление тень. Одновременно с этим изображение самих фигур построено в соответствии с классицистическими установками — идеализацией, линеарностью, локальным колоритом. Выбор образа Флоры для изображения также не случаен, поскольку богиню часто отождествляют с покровительницей земледелия, что является важной чертой, характеризующей голландцев, для которых обработка земли и расширение за счет этого территории страны является предметом гордости.

Среди графических работ интересна гравюра Корнелиса Холстейна «Бахус утешает Ариадну» *(Рис. 3)*. Исходя из изображенной сцены можно заключить, что для голландских классицистов большим авторитетом является Овидий, нежели Гомер, в трактовке которого Ариадна погибает. В «Метаморфозах» итог значительно более позитивный: «…но к ней, покинутой, слезно молящей // Вакх снизошел и обнял ее, чтобы вечные веки // Славилась в небе она…»[49]. Холстейн изобразил момент, когда плачущую Ариадну пришел успокоить Бахус в окружении своей свиты. Несмотря на идеализированное телосложение персонажей, исходя из чего можно сделать вывод об изучении художником античной скульптуры и творчества ренессансных мастеров, прослеживается и результат работы с натурой, что проявляется в изображенных лицах персонажей. Нагромождение фигур, буквально втиснувшихся в пространство листа, мальчик, стоящий спиной к зрителю, незавершенность проработки фона говорит о влиянии барокко. Однако Холстейн весьма любопытно конструирует форму, совмещая параллельные линии разнообразных направлений со штриховкой и точками. Важно отметить, что произведения Якоба ван Лоо и Корнелиса Холстейна выполнены в период становления классицизирующего направления в голландском изобразительном искусстве, ввиду чего барочные принципы довлеют над классицистическими.

Вышеприведенные произведения демонстрируют некоторую противоречивость голландского классицизма в целом, проявляющуюся в несоблюдении декларируемых установок. Не соответствует это и важному положению французского классицизма, высказанному Пуссеном: «…соединение ряда противоположных и противоречивых вещей невыносимо для чувства и разума»[50]. Однако именно в этом дуализме строгости теоретической базы и ее относительно свободной интерпретации в практической деятельности состоит специфика голландского классицизма.

2.2. Аллегорические композиции в голландском классицистическом искусстве XVII века

Искусство классицизма пронизано эстетикой античности, оставившей самые совершенные творения рук человеческих. Влияние искусства великого прошлого проявляется не только в обращении к мифологии, но и в создании аллегорических композиций, воплощении сцен из античной литературы и истории. Богатое наследие, которое оставила эпоха античности, полно огромного количества сюжетов,

---

[49] *Овидий П. Н.* Метаморфозы : [поэма] / П. Н. Овидий ; перевод с латинского С. Шервинского. — Москва : Художественная литература, 1977. — С. 200.

[50] *Шпинарская Е. Н.* Классицизм и барокко : историографический анализ / Е. Н. Шпинарская. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. — С. 15. — ISBN 5-86708-117-6.

идей, которыми вдохновлялись художники Ренессанса и классицизма. Попытка классицистов вдохнуть дух античности в их произведения обусловлена желанием отгородиться от окружающего мира, вывести искусство из безвыходного, по их мнению, положения и продолжить классическую традицию вслед за художниками Ренессанса.

В сущности, культуру и искусство Голландии XVII столетия можно обозначить как символическую. Развитие аллегорического мировосприятия связано и с религией, и с освоением античности. «Скрытый символизм отражает специфику сознания своего времени. Обращение к миру античных ассоциаций не связано с копированием, прямым подражанием, а является частью нового сознания»[51]. Именно этим фактором обусловлена популярность эмблематических сборников, выпускавшихся в Голландии и служивших набором высказываний, объясняющих аллегорическое изображение. Эмблематические сборники оказали огромное воздействие на голландское изобразительное искусство, затронув фактически каждый жанр.

В целом и мифологический, и религиозный жанры обладают известной долей метафоричности. Так или иначе, скрывающееся за основным сюжетом дидактическое послание или же аллюзия являются аллегориями. Однако в данном параграфе особое внимание уделено аллегорическим композициям, созданным на основе современного сюжета. «Для дворцов дома Оранских, кроме мифологических сюжетов, чаще всего разрабатывались сложные аллегорические программы, при воплощении которых использовались изображения мифических героев, смешанные с реальными историческими событиями»[52]. Таким образом, то или иное современное историческое событие приобретает статус нечто существенно важного, наряду с античной историей. Смешение современности и античности в одном произведении призвано возвысить какую-либо ситуацию в целом или конкретного человека в частности. Стоит отметить, что голландцы чувствовали связь с Древним Римом. Так, в 1609 году на праздновании подписания двенадцатилетнего перемирия между Испанией и Нидерландами в Амстердаме состоялось театральное представление, посвященное истории римской героини Лукреции[53]. Возможно, именно это является причиной своего рода облачения политического события в античную оболочку. При этом немаловажным является соответствие той или иной мифологической фигуры изображаемой ситуации. Уместно вновь привести цитату де Лэресса: «Поскольку нет никаких сомнений, что каждая фигура не должна выражать никакой другой страсти, кроме своей собственной, но когда они используются для подработки или украшения, чтобы проиллюстрировать какой-то главный реальный характер, они должны тогда

---

[51] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 5.

[52] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 114.

[53] Jan de Bray and the Classical Tradition : [brochure] / P. Avery, R. Brinkerhoff, K. Sundstrom ; National gallery of art Washington. — Washington : National Gallery of Art, 2004. — P. 5.

служить целям, ради которых они вводятся; например, в бою Победа должна сопутствовать победителю; Честь или Слава — превосходному человеку»[54].

Большинство аллегорических композиций, созданных голландскими классицистами, связаны с внешнеполитической ситуацией, войнами, победами. Как графика, так и живопись служили целью прославления Голландии и личностей, повлиявших на ход истории. При этом графические листы, ввиду их массовости, быстро распространялись по всей стране, возвещая о величии государства. Аллегорические живописные произведения наиболее часто заказывались власть имущими для украшения резиденций. Произведение Цезаря ван Эвердингена «Аллегория рождения Фредерика Хендрика» (1650 г.) *(Рис. 4)* создано специально для зала Оранских в Хёйс-тен-Бос по заказу вдовы штатгальтера Амалии ван Солмс с целью почтить память своего великого супруга. В честь рождения Фредерика Хендрика его посетили мифологические боги, предположительно, Минерва и Марс, путти несут на землю корзины с цветами. Вся процессия стекается к ложе, маленький сын Вильгельма I держит правой рукой копье Марса, символизируя с одной стороны беспощадность, которую он будет проявлять в отношении своих врагов, а с другой — смелость. Сие событие действительно празднуется и на земле, и на небе, словно предвещая важнейшую роль, которую исполнит Фредерик Хендрик в Голландии. На полотне ван Эвердинген подчеркивает вихреобразное движение персонажей в верхней части композиции, внося динамику в более статичную нижнюю. Отводится на картине роль и матери будущего штатгальтера, на которую устремили свои взгляды Минерва и Марс. В целом аллегорическая картина призвана прославлять Фредерика Хендрика, внесшего огромный вклад в становление Голландии как независимого государства. Художник изобразил и символы страны на переднем плане — лев и стрелы, означающие число объединившихся провинций[55].

Другой работой, посвященной также Фредерику Хендрику, является картина «Надежда приходит к Амалии ван Солмс на могилу Фредерика Хендрика» кисти Говерта Флинка *(Рис. 5)*, написанная в 1654 году и также предназначавшаяся для недавно построенного Хёйс-тен-Бос в Гааге[56]. Амалия ван Солмс, читающая книгу вместе с богиней войны Беллоной, поднимает свой взгляд на прибывшую Надежду[57]. Группа персонажей находится у подножия несуществующего в реальности памятника Фредерику Хендрику, облаченного в латы и окруженного мраморными добродетелями Правосудия и Постоянства[58]. Несмотря на то что Флинк был учеником Рембрандта, в данной работе отсутствуют какие-либо следы, указывающие на этот факт. Произведение отражает не только почтительное отношение голландцев к важным персонам, оказавшим влияние на историю страны,

---

[54] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 93.

[55] *Спаткай Л. В.* Геральдика стран мира : Европа / Л. В. Спаткай. — Минск : Амалфея, 2005. — С. 187. — ISBN 985-441-463-9.

[56] Dutch classicism in seventeenth-century painting : exhibition catalogue / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom ; Museum Boijmans Van Beuningen. — Rotterdam : Museum Boijmans Van Beiningen, 1999. — P. 168. — ISBN 90-5662-121-1.

[57] *Ibid*. P. 168.

[58] *Ibid*. P. 168.

но и их тяготение к античной культуре и искусству, к символизации окружающего мира. «Высшая европейская знать, в их числе и семья голландского штадгальтера, традиционно была расположена к собственному прославлению в аллегорической форме и к украшению помещений изображениями из античной мифологии»[59].

Не менее актуальными темами для голландского классицизма XVII века являются наука и искусство, которые предстают в виде аллегорических фигур. Аллегории живописи, науки, скульптуры создавались на протяжении всей истории искусства, и XVII столетие не стало исключением. Для классицистов данная тема особенно важна как способ отдать дань и сфере своей деятельности, и эпохе античности. В целом идентифицировать аллегорию той или иной области искусства достаточно просто, поскольку она имеет конкретные атрибуты. Описание персонифицированных наук и искусств подробно изложено Чезаре Рипой в его «Иконологии», вышедшей в 1598 году[60]. Так, аллегория живописи изображается с палитрой и кистью в руках, скульптуры — с резцом или небольшим изваянием рядом, математика ассоциируется с различными измерительными приборами и т. п. Классицистические художники весьма основательно подходили к выбранной теме, изучая особенности изображения какого-либо события, костюмы, соответствовавшие определенным персонажам и эпохе. Труд Чезаре Рипы, безусловно, оказал влияние на изображение аллегорических фигур, являясь образцом для художников. Герард де Лэресс писал об «Иконологии» следующее: «Трактат Чезаре Рипы по иконологии, бесспорно, является прекрасной и полезной книгой для всех людей, чье искусство имеет какое-либо отношение к живописи»[61].

Гравюра де Лэресса «Аллегория скульптуры и живописи» (1670 г.) *(Рис. 6)*, несомненно, создана на основе изучения сборника Рипы. Так, он изобразил аллегорию живописи, похожую на богиню Минерву, с кистью и палитрой, окрашивающую скульптурный бюст. Вторая фигура, олицетворяющая скульптуру, сидит рядом и наблюдает за работой, держа в руках молоток и зубило. Надпись на гравюре гласит: «PIETAS FORMAT ET SAPIENTIA PERFICIT» (пер. с лат. «Обязанность формы и мудрости совершенствует»). Исходя из особенностей изображения можно заключить, что художник подразумевает скульптуру, как своего рода «мать» искусств, вслед за которой последовала и живопись. Так, на гравюре последовательность действий персонажей начинается с создания скульптурного портрета, а затем доведения его до совершенства при помощи кисти и красок. Живопись подчиняется скульптуре и архитектуре, с чем можно согласиться.

Искусство голландского классицизма тесно связано с освоением и интерпретацией античной культуры и искусства. На основе анализа приведенных в данном параграфе аллегорических композиций можно заключить, что для голландских классицистов они служили средством объединения современности

---

[59] *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — С. 162.

[60] *Тилкес О.* История страны Рембрандта / О. Тилкес. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — С. 842. — ISBN 978-5-4448-0731-6.

[61] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 1 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 93.

и античности, а также сопоставления истории Голландии с событиями великого прошлого. Та или иная изображенная аллегорическая фигура должна была соответствовать общей теме произведения, подчеркивая как важность самого события, так и конкретной исторической личности. Таким образом, в голландском классицистическом искусстве ориентация на античное и ренессансное искусство сосуществует с интересом к современной истории.

2.3. Сюжеты Священного Писания в искусстве голландского классицизма XVII века

Религиозная живопись мало представлена в искусстве Голландии XVII столетия, что обусловлено историческими событиями. Протестантское движение, начавшееся в первой половине XVI века, достаточно быстро распространилось по всей Европе. За Лютером последовали и другие богословы, придерживающиеся его идей. В частности, француз Жан Кальвин, учение которого нашло сторонников в Семи Соединенных провинциях. Как заметил Фромантен: голландцы — нация «с нарушенными традициями, религией без алтарных картин»[62]. Религиозная монументальная живопись действительно исчезла из протестантских храмов, однако среди станковой живописи и графики встречаются немногочисленные произведения, посвященные сюжетам Священного Писания. «Из всех совершенств человеческой природы религия является наиболее совершенной и универсальной, поэтому все народы принимают ее в своем образе жизни и служении»[63]. При этом отрицать существование в Голландии XVII века католических храмов было бы ошибкой. Утрехт, Харлем, Амстердам — города, в которых католицизм не был изгнан полностью, соответственно, алтарные композиции создавались работавшими там художниками. Например, известно, что голландский классицист Питер де Греббер работал в Харлеме для католических храмов[64].

Голландцы были глубоко религиозны и верили, что от их деяний на земле зависит будущее после смерти. Как уже упоминалось, в Голландии главным способом познания служил зрительный опыт, вследствие чего немногочисленные произведения на религиозную тему заключали в себе нравоучительный подтекст, призывающий к праведности и аскетизму. Этот концепт затронул и натюрморт, благодаря чему в композицию добавлялись предметы, указывающие на бренность бытия и намекающие на то, что жизнь закончится, а последствия дел останутся. В целом классицистические произведения соответствуют общей тенденции, акцентируя внимание на дидактической функции библейских сюжетов. С другой стороны, значение имеет свойственный голландцам интерес к истории, и попытка выявить параллели с судьбой своей страны. Однако не менее важна для классицистов и визуальная составляющая, что проявляется в создании персонажей с идеальными пропорциями и телосложением под влиянием искусства античности

---

[62] *Фромантен Э.* Старые мастера / Э. Фромантен ; перевод, вступительная статья и комментарии В. С. Турчина. — Москва : Изобразительное искусство, 1996. — С. 55. — ISBN 5-85200-223-2.

[63] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 2 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 186.

[64] *Eck X. van*. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands. 1600–1800 / X. van Eck // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1999. — V. 27, № 1/2. — P. 73.

и Ренессанса. Классицисты стараются донести идею не через визуальные средства, когда сцены страдания и прочие демонстрируются натуралистично, а на смысловом уровне. В контексте этого снова следует упомянуть об ориентации классицизма на более высокую ступень аудитории, которая способна понять замысел, исходя из изображенного сюжета, проводя аналогии с реальной жизнью, актуальными темами и т. п.

Для классицистов религиозная тема служила тем же целям, что и мифологические сцены. Художники также ориентировались на сюжеты, способные воплотить эстетические и гуманистические взгляды. Для французских классицистов важным заветом для произведения на религиозный сюжет являлось отсутствие какого-либо смешения религии и мифологии, о котором писал Буало: «Конечно, тот поэт, что христиан поет, // Не должен сохранять язычества налет»[65]. Однако Герард де Лэресс в своей «Большой книге живописи» придерживается несколько иного мнения: «И хотя на первый взгляд вполне обоснованным возражением может быть то, что с вещами, относящимися к религии, не следует смешивать никаких ложных богов или божеств, которым поклоняются язычники, и что художнику достаточно изобразить реку в ее естественном течении, а не в человеческом облике, все же это возражение легко опровергается, ибо Писание представляет воды и шум рек в человеческом облике, как сказано в Псалме XCVIII. Так как Писание пользуется аллегорическими речами, то художник может также выставлять свой предмет под символическими и ощутимыми подобиями, чтобы быть более понятным зрителю, не опасаясь, что его работа введет в заблуждение верных христиан или усилит языческое суеверие, ибо художник, не имеющий другого языка для выражения себя, кроме фигур, должен пользоваться ими, если он хочет быть понятым»[66]. Данная позиция скорее обусловлена трактовкой художником священного текста, нежели художественными взглядами. Так или иначе, способ изображения сюжета Священного Писания зависит более от религиозных представлений каждого конкретного художника, а также пожеланий самого заказчика.

Художники Высокого Возрождения оставили классицистам огромное наследие полотен на религиозную тему. Исходя из анализа работ голландских мастеров можно сделать предположение, что они более ориентировались именно на живописцев Ренессанса, нежели французских классицистов, поскольку им хотелось обратиться к оригиналам и почерпнуть какие-либо особенности изображения у великих. Образ Мадонны в различных композиционных вариациях Рафаэля, произведения Микеланджело, Веронезе и других являются образцами для подражания. При этом в некоторых работах голландских классицистов заметно прямое заимствование как общей композиции, так и трактовки отдельных персонажей.

В религиозном жанре работали все голландские классицистические художники и среди некоторых работ можно заметить общий пример, на который они

---

[65] *Буало* Н. Поэтическое искусство / Н. Буало ; перевод Э. Л. Линецкой под редакцией А. А. Смирновой ; вступительная статья и комментарии Н. А. Сигал. — Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1957. — С. 86.

[66] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 2 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 167.

опирались. Так, произведения Якоба ван Кампена «Страшный суд» 1650–1655 г. *(Рис. 7)* и Адриана Баккера «Низвержение падших ангелов (Архангел Михаил изгоняет падшую часть небесного воинства)» 1682 г. *(Рис. 8)* демонстрируют увлечение обоих мастеров творчеством Микеланджело, на что указывает также И. А. Соколова в каталоге голландской живописи в собрании Государственного Эрмитажа[67]. В первую очередь это проявляется и в изображении персонажей с весьма мощным телосложением, и в динамичном взаимодействии фигур, что характерно для творчества итальянского мастера. Однако нельзя не заметить, что ван Кампен значительно уступает Баккеру в знании человеческой анатомии, ввиду чего тела персонажей непропорциональны. Колорит произведения ван Кампена менее изысканный, в отличие от работы Баккера, у которого не просто яркие локальные пятна цвета, а гармоничное соотношение оттенков одного тона. Несмотря на разность уровня исполнения, тип композиции у обоих художников схож. Вероятно, работа ван Кампена не столь удачна из-за того, что его профессиональной сферой была архитектура, а не изобразительное искусство. Именно поэтому в наследии этого мастера, построившего величественные сооружения в Амстердаме, живописные работы редки и несколько уступают произведениям профессиональных живописцев. Тем не менее, возможно, данная работа предназначалась для ратуши[68] и явно была положительно оценена заказчиками. Сюжеты произведений ван Кампена и Баккера разные, однако можно предположить, что идея одна: заблудших душ и грешников покарают на высшем суде. Что касается сюжета «Низвержения падших ангелов», то обращение к нему обусловлено популярностью пьесы Йоста ван ден Вондела «Люцифер», вышедшей в 1654 году[69], что в очередной раз подчеркивает связь литературы и изобразительного искусства в Голландии XVII столетия.

Влияние Джулио Романо прослеживается в произведении Питера ван дер Верффа «Мадонна на облаках» *(Рис. 9)*. Время создания полотна затрагивает уже следующий XVIII век, тем не менее, становление мастера происходило в период последней четверти XVII столетия в обстановке окончательного сложения классицизма в Голландии. Сравнивая полотно ван дер Верффа с ранее анализируемыми работами, становится заметна трансформация стиля в сторону большей строгости в соблюдении классицистических доктрин и повышения уровня исполнения, не без влияния формировавшейся теоретической базы классицизма в Голландии. Тип изображения Мадонны восходит к ренессансным образцам, в частности, ее лицо на полотне ван дер Верффа напоминает Мадонн Джулио Романо. У ног Девы Марии художник изобразил двух херувимов, у которых видна лишь голова. В целом данная работа интересна с точки зрения развития голландского классицизма,

---

[67] *Соколова И. А.* Голландская живопись XVII–XVIII веков : каталог коллекции : в 4-х томах / И. А. Соколова ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. — ISBN 978-5-93572-744-4.

[68] Dutch classicism in seventeenth-century painting : exhibition catalogue / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom ; Museum Boijmans Van Beuningen. — Rotterdam : Museum Boijmans Van Beiningen, 1999. — P. 80. — ISBN 90-5662-121-1.

[69] *Соколова И. А.* Голландская живопись XVII–XVIII веков : каталог коллекции : в 4-х томах. — Том 1 / И. А. Соколова ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. — С. 55. — ISBN 978-5-93572-744-4.

которое затрагивало и архитектуру, и изобразительное искусство. В частности, стиль становится более строгим, лишенным заметного воздействия барокко, он все более приближается к французскому классицизму. Однако, конечно, изменение стиля затронуло не всех художников — многие продолжали работать в русле национальной версии классицизма, особенности которого рассмотрены в предыдущей главе.

Среди графических работ интересна гравюра Герарда де Лэресса «Авраам и Сарра за столом» 1665 года *(Рис. 10)*. Художник представил момент, когда Авраам сидит со своей женой Саррой за столом, слева Агарь с подносом. Сарра кричит на первого сына Авраама Измаила, который от страха бежит к своей матери Агари. Исаак, младший сын Сарры, плачет, прижавшись к ее ногам. Очевидно, за этой сценой следует описанное в Библии изгнание Авраамом Агари и Измаила по просьбе Сарры. Де Лэресс, отмечая преимущество печатной графики перед живописью, писал: «Гравюра присутствует повсюду, пролетая над Вселенной, так же, как и звучащая труба Славы»[70]. Вероятно, именно этим обусловлено количественное преобладание гравюр в творчестве художника. Данное произведение создано в ранний период творчества мастера, тем не менее, здесь уже осуществлены те принципы создания гравюры, касающиеся штриха, которые затем будут зафиксированы им в теоретической форме. Де Лэресс уделяет достаточно внимания окружающему пространству, в котором представлены персонажи, прорабатывая даже не столь значимые элементы, что соответствует присущему голландским художникам интересу к различным деталям и подробностям.

Таким образом, сюжеты из Священного Писания не были столь распространены, как мифологические, но и те, и другие служили религиозным и эстетическим взглядам голландских классицистов. Работая в религиозном жанре, художники опирались на произведения ренессансных мастеров, наследие которых являлось неисчерпаемым источником для заимствования образов. Однако тот или иной эпизод рассматривался с позиции современности и отвечал актуальным вопросам, воплощаясь в классицистическом ключе.

2.4. Батальный жанр в творчестве голландских классицистов XVII века

Батальный жанр в творчестве голландских классицистов требует особенного внимания в контексте изучения стиля в целом. Несмотря на немногочисленность художественных произведений, а также отсутствие каких-либо научных трудов, в которых бы исследовалась данная тема, без ее рассмотрения невозможно составить целостное представление о голландском классицизме XVII столетия. Круг художников, работавших в батальном жанре, невелик и ограничивается несколькими именами, тем не менее, даже столь незначительное количество работ заслуживает их специального выделения и изучения.

Появление батальной темы в исторической картине классицизма является необычным феноменом, свидетельствующим о значительных изменениях стиля, произошедших на голландской почве. Интерес к современным событиям во многом обусловлен сложной исторической ситуацией страны, насыщенной

---

[70] *Lairesse G. de.* Groot schilderboek. In 2 volume. Volume 2 / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712. — P. 373.

международными конфликтами — с Испанией, Англией и Францией. В контексте этого уместно привести цитату Фромантена: «Идут сражения за рубежами Голландии, на суше и на море, на границах и в самом сердце страны. Внутри междоусобицы: в 1619 году обезглавлен Барневельт, в 1672 году убиты братья де Витт, пятидесятитрехлетняя борьба между республиканцами и оранжистами осложняется религиозными и философскими распрями — арминиан против гомаристов, последователей Вутиюса против приверженцев Кокцеюса — и приводит к таким же трагедиям. Войны с Испанией, Англией и Людовиком XIV не прекращаются. Голландия, наводненная врагами, защищается — об этом повествует история. В 1648 году подписан мирный договор в Мюнстере, в 1678 году — в Неймегене и в 1698 году — в Реисвеике. Новый век открывается войной за испанское наследство. Можно сказать, что все художники великой и миролюбивой школы, о которой я вам говорю, прожили свою жизнь, почти каждый день слыша грохот пушек»[71]. Французский путешественник кратко, но ярко и четко охарактеризовал политическую ситуацию в Голландии. Войны так или иначе затронули все слои населения Голландии, в том числе классицистических художников, для которых свойственен отклик на актуальные темы, о чем говорилось ранее.

Изображение сухопутных и морских битв способствовало фиксации конкретного исторического момента, подвигов воевавших солдат, рисковавших жизнью и погибших ради свободы своей страны. Создание картин на военную тему способствовало прославлению голландской армии, объединению граждан на основе возбуждения в зрителях патриотических чувств. Помимо этого, в сценах сражения как нигде выражается классицистический идеал человека, способного умереть ради спасения других, справедливости, чести. В подобных произведениях возвеличиваются мужественность, героизм, смелость и отважность, что характерно в целом не только для классицизма, но и других стилистических направлений. Тем не менее обращение голландских классицистов к батальной теме само по себе необычно и указывает не только на самобытность стиля, но и на то, как сильно война отпечаталась в сознании голландцев и как остро реагировали жители на происходящие события.

Несмотря на то что произведения классицистического искусства должны быть нацелены не на чувства, а разум, сцены военных сражений не могли не вызывать в созерцателе полотна или эстампа чувственного отклика, что вновь демонстрирует специфику интерпретации классицизма голландскими художниками. Батальный жанр в голландском искусстве являлся некой платформой, на которой художники всех стилистических направлений объединялись на основе причастности к национальной истории и политике, а также желания навсегда сохранить в потоке времени подвиги отечественной армии и военачальников. Произведения классицистов представляют скорее некий обобщенный образ войны, без указания конкретной битвы, дат и имен. Классицистические художники воплощают сам факт способности человека умереть ради своей страны, главенство чести и гражданского долга. В произведениях на военную тему мастера классицизма реализовали и свои патриотические устремления, и художественные.

---

[71] *Фромантен Э.* Старые мастера / Э. Фромантен ; перевод, вступительная статья и комментарии В. С. Турчина. — Москва : Изобразительное искусство, 1996. — С. 62. — ISBN 5-85200-223-2.

Как уже упоминалось, классицистических работ, посвященных военным баталиям, немного. Следуя в хронологическом порядке, необходимо начать анализ с полотен Питера Поста, который прославился как соавтор амстердамской ратуши и многих других примечательных сооружений. Творчество архитектора охватывает первую половину XVII столетия и период становления классицизма в изобразительном искусстве. Несмотря на то что архитектурная деятельность Поста принадлежит классицистической стезе, живописные полотна демонстрируют неустойчивость художника к национальному искусству. Так, в двух картинах, созданных в 1631 г., Пост отразил события, происходившие в кавалерийских столкновениях. В первой из упомянутых выше работ, «Кавалерийское сражение» *(Рис. 11)*, художник изобразил яростную битву всадников. Воины, не жалея, убивают друг друга шпагами и огнестрельным оружием. Композиция полотна четко делится на параллельные регистры, однако ключевое действие происходит на втором плане, где кавалерист в латах пристреливает своего соперника, мертвое тело которого вот-вот упадет с лошади. Некоторая хаотичность сцены, сумбурность, присущая любому военному сражению, свидетельствует о желании Поста показать войну в реалистическом ключе. Тем не менее большую часть пространства картины художник отдает небу, создавая некое противопоставление ожесточенной борьбы на земле и спокойных, тихих небес. Композиция полотна и характер сцены невольно создают ассоциации с эпизодом Аустерлицкого сражения, описанным Л. Толстым в «Войне и мире»: «Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками»[72]. Вышеупомянутый контраст бренного и вечного весьма удачно реализован Постом. В данном произведении еще мало черт, свойственных классицистическому искусству, за исключением строгого деления композиции на горизонтальные планы. Вероятно, это обусловлено тем, что Пост, как и Кампен, о котором говорилось ранее, не был профессиональным художником, ввиду чего его работы не обладают тем мастерством, которое присуще его архитектурным творениям. Помимо этого, необходимо еще раз отметить, что в 1630-е годы в Голландии классицизм еще не успел полностью «овладеть» сферой изобразительного творчества, в отличие от архитектуры. К середине столетия художник значительно глубже усвоил принципы нового стиля, о чем свидетельствуют его живописные произведения 1650–1660-х годов.

Другое полотно Поста, «Засада на армейский конвой» *(Рис. 12)*, посвящено той же теме, которая, очевидно, очень заинтересовала мастера. В этой работе художник уже строит композицию симметрично, помещая в центр сцены группу персонажей. Снова Пост делит пространство на планы, посвящая большую часть облачному небу. Исходя из года создания обеих картин и анализа военного костюма можно предположить, что Пост изобразил одно из вооруженных столкновений между Голландией и Испанией в ходе Восьмидесятилетней войны. Одинаковый размер и формат картин, единый колористический строй позволяет сделать вывод о том, что они создавались на заказ и предназначались для экспонирования в одном пространстве. В целом живописные работы художника демонстрируют

---

[72] *Толстой Л. Н.* Война и мир : в 4-х томах. — Том 1 / Л. Н. Толстой ; вступительная статья А. В. Гулина. — Москва : Детская литература, 2010. — С. 344. — ISBN 978-5-08-004667-4.

его увлечение картинами голландских пейзажистов, что подтверждается превалированием пейзажного жанра в его творчестве.

Помимо Питера Поста, тему войны воплотил Саломон де Брай, создав офорт в 1637–1697 гг. *(Рис. 13)*, посвященный морскому сражению. Строго симметричная композиция свидетельствует о том, что художник специально компоновал отдельные элементы, с целью создать упорядоченную и гармоничную сцену, что противоречит сумбурности настоящего военного столкновения. В середине переднего плана экипаж уничтожил окружившие его неприятельские корабли, в результате чего последние опускаются на дно. Основное сражение происходит в центре композиции, где большое судно уничтожает своих врагов, тонущих вокруг него. Офорт де Брая не позволяет идентифицировать ни конкретное сражение, ни воюющие страны. Возможно, де Брай создал некий обобщенный образ войны в принципе, а также ее ужасающие последствия. Ввиду того что тема сражения реализована художником в виде эстампа, вероятно, де Брай подразумевал массовое распространение по стране своей работы. Как известно, в XVII столетии голландский флот занимал лидирующее положение в мире. За год производилось огромное количество торговых и военных судов. Эстамп де Брая не только показывает бедствия и масштабы войны, но и предмет гордости Голландской Республики.

Многообразие войн и сражений, которыми насыщена история Голландии XVII века, затронуло художников всех стилистических направлений. Голландские классицисты, которые весьма отзывчивы к национальной культуре, искусству и политике, отразили в своем творчестве актуальную тему. Несмотря на то что батальный жанр в творчестве мастеров классицизма встречается редко, сам факт существования произведений, отражающих современные события, демонстрирует восприимчивость голландского классицизма к новым веяниям. В сценах сражения художники показывали не только ужасы войны, но и силу отечественной армии и флота, их готовность победить врага, угрожающего лишить свободы. Таким образом, классицизм в Голландии расширил свои рамки, включив в арсенал художественных средств и барочные приемы, и реалистический метод работы, и жанровое многообразие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Классицизм в Голландии XVII столетия формировался в контексте тесных художественных связей с Италией, являющейся местом ученичества европейских художников, начиная с середины XVI века. Романисты и итальянисты проложили путь голландским художникам классицизирующего направления, продолжившим традицию освоения итальянского искусства. Именно в Италии, бывшей в XVII веке центром пересечения различных стилистических тенденций, голландские живописцы и писатели познакомились с творчеством французских классицистов. Однако классицизм пришел в изобразительное искусство лишь в середине XVII века, вслед за архитектурой, продолжавшей традицию нидерландского позднего Возрождения, а также литературой и театром, которые оказали прямое воздействие на распространение идей классицизма, призывая вернуться на путь постижения классики.

Голландские классицистические художники опирались на изобразительное искусство французских мастеров, а также литературные работы Н. Буало. Важное значение имеет и факт доминирования в голландском искусстве XVII века барокко во взаимодействии с творческим методом реализма. Безусловно, это не могло не оказать влияние на развитие классицизма. Так, изучение голландского варианта стиля демонстрирует его промежуточное положение между классицизмом и барокко. Доказательством данного утверждения являются результаты сопоставления теории французского и практики голландского классицизма, а также анализ голландской классицистической теории.

Несмотря на то что французские художники не создали теоретическую базу стиля, попытаться сконструировать основополагающие принципы можно на основе изучения писем, высказываний и литературных произведений. Исходя из сравнительного анализа удалось установить, что голландский классицизм отходит от важнейших догматов стиля. Для голландских художников более важное значение имеет сама идея преобразования окружающего мира, попытка устранения с помощью классицистических формальных приемов его несовершенств. Ввиду этого мастеров интересуют такие жанры, как натюрморт и бытовой, с помощью которых можно возвести обыденную тему до уровня нечто возвышенного и значимого. Это обусловлено важностью повседневной культуры для голландцев, являющейся предметом их гордости.

Тем не менее, несмотря на сущностные расхождения в трактовке стиля, исторический жанр и в голландском, и во французском классицизме занимает первостепенное положение. Тематически исторический жанр можно разделить на мифологические сюжеты, аллегорические композиции, эпизоды Священного Писания и батальные сцены. Гуманистические и религиозные представления голландцев повлияли как на характер изображения тех или иных сцен, так и на выбор сюжета в целом. Классицисты выбирали эпизоды, содержащие в себе дидактический подтекст, способствующий воспитанию в человеке положительных черт. С другой стороны, эстетические воззрения классицистов, основанные на представлении человека центром мироздания, побуждали художников выбирать сюжеты, демонстрирующие человеческое величие и мощь, способность на совершение подвигов и правосудия. Данная концепция обусловливает изображение персонажей с идеальными пропорциями, гармонично сложенных, в чем прослеживается изучение античной скульптуры, искусства Ренессанса. Однако влияние художественной среды и культуры проявляется в том, что некоторые художники отказываются от идеализации натуры, представляя на полотне естественную красоту, тогда как другие классицистические нормы вполне соблюдены.

Анализ аллегорических композиций позволяет сделать вывод о почтительном отношении голландцев к истории, о желании сопоставить судьбу своей страны с великими державами прошлого, например, Римской Республикой. Попытка представить то или иное историческое событие в аллегорическом ключе объясняется намерением зафиксировать его в потоке времени, ввиду чего в композицию вводятся различные мифологические фигуры, подчеркивающие высокий статус изображенных лиц и самого события в целом.

История Голландии сложилась таким образом, что религиозная живопись не стала главной темой творчества живописцев. Тем не менее через сюжеты Священного Писания голландские художники транслировали свои представления,

взгляды, связанные с идеями нравственности, аскетизма и праведности. Важной целью являлось показать зрителю то или иное событие с точки зрения человеческого опыта, исторического богатства мира. В сущности, ветхозаветные и новозаветные эпизоды служили тем же целям, что и мифологические, анализируемые с позиции современности.

Батальный жанр в искусстве голландского классицизма не нашел полного выражения, однако даже небольшое количество произведений, посвященных теме войны, свидетельствует о подвижности границ стиля и его восприимчивости к новациям. Художники, воплотившие сцены баталий в своем творчестве, стремились не только прославить голландскую армию, но и продемонстрировать ужасающий масштаб сражений. Сопоставление в одном произведении природной стихии и действий людей позволяло мастеру создать некий контраст ничтожности человеческих устремлений, в результате которых гибнет огромное количество людей, и спокойствие, умиротворенность земли, неба, являющихся свидетелями многовековой истории.

Таким образом, на основе изучения исторического жанра в голландском классицизме XVII столетия явственно прослеживается трансформация стиля, проявляющаяся в тяготении к некоторым барочным элементам и реалистическому творческому методу. Благодаря исторической картине голландские классицисты смогли поставить историю своей страны в один ряд с античностью, одновременно с этим делая человека главной темой произведения, как творца истории. Симбиоз в одной работе прошлого и настоящего, специфика воплощения, отход от классицистических правил позволяет назвать голландский классицизм уникальным, исключительным явлением в истории искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авсиян О. А.* Натура и рисование по представлению : учебное пособие / О. А. Авсиян. — Москва : Изобразительное искусство, 1985. — 152 с.
2. *Акимов С. С.* Новое исследование о голландской культуре XVII столетия / С. С. Акимов // Общество. Среда. Развитие. — 2017. — № 3. — С. 134–136.
3. *Бодрова В. Н.* Античные образы в голландской живописи XVII в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бодрова Валентина Николаевна ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — Москва, 2005. — 218 с.
4. *Буало Н.* Поэтическое искусство / Н. Буало ; перевод Э. Л. Линецкой под редакцией А. А. Смирновой ; вступительная статья и комментарии Н. А. Сигал. — Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1957. — 232 с.
5. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств : проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин ; перевод с немецкого А. Франковского. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2019. — 352 с. — ISBN 978-5-389-17200-5.
6. *Виппер Б. Р.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670) / Б. Р. Виппер ; Институт истории искусства Министерства культуры СССР. — Москва : Искусство, 1962. — 518 с.
7. *Даниэль С. М.* Европейский классицизм : Эпоха Пуссена. Эпоха Давида / С. М. Даниэль. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. — 304 с. — ISBN 5-352-00313-2.

8. *Даниэль С. М.* Нидерландская живопись : две ветви одной кроны : [альбом] / С. М. Даниэль. — Санкт-Петербург : Аврора, 2001. — 287 с. — ISBN 5-7300-0692-6.

9. *Дубова О. Б.* Становление академической школы в западноевропейской культуре / О. Б. Дубова. — Москва : Памятники исторической мысли, 2009. — 276 с. — ISBN 978-5-88451-260-3.

10. *Капоа К. де*. Эпизоды и персонажи Ветхого Завета в произведениях изобразительного искусства / К. де Капоа ; перевод с итальянского С. И. Козловой. — Москва : Омега, 2011. — 352 с. — ISBN 978-5-465-02521-8.

11. *Королькова О. А.* Герард де Лэресс — представитель голландского классицизма XVII века / О. А. Королькова // Молодежный Вестник СПБГИК. — 2018. — № 2. — С. 72–75.

12. *Кравчунас М. Б.* Основные стилевые тенденции в голландской архитектуре конца XVI–XVII вв. (на примере жилой застройки Амстердама) : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кравчунас Мария Борисовна ; Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2011. — 320 с.

13. *Ларионов А. О.* Рисунки старых мастеров Голландии и Фландрии в собрании Эрмитажа : очерк истории коллекции / А. О. Ларионов ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 1999. — 73 с.

14. *Лось О. К.* Культурные феномены как отражение ментальности голландцев в период с последней четверти XVI — до конца XVII веков : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Лось Ольга Константиновна ; Иркутский государственный технический университет. — Улан-Удэ, 2004. — 27 с.

15. *Мандер К. ван*. Книга о художниках / К. ван Мандер ; перевод с голландского В. М. Минорского под редакцией Г. И. Федоровой. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. — 544 с. — ISBN 978-5-352-02171-2.

16. Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4-х томах. — Том 1 / Д. Е. Аркин, Б. Н. Терновец. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. — 622 с.

17. «Не верь глазам своим». Обманки в искусстве : каталог выставки / И. Р. Багдасарова, Н. Ю. Бахарева ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2018. — 504 с. — ISBN 978-5-93572-802-1.

18. *Овидий П. Н.* Метаморфозы : [поэма] / П. Н. Овидий ; перевод с латинского С. Шервинского. — Москва : Художественная литература, 1977. — 430 с.

19. *Питеря Ю. В.* Итальянизирующее направление в голландской пейзажной живописи XVII века : специальность 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Питеря Юлий Владимирович ; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. — Москва, 2011. — 220 с.

20. *Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы / Е. И. Ротенберг. — Москва : Искусство, 1989. — 288 с. — ISBN 5-210-00048-6.

21. *Ротенберг Е. И.* Искусство Голландии XVII века / Е. И. Ротенберг. — Москва : Искусство, 1971. — 235 с.

22. *Садков В. А.* Голландский рисунок XVII века : эволюция и проблемы атрибуции : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Садков Вадим Анатольевич ; Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. — Москва, 1997. — 54 с.

23. *Соколова И. А.* Голландская живопись XVII–XVIII веков : каталог коллекции : в 4-х томах / И. А. Соколова ; Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. — ISBN 978-5-93572-744-4.

24. *Спаткай Л. В.* Геральдика стран мира : Европа / Л. В. Спаткай. — Минск : Амалфея, 2005. — 416 с. — ISBN 985-441-463-9.

25. *Строганов С. А.* Проблемы генезиса батального жанра в голландской живописи первой половины XVII века : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Строганов Сергей Анатольевич ; Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. — Санкт-Петербург, 2004. — 20 с.

26. *Тартаковская Е. А.* Очерк голландской живописи XVII века / Е. А. Тартаковская. — Ленинград : Изд-во Ленинградского областного союза советских художников, 1935. — 93 с.

27. *Тилкес О.* История страны Рембрандта / О. Тилкес. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 1048 с. — ISBN 978-5-4448-0731-6.

28. *Толстой Л. Н.* Война и мир : в 4-х томах. — Том 1 / Л. Н. Толстой ; вступительная статья А. В. Гулина. — Москва : Детская литература, 2010. — 491 с. — ISBN 978-5-08-004667-4.

29. *Фромантен Э.* Старые мастера / Э. Фромантен ; перевод, вступительная статья и комментарии В. С. Турчина. — Москва : Изобразительное искусство, 1996. — 280 с. — ISBN 5-85200-223-2.

30. *Хейзинга Й.* Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки / Й. Хейзинга ; перевод с нидерландского Д. Сильвестрова ; комментарии Д. Э. Харитоновича. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 680 с. — ISBN 978-5-89-059-128-9.

31. *Хейл Р. Б.* Рисунок. Уроки старых мастеров : подробное изучение пластической анатомии человека на примере рисунков великих художников / Р. Б. Хейл ; перевод с английского О. А. Герасиной. — Москва : АСТ, 2006. — 271 с. — ISBN 5-17-036085-1.

32. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл ; перевод с английского и вступительная статья А. Майкапара. — Москва : АСТ, 2004. — 656 с. — ISBN 5-9578-0691-9.

33. *Шама С.* Глаза Рембрандта / С. Шама ; перевод с английского В. Ахтырской. — Москва : Азбука, 2017. — 960 с. — ISBN 978-5-389-10756-4.

34. *Шпинарская Е. Н.* Классицизм и барокко : историографический анализ / Е. Н. Шпинарская. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. — 127 с. — ISBN 5-86708-117-6.

35. *Aikema, B.* Meesters op papier : Nederlandse tekeningen uit een particuliere collectie (17de–19de eeuw) : [catalogus] / B. Aikema, P. van der Coelen, P. Roelofs. — Nijmegen : Museum Het Valkhof, 2002. — 199 p. — ISBN 90-400-8707-5.

36. *Alpers S.* The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century / S. Alpers. — Revised ed. — Chicago : University of Chicago Press, 1983. — 302 p. — ISBN 0226015130.

37. *Bredius A.* Amsterdam in de zeventiende eeuw / A. Bredius. — Gravenhage : W. P. van Stockum & Zoon, 1897. — 651 p.

38. Dutch classicism in seventeenth-century painting : exhibition catalogue / A. Blankert, N. Dufais, A. J. Gelderblom ; Museum Boijmans Van Beuningen. — Rotterdam : Museum Boijmans Van Beiningen, 1999. — 351 p. — ISBN 90-5662-121-1.

39. *Eck X. van*. The Artist's Religion: Paintings Commissioned for Clandestine Catholic Churches in the Northern Netherlands. 1600–1800 / X. van Eck // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1999. — V. 27, № 1/2. — P. 70–94.

40. *Fuchs R. H.* Dutch painting / R. H. Fuchs. — New-York ; Toronto : Oxford univ. press, 1978. — 216 p. — ISBN 0-19-520061-6.

41. *Hoogstraten S. van*. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst / S. van Hoogstraten. — Rotterdam : By Fransois van Hoogstraeten, 1678. — 422 p.

42. Jan de Bray and the Classical Tradition : [brochure] / P. Avery, R. Brinkerhoff, K. Sundstrom ; National gallery of art Washington. — Washington : National Gallery of Art, 2004. — 15 p.

43. *Junius F.* The painting of the ancients / F. Junius. — London : By R. Hodgkinsonne, 1638. — 376 p.

44. *Lairesse G. de*. Grondlegginge ter teekenkonst / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Willem de Coup, 1701. — 115 p.

45. *Lairesse G. de*. Groot schilderboek : [in 2 volume] / G. de Lairesse. — Amsterdam : By Hendrick Desbordes, 1712.

46. *Post P.* Les ouvrages d'architecture: dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions / P. Post. — A Leide : Chez Pierre vander Aa, 1715. — 307 p.

47. *Poussin N.* Collection de lettres de Nicolas Poussin / N. Poussin ; édition Quatremère de Quincy. — Paris : Imprimerie de Firmin Didot, 1824. — 414 p.

48. *Poussin N.* Correspondance de Nicolas Poussin / N. Poussin ; édition Ch. Jouanny. — Paris : J. Schemit, 1911. — 524 p.

49. *Schama S.* The embarrassment of riches : An interpretation of Dutch culture in the golden age / S. Schama. — New York : Random House, 1997. — 698 p. — ISBN 0-679-78124-2.

50. *Sluijter E. J.* Emulating Sensual Beauty : Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt / E. J. Sluijter // Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1999. — V. 27, № 1/2. — P. 4–45.

51. *Willigen A. van der.* Geschiedkundige Aanteekeningen Over Haarlemsche Schilders / A. van der Willigen. — Haarlem : De Erven F. Bonh, 1866. — 258 p.

52. *Winkel J. te*. De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde : [in 7 volume] / J. te Winkel. — Haarlem : De Erven F. Bohn, 1922–1927.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Я. ван Лоо. Даная. 1655–1660 гг.
Х., м. 62 × 74. Амстердам. Коллекция Кремера.

Рис. 2. А. ван дер Верфф. Флора с цветами, разбросанными путти,обрамленные листвой и масками. 1696 г. Х., м. 290 × 195. Кассель. Дворец Вильгельмсхёэ.

Рис. 3. К. Холстейн. Бахус утешает Ариадну. 1628–1658 гг. Гравюра. 29 × 19.9. Амстердам. Рейксмузеум.

Рис. 4. Ц. ван Эвердинген. Аллегория рождения Фредерика Хендрика. 1650 г. Х., м. 373×243. Гаага. Хёйс-тен-Бос.

Рис. 6. Г. де Лэресс. Аллегория скульптуры и живописи.1670 г. Гравюра. 27×20,6. Амстердам. Рейксмузеум.

Рис. 5. Г. Флинк. Надежда приходит к Амалии ван Солмс на могилу Фредерика Хендрика. 1654 г. Х., м. 307×189. Амстердам. Рейксмузеум.

Рис. 7. Я. ван Кампен. Страшный суд. 1650–1655 гг. Х., м. 328×203. Амерсфорт. Церковь Святого Георгия.

Рис. 8. А. Баккер. Низвержение падших ангелов (Архангел Михаил изгоняет падшую часть небесного воинства). 1682 г. Х., м. 123,3×84,4. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж.

Рис. 9. П. ван дер Верфф. Мадонна в облаках. 1665 г. Д., м. 43×34,3. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж.

Рис. 10. Г. де Лэресс. Авраам и Сарра за столом. 1665 г. Гравюра. 22,4×25,4. Амстердам. Рейксмузеум.

Рис. 11. П. Пост. Кавалерийское сражение. 1631 г. Д., м. 34,7×53,1. Гаага. Маурицхёйс.

Рис. 12. П. Пост. Засада на армейский конвой. 1631 г. Д., м. 34,7×53. Гаага. Маурицхёйс.

Рис. 13. С. де Брай. Морское сражение. 1637–1697 гг.
Гравюра. 12,1×18,9. Амстердам. Рейксмузеум.

Вторая премия

ВАСИЛИЙ ДЕНИСОВ (1862–1922): ОПЫТЫ СИМВОЛИСТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Тимошенко Елена Викторовна
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Уральский гуманитарный институт

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XIX–XX веков — время значительных изменений в культурной жизни России, обусловленных кризисом позитивистского мировоззрения, обостренным религиозным чувствованием. Этот период отличается активным поиском новых выразительных средств, тяготением к синтезу, формированием индивидуальных творческих методов и стилистик. Характерной и в то же время уникальной персоной в изобразительном искусстве начала XX века можно назвать Василия Ивановича Денисова. Отсутствие профессионального художественного образования позволило ему выработать собственный стиль, адекватный «стилю эпохи» и символическому восприятию мира. Не будучи оцененным по достоинству современниками, он по-прежнему малоизвестен в настоящее время. Он воспринимается как скромный очевидец и современник художественных процессов рубежа XIX–XX веков. Между тем, Василий Иванович Денисов — фигура уникальная, художник, — шел всегда своим собственным путем, путем собственных художественных и технических исканий. Он оказался близок по духу мастерам «Мира искусства», «Голубой розы» и даже «Бубнового валета» (в поздний период своего творчества). Как и многие современники, Денисов осуществлял опыты и эксперименты в области театра под началом таких выдающихся деятелей, как К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, И. М. Лапицкий, Ф. Ф. Комиссаржевский и др.

Историография. Творческий путь и художественное наследие Денисова представляют особую ценность в контексте искусства начала XX века, тем не менее они не имели всестороннего исследования. Имеющиеся публикации о художнике отечественных искусствоведов основаны на историко-биографическом подходе и направлены на рассмотрение станкового наследия, тогда как сценография и художественные эксперименты в области театра оказываются незатронутыми. Наиболее значимыми, в том числе и для данного исследования, являются работы академика РАХ С. В. Голынца, прежде всего, вступительная статья к альбому-каталогу «Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана»[1].

[1] Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана. Современники о художнике / сост. кн., автор вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец. — Екатеринбург : Изд-во

Это издание, помимо вступительной статьи, включает в себя блок текста отражающих восприятие Денисова комментариев современников, наиболее репрезентативно представляющих личность художника. Исследование было продолжено С. В. Голынцом в статьях «Василий Денисов — художник русского символизма»[2] и «Василий Денисов: итоги и проблемы изучения»[3].

В театроведческой литературе имя Денисова встречается достаточно редко, часто вскользь, как в монографии Н. Д. Волкова «Мейерхольд»[4]. Более подробно представлена сценография Денисова в сборнике материалов «Мейерхольд и художники»[5], где воспроизводятся документы, эскизы, фотографии Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина.

Большой интерес для данного исследования представляют хранящиеся в отделе рукописей ГРМ записи В. В. Воинова, ученика и младшего товарища Василия Денисова, считавшего несправедливым отсутствие имени Денисова в истории русского искусства. Он написал о нем одну из первых монографий, предназначавшуюся для публикации в издании «Россия в ее прошлом и будущем», которая по причине революционных потрясений оказалась неизданной.

Актуальность темы исследования обусловлена еще и тем, что значительная коллекция произведений Василия Ивановича Денисова (70 живописных работ и около 300 листов графики, включая и театральные эскизы) находится в Екатеринбурге в частном собрании Е. В. Ройзмана, которое до сих пор не изучено в полной мере. Между тем, театральная графика В. И. Денисова имеет высокую ценность в контексте истории развития театра, особенно в рамках символистских опытов. Данная коллекция предоставляет обширный материал для исследования и возможности будущего экспонирования.

Театрально-декорационные работы В. И. Денисова включены в собрания крупнейших музеев России, таких как Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, Государственная Третьяковская галерея и ряда других музеев; известно существование театральных эскизов в закрытых частных коллекциях.

Объектом исследования является творческий путь и наследие Василия Ивановича Денисова.

Предмет исследования — живописное и графическое наследие Василия Ивановича Денисова в контексте развития русского художественного символистского театра рубежа XIX–XX веков Москвы и Петербурга, а именно эскизы костюмов, декораций, сохранившиеся фотодокументы и театральная критика

Урал. ун-та, 1999. — 104 с.

[2] *Голынец С. В.* Василий Денисов — художник русского символизма // Русское искусство. — 2012. — № 1. — С. 98–107.

[3] *Голынец С. В.* Василий Денисов: итоги и проблемы изучения : материалы Международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь, май 2014 г. — Пермь : Книжный мир, 2015. — С. 73–91.

[4] *Волков Н. Д.* Мейерхольд : в 2-х т. — М. ; Л. : Academia, 1929.

[5] Мейерхольд и художники / Изд. 2-е, испр., доп. : ред.-сост. В. О. Семеновский. — М. : ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, 2015. — 400 с.

периода работы Денисова с режиссером В. Э. Мейерхольдом в Театре-студии и театре В. Ф. Комиссаржевской в 1905–1907 годы.

Цель работы — проследить особенности становления сценографии Василия Денисова в его ранний период обращения к театру 1905–1907 гг.

Задачи:

1. Собрать биографический материал о жизни художника в материалах современников и автобиографических записях.
2. Выявить и проанализировать фактический материал (театральная графика, эскизы, рецензии) по постановкам, оформленным В. И. Денисовым.
3. Провести анализ художественной, выставочной, театральной (сценографической) деятельности В. И. Денисова периода 1905–1907 гг.
4. Раскрыть особенности художественного метода на примере конкретных оформленных постановок.
5. Проанализировать состояние художественного наследия, сохранность произведений, их представленность в музейных пространствах, исследовательские и выставочные перспективы.

Методологическую основу исследования составляет комплекс методов: *праксиметрический метод*, заключающийся в изучении дневниковых записей, архивных материалов, корреспонденции и пр.; *формальный и стилистический анализ* художественных произведений; *сравнительный анализ* произведений искусства как в рамках наследия Денисова, так и других представителей искусства рубежа веков; *иконологический метод* как многоуровневый анализ произведений для интерпретации символического содержания, выявления смысла произведения; а также *биографический и описательный методы* и *контекстуальный анализ*.

В данной работе сделана попытка обратить внимание на неопубликованный эмпирический материал, среди которого и предметы изобразительного искусства, и документы эпохи (рукописи, фотосвидетельства, документы и пр.). Привлеченные к исследованию материалы включают в себя предметы из частной коллекции, произведения из собраний крупнейших музеев, таких как Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, фонд графики Государственной Третьяковской галереи. Особое внимание уделено работе в фондах, отделах рукописей и архивах Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи.

ГЛАВА 1. БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА ВАСИЛИЯ ДЕНИСОВА

Василий Иванович Денисов родился 1 января 1862 года в Замостье Люблинского воеводства Царства Польского[6]. В возрасте восьми лет был принят в хор певчих лейб-гвардии Литовского полка. В течение трех лет на средства полка обучался в Варшавском музыкальном институте, а в 1880 году окончил институт по классу валторны.

---

[6] *Голынец С. В.* Василий Денисов: итоги и проблемы изучения… С. 74.

Денисов переезжает в Москву в 1887 году, где трижды терпит неудачу на конкурсе в оркестр Большого театра, но продолжает играть в частных оркестрах.

Кисть в руки Денисов берет лишь в возрасте 33-х лет в 1895 году, начиная с небольших этюдов на пленэре и копий пейзажистов-передвижников. Показательны и причины, побудившие Денисова начать художественную деятельность: «… я трижды пытался поступить в оркестр Большого театра — и трижды провалился на конкурсе. Неудача потрясла меня настолько, что я заболел нервным расстройством… Вот тогда, чтобы рассеять свое гнетущее состояние, я пошел на Сухаревку, купил там за 3 рубля ящик с красками и начал по утрам ходить в Петровский парк писать свои первые этюды. До этого времени я никогда не брал кисти в руки, хотя живопись очень любил. Наступила зима, стояли морозы. Писать было холодно и неудобно, зябли руки. Однако я писал с увлечением, чувствуя, что передо мной открывается что-то новое и дотоле неведомое»[7].

В 1896 году Денисов попадает в оркестр Русской частной оперы Саввы Мамонтова, где в то время работали художники Коровин, Серов, Поленов, Головин, Врубель. Работа в оркестре давала необходимый заработок для обеспечения большой семьи Денисова (жена Александра Ильинична, три сына — Владимир, Николай и Иван, а также дочь Мария), поэтому переход от музыки к живописи совершался постепенно. Работа в театре Мамонтова позволила Денисову осознать связь музыки и живописи, а также познакомиться с К. Коровиным, В. Васнецовым, С. Малютиным. В 1896 году происходит встреча М. А. Врубеля, проживающего в то время у Саввы Мамонтова, с Денисовым, с этого времени начинаются символистские и колористические искания Василия Ивановича[8]. В мамонтовском театре Денисов решается показать свои зимние этюды Коровину, после чего он был приглашен в частную мастерскую художника в Сыромятниках. В этом же году Денисов впервые участвует со своими пейзажами, написанными с натуры, на выставке Общества любителей художеств.

С сентября 1897 по апрель 1898 гг. Василий Иванович берет уроки в мастерской К. Коровина. Даже за столь кратковременное обучение у Денисова сложились прочные взгляды на сущность живописи и ее задачи. Василий Иванович и сам отмечал значение учителя в своем творчестве: «Коровин имел на меня большое влияние. Отчасти под его влиянием мне удалось найти ту жемчужную гамму, которая так нравилась многим в моих зимних пейзажах»[9]. На данном этапе формируется цветовая палитра Денисова, выстроенная на нюансах, а не контрастном отношении цветов.

В апреле 1898 года Коровин уезжает в Париж, и Денисов вынужден работать самостоятельно, начиная принимать участие в выставках Московского товарищества художников (позже участвует в выставках товарищества в 1901, 1905 и 1908 годах) и 18-й периодической выставке картин Московского общества любителей художеств.

Во время обучения в мастерской в Сыромятниках, вместе со своим учителем К. Коровиным Денисов впервые участвует в оформлении постановки балета

---

[7] *Денисов В. И.* Ответ на анкету : [Как мы начинали?] // Заря. 1914. — № 7. — С. 9.

[8] *Ковальские О. и Я.* О творчестве В. И. Денисова // Возрождение. — М., 1909. — С. 27.

[9] *Денисов В. И.* Ответ на анкету : [Как мы начинали?]… С. 9.

Людвига Минкуса «Конёк-Горбунок» для Большого театра, премьера которого состоялась 25 ноября 1901 года.

Затем по рекомендации Коровина поступает в школу-студию Елизаветы Званцевой в Левшинском переулке, где учится почти два года (с 1899 по 1901 гг.) под началом К. Коровина, В. Серова и Н. Ульянова. «Все работающие в студии очень любили Василия Ивановича, относились к нему с большим вниманием и интересом к его оригинальному искусству», — писал Кузнецов, характеризуя место Денисова в школе Званцевой[10].

После обучения в школе-студии Е. Н. Званцевой начинается период самостоятельного творчества в области станковой, фресковой и декоративной живописи. Художник-музыкант совмещает работу в оркестрах, по вечерам играет в ресторанах, а каждую свободную минуту отдает живописи. Позже Денисов переходит работать в основанный Ф. А. Коршем крупнейший частный драматический театр в Москве, где между музыкальными антрактами занимается рисованием — товарищи служили ему натурой.

Затем в 1903 году декоративное панно Денисова «Березки на Волге» приняли на Московскую выставку архитектуры и художественной промышленности нового стиля, организованную архитектором Иваном Александровичем Фоминым (1872–1936), где работу Денисова замечает С. П. Дягилев и приглашает художника участвовать в Пятой выставке картин журнала «Мир искусства» в Петербурге в 1903 году. А в 1906 году Дягилев включил панно в состав выставки «Два века русского искусства», показанной в Париже, Берлине и частично в Венеции. Это панно сейчас находится в фонде Пермской художественной галереи, атрибутированное как «Разлив Волги».

Рис. 1. В. Денисов. Разлив Волги. Холст, масло. ПХГ

Впервые Денисов упоминается в прессе как художник в декабре 1903 года, когда Дягилев в заметке для журнала «Мир искусства» называет Денисова среди неизвестных художников, особо произведших впечатление, сравнивая русское искусство с достижениями Европы[11].

В 1904 году Денисов, наконец, расстается с валторной — убирает в чехол и кладет в печь, сказав жене: «Довольно с меня валторны и отныне я художник».

---

[10] *Кузнецов Н. Е.* Машинопись // Отд. рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 122. Ед. хр. 195. Л. 1–6.

[11] *Дягилев С. П.* Московские новости: Выставки архитектурная и «36-ти» // Мир искусства. — СПб. — 1903. — № 1. — С. 8–10.

Лишив себя постоянного заработка и отдаваясь на произвол фортуне, Денисов целиком предается живописи[12]. И хоть живопись и вытесняет валторну из жизни Денисова, в его работах продолжает чувствоваться внутренняя связь с музыкальным началом. В этом же году он пишет символическое для рубежа веков полотно «Скорбь. Джотто» в своей собственной узнаваемой манере.

Рис. 2. В. Денисов. Скорбь. Джотто. 1904. Холст, масло. ГРМ

В этот период Василий Иванович тяготеет к декоративизму, украшательству, плоскостности, а особенно ярко проявляется его мастерство в построении ритмично-линейной организации композиции. Впоследствии об этой работе писал Воинов на страницах «Аполлона»: «Так оригинально и тонко подойти к духу раннего Ренессанса может только человек, чутко воспринимающий сокровенный смысл вселенской культуры»[13].

В мае 1905 года началось сотрудничество Денисова с Театром-студией на Поварской в Москве. Василий Иванович попадает в экспериментальный театр по приглашению Константина Сергеевича Станиславского. Однако вся работа проходила под началом режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда в макетной мастерской МХТ с художниками, привлеченными к участию в Театре-студии: Н. Н. Сапуновым, С. Ю. Судейкиным, В. И. Денисовым, князем И. Г. Гугунавой, Н. П. Ульяновым, Ф. Г. Гольстом. В Театре-студии на Поварской в Москве Василий Денисов занимался оформлением к постановкам «Былины» А. Л. Полевого, «Сфинкса» К. Тетмайера, «Комедии любви» Г. Ибсена, «Коллеги Крамптона» Г. Гауптмана, «Снега» С. Пшибышевского (1905).

---

[12] Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана… С. 3.

[13] *Воинов В. В. Собрание А. А.* Коровина // Аполлон. — 1917. — № 2. — С. 19.

Продолжилось сотрудничество Мейерхольда и Денисова и после закрытия Театра-студии в театре В. Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге, где Василий Иванович оформил постановки «Комедия любви» Г. Ибсена (1907), «Победа смерти» Ф. Сологуба (1907) «Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка (1907), «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда (1907), «Вечная сказка» С. Пшибышевского (1908). К сожалению, их совместная работа не была продолжительной, так как Денисов, по существу, не был театральным художником и не мог работать с категориями театра: чувствовать театральный свет, сценические планы, трехмерность сценического пространства, а его манера была уместна только в создании грандиозных панно.

В 1907 году московский меценат, знаток древнерусской книги и миниатюры, любитель современного искусства Андрей Акимович Шемшурин (1872–1939) издает небольшую монографию о Денисове. «Русское общество прозевало в свое время Иванова и Борисова-Мусатова и теперь не обращает внимания на великого художника земли русской В. И. Денисова»[14], — писал Шемшурин. «Никто не говорит про красоту тона его красок, никто не хочет определить степень артистичности и благородства», — справедливо отмечая невысокий интерес к работам Денисова, Андрей Акимович указывал и на связь художника с музыкой: «…[Денисов] понимает форму не в обычном шаблоне реалистического или идеалистического отношения к искусству… Он любит форму, как выражение гармонии линий, как известный музыкальный ритм их, как музыку для глаза»[15]. В техническом несовершенстве и самобытности художника Шемшурин видел скорее преимущества, чем недостатки: «…В его громадных полотнах ни одной банальности, ни одного шаблона, от чего так трудно избавиться в компоновке многим и многим славным. Возьмите любой его рисунок, везде вас поразит то, что вы не встретите ни малейшего намека на пошлость. Вы можете быть недовольным рисунком, как исполнением, как техничной работой, но вы никогда не скажете, что художественная концепция В. И. Денисова заурядна»[16].

В этот период Василий Иванович был близок по духу к объединению «Голубая роза», тесное общение и совместная работа с Ульяновым, Сапуновым и Судейкиным обусловили приглашение Денисова участвовать в выставке, но художник в это время работал над театральными эскизами для театра В. Ф. Комиссаржевской и отказался от участия.

Так, осенью 1906 года по инициативе Веры Федоровны Комиссаржевской В. И. Денисов становится главным художником в штате Драматического театра на сезон 1907–1908 годов.

Стиль этого периода легко узнаваем театральными критиками, но отношение к декорационной деятельности Денисова складывается неоднозначное. Так, Евреинов утверждал, что именно Денисов наиболее подходил задачам театра Комиссаржевской: «…Денисов сумел доказать консервативной публике, на что способна в театре настоящая живопись, насколько углубляется интерес спектакля при художественно-декоративной трактовке пьесы мастером, равным по силе

---

[14] *Шемшурин А. А.* В. И. Денисов / А. А. Шемшурин. — М. : Т-во скоропечатни А. А. Левинсона, 1907. — С. 10.

[15] *Шемшурин А. А.* В. И. Денисов… С. 40–41.

[16] *Шемшурин А. А.* В. И. Денисов… С. 49.

с автором инсценируемого произведения»[17]. В то же время А. Блок, описывая постановку «Пеллеаса и Мелисанды», критиковал В. Мейерхольда за выбор декоратором Денисова, советуя избавиться от «пошлой мазни г. Денисова»[18].

В период с 1906 по 1908 годы для драматической труппы Московского народного дома на Введенской площади Денисов выполнил декорации к постановкам «Каширская старина», «Лес», «Гроза», «На дне», «Снегурочка», «Василиса Мелентьева» и ряду других пьес, которые были показаны в различных районах Москвы. Эти постановки не получили широкого общественного резонанса в отличие от работ в театре Комиссаржевской.

В 1909 году творчество В. И. Денисова впервые широко представлено публике в Историческом музее на 1-й осенней выставке, где работы художника занимают три огромных зала. Выставка имела успех, и к большинству полотен пресса отнеслась одобрительно. К этой выставке художественный критик, специалист в области отечественного и западноевропейского искусства Яков Александрович Тугендхольд (1882–1928) пишет статью, где сравнивает Денисова с французами Гюставом Моро и Анри Матиссом. «<…> Денисов прирожденный график. Здесь, в его графических видениях, воплотилась та основная нота его музыкальной натуры, которую он еще не умеет воплотить в своей живописи, — жажда синтеза. И любопытно, что если в живописи его занимает проблема ритма в области движения, то здесь, в графике, он стремиться к статической монументальности. У Денисова много черноземной творческой силы, но ему недостает художественных знаний и такта», — отмечает Тугендхольд[19].

Заметные изменения в творчестве начинаются у Денисова с 1910-х годов. Символизм как течение в изобразительном искусстве изживает себя, но проявляются другие направления: кубизм, сезаннизм и т. д. Декоративная, плоскостная живопись перестает удовлетворять требованиям социально-культурной обстановки и идеям художника. Этот этап характеризуется поиском новых средств и методов в живописи, прослеживается тяготение к постимпрессионизму, поиск средств передачи формы, материала и движения. Работы этого периода отличаются смелыми экспериментами в области техники, смешения материалов и художественных приемов.

В начале 1911 года Денисов выступил на выставке возрожденного «Мира искусства» в Москве, где экспонировал панно «На смерть Врубеля. Демон».

---

[17] *Евреинов Н. Н.* Художники в театре Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — СПб. : Передвижной театр, 1911. — С. 133.

[18] *Блок А. А.* «Пеллеас и Мелисанда» // А. А. Блок ; Собр. соч. : в 8 т. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. — Т. 5. — С. 200.

[19] *Тугендхольд Я. А.* Московские выставки //Аполлон. — 1910. — № 4. — С. 50–52.

Рис. 3. В. Денисов. На смерть Врубеля. Демон. 1910–1911. Холст, темпера. ГТГ

Картина является творческой интерпретацией картины Михаила Врубеля «Демон поверженный» (1902. Холст, масло. 139 × 387. ГТГ, Москва). Также эта картина считается одним из наиболее значимых и известных произведений в творчестве В. И. Денисова.

В течение двух сезонов (с 1912 по 1913 гг.) Денисов работал в Оперном театре, основанном Иосифом Михайловичем Лапицким (Театр музыкальной драмы) в Петербурге. Здесь художник целиком оформил две оперы: «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1913) и «Гензель и Гретель». Также Денисов написал декорации для оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского (три картины) и выполнил множество так и неосуществленных эскизов для «Каменного гостя», «Парсифаля», «Фауста» и «Снегурочки».

В 1910-х он занимается оформлением художественных журналов, сборников, в т. ч. литературно-художественного сборника «1914 год», изданного в Москве Русским товариществом печатного и издательского дела под редакцией С. А. Лопашова. Для сборника Денисовым были оформлена обложка и выполнены пять иллюстраций. Иллюстрации выполнены на стыке форм лаконичного модерна и неорусской стилистики. А также он становится штатным художником книгоиздательства «Денница».

В феврале 1915 года была организована большая выставка произведений В. И. Денисова, полно представлявшая различные периоды его творчества в Художественном бюро Н. Е. Добычиной в Петербурге. В связи с частым участием в выставках в этот период и определенной завершенностью становления художественного метода Денисова, некоторые критики делают попытку дать оценку творчества. Достаточно объективной кажется оценка Якова Тугендхольда: «В. И. Денисов — своеобразное явление нашей жизни. Прежде всего, конечно, положительное, ибо художник самоучка никому необязанный, никакой кружковщиной не поддерживаемый, широкой публике мало известный и все же творящий, — и творящий безусловно свой собственный мир. <…> У Денисова незаурядный талант, широкий размах, большие возможности…»[20]

[20] *Тугенхольд Я. А. Выставка В. И.* Денисова // Русские ведомости. — 1916. — № 39.

В период с 1915 по 1917 гг. Денисов работал в Опере С. И. Зимина, где выполнил декорации к постановкам «Демон» М. Лермонтова, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, несколько сцен к «Отелло», декорации к одному акту «Сервилии».

Для театрализованного действа «Самсон Победитель» в Цирке А. Саламонского совместно с Конёнковым Денисов выполнил «Цирковую скульптурную сюиту» (1920)[21]. В серии графических эскизов «Самсон, разрывающий цепи» к сюите заметны поиски в области формы, также происходит обновление палитры за счет обращения к чистым и контрастным цветам. Это цирковое представление и декорации к нему были особенно отмечены Луначарским.

В 1920 году Денисов сделал макеты и план постановки для пьесы «Маугли» по книге Р. Киплинга режиссера Генриетты Паскар к открытию нового детского театра в Мамонтовском переулке в Москве. Однако из-за болезни не смог осуществить работу и передал писать декорации Николаю Кузнецову.

В 1920 году Денисов переезжает и живет в Загорске, там пишет много этюдов с натуры и, однажды простудившись, заболевает малярией. Он тяжело болел в течение двух лет и умер 1 мая 1922 года из-за осложнений, вызванных малярией[22]. Так, Василий Иванович Денисов занимался художественной деятельностью всего 27 лет, но оставил после себя огромное наследие.

После смерти художника его внучка, Екатерина Владимировна Денисова (дочь старшего сына), занималась сохранением наследия своего деда, а в 1960-х годах пыталась устроить выставку. По завещанию наследников коллекция живописи и графики (более трехсот единиц) была сохранена и привезена в Свердловск военнослужащим Евгением Александровичем Минкевичем и его супругой Татьяной Ивановной. Затем выкуплена Е. В. Ройзманом. Сохранность работ была ужасная, работы хранились без подрамников, свернутые в один большой рулон. Реставрационные работы велись в течение нескольких лет, руководил которыми Петр Михайлович Горнунг. А в 1999 году коллекция была представлена в резиденции мэра города Екатеринбурга[23].

В 1990–2010-е годы работы Денисова экспонировались на выставках произведений Серебряного века в различных музеях по всей стране.

Работы Василия Ивановича Денисова находятся в коллекциях таких музеев, как Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Музей-усадьба В. Д. Поленова (Тульская область), Иркутский областной художественный музей, Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Вольский краеведческий музей (Саратовская область), Омский музей изобразительного искусства, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск), Ростовский областной музей изобразительных искусств, Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина, Государственный исторический музей Южного Урала (Челябинск), Пермская государственная художественная галерея, Иркутский областной художественный

---

[21] *Зингер М. Л. Видения В. И.* Денисова // Творчество. — 1991. — № 5. — С. 10.

[22] Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана.

[23] Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана… С. 7.

музей имени В. П. Сукачёва, Государственный музей искусств имени И. В. Савицкого (Нукус, Узбекистан), Государственный музей изобразительного искусства Республики Татарстан. Картины Денисова также находятся в частных коллекциях в Германии и Франции.

По многим причинам творчество Денисова оказалось забытым: это и отсутствие профессионального художественного образования, и случайное участие в выставках, пóзднее обращение к изобразительному искусству и длительная работа в театре. Однако главной причиной оказалось тяжелое для культуры постреволюционное состояние и диктатура советской власти, искореняющая все пережитки царизма. По этой же причине оказалась неопубликованной крупная монография о В. И. Денисове Всеволода Воинова, предназначавшаяся для публикации в издании «Россия в ее прошлом и будущем».

ГЛАВА 2. СИМВОЛИСТСКИЙ ТЕАТР И ЕГО ХУДОЖНИК

2.1. Особенности символистского театра России рубежа XIX–XX веков

Рубеж XIX–XX веков, а особенно начало XX века, заслуженно считается расцветом русского театрально-декорационного искусства. Именно в это время штат сценографов пополняют выдающиеся художники: Л. Бакст, М. Добужинский, К. Коровин, М. Врубель, А. Головин, Н. Рерих и ряд других мастеров. Вспомним, что особенностью данного периода является активное развитие видов искусств в синтезе архитектуры, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Достигается этот синтез искусств в театре, вмещающего в себя и пластические, и временные виды искусства, отсюда и расцвет театрально-декорационного искусства: «…сцена сделалась тем перепутьем, где нечаянно скрестились дороги русского театра и живописного искусства»[24].

Привлечение станковых художников к театральному производству становится возможным в связи с развитием режиссерского театра. Начинает осознаваться и значимость художника театра как полноценного участника в создании постановки. Различные искания в поисках новой техники драматического театра Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко объединены идеей целостного театра, когда все виды искусств, встречающиеся в театре, работают сообща для создания единого впечатления. Эти искания происходили у разных режиссеров, в различных направлениях, а художник, выполняющий задачи постановщика, в определенной мере этим исканиям подчинялся. Следовательно, декорационное искусство и художественная графика не могут рассматриваться изолированно от задач театра и режиссерских исканий. Следует также отметить, что живопись в русском декорационном искусстве развивалась не обособленно, а в рамках общих художественных тенденций. Развитие театра и декорационного искусства происходит неотрывно от эстетических идеалов эпохи.

---

[24] *Власова Р. И.* Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. — Л. : Художник РСФСР. — 1984. — С. 7.

Настроения в обществе определили сюжетное содержание искусства рубежа веков. Искусство в попытках ответить на религиозно-философские вопросы становится способом поиска Бога, абсолютных ценностей и идеального мира, выразившимся в частом обращении к тайнам потустороннего мира, увлечении мистикой, теософией, магией и языческими культами. Театр не становится исключением, и так находит свое место на сцене драматургия Г. Ибсена, М. Метерлинка, Г. Гауптмана, С. Пшибышевского, А. Блока, Ф. Сологуба, в чьих произведениях символизм раскрывался через мистицизм, иносказательность и иррациональность, а в содержании преобладали темы фатума, неумолимого рока.

Обновление литературного ряда произведений, к которому стали обращаться постановщики, выявило несоответствие традиций натуралистического театра и современных тенденций драматургии. Отсюда и искания в области новой техники и формы актерской игры, и внешнего оформления постановки.

Приверженность в современной драматургии к вечным вопросам и романтическому представлению о двоемирии требовала использования особого художественного элемента, имеющего ряд значений и недоступного окончательному толкованию. Этим элементом стал символ, обладающий иносказательностью и многозначностью, или как выразил поэт и публицист Федор Кузьмич Сологуб: «Символ — окно в бесконечность».

Символизм для театра стал новым методом выражения переживаний, обретающим форму в условном театре, в театре марионеток, в «плоском» театре. Символистский театр работает с кристаллизованной формой артистического выражения, все движения, положения, динамика тела и голоса должны быть заранее выверены, зафиксированы и поданы зрителю. Здесь речь не о «жизнеподобии», не о чувственном выражении переживаний, а о функции актера являться символом того или иного состояния.

Такой подход требовал разрешения конфликта между телесностью и натуралистичностью актера и установок условного театра. Принцип условного театра заключался в том, чтобы «быть, а не казаться», требуя от актера не перевоплощения, а реализации чувств, явлений и эмоций в их условной визуальной форме. Однако Г. Титова отмечала, что актер зачастую не стремился к такой игре: «То, что <…> «живые люди» играли символические пьесы из рук вон плохо, объяснялось не только тем, что «жизнеподобно» играть было проще, а обучаться технике условного исполнения не хотелось или было затруднительно»[25].

Так сформировались три главных элемента художественного течения символизма, присущие не только литературе и живописи, но и театру: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности[26]. Разрешить эти элементы на сцене театра была не только задача актера, но и художника. «Художники находили живописную тональность оформления, и она проигрывалась в музыкальном звучании слова, в декоративно-ритмическом рисунке мизансцен — во всем строго выверенном формальном строе спектакля»[27].

---

[25] *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. — СПб. : СПбГАТИ, 2006. — С. 95.

[26] Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907). — Книга 1. Зрелищные искусства. Музыка. — М. : Наука, 1968. — С. 16.

[27] *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века. — М. : Наука, 1999. — С. 93.

Соответственно требовалось преобразование всей постановочной системы, не в последнюю очередь и оформления, так как обретает значимость целостное представление театрального действа. Символистская постановка должна содержать в себе «множество намеков, идей, ассоциаций; его [символизма] потенции осуществляются в восприятии зрителя по-разному, создавая бесконечную перспективу развертывания образно-смысловых рядов»[28]. Следовательно, художник в такой постановке обращался не к определенному месту и времени, а к интерпретации этого места. Зритель такого спектакля становился активным участником происходящего, как интерпретатор, воспринимающий происходящее сквозь призму своих душевных переживаний, личного опыта и особенностей восприятия.

Необходимость фиксировать внимание зрителя на движениях актера, являющихся важными носителями смыслов, обусловило внимательное отношение к фону, на котором все происходило, т. е. декорациям. В живописные задачи сценографа входила и проблема совмещения плоскостной декоративной установки и трехмерного человеческого тела. Очевидно, что такое активное привлечение живописи не могло не спровоцировать волну критики в адрес художников и режиссеров, «злоупотребляющих» живописью на сцене. В журнале «Театр и искусство» А. Р. Кугель писал: «Мы просим вас — гг. художники, литераторы, архитекторы, — об одном: оставьте нас в покое! Дайте нам произвести свою собственную форму»[29]. В свою очередь Абрам Эфрос обозначил роль живописи в театре как «блистательной тирании»[30].

Не все опыты символистского театра увенчались успехом, но с опытами пришло осознание невозможности некоторых форм в условиях театра, невозможно было добиться от актера марионеточной игры, невозможно осуществить на сцене всякое драматическое произведение и не всякое художественное оформление подходит задачам театра. Театр рубежа веков оказался театром поисков, к сожалению, часто воспринятых критикой крайне негативно. И поэтому трудно не согласиться со словами неизвестного автора заметки «Символический театр»: «У нас есть дурная привычка встречать всякое новое начинание с подозрительностью. Зачастую вместо критической оценки можно встретить только ряд придирок. Мы забываем, что ко всякому новому культурному начинанию следует подходить, прежде всего, с терпимостью, с желанием найти в нем искренность…»[31]

Следует также отметить, что лишь часть театров придерживалась экспериментов символистского театра, к таким театрам относились Московский Художественный театр и филиал этого театра, созданный по инициативе К. С. Станиславского, Театр-студия. Лишь немногие частные театры шли опытным путем, например, Русская частная опера С. Мамонтова и Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской.

Несмотря на то что искания в области символистского театра проходили сравнительно недолго, они сыграли для истории театра значительную роль. Именно опыты на сцене театра открыли новые принципы и приемы драматического искусства, которые стали применяться не только в театре модерна, но и используются по настоящее время.

---

[28] *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896–1939. — М. : Искусство, 1976. — С. 37.

[29] *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1910. — № 20. — С. 346.

[30] *Эфрос А.* Живопись театра // Аполлон. — 1914. — № 10. — С. 51.

[31] Драматический театр // Золотое руно. — 1906. — № 10. — С. 85.

2.2. ДЕНИСОВ И МЕЙЕРХОЛЬД: ОПЫТЫ СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА

Трудно переоценить влияние Всеволода Мейерхольда на театральные работы Василия Денисова. Дебют Денисова как художника-постановщика состоялся именно под началом Мейерхольда; практически все постановки 1905–1907 годов, за редким исключением, были осуществлены в их совместной работе. Известно также о существовании рукописи Василия Ивановича Денисова «К театру Мейерхольда», на которую как на предмет, находящийся в фондах отдела рукописей ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, ссылаются многие сотрудники в своих публикациях. Однако в данный момент нахождение рукописи неизвестно, нет ее следов как в ГЦТМ, так и в рукописном фонде Мейерхольда в РГАЛИ. Упоминания об этой рукописи настолько расплывчаты, что есть даже сомнения в ее действительном существовании, возможно, имеет место и ошибка с указанием имен. Несмотря на то что исследование без личных свидетельств художника представляется не совсем полным, однако это, по возможности, компенсируется рукописями Воинова, ученика и биографа Денисова, который записывал многие воспоминания «со слов Василия Ивановича».

Обращение к театру у Василия Ивановича началось еще в период обучения у К. К. Коровина при оформлении оперы «Конёк-Горбунок», однако вряд ли этот опыт можно назвать хоть сколько-нибудь самостоятельным и тем более символистским. Путь Денисова как сценографа символистского театра начинается в Театре-студии под бдительным контролем не только Мейерхольда, но и Станиславского. Первые свои постановки символистского толка Денисов ставит в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Каждый театр имел свои идеологические и теоретические установки, с которыми художнику приходилось, так или иначе, считаться. К тому же работа на режиссера, постоянно экспериментирующего в создании новой техники драматического искусства, принуждала Денисова постоянно расширять свои границы опыта с театральным пространством, что естественно помогло в освоении сценографического искусства и в дальнейшей работе Денисова как художника-постановщика в других театрах.

Театр-студия Московского Художественного театра был создан по инициативе Константина Станиславского для проведения экспериментов и обсуждения теоретических проблем в области театра. Станиславский собрал театральную труппу, Мейерхольд получил приглашение в театральных опытах в начале 1905 года. В мае произошла встреча всех участников Театра-студии. Сюда же были приглашены молодые художники Ф. Г. Гольст, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, В. И. Денисов, Н. П. Ульянов и ряд других. Несмотря на то что многие источники утверждают, что в театр Денисов был приглашен самим Мейерхольдом, в архивах Всеволода Воинова встречается запись о том, что Денисов получает работу в Театре-студии по личному приглашению Станиславского[32]. Окончательно развеять этот миф помогают заметки самого Мейерхольда: «… осенью в театре у Арбатских ворот — актеры, режиссеры, художники и музыканты, собранные

[32] *Воинов В. В.* Василий Денисов // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 16. Л. 12.

К. С. Станиславским, с необычайной энергией готовились к открытию нового молодого театра»[33].

Во время первой торжественной встречи Театра-студии лаборатория театрального искусства не только получила свое название, но и наметила дальнейший план сценических опытов. В своей речи как Мейерхольд, так и Станиславский обращали внимание на неудовлетворительное состояние техники драматического искусства, что особенно ярко проявляется при обращении к новым драматическим произведениям. Настало время новых путей в русском театральном искусстве.

В мае начинается работа Мейерхольда вместе с художниками Студии. Художественный театр предоставляет макетную мастерскую, так как предполагалась, что Театр-студия является филиалом МХТ. Впервые разработка репертуара происходила не с актерской труппой, а с художниками, что помогло в осознании проблемы театра, что это не только проблема новой актерской формы, но и проблема оформления сценического пространства. Были распределены режиссеры, художники и пьесы, отобранные к постановке. Мейерхольд работал с Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным над «Смертью Тентажиля». Совместно с В. И. Денисовым должны были быть изготовлены декорации для постановки «Коллеги Крамптона» Г. Гауптмана, а затем и для других пьес, среди которых «Снег» Пшибышевского, «Комедия любви» Ибсена, «Былина» А. Л. Полевого, «Сфинкс» К. Тетмайера. «Первое время работа была интересная, но затем самое живое проявление было в корне задавлено тяжелой обязанностью клеить макеты», — пишет Воинов в воспоминаниях о Денисове[34]. Эта задача происходила от традиции натуралистического театра, несоответствующей новым исканиям в области сцены, и вскоре была в революционном порядке отвергнута молодыми художниками и поддержана режиссерами: «Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра»[35].

Задачей художника же оставалось не строгое соблюдение режиссерской и авторской ремарки, как это было в период самостоятельной работы Мейерхольда в Херсоне (1902–1903); в Студии художник обретает право применять свое собственное видение пьесы, личную ее художественную интерпретацию. Но проектирование сценического пространства осуществлялось посредством создания эскиза и плана.

К пятиактовой комедии немецкого писателя Герхарта Гауптмана «Коллега Крамптон» 1892 года (в переводах на русский известна также как «Наш товарищ Крамптон») Денисов успел подготовить макет сцены кабачка, остальные декорации были изготовлены уже по эскизам[36]. В работе над этой постановкой Денисов впервые столкнулся с клейкой макетов, изготовлением сценических планов, и первый опыт можно назвать положительным в рамках опытов достижения «условного театра». Денисову удалось избежать натуралистического воссоздания

---

[33] *Мейерхольд В. Э.* Наследие. — Том 3. Студия на Поварской. Май — декабрь 1905. — М. : Новое издательство, 2011. — С. 125.

[34] *Воинов В. В.* Василий Денисов… Л. 12.

[35] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. — Ч. 1. 1891–1917. — М. : Искусство, 1968. — С. 108.

[36] *Воинов В. В.* Василий Денисов... Л. 12.

интерьеров, произошел отказ от установки коробки-комнаты на сцене. Теперь помещение обозначалось условно стеной, окном и важными предметами мебели и интерьера, которые должны были быть использованы актерами в ходе постановки. Мейерхольд оказался чрезвычайно доволен таким результатом, репетиции показали, что такое сценическое решение позволяет управлять вниманием зрителя. В своей работе «К технике театра» Всеволод Эмильевич приводит подробное описание сцены мастерской художника, что мы позволим себе процитировать: «…вместо комнаты во всю ее величину, со всеми подробностями дает лишь самые яркие, крупные пятна, характерные для мастерской. Настроение мастерской, когда открывается занавес, выражено лишь одним громадным полотном, которое занимает половину сцены, отвлекая внимание зрителя от всяких деталей; но чтобы такая большая картина не рассеивала зрителя своим сюжетом, записан один только угол ее, все же остальное в картине — слегка набросанные очертания углем. Край большого верхнего окна, через которое виден клочок неба. Лестница для писания большого полотна, большой стол, тахта, требуемая по ходу пьесы, и беспорядок от набросанных по столу этюдов»[37]. Как мы видим, еще не произошел полный разрыв с традициями натуралистического театра, но и избавление от части декораций раньше представлялось совершенно немыслимым.

К сожалению, революционные события не благоприятствовали открытию Театра-студии осенью 1905 года, и премьера «Смерти Тентажиля», которой планировалось открыть театральный сезон, так и не состоялась, не состоялись и другие готовые к показу постановки, а вскоре театр и вовсе пришлось распустить. В октябре, принятый на месячное жалование в размере 100 рублей, Денисов получает расчет — 900 рублей за выполненные планы-эскизы по «Снегу», «Сфинксу» и готовые декорации к «Коллеге Крамптону».

После закрытия Театра-студии на Поварской Мейерхольд принимает приглашение Веры Федоровны Комиссаржевской присоединиться к ее Драматическому театру в Петербурге в качестве главного режиссера. Комиссаржевская, оставив сцену Александрийского театра, создала собственный Новый драматический театр, открывшийся в сентябре 1904 года. Веру Федоровну интересовала новейшая драматургия Ибсена, Метерлинка, Гауптмана. Жизнь в театре В. Ф. Комиссаржевской с привлечением нового режиссера стала еще более насыщенной, за два неполных сезона 1906–1907 гг. осуществлено пятнадцать новых пьес, запланированных Мейерхольдом к работе еще в Театре-студии.

Еще в Театре-студии произошел отказ от натуралистических декораций в пользу панно, которое хоть и отличалось декоративностью, театральным до тех пор не являлось. Так, живопись в пространстве сцены стало новым словом в сценографии, где каждый отдельный художник стремился добиться единства театрального действа собственным художественным языком. В театре на Офицерской режиссер продолжил сотрудничество с художниками, знакомыми ему по Театру-студии. Привлечение художников младшего поколения символистов и мирискусников, не имевших опыта декорационной работы, было для Всеволода Эмильевича принципиальным. Их совместная работа была направлена на достижение нового уровня взаимодействия актера и сценического пространства. Новая задача художника и режиссера «неподвижного» театра — создать застывшую

[37] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы... С. 109.

фреску мизансцены. Поэтому в театре Комиссаржевской Денисов занимался изготовлением декораций в виде панно, «двухмерного» пространства, которое с одной стороны должно быть абстрактно и условно, а с другой — создавать особое настроение, атмосферу и включать в себя все необходимые предметы реального мира, требующиеся для актера в постановке.

На сцене Драматического театра Денисовым были поставлены спектакли «Вечная сказка» Пшибышевского, «Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка, «Комедия любви» Г. Ибсена. В этих постановках Мейерхольд продолжал опыты, направленные на достижение идей «условного» и «неподвижного» театра.

Пожалуй, наибольшим успехом для Денисова оказалась постановка «Вечной сказки», в которой Комиссаржевская сыграла Сонку. Директриса была так довольна выполненными декорациями, что по ее инициативе Денисов был назначен главным художником Нового драматического театра. «Сегодня получено известие, что Денисов представил великолепные эскизы к «Вечной сказке». Вера Федоровна хочет его взять к себе в театр на весь сезон. В будущем году, конечно», — писал Всеволод Мейерхольд в письме Ольге Михайловне Мунт от 16 сентября 1906 года[38].

Новаторским стало решение пространства постановки пьесы «Пробуждение весны» немецкого драматурга Франка Ведекинда. Декорация, вытянутая по вертикали, состояла как бы из нескольких этажей, площадок, которые представляли собой разные локации: комната Вендлы, кабинет директора и т. д. Такое решение позволило на протяжении всей постановки работать только с одной декорацией. Смена сцены происходила благодаря работе со светом, прожектор выхватывал нужную часть декорации, затем свет погасал на несколько секунд, а затем светом выхватывалась уже другая сцена. «Такой “переменный” свет давал возможность сосредоточить внимание зрителя на главном, центральном, и в то же время позволял осуществить быструю смену картин», — отмечал Г. И. Чулков[39]. Пьеса Ведекинда состоит из шестнадцати картин, частая смена которых была затруднительной, а такое решение позволило работать с минимальными техническими перерывами.

Так как пьеса посвящена тяжелым для публики вопросам полового взросления детей, «искался мягкий, неподчеркнутый тон. Задача смягчить реализм отдельных картин. Задача смягчить физиологическую сторону возмужания в деталях. Солнечность, жизнерадостность декораций как противопоставление хаосу и мраку в душах детей…»[40]

Постановку сочли неудачной, но критики признавали, что пьеса «поставлена занятно» в ее сценографическом разрешении. Редактор культурной колонки газеты «Сегодня» так описал сцену: «… в одном углу — треугольник с кроватью Вендлы, в другом — комната Мельхиора, посредине — кабинет профессоров, с колпаком и перстом указательным — все признаки ученья; над этим — окошко исправительного заведения, а еще выше стена с тополями. По мановению руки режиссера огни зажигаются то там, то здесь, как светляки — ночью»[41].

---

[38] *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896–1939. — М. : Искусство, 1976. — С. 118.

[39] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — С. 149.

[40] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 442.

[41] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 447.

Данный прием работы в условиях одной декорации впоследствии получил широкое распространение, например, в постановках А. Я. Таирова 1920-х годов.

Работа в театре Комиссаржевской требовала от художника не точного воспроизведения эпохи, но осмысления нового драматического материала, а, следовательно, новых технических приемов. Постановки, оформленные Денисовым у Комиссаржевской, отличались самобытным художественным единством, выполненные на нюансовом цветовом решении, в тонких узорах и переплетениях орнамента, искусственно упорядоченные и почти симметричные. Эти эскизы и декорации будто объединяло стремление к идеальной, недосягаемой красоте, о которой писал Врубель: «Красота — вот наша религия»[42]. Очевидно, что за это стремление к украшательству и искусственной красивости Денисова и порицали рецензенты, надо полагать не без основания, чувством меры «красивого» Василий Иванович в этот период творчества не славился. Что было тому причиной: отсутствие формального художественного образования, чувство вкуса, собственное представление о прекрасном или все сразу? Обращаясь к творчеству Денисова, как живописному, так и театрально-декорационному наследию, со всей ясностью отмечаем, что период «декоративистского украшательства» всего лишь временное явление, обусловленное символистскими тенденциями, декадентскими настроениями, к которому добавилась техническая и художественная неопытность Денисова.

Художнику также приходилось учитывать эксперименты режиссера в поисках новой техники. Так, Мейерхольд видел в символистском театре возможности реализации идеи Условного театра. Задачей такого театра в первую очередь являлся уход от «жизнеподобия» в актерской игре, который сам Мейерхольд успешно демонстрировал. К сожалению, пока оказалась не принята критиками и символистами концепция «неподвижного театра», работа над которой проводилась в театре Комиссаржевской в «Вечной сказке», «Пеллеасе и Мелисанде» и ряде других работ.

Во многом из-за этих опытов, собственных теоретических установок Мейерхольда, произошел его разрыв с театром Комиссаржевской. Творческие разногласия и личные конфликты и раньше имели место, и Мейерхольд предполагал уйти с завершением второго сезона. Однако резко критические отзывы в прессе, обвинения директрисы и главной артистки театра усугубили ситуацию, и болезненный, осуждаемый разрыв произошел до окончания сезона. Одновременно с уходом из театра Комиссаржевской происходит и разрыв с Денисовым, который как главный художник-постановщик продолжил работу до конца сезона. С угасанием символизма Василий Иванович как декоратор оказывается невостребованным, ему приходится зарабатывать на жизнь живописью. Свободный от постоянного места работы Денисов много путешествует по России и работает над своим художественным методом. С возвращением в театр, спустя несколько лет, перед нами предстает сценограф иного плана, мыслящий не узорами и «паутинками», а объемами, цветами и контрастами.

Те выставки Денисова, где были репрезентативно представлены театральные эскизы к театру Мейерхольда, неизменно получали одобрительные рецензии относительно тонкости выполненных работ: «… Денисов превосходный декоратор,

---

[42] *Врубель М. В.* Переписка. Воспоминания о художнике. — Л. : 1976. — С. 154.

показал себя не сколько фресковым, сколько ювелиром-живописцем в роде Густава Моро. Глаз зрителя не сразу охватывает и воспринимает его картины и панно, но по мере приближения к ним открывает все новые неожиданные красоты»[43].

Во многом благодаря работе с Мейерхольдом и театром Комиссаржевской Василий Иванович Денисов обретал своего зрителя. «Чем другим, как не беседой о печальной стезе чистых душ, можно назвать его декорации к «Пеллеасу и Мелисанде» Метерлинка или «Вечной сказке» Пшибышевского? Денисов у нас был совсем неизвестен; и если теперь сравнительно «большая публика» его знает, то своим знакомством она обязана, главным образом, Театру Комиссаржевской. Пьесу с декорациями Денисова можно смотреть несколько раз, каждый раз находя новое очарование в тихом говоре этих сказочных узоров, этой странной мути красочного фона, этих цветах, необычайных в близости друг к другу», — справедливо отмечал Николай Евреинов значение Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в творческой судьбе Денисова[44].

ГЛАВА 3. АНАЛИЗ ИЗБРАННОЙ СЦЕНОГРАФИИ ВАСИЛИЯ ДЕНИСОВА

3.1. «Вечная сказка»: в поисках условного театра

Четвертой постановкой сезона 1906 года в театре В. Ф. Комиссаржевской стала трехактная драматическая поэма польского писателя Станислава Пшибышевского. Премьера пьесы в переводе Е. Н. Троповского состоялась 4 декабря. Режиссировал постановку В. Э. Мейерхольд совместно с П. М. Ярцевым. Декорации и костюмы выполнил Василий Иванович Денисов.

Сюжет поэмы очень прост, но Пшибышевский закладывает в нее глубокий подтекст о романтическом противостоянии обществу, космической несправедливости, безысходности. В пьесе переплетаются две смысловые линии, с одной стороны, лирический диалог между Королем и Сонкой, их отношения, а с другой — обстоятельства, проблемы, влияющие на развитие сюжета. Король и готовящаяся к коронации Сонка оказываются вовлечены в заговор коварного, олицетворяющего непобедимое зло Канцлера. Королевство охвачено огнем, текут реки крови. Пьеса оканчивается, когда Король и Сонка покидают замок, уходят «в облака», оставляя трон пустым.

«Действие — на заре истории», — гласила программа спектакля, отсылая зрителя к сказочным присказкам «давным-давно…» Эта авторская ремарка была выбрана не случайно. Театр Комиссаржевской представлял особое, «стилизованное» видение поэмы, трагичный мир Пшибышевского был упрощен до фантастической сказки.

Та пьеса, что в прочтении Воротникова получила поэтическое определение как «вечная повесть о том, что мудрости и благородству не дано править человеческим стадом и бороться с коварным духом тирании, который неуловим», в интерпретации Мейерхольда из эпической истории превращена в по-детски

[43] *Тугендхольд Я. А.* Письмо из Москвы // Аполлон. — 1916. — № 2. — С. 51–54.

[44] *Евреинов Н. Н.* Художники в театре Комиссаржевской... С. 139.

наивную сказку о добре и зле[45]. И как название поэмы «Вечная сказка» создает мифический или легендарный сюжет, так и отсутствие конкретной исторической эпохи и места действия повышают уровень условности постановки. А язык поэмы, богато украшенный, витиеватый, цветистый, как нельзя лучше раскрывался в декорациях символистских, модернистских, орнаментальных и декоративных.

ВѢЧНАЯ СКАЗКА.

Рис. 4. Программа спектакля «Вечная сказка». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

Условное упрощение пьесы позволило применить в сценографии принцип детского театра, описанный в режиссерских заметках: «На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец. Сначала возникает площадка, на которой будут поставлены два трона. Так как в этой постройке все случайно, все подсказывается нервной торопливостью ловких рук ребенка-строителя и прирожденной способностью его к чудной архитектуре, из кубиков и ступеней, от боков главной тронной площадки строятся две узенькие лесенки, ведущие двумя крылами на верхние площадки, невидимые зрителю. Позади тронов, обращенных к зрителю enface, и позади двух крыльев лестницы длинные четырехгранные колонны образовывали ряд узких длинных окон и большую главную дверь, поместившуюся на той же стене, где окна (детская рука допускает эту несообразность). Чтобы троны могли опрокинуться с площадки назад, когда заиграют фигуры Короля и Королевы, широкую арку главного входа надо завесить кусочком парчи или цветной тряпочки, чем придется. С главной площадки вниз ведут три-четыре ступеньки на узкую полоску (в ширину всей постройки) и еще четыре ступеньки, еще ниже, на следующую узкую полоску. Вся постройка кончилась, потому что не хватило строительного материала. Впрочем, есть еще две круглые колонны; из

[45] *Волков Н. Д.* Мейерхольд : в 2-х т. — Т. 1 : 1874–1908. — М. ; Л. : Academia, 1929. — С. 133.

них можно сделать две боковых тумбы для шандалов со свечами, которые будут заменены восковыми спичками. Из цветной бумаги придется вырезать по три верхушки дерев по бокам лесенок и узкую плоскую неба; на небе потом будут наклеены золотые звезды»[46].

Действительно, осуществленные декорации можно было бы считать просто нелепыми, будь они в натуралистическом театре: лестницы, ведущие в никуда и переходящие в друг друга, странные ряды оконных проемов, чередующиеся с нишами, драпировки и гобелены того же цвета, что и одежды свиты. Перед зрителем предстает не реальный замок, а фантастический, сказочный образ замка, заданный лишь символами и узнаваемыми деталями. Наверное, нигде, как ни в этой постановке, допускается совершенно симметричное построение мизансцен, поддержанное зеркальной симметрией декораций, в очередной раз напоминающей о нереальности происходящего.

По сохранившемуся режиссерскому плану возможно восстановить архитектонику постановки. Перед прорезанным окнами и арками задником размещались в профиль две лестницы, идущие вниз друг другу навстречу. На площадке между лестниц, которая являлась главной актерской площадкой, размещались обращенные в зал два узких, высоких трона. Другая игровая площадка, отделенная еще одной лестницей во всю ширину сцены, находилась перед тронами. Таким образом, была еще и преодолена плоскостность постановок, лестницы позволяли создавать простые, но многоуровневые мизансцены, а движение актера по ступеням заставляло зрителя следить взглядом.

Любопытно были решены и костюмы, которые мы можем восстановить не только из описаний в критике, но и по фотооткрыткам.

Рис. 5. Письмо открытое. Сцена из спектакля «Вечная сказка». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

[46] *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы... С. 245.

Образ Сонки во втором акте пьесы описан, как «луч, оторванный от Солнца». Белоснежное платье Сонки, хоть и простого прямого кроя, смотрелось эффектно благодаря золотым нитям, струящимся вдоль платья. Нити складывались в узорные золотые капли по подолу платья, рукава украшали золотые браслеты, такой же тонкий обод-лента, как корона, обхватывал голову Сонки. Костюм короля для Бравича был ярким, контрастным костюму Комиссаржевской, обильно украшенный орнаментами, отпечатками павлиньих перьев, ажурными декоративными застежками. Костюм состоял из длинного плаща, кафтана и платья в пол, голову венчала массивная широкая корона. Для создания иллюзии одноликой толпы свите были сшиты совершенно одинаковые костюмы, почти сливающиеся с фоном задника. Единственным акцентом такого костюма были рыжие парики, которые то и дело гротескно замирали в нишах на подобии скульптур или «профилей старинных монет»[47]. «"Вельможи" располагались в симметричном порядке на лестнице — все похожие друг на друга; в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались… только их головы — одна за другой. В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное. Это был хор: правый — приверженцы Короля, левый его противники. Сливаясь с фоном, застывшая группа производила впечатление барельефа»[48].

Обращаясь к тексту поэмы, как Сонка чувствовала себя «блуждающей в темных влажных камерах тюрем», вероятно, объясняет выбранный Денисовым синий колорит, холодный, фантастический, неземной и чуть мрачный. Из эскизов к «Вечной сказке» удалось атрибутировать только два: «Морской пейзаж» и «Задник».

Рис. 6. В. Денисов. Эскиз декорации. Задник. «Вечная сказка». Бумага на картоне, гуашь. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

[47] *Беляев Ю.* «Вечная сказка» // Новое время. — 1906. — 5 дек.

[48] *Ярцев П. М.* Спектакли Петербургского драматического театра // Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — С. 144.

Рис. 7. Денисов. Эскиз декорации. Морской пейзаж. «Вечная сказка». Бумага на картоне, гуашь. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

Набросок задника выполнен в эскизной импрессионистической манере; пейзаж в синих тонах, с зеленоватыми и розовыми вкраплениями, по верхнему краю софиты (звезды/паутинки) с отблесками через все изображение.

Сохранившиеся фотоизображения также позволяют оценить орнаментальное украшение декораций: в нишах изображены фантасмагорические существа, все плоскости покрыты узорами, отсылающими к формам модерна, но выполненными будто в старинные времена. Художнику Константину Коленде удалось узнать природу этих форм. Коленда обнаружил сходство орнамента со «срезами тканей печени, почек и т. д. из учебника по анатомии». Денисов обрадованно подтвердил его догадку: «Да, Виктор Константинович, до меня для орнаментов художники пользовались растительным миром, цветами, листьями и другими мотивами из животного мира, а я взял не использованные никем мотивы из микроскопических разрезов ткани»[49]. Так Денисов открыл для модерна новую технику орнамента, взятую из «природных форм». Стоит, однако, заметить, что решенная в холодных оттенках декорация, на самом деле, мало вызывает ассоциации с анатомическими справочниками.

«Вечную сказку» нельзя было назвать успешной постановкой. Не обошлось и без скандалов и жестокой критики в адрес режиссера, Комиссаржевской и художника. Уже на генеральной репетиции перед премьерой Вера Федоровна пожелала сыграть Сонку сама вместо молодой актрисы Е. В. Филипповой. Мейерхольд же, ставящий постановку в стилизованной манере, близкой к театру марионеток, «стилизовать» Комиссаржевскую уже не успел. Так было нарушено единство постановки, где «жизнеподобная» Сонка выбивалась из общей условной упрощенности.

В художественном исполнении больше всего осуждался уход от авторских ремарок, которым не хватило «готических сводов, колонн, окон с цветными,

[49] *Коленда В.* Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской // Театр. — 1994. — № 7–8. — С. 109.

оправленными в свинец стеклами, военных трофеев»[50]. Так что уход от излишней бутафории критиками принят не был. Несмотря на это, нашлись и те, кто по достоинству оценил художественное исполнение декораций, удостоив декорации восторженно поэтическими описаниями, как мы видим у Беляева, постановку в целом не одобрявшего: «фантастическая декорация цвета умершей бирюзы, затканная сверху паутиной вечности»[51]. Не уступала денисовская «Вечная сказка» по красоте уже успевшей получить признание сапуновской «Гедде Габлер».

Не удалось избежать критической атаки и постановке «Вечной сказки». В первую очередь критики считали, что в драматической поэме Станислава Пшибышевского «нет ничего ценного, ничего щемящего сердца, ничего возбуждающего, а только сказка о том, как царь Берендей воевал с придворной камарильей»[52]. Рецензенты считали сам выбор литературного источника крайне неудачным. Однако с ретроспективной точки зрения современного исследователя, мы видим удачный опыт применения новых принципов сценографии, техники драматического искусства и освоении современной, по тем временам, драматической литературы. В итоге театр В. Ф. Комиссаржевской представил не просто очередной режиссерский опыт на сцене, а красивую, «кристальную», стилизованную сказку. Неоправданными сейчас кажутся обвинения в «дешевом модернизме» в адрес Всеволода Мейерхольда. Вероятно, был прав господин Чулков, оставивший в газете «Товарищ» следующий отзыв: «Я с радостью смотрел, как шумела и волновалась молодежь у рампы после третьего акта, как настойчиво она вызывала Комиссаржевскую и Мейерхольда. Это — победа. Старые «критики» и молодые критики с преждевременно одряхлевшими душами не угасят своими порицаниями того энтузиазма, который загорелся вокруг этого театра»[53].

В сценографии «Вечной сказки» Денисову удалось уйти от панно, за которое его так часто критиковали, и освоить новые приемы работы с пространственно объемными объектами сцены, однако это осталось почти незамеченным критиками. Помимо этого, в этой постановке Денисов удачно разрешает задачи, связанные с передачей эмоционального фона пьесы посредством цвета, сохраняя декоративную привлекательность оформления в сценической установке. Средствами живописи Василий Иванович воссоздавал «туманные грезы и поэтические видения символистской драмы», так необходимые театру на данном этапе развития[54].

3.2. «Пеллеас и Мелисанда»: новаторство и причины провала

10 ноября 1907 года в театре на Офицерской состоялась премьера пьесы бельгийского драматурга Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелисанда», написанной в 1892 году. Пьеса была выбрана по инициативе Веры Федоровны Комиссаржевской, к переводу пьесы был привлечен Валерий Яковлевич Брюсов, художником пьесы был выбран Василий Иванович Денисов.

---

[50] *Азов В.* [*Ашкинази В. А.*] «Вечная сказка» // Речь. — 1906. — 6 дек.

[51] *Беляев Ю.* «Вечная сказка» // Новое время. — 1906. — 5 дек.

[52] *Волков Н. Д.* Мейерхольд. — Т. 2... С. 402.

[53] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 149.

[54] *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века... С. 93.

О «Пеллеасе и Мелисанде» Бердяев писал, что это «самая красивая по форме и самая поэтическая вещь Метерлинка. Это настоящая музыка в поэзии». Так к ней относились и другие критики. «Трагизм любви», так кратко Бердяев описывает и содержание, и заложенную в драме идею Мориса Метерлинка.

Обратимся к сюжету пьесы: действие происходит в королевстве Аллемонд, окруженном непроходимыми лесами, где правит прикованный болезнью к постели король Аркель со своей женой Женевьевой. Главные действующие лица — это внуки короля. Старший внук, страстный, беспокойный, грубоватый принц Голо. Младший — юный, мечтательный, златокудрый Пеллеас. Однажды, охотясь в лесах Аллемонда, Голо встречает у озера прекрасную Мелисанду, которая о себе ничего не помнит. Голо берет ее себе в жены, но уже в первом акте происходит встреча юных Пеллеаса и Мелисанды, между которыми возникают чувства, которые они не понимают. Ревнивый Голо начинает подозревать жену и брата в любовном сговоре. Но только в предпоследнем акте состоится сцена у фонтана, где Пеллеас и Мелисанда осознают свои чувства и раскрывают их друг другу. Подслушивавший их Голо убивает Пеллеаса и ранит Мелисанду. В последнем акте медленно умирает Мелисанда, но вопрос Голо о том, что происходило между этими двумя, так и остается без ответа.

Все содержание драмы полно не только красивыми сказочными образами средневекового замка, но богато символами, такими как падение обручального кольца Мелисанды в бездонный темный фонтан, как встреча со слепыми старцами в гроте, олицетворяющими, как писал сам автор пьесы, скрытые желания.

Удивительно красивая и нежная история «Пеллеаса и Мелисанды» о чистой любви юной пары, которой не суждено быть вместе, пользовалась громким успехом в Европе и ставилась во всех столичных театрах. Неоднократно перекладывалась эта драма на музыку. Так, к премьере 1893 года «Пеллеаса и Мелисанды» четырехчастную оркестровую сюиту сочинил французский композитор Габриэль Форе по просьбе самого Мориса Метерлинка. Музыка Форе звучала как прелюдия и продолжалась в антрактах, имела элегичный характер, мягкое с тонкими переливами звучание. Клод Дебюсси представил оперу в пяти картинах уже в 1902 году в Париже. В 1902 году появилась и симфоническая поэма Арнольда Шёнберга, тогда только начинавшего свой творческий путь в качестве композитора, перешедшего из живописи, где он работал под влиянием Василия Кандинского и объединения «Синий всадник». А позже, в 1905 году, свет увидела оркестровая сюита Яна Сибелиуса по этой же пьесе в Хельсинки. Финский композитор добавил народные инструменты, и пьеса приобрела размеренное, неторопливое звучание с «северным оттенком».

Но в постановке в Драматическом театре была использована оригинальная музыка Василия Шпис фон Эшенбрука, которого Мейерхольд неоднократно привлекал к написанию музыки для новейших постановок. К сожалению, никаких записей о характере данного музыкального сопровождения мы не находим, кроме почти случайного упоминания в связи с отсутствием музыкального ряда в постановке «Победы смерти» в рецензии Г. И. Чулкова: «Хотя лучше пусть совсем не будет музыки, чем такая музыка, какую мы слышали на представлении “Пеллеаса и Мелисанды”»[55].

[55] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 295.

Вопреки ожиданиям Комиссаржевских и Брюсова, постановка с треском провалилась, критики не скупились на нелестные рецензии. Критические заметки обрушились на Веру Федоровну, режиссера, художника и даже автора перевода, который, по воспоминаниям Тэффи, принят Петербургом не был: «Помню, поставили у Комиссаржевской "Пеллеаса и Мелисанду" в переводе Брюсова. Брюсов приехал на премьеру и во время антрактов стоял у рампы лицом к публике, скрестив на груди руки, в позе своего портрета работы Врубеля. Поза напыщенная, неестественная и для театра совсем уж неуместная привлекала внимание публики, не знавшей Брюсова в лицо. Пересмеиваясь, спрашивали друг друга: «Что означает этот курносый господин?» Ожидавший оваций Брюсов был на Петербург обижен.

Сокрушительный провал «Пеллеаса и Мелисанды» заключался, по мнению критиков, в ряде причин одновременно. В этой постановке Комиссаржевская как никогда подвергалась критике. А. Р. Кугель, вечный оппонент Мейерхольда, писал: «Госпожа Комиссаржевская, конечно, талантливая актриса, хотя не настолько молодая, чтобы играть девочек, но держу пари, что если бы привести провинциала, который никогда Комиссаржевской не видел, то он бы спросил: а кто эта госпожа Тюшкина, немолодая уже особа, играющая сказочную принцессу? Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, вообще птичке, и заглатывала окончания слов. Выутюжив себя, если можно так выразиться, и выгладив, она достигла (отдаю справедливость) некоторой весьма своеобразной стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь»[56]. «Более неестественную, скажем прямо, более противную дикцию нам редко приходилось слышать. Как это ни странно, в Мелисанде мы не могли узнать той артистки, которая еще так недавно покоряла нас своею естественностью, простотою и глубиною чувств», — так отзывался Н. Е. Эфрос. То же находим и у Смоленского: «Комиссаржевская говорит даже не своим голосом, а намеренно пищит, как девочка, пользуя наивный тон Красной Шапочки…»[57]

По этому поводу Комиссаржевская пишет, как бы пытаясь оправдаться перед критикой в свой адрес: «Я лично свою трепетную влюбленность в Метерлинка, все свое душевное горение отдала Мелисанде. Но с каждой репетицией я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы»[58]. Однако, обратившись к заметкам Мейерхольда, находим следующее: «Из репетиций без главных действующих лиц ничего не выходит». Это главным образом относилось к Вере Федоровне, которая появлялась на репетициях лишь изредка, и в конечном итоге на сцене актриса представила свое собственное видение роли Мелисанды. Для Мейерхольда провал «Пеллеаса и Мелисанды» не стал неожиданностью: материал Метерлинка его уже не интересовал — пьеса ставилась специально по просьбе Комиссаржевской, которой нестерпимо хотелось сыграть роль Мелисанды. Стоит отметить, что и после разрыва с Мейерхольдом Вера Федоровна в роли юной Мелисанды успеха не имела[59].

---

[56] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 451.

[57] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 453.

[58] *Волков Н. Д.* Мейерхольд. — Т. 1... С. 353.

[59] Имеется в виду вариант постановки братом Веры Федоровны, Федором Комиссаржевским, с декорациями Е. Евсеева. Критика посчитала данную постановку полным провалом,

Неудачным оказался и перевод В. Я. Брюсова, о котором писали следующее: «Перевод пьесы сделан поэтом Валерием Брюсовым, который в своем поэтическом увлечении, по-видимому, совсем забыл русский язык». Обвинялся поэт в вульгарном уничижении всей красоты пьесы, использовании жаргона и низкопробных фразочек: «Я не то хочу, что хочу», «Умрут у нас под глазами», «Вы лучше должны знать, что и каких поступков требует от Вас ваша судьба» и ряда других[60].

Однако сам Брюсов полностью переложил вину за провал драмы на плечи режиссера, яростно критиковал декорации, считая их недостаточными: «Господин Мейерхольд, кажется, решил, что «условность» значит «половина реальности». Поэтому все сцены у него обставлены только половиной нужных декораций». Так, сцена в парке была обозначена тремя изящными кипарисами, представляющими воображению зрителя, погруженному в условную атмосферу и действие, воссоздавать остальное пространство. «В драме много говорится о мрачном замке, где совершается действие, но режиссер и не являет этого замка зрителям воочию, и не дает вообразить его: он ставит перед ними какие-то невообразимые клетушки без потолка, жить в которых невозможно, и зрителям кажется, что драма совершается где-то за пределами нашей атмосферы, в междупланетном пространстве»[61]. Однако из этого фрагмента все-таки следует, что именно созданная атмосфера, условно выраженная «невообразимыми клетушками», помогает достичь нужного эффекта. Как и показывает опыт сценографии XX века, именно сопредельность условного и реального имеет выразительно театральный характер и наиболее воспринимаема зрителем. Более того, такая театральная традиция являлась формообразующей основой театра модерна.

Здесь будет уместным вспомнить строки Ван Бевера, описывающие внешний вид постановки «Пеллеаса и Мелисанды», осуществленной под руководством Метерлинка в Париже 16 мая 1893 года: «Аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелисанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой»[62]. Метерлинк утверждал, что его пьесы нуждаются в новой технике постановки, и упрекал европейские театры за чрезмерный натурализм декораций.

В основе решения сценического пространства в «Пеллеасе и Мелисанде» был частично осуществлен принцип так называемого «круглого театра», который апеллировал к образу античного амфитеатра. Как находим у драматического актера Зонова[63]: «…действие происходило на небольшой площадке в середине сцены, кругом пол был вынут», а в образовавшееся пространство был размещен «оркестр, исполнявший написанную к пьесе музыку»[64]. Стоить отметить, что

как режиссерским, так и актерским. А Вера Федоровна, винившая в провале «Пеллеаса» 1907 года Мейерхольда, так и не получила одобрительных отзывов о своей роли.

60 Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 164.

61 Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 157–158.

62 Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 486.

63 Зонов Аркадий Павлович (1878–1922) — актер, режиссер. Ученик В. И. Немировича-Данченко. Работал совместно с Мейерхольдом с 1902 года. Режиссер труппы В. Ф. Комиссаржевской и передвижного театра П. П. Гайдебурова.

64 *Зонов А. П.* Летопись театра на Офицерской. Алконост // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — Издание Передвижного театра П. П. Гайдебурова и А. Ф. Скарской. — СПб. : 1911. — С. 79.

так организованное пространство эстетически соотносится с характером драмы, тяготеющей к ритуальности.

Открывшаяся в 1907 году выставка художников «Голубой розы» произвела на Всеволода Мейерхольда сильное впечатление, вероятно поэтому декоративные тенденции, проявившиеся в этих работах, обусловили стилистическую ориентацию оформления следующих постановок, таких как «Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя и «Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка.

Так, у Эфроса находим следующее описание: «Условные декорации, дающие в увеличенном виде виньетки и заставки из декадентской книжки… Пестрый, цвета павлиньего крыла, ковер, заменяющий одинаково и небо, и внутренность замка. Причудливые линии на этом фоне, дающие рисунок не то паука, не то каких-то листьев лотоса…»[65] А из записей Сергея Ауслендера мы узнаем, что «модернистского вкуса» терракотовые вазы стояли по бокам от занавеса[66]. Из программы спектакля узнаем, что занавес был выполнен Л. С. Бакстом. Его описание не сохранилось, но, по всей вероятности, это все тот же занавес «Элизиум», который украшал театр на Офицерской еще в 1906 году.

ПЕЛЛЕАСЪ и МЕЛИЗАНДА,

Рис. 8. Программа спектакля «Пеллеас и Мелисанда».
ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

В «Пеллеасе и Мелисанде» был использован еще один прием, осуществление которого было бы совершенно невозможно без работы художника. Впервые фигура актера была поставлена в один план с декорацией, с живописью; так, особенно массовые сцены удивляли зрителей и критиков своей «горельефностью». Как отмечал

[65] *Рудницкий К. Л.* В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. — М. : Наука, 1978. — С. 194–195.

[66] *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. — 1907. — № 10. — С. 77.

Воротников: «…группа близ Короля, замирающая вдоль тяжелых столбов дворца, подобно каменным гирляндам человеческих фигур на стенах древних соборов»[67].

Пьесы Метерлинка, а в особенности «Пеллеаса и Мелисанду», отличает некая архаичность. Образы, будто вдохновленные греческими трагедиями, неспешно двигаются между скульптур, особый мистицизм погружает все действие в готическую атмосферу с острыми сводами и стрельчатыми арками.

И отсюда следует необходимость избавиться от натурализма театра с его изобилием декораций. Теперь декорация должна иметь не просто иллюстративный характер образа эпохи, а скорее стать частью всей постановки, быть созвучна музыкальному сопровождению и колориту, подчинена ритму повествования и ритмическому рисунку актеров. Художник тогда должен предлагать такие декорации, которые с одной стороны помогают наилучшим образом передать эмоциональное состояние, настроение, а с другой — не скрадывать движения актера, которые и являются, по мнению Мейерхольда, главной формообразующей театра.

Таким образом, как художник-постановщик «Пеллеаса и Мелисанды» Василий Иванович Денисов должен был решить сразу ряд задач, часть которых являются в театре новыми. Соединение принципа круглого театра с панно, панно как основной элемент сценического пространства с особым узором-орнаментом, колористическое решение в духе «Голубой розы» и придание условности посредством упрощения предметов реального мира, что в конечном итоге должно иметь единообразие и целостность.

Пожалуй, стоит отметить рецензию Николая Эфроса, который весьма положительно отзывался о сценографическом решении постановки: «Очевидно, здесь мы имеем дело с результатами тщательного и вдумчивого изучения этих образцов средневекового художества. Каждая из восемнадцати картин, на которые разделена пьеса Метерлинка, представляется с этой точки зрения почти безупречною. И декорации, и группировка фигур, и их движения — все это выдержано в строгом стиле и, в соединении с музыкой, наполняющей антракты, дает вполне определенное настроение. Сидя в театре, вы точно перелистываете написанную на пергаменте повесть о Пеллеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски-наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок». Был ли прав Эфрос, наперекор Брюсову утверждающий достаточность декораций? За неимением фотографий постановки и сохранившихся декораций обратимся к театральным эскизам Василия Ивановича.

В частности, сцена у фонтана встречается в эскизах Денисова многократно; неизвестно, какой именно вариант был одобрен режиссером, но все эти работы отличает стилистическое единство, так что даже такое реконструирование пьесы кажется нам обоснованным. Образ воды в пьесе Метерлинка несет свойство нагнетания состояния, а с другой стороны является кульминационной точкой, разрешающей события. Так, сквозь весь сюжет ярче всего прослеживаются три эпизода с источником воды: во-первых, заблудившийся в густом лесу Голо встречает прекрасную незнакомку-Мелисанду у лесного озера; во-вторых, поворотной оказывается встреча Пеллеаса и Мелисанды у фонтана, в который Мелисанда роняет обручальное кольцо, что, конечно, вызывает ярость Голо: «лучше все потерять, но только не это кольцо»; и, наконец, сцена у фонтана, где звучит признание в любви и свершается убийство в порыве страсти.

---

[67] Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918... С. 108.

Сложность работы с такими эскизами заключается в их подобии, которое создается посредством упрощения и стремлением к условности и декоративности, тем самым нивелируя определенную разницу между сценами и даже постановками, затрудняя атрибуционную работу. Из известных нам эскизов по постановке «Пеллеаса и Мелисанды» два эскиза находятся в частных собраниях, остальные девять — в Государственном центральном музее имени А. А. Бахрушина, поступившие туда из Государственной Третьяковской галереи. Эскизы к постановке «Пеллеаса и Мелисанды» из собрания Государственного центрального музея имени А. А. Бахрушина: **Сцена у моря** (картон, гуашь, белила, серебро. 44 × 41); **Сцена у фонтана** (картон, карандаш, гуашь, белила. 47 × 65); **Сцена служанок** (бумага, гуашь, белила. 64 × 48); **Здание на фоне скалы** (картон, карандаш, акварель, гуашь. 47 × 63); **Лестница и арки** (бумага, гуашь, карандаш. 49,5 × 65,5); **Второе действие, первая сцена** (картон, карандаш, гуашь, белила. 47,5 × 64); **Сцена** (картон, карандаш. 53 × 70); **Третья картина. Терраса** (картон, карандаш, акварель, белила, серебро. 43 × 52); **Первая картина. У дверей замка** (картон, карандаш, акварель, гуашь. 47,5 × 61).

В частных собраниях:

Эскиз декорации к пьесе М. Метерлинка «Пеллеас и Мелисанда». Первая сцена. 1907. (У *дверей замка* — прим. авт.). Бумага, графитный карандаш, акварель. 24,5 × 35,7. Опубликован в каталоге-альбоме «Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана. Современники о художнике» (1999);

Эскиз декорации к спектаклю «Пеллеас и Мелисанда» по пьесе М. Метерлинка. 1907. Театр В. Комиссаржевской, Петербург. Бумага, смешанная техника. 47,5 х 47,5. Частное собрание. Опубликован в каталоге «Театральная мозаика». Каталог выставки «Театральная мозаика» в галерее на Ленивке (4 апреля — 31 мая 2007).

Обратимся к эскизу декорации «Сцена у фонтана» из собрания ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, в настоящий момент находящемуся в экспозиции музея-квартиры В. Э. Мейерхольда в Москве (Брюсов пер., д. 12, кв. 11).

Эскиз предполагает деление сценического пространства на несколько планов, Передний план представлен тенистыми, кудрявыми деревьями парка возле замка короля Аркеля. Парковые деревья прорезают три большие арки, через которые видно непосредственно саму сцену и большой, каменный, «бездонный» фонтан. В качестве задника здесь выступает вечерний пейзаж с видом на замок. Цветовое решение с одной стороны простое, с другой — четко разделяет планы между собой; так план с фонтаном оказывается темным, и появляющиеся там фигуры Мелисанды и Пеллеаса в светлых одеяниях проступают контрастными светлыми пятнами в арках, как образы с икон.

Такой прием Денисов использует не только в сцене у фонтана, но и в первом акте в сцене у дверей замка и даже в сцене у башни Мелисанды. То есть, подтверждение этому находим у Смоленского: «Все вместе они группируются в узкой двери, являющейся светлым пятном на фоне темной декорации. Совсем икона. В позолоченном электричеством окне, опять на том же темном фоне, показывается в золотых кудрях головка поэтической Мелисанды. Спадают вниз волосы. И эта дверь — икона»[68]. Довольно выразительный прием использования планов, цвета и освещения, который, однако, оказался почти незамеченным рецензентами.

[68] *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М. : Наука, 1989. — С. 347.

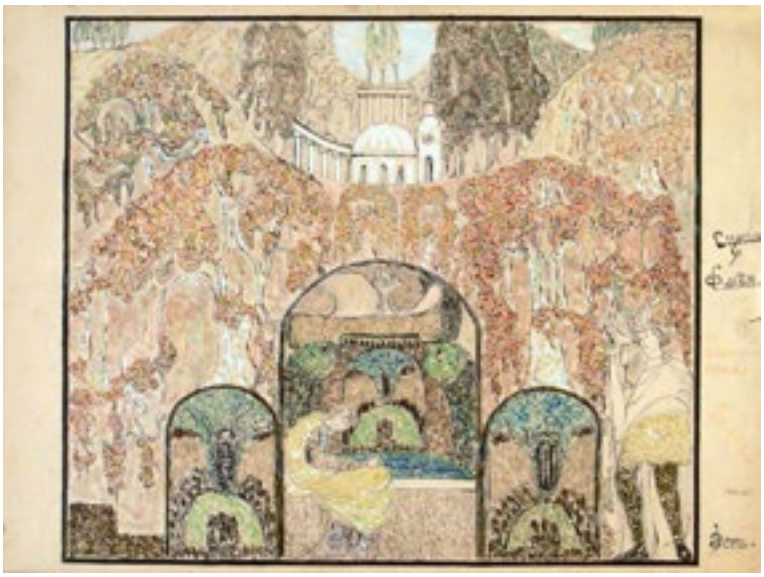


Рис. 9. В. Денисов. Эскиз декорации. Сцена у фонтана. «Пеллеас и Мелисанда». Картон, карандаш, гуашь, белила. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

Некоторые эскизы позволяют нам разглядеть и костюмы персонажей, в основном Мелисанды и Пеллеаса. Их костюмы не просто похожи, они будто сделаны из одной материи, как бы обращаясь к словам королевы Женевьевы, что Голо и Мелисанда слишком разные. Костюмы эти навеяны греческими тогами и византийскими средневековыми одеждами. Круглые купола, фантастические деревья и средневековые одеяния, неудивительно, что Смоленский находит сходство постановки с иконой. В эскизе из каталога «Театральная мозаика», где Мелисанда встречает Голо у озера, предстает девушка в простом платье с длинными рукавами. Белыми и серебристыми пятнами художник пытается добавить образу загадочность (незнакомка ничего о себе не говорит), мистическое сходство с непостоянной Луной. В дальнейшем платье Мелисанды меняется, она выходит замуж, становится принцессой, и на ее серебряные одеяния ложится белая прошитая золотыми и желтыми нитями накидка в эскизе «Сцена у фонтана». Визуально подчеркивая родство душ молодых и мечтательных Пеллеаса и Мелисанды, художник использует те же цвета в облачении Пеллеаса, что и у Мелисанды. В то же время Пеллеас является частью этого закрытого темным лесом королевства, и на его ногах художник использует «лесные» цвета, вторящие декорациям; голову Пеллеаса венчает не корона, но богато украшенный колпак, напоминая нам о сказочности происходящего.

Совершенно другие условия и атмосфера создаются в самом замке, что прослеживается и в описании Брюсова — «невообразимые клетушки», и в самих эскизах «Лестница и арки» и «Сцена служанок»: интерьеры темные, холодных оттенков, строгие ряды колонн и высокие лестницы встают в противовес нежным пейзажам и парковым сценам. Для впечатлительной и ранимой Мелисанды такие сцены и вовсе выглядят пугающе. Эскиз декорации «Первая картина. У дверей замка» представляет нам экстерьер замка. Эскиз предполагает использование помоста, что снова делит сцену на несколько, если не планов, то уровней. Сам замок как будто противостоит природе, возвышается над парком черными решетками и мрачными узорами, благодаря которым стены замка кажутся непроницаемо

толстыми; весь замок закрыт от внешнего мира, будто свет не попадает туда и вовсе. Этот предвещающий беду образ словно намекает зрителю о трагичной кончине Мелисанды, маленькой пташки, запертой в большой клетке.

Несмотря на большое разнообразие сцен, все они смотрятся целостно, есть в них композиционное единство; художник намеренно использует круглые линии, арки, купола, как бы объединяя всю пьесу. Напомним, что в этой постановке использовалась круглая сцена, остальные привычные части сцены были убраны. Этот вращающийся «круглый» мир время о времени напоминает нам о сказочности этих персонажей, о нереальности этого мира, чьи образы мелькают между неземных колонн и арок.

Обращение к средневековой эстетике, отказ от натурализма, желание Мейерхольда сблизить образный ряд с картинами «голуборозовцев» объясняет критику в адрес постановщика по поводу декадентских и модернистских декораций.

Как бы приняла постановку публика, если бы не музыкальное сопровождение, творческий провал Веры Федоровны, грубость перевода Брюсова, — неизвестно, но очевидно, что такие просчеты обусловили негативное восприятие драмы в целом. Вероятно, права Г. Титова: «Символистские триумфы были на исходе. «Пеллеас и Мелисанда» стал предварительным итогом русского театрального символизма, не понравившимся прежде всего самим символистам»[69].

Было ли все так ужасно, как представляют нам критики, неизвестно, но в надежде на объективную оценку обратимся к Эфросу: «Отзывы рецензентов об исполнении пьесы кажутся чересчур преувеличенными: не все же так плохи, как г-жа Комиссаржевская»[70]. Но каков бы ни был успех этой постановки, именно этот опыт позволил Мейерхольду продолжить пути условного театра, а Денисов после этой постановки смог избавиться от чрезмерного украшательства и декоративизма, проявив в своем сценографическом искусстве удивительное чувство цвета и пространства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе рассмотрено творчество художника символиста Василия Ивановича Денисова. В живописи, в театральной графике этого художника проявились все отличительные черты русского символизма и неотрывного от него стиля модерн: тяготение к синтезу, иносказательность, многозначность и поиск новых средств художественной выразительности. В известной мере на становление самобытного художника-музыканта имело влияние его окружение, которое составили такие известные люди, как К. Коровин, В. Серов, М. Врубель, С. Конёнков, К. Станиславский, В. Мейерхольд, С. Мамонтов, С. Дягилев, В. Комиссаржевская и др. Работа в театре позволила Денисову познакомиться не только с именитыми режиссерами, актерами, но и с художественным цехом, который состоял из ярчайших представителей эпохи в изобразительном искусстве, таких как Л. Бакст, Н. Сапунов, С. Судейкин, Б. Анисфельд и ряд других. Значительным является вклад Денисова в опыты символистского театра: в сценографии Василий Иванович решал

[69] *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру... С. 72.

[70] *Рудницкий К. Л.* В театре на Офицерской... С. 194–195.

те задачи условного театра, которые ставил перед ним Мейерхольд. Во многом благодаря сценографии Денисова было выяснено, что использование двухмерного панно не решает проблем драматургии; в постановках Денисова впервые используются единые установки для всего спектакля; также Денисовым был осуществлен принцип детского театра и применены новаторские приемы решения сценического пространства. Денисов стоял у порога нового театра, условного, упрощенного, стилизованного целостного действа актера и сценографии. Значение данной работы заключается не только в возвращении художественного наследия В. И. Денисова в научный и образовательный оборот, но и в его обобщении и целостном представлении. Анализ театрально-декорационных работ Денисова позволил объединить разрозненное наследие в единый эмпирический материал.

В данной работе биография В. И. Денисова была хронологически систематизирована, а в ходе архивных работ в отделах рукописей Русского музея, Театрального музея имени А. А. Бахрушина и Третьяковской галереи и Российского государственного архива литературы и художеств были внесены новые факты творческой биографии, уточнены датировки. В ходе работы был также дополнен список работ Василия Ивановича, хранящихся в государственных музеях России, что позволяет наиболее репрезентативно представить наследие художника. В дополнение к вышесказанному стоит отметить общественный резонанс, который вызывал Василий Денисов и его искусство. За те 27 лет, в течение которых Василий Иванович Денисов занимался художественной деятельностью, он никого не оставлял равнодушным; художественное общество делилось на почитателей таланта Денисова и жестких его противников. Также неоднозначное мнение сложилось о направленности таланта, одни критики утверждали, что Денисов прирожденный график, а другие, в свою очередь, что — живописец. Практически каждый критик, наравне с недостатками в творчестве художника, невольно замечал и достоинства. Но каждый из них выражал восхищение величиной масштаба его дарования, охватившего декораторское искусство, сценографию, станковую живопись и графику. В дальнейшем предстоит работа по уточнению сценографии Денисова 1910–1920-х годов, составлению максимально полного списка с атрибуциями всех известных работ Денисова из музейных и частных собраний, расшифровка рукописей из архивов. Итогом исследования могли бы стать сборная выставка и монография, посвященные В. И. Денисову.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авангард, остановленный на бегу / Авт. ст. Е. Ф. Ковтун, Э. Д. Газиева, М. М. Бабаназарова. — Л. : Аврора, 1989. — 283 с.
2. *Азов В. [Ашкинази В. А.]* «Вечная сказка» // Речь. — 1906. — 6 дек.
3. *Ауслендер С.* «Пеллеас и Мелисанда» // Золотое руно. — 1907. — № 10. — С. 77.
4. *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. — 1907. — № 10. — С. 77.
5. *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. — 1907. — № 7–9. — С. 148–150.
6. *Беляев Ю.* «Вечная сказка» // Новое время. — 1906. — 5 дек.
7. *Блок А. А.* «Пеллеас и Мелисанда» // А. А. Блок, Собр. соч. : в 8 т. — Т. 5 / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. — 799 с.

8. *Боровой А. А.* // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1023. Оп. 1. Ед. хр. 171. Л. 72–73.
9. *Бычков Ю.* Конёнков / Ю. Бычков. М. : Молодая гвардия, 1982. — 316 с.
10. Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана. Современники о художнике / сост. кн., автор вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец; сост. каталога М. Г. Сергеева и С. В. Голынец. — Екатеринбург : Изд-во Урал. университета, 1999. —104 с.
11. *Власова Р. И.* Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. — Ленинград : Художник РСФСР. — 1984. — 188 с.
12. *Воинов В. В.* Василий Денисов // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 13. Л. 1–13.
13. *Воинов В. В.* Василий Денисов // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 16. Л. 1–58.
14. *Воинов В. В.* Собрание А. А. Коровина // Аполлон. — 1917. — № 2. — С. 18–21.
15. *Волков Н. Д.* Мейерхольд : в 2-х т. — Т. 1 : 1874–1908. — М. ; Л. : Academia, 1929. — 407 с.
16. *Волков Н. Д.* Мейерхольд : в 2-х т. — Т. 2 : 1908–1917. — М. ; Л. : Academia, 1929. — 493 с.
17. *Воскресенская М. А.* Символизм как мировидение Серебряного века / М. А. Воскресенская. Монография. — М. : Логос, 2005. — 180 с.
18. *Врубель М. В.* Переписка. Воспоминания о художнике. — Л. : 1976. — С. 154.
19. Выставка МТХ // Золотое руно. — 1906. — № 5. — С. 11.
20. Г. М. Левитин и его коллекция «Рисунок и акварель XX века» из собрания Государственного Русского музея / сост. каталога Н. И. Попова, Ю. Л. Солонович, Т. С. Кукла. — СПб. : ГРМ, 2007. — 28 с.
21. *Голынец С. В.* Василий Денисов — художник русского символизма // Русское искусство. — 2012. — № 1. — С. 98–107.
22. *Голынец С. В.* Василий Денисов: итоги и проблемы изучения / С. В. Голынец // Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения», Пермь, май 2014 г. — Пермь : Книжный мир, 2015. — С. 73–91.
23. *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века. — М. : Наука, 1999. — 150 с.
24. Декоративное искусство в театре // Золотое руно. — 1909. — № 7–9. — С. 29; 33.
25. *Денисов В. В.* Письма об искусстве (биография творчества отца) // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 11. Л. 1–15.
26. *Денисов В. И.* Газетные вырезки о «Садко» Римского-Корсакова в постановке музыкальной Драмы // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 35. Л. 1–3.
27. *Денисов В. И.* Каталог 3-й выставки акварелей. — М. : Салон «Единорог», 1917. — 16 с.
28. *Денисов В. И.* Ответ на анкету : [Как мы начинали?] // Заря. — 1914. — № 7. — С. 9.
29. *Денисов В. И.* Письмо Коровину А. А. // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 7. Л. 1–6.
30. Драматический театр // Золотое руно. — 1906. — № 10. — С. 85–86.
31. *Дунаева А.* Франк Ведекинд и Россия // Современная драматургия. — 2015. — № 1. — С. 254–260.
32. *Дягилев С. П.* Московские новости: Выставки архитектурная и «36-ти» // Мир искусства. — СПб. — 1903. — № 1. — С. 8–10.
33. *Дягилев С. П.* Сложные вопросы // Мир искусства. — СПб. — 1899. — № 3–4. — С. 50.
34. *Евреинов Н. Н.* Художники в театре Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — СПб. : Передвижной театр, 1911. — С. 122–139.
35. Живопись конца XIX — начала XX века. Каталог собрания. Государственная Третьяковская Галерея. — Т. 5. — М. : Сканрус, 2005. — С. 128–132.
36. *Зингер М. Л.* Видения В. И. Денисова // Творчество. — 1991. — № 5. — С. 8–11.

37. *Зонов А. П.* Летопись театра на Офицерской. Алконост // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — Издание Передвижного театра П. П. Гайдебурова и А. Ф. Скарской. — СПб., 1911. — С. 59–84.

38. *Иванов В.* [Рецензия] // Театр. — 2006. — № 1. — С. 110.

39. Каталог выставки картин художника В. И. Денисова. / Авт. вступ. ст. А. А. Боровой. — М. : Типо-лит. Русского товарищества печатного и издательского дела, 1916. — 15 с.

40. *Киселев М.* Голубая роза / М. Киселев. — М. : БУКСМАРТ, 2013. — 96 с.

41. *Ковальские О. и Я.* О творчестве В. И. Денисова // Возрождение. — М., 1909.

42. *Коган Д.* Сергей Судейкин. — М. : Искусство, 1974. — 216 с.

43. *Коленда В.* Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской // Театр. — 1994. — № 7–8. — С. 109.

44. *Конёнков С. Т.* Мой век / С. Т. Конёнков. Автобиография. — М., 1971. — С. 170.

45. *Крючкова В.* Символизм в изобразительном искусстве. — М. : 1994. — С. 36–37.

46. *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1910. — № 20. — С. 346.

47. *Кузнецов Н. Е.* Машинопись // Отд. рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 122. Ед. хр. 195. Л. 1–6.

48. *Лавров С. Ф.* Письма Воинову В. В., вырезка из газеты «Утро России» // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 27. Л. 1–5.

49. *Латник [Брюсов В. Я.].* «Пеллеас и Мелисанда»: (Письмо из Петербурга) // Голос Москвы. — 1907. — 13 окт.

50. *Левина А.* Эсхатологический миф в художественной концепции мейерхольдовского спектакля // Академическая тетрадь. — 2009. — № 1. — С. 58–63.

51. *Луначарский А. В.* Эстетика. Литературная критика: 1903–1928 / Собрание сочинений : литературоведение, критика, эстетика. — Т. 7. — М. : Художественная литература, 1967. — С. 149.

52. Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 527 с.

53. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы : Ч. 1. 1891–1917. — М. : Искусство, 1968. — 350 с.

54. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896–1939. — М. : Искусство, 1976. — 463 с.

55. *Мейерхольд В. Э.* Наследие. — Т. 3. Студия на Поварской. Май — декабрь 1905. — М. : Новое издательство, 2011. — 782 с.

56. *Мейерхольд В. Э.* Наследие. — Т. 2. Товарищество новой драмы. Создание студии на Поварской. Лето 1903 — Весна 1905. — М., 2006. — 658 с.

57. Мейерхольд и художники / ред.-сост. В. О. Семеновский. — М. : ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, 2015. — 400 с.

58. *Милиоти В.* Две выставки // Золотое руно. — 1907. — № 4. — С. 78.

59. *Милиоти В.* Московские выставки // Золотое руно. — 1906. — № 11–12. — С. 143.

60. *Носова В. В.* Комиссаржевская (Жизнь замечательных людей. № 382). — М. : Молодая гвардия. 1964. — 72 с.

61. *Пайман А.* История русского символизма / А. Пайман. История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. — М. : Республика, 2000. — 415 с.

62. *Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. — М. : Искусство, 1970. — 411 с.

63. *Пунин Н. Н.* Выставка В. И. Денисова // Аполлон. — 1915. — № 3. — С. 58.

64. Рисунок XIX века. Каталог собрания. Государственная Третьяковская галерея. — Т. 2. Кн. вторая. Г–И. — М. : Сканрус, 2013. — С. 523–608.

65. *Ростиславов А.* Самородок // Речь. — 1915. — 6 февраля // Отд. рукописей Государственного Русского музея. Ф. 149. Ед. хр. 44. Л. 1–4.

66. *Рудницкий К. Л.* В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. — М. : Наука, 1978. — С. 194–195.
67. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М. : Наука, 1989. — 359 с.
68. *Русакова А. А.* Символизм в русской живописи / А. А. Русакова. — М. : Белый город, 2003. — 11 с.
69. Русская живопись XVIII — начала XX века (до 1917 года). Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля : Каталог / Мин-во культуры Омской обл. ; ООМИИ имени М. А. Врубеля ; Авт. ст. и сост. кат. И. Г. Девятярова. — Омск : Омскбланкиздат, 2012. — 204 с.
70. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. — Кн. 1. 1895–1907. Зрелищные искусства. Музыка / Ред. кол. А. Д. Алексеев, Ю. С. Калашников, В. С. Кружков, А. А. Сидоров, Г. Ю. Стернин. — М. : Наука, 1968. — 442 с.
71. Русский театр и драматургия начала XX века : сборник научных трудов. — Л. : [б. и.], 1984. — 160 с.
72. Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов : сборник научных трудов. Л., 1987. — 159 с.
73. С. Ю. [не раскрыт] Итоги Петербургского Салона // Золотое руно. — 1909. — № 2–3. — С. 113.
74. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. — М. : Искусствознание, 1998. — 432 с.
75. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской / сост. кн. П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. — Кн. 1. — СПб. : Передвижной театр, 1911. — 194 с.
76. *Терентьева А.* Серебряный век русской рекламы // Третьяковская галерея. — № 2. — 2011. — С. 41.
77. *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: Учебное пособие. — СПб. : СПбГАТИ, 2006. — 175 с.
78. *Тугендхольд Я. А.* Московские выставки // Аполлон. — 1910. — № 4. — С.50–52.
79. *Тугендхольд Я. А.* Письмо из Москвы // Аполлон. — 1916. — № 2. — С. 51–54.
80. *Тугендхольд Я. А.* Выставка В. И. Денисова // Русские ведомости. — 1916. — № 39.
81. *Шемшурин А. А.* В. И. Денисов. / А. А. Шемшурин. — М. : Т-во скоропечатни А. А. Левинсона, 1907. — 69 с.
82. *Эфрос А.* Живопись театра // Аполлон. — 1914. — № 10. — С. 51.
83. *Ярцев П. М.* Спектакли Петербургского драматического театра // Мейерхольд в русской театральной критике: 1898–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. — С. 144.
84. *Ярцев П. М.* Без названия // Золотое руно. — 1907. — № 7–9. — С. 150.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список иллюстраций

Рис. 1. В. Денисов. Разлив Волги. Холст, масло. ПХГ
Рис. 2. В. Денисов. Скорбь. Джотто. 1904. Холст, масло. ГРМ
Рис. 3. В. Денисов. На смерть Врубеля. Демон. 1910–1911. Холст, темпера. ГТГ
Рис. 4. Программа спектакля «Вечная сказка». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина
Рис. 5. Письмо открытое. Сцена из спектакля «Вечная сказка». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина
Рис. 6. В. Денисов. Эскиз декорации. Задник. «Вечная сказка». Бумага на картоне, гуашь. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина
Рис. 7. В. Денисов. Эскиз декорации. Морской пейзаж. «Вечная сказка». Бумага на картоне, гуашь. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина
Рис. 8. Программа спектакля «Пеллеас и Мелисанда». ГЦТМ имени А. А. Бахрушина
Рис. 9. В. Денисов. Эскиз декорации. Сцена у фонтана. «Пеллеас и Мелисанда». Картон, карандаш, гуашь, белила. ГЦТМ имени А. А. Бахрушина

Третья премия

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА: ИЗУЧЕНИЕ, СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ

Мигунова Елена Викторовна
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

В современной России происходит возрождение естественных для нее социальных и культурных явлений, складывающихся в течение многих веков. Об этом сегодня свидетельствуют многие законодательные документы, в частности, Поправки к Конституции РФ, принятые 1 июля 2020 года, Указы Президента Российской Федерации 2018 г., 2020 г. «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года», «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» и др.

Процесс этот в немалой степени затрагивает и сферу сохранения культурного наследия народов Российской Федерации, укрепления российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных ценностей (из Указа Президента Российской Федерации 2018 г.). Фундаментом отечественной культуры в нашей стране является многовековая традиционная народная культура, которая, по утверждению многих исследователей и ученых, является гарантом стабильности в обществе и укреплении государственности. Определяя значение народных традиций, известный этнограф Н. И. Бондарь отмечает: «Распад традиционной культуры ведет к духовной гибели этноса (народа), а затем к его физическому исчезновению с этнографической карты мира»[1].

На современном этапе развития науки применение точных методов анализа позволяет перейти от описательного характера отдельных аспектов народной культуры к углубленному системному взгляду на традиционную культуру казачеств России, в том числе и кубанского казачества.

В данной ситуации представляется значительным каждый компонент и элемент, составляющий целостную систему народной традиции казачества. Вызывающим особый интерес компонентом рассматриваемой культуры является традиционный костюм кубанского казачества[2].

---

[1] *Бондарь Н. И.* Модель традиционной культуры кубанского казачества / Н. И. Бондарь // Кубанское казачество: история, этнография, фольклор. — Москва: [б. и.], 1995. — С. 49.

[2] *Гангур Н. А.* Материальная культура кубанского казачества: конец XVIII — середина XIX века : [в 2 ч.] / Н. А. Гангур ; [ред. : Б. А. Трехбратов, В. И. Лях]. — Краснодар: Традиция, 2009. — 2 ч.

История возникновения и развития традиционного костюма восточных славян, в том числе и кубанского казачества, в науке достаточно изучена (М. Н. Мерцалова «Поэзия народного костюма»; Ф. М. Пармон «Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества»; Н. Н. Соснина и И. Н. Шангина «Русский традиционный костюм»; «Этнография восточных славян»; Г. С. Маслова «Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах»; Н. И. Лебедева и Г. С. Маслова «Русская крестьянская одежда XIX — начала XX вв.», «Крестьянская одежда европейской России» (отв. ред. А. А. Лебедева); Н. М. Калашникова «Народный костюм (семиотические функции)» и др.). Традиционный костюм кубанского казачества исследуется учеными Кубани, такими как И. А. Баранкевич, Н. А. Гангур, О. В. Матвеев, Г. В. Румянцева, Н. Л. Щурик, И. В. Ярошенко, О. Г. Слобченко (Садковская), Н. А. Корсакова.

Как отмечает Г. С. Маслова, традиционный костюм представляет собой одну из важнейших подсистем культуры этноса и в то же время самостоятельную систему, состоящую из таких элементов, как одежда, головной убор, прическа, обувь, украшения, макияж. Также костюм в традиционной культуре является половозрастной, социальной, сословной, этнической и профессиональной принадлежностью человека. В работе «Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник» Г. С. Маслова исследует различные виды вышивки, в том числе и на элементах традиционного костюма.

В работах П. Г. Богатырева нами выявлены основные функции традиционного костюма: утилитарная, эстетическая, половозрастная, специальная, историческая и др. М. А. Некрасова в работе «Народное искусство России в современной культуре» дает определение духовной функции народного искусства, опираясь на труды П. Флоренского. Она утверждает, что первична не утилитарная, а духовная функция.

В работах Д. К. Зеленина «Женские головные уборы восточных (русских) славян», «Восточнославянская этнография» дается описание народного костюма восточных славян и, в частности, он описывает цельные рубахи украинских женщин, которые считались нарядными и праздничными, а также дает характеристику древней восточнославянской мужской рубахи.

В работе Н. Н. Сосниной и И. Н. Шангиной «Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия» описывается технология (обработка, отделка и пр.) рубах, что, несомненно, ценно для выполнения практических работ, однако не все технологические аспекты изготовления традиционного костюма, в том числе и кубанского казачества, в настоящее время изучены. На наш взгляд, во многом это связано с тем, что для этого требуется знание не только теоретического материала по истории возникновения и развития традиционного костюма (в теории он достаточно подробно изучен), но и практического, и технологического опыта, который имеется у народных мастеров — носителей традиции конкретного народа в конкретном регионе страны. Такой подход позволяет не только освоить наиболее верно технологию изготовления традиционного костюма, но и сохранить преемственность — главное условие существования традиционной народной культуры. В научных исследованиях Е. Г. Вакуленко раскрываются многие технологические аспекты традиционного костюма кубанского казачества и делаются важные выводы, представляющие огромный интерес для нашего исследования.

В данной научной работе нами использованы материалы редких изданий, например, раздел «Одежда» из монографии «Кубанские станицы: этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани», статья Н. И. Бондаря «У подножия «Горы языков» и др., а также полевые исследования автора и кафедры народного декоративно-прикладного творчества[3/4].

Н. А. Дворникова в работах «Русские и украинские традиции в одежде населения р. Кубани» и в разделе «Одежда» монографии «Кубанские станицы», рассматривая традиционный костюм кубанского казачества, проводит исторические параллели общих вопросов костюма восточных славян, что является для нас ценным в плане исторического сравнительного анализа (народный костюм украинцев и русских).

И. В. Ярошенко в научном издании «Традиционный бытовой костюм кубанских казаков XIX — начала XX века» в полной мере раскрывает историю развития его форм и конструкций. Ценной для нас в этой работе является мысль о том, что одежда формировалась в рамках культурогенезиса отдельных комплексов южнорусского, украинского и костюма народов Северного Кавказа. Автор подробно рассматривает южнорусский, северорусский и украинский народные костюмы в сравнении, на различных этапах их развития. Для технологии выполнения элементов традиционного костюма эти материалы являются значимыми и важными.

В материалах книги Н. А. Гангур и А. В. Шаповаловой «Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. — 1860 г.)» особенно ценными для нас являются проведенные авторами исследования компонентов мужского и женского украинского костюма до переселения черноморцев на Кубань. В труде Н. А. Гангур и М. В. Шараповой «Традиция и мода в костюме кубанского казачества середины XIX — начала XX века» приводятся многочисленные примеры народного костюма восточных славян (украинцев и русских) и в особенности — эстетическая динамика восточнославянских костюмных комплексов.

Источниками для данного исследования стали также коллекции одежды и предметов быта, хранящиеся в музеях Абинского, Динского, Павловского и других районов, материалы государственных архивов, полевые материалы этнографических экспедиций, частные коллекции. В исследованиях одежды восточных славян IX–XV веков нами изучены данные археологических раскопок, летописи, а XVI–XVII веков — рисунки, гравюра, живопись, описания путешественников; в исследованиях костюма конца XIX — начала XX веков — фотографии, музейные экспонаты, частные коллекции и др.

Однако рассматриваемые работы ориентируют на исторические и искусствоведческие аспекты традиционного костюма кубанского казачества, и недостаточно раскрываются вопросы технологии его изготовления, а тем более его практического применения и популяризации в современных условиях. Это позволяет сделать вывод о том, что до настоящего времени:

— малоизучен технологический аспект традиционного костюма кубанского казачества;

---

[3] Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 гг. (г. Абинск, ст. Павловская, ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская и др.).

[4] Полевые материалы автора.

— недостаточно исследован практический опыт народных мастеров, владеющих знаниями о технологии изготовления традиционного костюма кубанского казачества;
— недостаточен объем исследований по популяризации традиционного костюма кубанского казачества.

Проблемой исследования является выявление и разработка на основе документальных материалов технологического аспекта традиционного костюма кубанского казачества, позволяющего обеспечить его сохранение и популяризацию.

Цель исследования — изучение, сохранение и популяризация традиционного костюма кубанского казачества.

Объект исследования — традиционная материальная культура кубанского казачества.

Предмет исследования — традиционный костюм кубанского казачества.

Задачи:

— изучить историю заселения Кубани и формирования традиционной культуры кубанского казачества;
— раскрыть традиционные формы бытования традиционного костюма кубанского казачества во второй половине XIX — начала XX веков;
— изучить технологию изготовления традиционного костюма кубанского казачества конца XIX — начала XX веков;
— изготовить традиционный костюм кубанского казачества;
— создать основу деятельности по популяризации традиционного костюма кубанского казачества.

Методологической и теоретической основой исследования являются современные концепции теории культуры, в том числе традиционной культуры, методологические выводы и положения М. А. Некрасовой (определение понятия «народный мастер»), Н. И. Бондаря (определение «этнокультурное ядро общекубанской традиции», «традиционная культура кубанского казачества»), Е. Г. Вакуленко и др.

Научная новизна исследования состоит в том, что выявлены технологические подходы в практическом изготовлении традиционного костюма кубанского казачества, что позволяет успешно решить проблему его сохранения и представить опыт его популяризации.

Теоретическая и практическая значимость исследования состоит в том, что в его содержании отражены малоизвестные исторические и технологические аспекты традиционного костюма кубанского казачества, которые могут быть эффективно использованы в практике работы современных учреждений культуры и образования.

Материалы исследования нашли отражение в изданных статьях автора, они были озвучены на научно-практических конференциях, мастер-классах. Реконструкции кубанского костюма, выполненные автором, были представлены на международных и всероссийских фестивалях, конкурсах, таких как «Казачок Тамани», «Голоса традиций» и были удостоены дипломами лауреата 1 степени. Осуществлено практическое внедрение технологии изготовления традиционного костюма кубанского казачества. Содержание некоторых предлагаемых нами разделов данной работы было апробировано в детской школе искусств станицы Холмской Абинского района, средней общеобразовательной школе-интернате

народного искусства для одаренных детей имени В. Г. Захарченко, а также в Краснодарском государственном институте культуры на кафедре народного декоративно-прикладного творчества, что в итоге дало положительные результаты.

Совокупно авторские разработки могут быть использованы в будущем при подготовке методических пособий.

Структура данного исследования подчинена поставленным целям и задачам. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений, в которых размещены зарисовки, фотоматериалы, народные мастера, технология изготовления традиционного костюма кубанского казачества и материалы, свидетельствующие об опыте его популяризации.

ГЛАВА 1. НАРОДНЫЙ КОСТЮМ В СИСТЕМЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА

1.1. Из истории заселения и формирования традиционной культуры кубанского казачества

Кубань — это территория, где слились южнорусские, украинские и северокавказские традиции, которые сами сформировали отличительные черты традиционной культуры кубанского казачества. При изучении традиционного костюма кубанского казачества необходимо опираться на данные этнического состава населения Кубани, поэтому мы даем краткую историю заселения и формирования традиционной культуры Кубанского казачества и анализ научных работ ученых об истории заселения Кубани и формировании традиционного костюма кубанского казачества.

Территория Кубани в конце XVIII века была заселена племенами адыгов и абазинов, жившими в основном по левому берегу реки Кубань[5]. По степным пространствам правобережья кочевали ногайцы и другие полукочевые племена, которые совершали набеги на южные границы Российского государства. Стремительное расширение территорий, постоянная военная угроза и потребность в защите пограничных рубежей стали определяющими факторами в формировании нового субэтноса — кубанского казачества[6]. Казачье Черноморское войско сформировалось в период русско-турецкой войны в 1787 г. из казаков Запорожской Сечи, которых перед этим сокрушили правительственные войска.

После русско-турецкой войны 1787–1791 годов южной границей российских земель стала река Кубань. Тогда она протекала в дикой бескрайней степи. Границу нужно было охранять от набегов жителей Закубанья, которые угоняли скот, забирали в рабство молодежь, подростков и понравившихся женщин. Чаще всего набеги совершали, когда мужчины были в поле.

---

[5] *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография [Пер. с нем. / Д. К. Зеленин / [Примеч. Т. А. Беркштам и др.; АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая]. — М. : Наука, 1991. — 511 с., ил.

[6] *Зудин А. И.* Из истории Кубанского старообрядчества (конца XVIII — начала XX вв.) / А. И. Зудин // Дело мира и любви : очерки истории и культуры православия на Кубани. — Краснодар : Традиция, 2009. — С. 82–88.

И тогда Екатерина II «Жалованной грамотой» отписала кубанские степи казачеству, чтобы казаки не только вели охрану границы и несли воинскую службу, но и поселялись в этих неспокойных местах, обрабатывали и обживали земли. Всего было даровано около трех миллионов десятин земли, а одна десятина равна одному гектару и 9 соткам, в районе Азовского и Черного морей, вдоль рек Кубань, Лаба, Ея. Более 17 тысяч запорожцев, ставших основой кубанского казачества, переселились на новые места. Получая наделы, они быстро прижились на плодородных землях[7].

На пологом левом берегу Кубани уходящие войска строили для переселенцев дома и хозпостройки для скота — заходи и живи. Вскоре загодя построенного жилья стало не хватать. Новые жители сначала рыли землянки, а потом строили жилье. Народ добирался как мог — на поездах, на бычьих упряжках, на лошадях, пешком. Плыли и по морю. Дорога была неблизкой и нелегкой. Некоторые были в пути по 3–4 месяца. Скарб, стариков и детей везли на бричках и телегах. Взрослые шли пешком, многие — босиком. Жара, переутомление, недоедание уносили много жизней. Глядя на мытарства переселенцев, им сочувствовали те, кто уже осел и обжился, но на ночлег не пускали. По ночам мужчины и старшие сыновья с оружием охраняли семью, скарб и животных, особенно быков да лошадей[8].

Росли станицы и хутора, которые казаки называли «живая матерь казачества». Ласково звучит, не то, что сегодняшнее — административная единица. В казачьих поселениях ни один человек не был обойден вниманием, особенно дети. Если отец погиб на службе, или неожиданно умерла мать, всех осиротевших детей забирали родственники. На каждого сироту бесплатно выделяли полпая земли, который оставался за ним до совершеннолетия. Если девушка не выходила замуж, то эти полпая земли оставались за ней пожизненно. Вдова казака получала полный пай за своего мужа[9].

Не всегда мужчины-казаки могли работать на своей земле. Шли войны. Дворы, где оставались одни женщины, объединялись на страдную пору. Люди в то время выживали благодаря доверию друг к другу. Помогали выполнять мастеровые и строительные работы. Деньги давали в долг без всяких расписок и свидетелей. Даже потерянный кем-то кошелек нашедший приносил в правление станицы, а дежурный возвращал его владельцу[10].

Места для пастбищ и сенокосов делились поровну: генерал ты или простой казак. Ежегодно к этому списку добавлялись фамилии молодых казаков, которым исполнялось 17 лет. Имелись и запасные наделы на непредвиденные случаи. Размеры пая менялись в связи с ростом населения. Если в 1881 году на пай приходилось 12 десятин земли, то в 1889 году — уже 9 десятин. Жили казаки

---

[7] *Ратушняк В. Н.* По страницам истории Кубани : краеведческие очерки / В. Н. Ратушняк. — Краснодар : Советская Кубань, 1993. — 208 с.

[8] *Трехбратов Б. А.* История Кубани с древнейших времен до начала XX века : учебное пособие по краеведению / Б. А. Трехбратов. — Краснодар : Книжное издательство, 2000. — 440 с.

[9] *Ратушняк В. Н.* По страницам истории Кубани : краеведческие очерки / В. Н. Ратушняк. — Краснодар : Советская Кубань, 1993. — 208 с.

[10] *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска : в 2-х т. — Т. 2 / Ф. А. Щербина. — Репринт. изд. — Краснодар : Советская Кубань, 1992.

небогато. Всеми делами в станице ведал станичный сбор — собрание казаков, куда входил один представитель от каждых 10 дворов[11].

День станичного атамана начинался с объезда станицы: летом — на линейке, зимой — на санях. Атаман узнавал о нуждах станичников, состоянии дворов — не выносят ли мусор на улицу, не нужно ли перекрыть камышом крышу вдове, в порядке ли сараи для строевых лошадей. В общестаничных масштабах всегда присутствовал при застройке центра станицы, проверял «магазины», где хранились запасы на случай неурожая.

Станицы были большие — по 18–20 тысяч жителей, и разбросаны по разным берегам реки. Поэтому за одно утро все объехать было невозможно. Но атаман старался заглянуть во все «кутки». У реки — Лягушовка, у кладбища — Кладбищенский, у родника — Родниковка… И везде к нему подходили казаки, говорили о самых беспокоящих темах. А атаман этому только радовался, усы довольно поглаживал. Ведь встречаясь с людьми, разговаривая со станичниками, он мог судить о правильности своих действий и решений. Атаман осознавал всю тягость принятой на себя ответственности и старался сделать так, чтобы землякам осталась о нем добрая память[12].

Согласно «Положению об общественном управлении» от 1870 года в каждое станичное управление входили: станичный сбор, станичный атаман и станичный суд. Обязанности атаманов из года в год оставались постоянными, за исключением особых обстоятельств или военных действий. При закладке станицы святым долгом любого атамана была постройка церкви. В ее возведении принимал участие каждый станичник. Посещение церкви в воскресные дни зависело от полевых работ. А в большие церковные праздники — Рождество, Пасху, Троицу, Покрова Богородицы, — казаки не работали и в церковь приходили семьями.

Одной из главных задач жителей тех лет — обеспечение пожарной безопасности населенных пунктов. Камышовые крыши и многочисленные скирды соломы у хат были пожароопасны. Усилий пожарной команды часто было недостаточно, и на помощь всегда приходили соседи. У каждого имелся во дворе противопожарный инвентарь: бочки с водой, ящик с песком, багор, лом, лестница. Чтобы все это было в наличии, следил атаман.

Главная обязанность казака — воинская служба. Поэтому атаман стремился поддерживать и боевой дух станичников, и воинскую выправку. Для этого проводили ежегодные военно-полевые сборы, станичные скачки, смотры строевых лошадей и военного снаряжения. Ведь не только мирным трудом занимались казаки. Они, прежде всего, — защитники своих семей. В военных походах, конечно, скучали по родимой стороне и по семьям. Наставник-священник вдохновлял казаков на дела ратные. А в минуты затишья они пели песни. Пели в долгих конных походах[13].

---

[11] *Трехбратов Б. А.* История Кубани с древнейших времен до начала XX века : учебное пособие по краеведению / Б. А. Трехбратов. — Краснодар : Книжное издательство, 2000. — 440 с.

[12] Кубанские станицы : этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; [отв. ред. К. В. Чистов]. — Москва : Наука, 1967. — 356 с.

[13] *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска: в 2-х т. — Т. 2 / Ф. А. Щербина. — Репринт. изд. — Краснодар : Советская Кубань, 1992.

Кубань всегда была многонациональна, многие люди переселялись именно на Кубань. Но землей их уже не наделяли. Они имели право наниматься батраки к зажиточным казакам, а те выбирали работников проворных, трудолюбивых. Лишь немногим прибывшим со второй волной переселенцев удалось устроиться удачно. Это были в основном те, кто имел нужную профессию — кузнецы, плотники, сапожники, портные и другие ремесленники. Переплетались судьбы жителей Кубани. Со временем только фамилии и могли указать, откуда прибыли переселенцы. С Украины — Ковальчук, Никитенко, Чуб. Со Смоленщины — Варзановы, с Алтая — Скрипниковы.

Владеющих грамотой среди казаков было мало. Учиться отдавали в основном мальчиков — им идти на службу, писать домой письма. Девочек, за редким исключением, в школах не учили — замуж выйдет, а в ведении хозяйства грамота не нужна. Мальчики с 7 лет были уже не дети: мама за ручку его уже не водила в женскую баню, он ходил с отцом в мужскую. В подростковом возрасте у него уже появлялся жеребенок, из которого казачонок воспитывал себе боевого коня.

Детей в семьях было много. Сразу после рождения дочери мать начинала готовить ей приданое. Как только девочка подрастала, ее учили прясть, вязать, шить, вышивать, а главное, ухаживать за малыми детьми. Девочки старались, ведь за ними наблюдали будущие свекрови. Мамы мальчиков для себя на будущее примечали — кто ведет себя достойно, вежлива да старательна. А родственники будущих невест присматривались к подрастающим парням, потенциальным зятьям.

Среди приехавших на Кубань переселенцев мужчин было больше. На каждые 100 жителей приходилось 60 мужчин и только 40 женщин. Поэтому девушек сватали уже в 15–17 лет. Если приезжали сваты из другой станицы, казачий атаман нередко просил батюшку не благословлять этот брак — самим невесты нужны. О браке договаривались родители, все обговаривали. И если приходили к согласию, от жениха к невесте засылали сватов. Порой молодые впервые виделись на сватании. Не всегда желания родителей и детей совпадали. Тогда судьбу решала воля родителей. Без их согласия венчания не будет. А значит, документы о создании новой семьи не выдадут, и земельного надела не будет. И все-таки разводов не было.

На службу казаков призывали с 21 года. К этому времени у него уже были жена и дети. Было кого защищать, а если понадобится, и голову сложить. Призывник должен иметь свою полную амуницию и своего боевого коня с полным снаряжением. На службу казак уходил со своей шашкой, а винтовку давали в армии. Служить предстояло 4 года. Конечно же, все мечтали попасть в царский конвой. Царя охраняли две сотни — терские и кубанские казаки[14].

Революционный Петроград всколыхнул всю Россию. Свергнут царь. Упали духом казаки. Плакали даже закаленные в боях убеленные сединами старики. Началась самая страшная из возможных войн — братоубийственная. Пролетариат, а на Кубани безземельные переселенцы, принял новую власть и ее главный лозунг: «Земля — крестьянам!» Казаки оказались в опале.

---

[14] *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска : в 2-х т. — Т. 2 / Ф. А. Щербина. — Репринт. изд. — Краснодар : Советская Кубань, 1992.

После установления советской власти у зажиточных семей изымали все — земли, скот, запасы зерна, одежду, жилье, домашнюю утварь. Самих трудолюбивых земледельцев, назвав «кулаками», ссылали в Сибирь, на Урал, в Казахстан. В холодных вагонах, без зимней одежды и без еды люди сотнями гибли в дороге. Почти в каждом сугробе вдоль железнодорожных путей были трупы. Выжили немногие.

Октябрьская революция дала толчок к возникновению открытого противостояния казачества с новым государством: революцию казаки не признали и были готовы войти в состав России только на условиях федеративного образования. Все было бы неплохо, но кубанцы никак не могли сообразить, с какой из России они готовы объединяться — с «Белой» или с «Красной». Тогда же началась борьба за статус казачества. Одни выступали за независимость от государства, другие стояли за неделимость России и ратовали за вхождение казаков в ее состав.

В 1918 году была провозглашена Кубанская народная республика. Столицей стал город Екатеринодар, который через два года станет Краснодаром. Но уже к марту город оказался занят красными, и правительство новой Республики бежало. Тогда же произошло подписание соглашения между казачьими атаманами и добровольческой армией генерала Деникина. В нем говорилось, что деникинцы признают Кубань как отдельное административное образование с полной внутренней автономией, а кубанцы признают военное лидерство деникинцев. Ирония в том, что это пафосное соглашение заключалось в момент, когда ни та, ни другая сторона не имели никакого политического веса ни на каких исторических весах. Чуть позже армия Деникина после нескольких успешно проведенных операций сумела отвоевать немалую часть Кубанской области, заодно захватив и территории, принадлежавшие Ставрополью.

В 1993 году столице Кубани Краснодару исполнилось двести лет. И именно два столетия назад завершилась длившаяся долгие-долгие годы изнурительная и ожесточенная война с Османской империей. В 1783 году существовавшее в ту пору Крымское ханство было включено в состав России. А год спустя на его месте появилась Таврическая область. Крымский хан Гирей отрекся от полуострова. 21 апреля того же 1783 года Екатерина Вторая подписала Манифест о принятии Крымского полуострова под Российскую державу. К территории также были добавлены Тамань и Кубанская сторона. Еще чуть позже, а именно 28 декабря 1783 года, Россией и Турцией был подписан «Акт о присоединении к Российской империи Крыма, Тамани и Кубани». Но одно дело обретенные земли включить в состав державы, другое — сохранить их, сберечь. Так в 1792–1793 годах появилась знаменитая Кавказская линия. Это сорок казачьих курений, крепко охранявших южные русские земли. Переселение в новые курени велось несколькими партиями и под руководством С. Белого, К. Кордовского, З. Чепеги и А. Головастого. Поначалу это было 17 тысяч люда, а уже к 1795 году его стало 25 тысяч. Переселялись, кстати, как казаки, так и крестьяне. Из Полтавской, Черниговской, Харьковской губерний. К 1849 году число переселенцев увеличилось в семь раз и достигло 180 тысяч. А к середине девятнадцатого века Кавказская линия включала в себя уже 300 тысяч с гаком, в их числе 122 тысячи на Кубани[15].

[15] Кубанские станицы: этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая; [отв. ред. К. В. Чистов]. — Москва : Наука,

Первоначально Кавказская линия проходила по рекам Кубань, Малка и Терек. С передовыми позициями по Лабе и Сунже. Она прикрывала все занятые русскими части края по северную сторону Главного Кавказского и Андийского хребтов. Полное развитие линия в военном отношении получила в конце 1840-х и начале 1850-х годов: для безопасного обеспечения сообщения с Закавказьем; охраны южных границ от набегов горцев; содержания в повиновении покоренного края. Службу в основном несли Кавказское и Черноморское казачьи войска.

Летом 1792 года Екатерина Вторая выдала Черноморскому казачеству Жалованную грамоту о передаче казакам в вечное пользование Кубанской земли. Их территория ограничивалась рекой Кубанью и Азовским морем, с востока же линией устья Лабы и до Ейска. Тем же летом, но на год позже, казаки во главе с кошевым атаманом Захарием Чепегой у впадения притока реки Карасун в Кубань заложили войсковой город. С той поры он и упоминается как Екатеринодар (Дар Екатерины Великой). Весной 1794 года здесь была построена крепость. А через год появились улицы и кварталы. Главная улица была названа Красной. И протянулась она с юга на север. В 1802 году в Екатеринодаре было завершено строительство Храма Воскресения Христа[16].

Можно отметить, что казаки и до Екатеринодара стремились в знак благодарности увековечить память императрицы. Один из сорока упомянутых нами куреней был назван Екатерининский. Первое упоминание о нем относится к 1794 году, и появился он на реке Ея. Воинство куреня было из бывших запорожских казаков. В 1837 году проживало в нем сорок георгиевских кавалеров. Курень превратился в станицу Екатериненскую, позже ставшую Екатериновской. В 1875 году в ней возвели первую церковь. К 1915 году здесь уже проживало более 18 тысяч человек. А при Советской власти в 1961 году станица Екатериновская была переименована в Крымскую. Такие вот парадоксы. Тем не менее столицей Кубани многие десятилетия оставался Екатеринодар. И это был знак уважения к действительно Великой императрице Государства Российского — Екатерине Второй. Первым же городничим войскового града до 1795 года был Данила Савинович Волкорез. На 11 ноября 1794 года, по переписи, в городе проживало 586 человек. Было девять домов, 75 хат, 154 землянки, потом дворов стало 370. В 1830 году появились две печи для производства кирпича[17].

До 1867 года Екатеринодар выполнял роль военного поселения, по сути, это была большая крепость оборонительного характера — от горцев и прочих супротивников. К нему сходили нити со всей Кавказской линии. Он был своего рода центром в то время Кубанской области, центром кубанского казачества. При этом решающую роль в его жизни играли воины-казаки. Но значительно прибавилось и рядовых сограждан. Потому было принято решение о придании Екатеринодару статуса гражданского города, что и произошло в упомянутом нами 1867 году. В нем было разрешено селиться всем желающим.

1967. — 356 с.

[16] *Власова И. С.* Покров Богородицы и бытование платка в русской женской субкультуре / И. С. Власова // Живая старина. — 1996. — № 3. — С. 7–9.

[17] *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска : в 2-х т. — Т. 2 / Ф. А. Щербина. — Репринт. изд. — Краснодар : Советская Кубань, 1992.

К 1888 году в нем уже было восемь церквей, один собор, семь гостиниц, три ресторана, 110 трактиров и питейных заведений, 250 магазинов и торговых лавок, 80 заводов, 40 артелей, три типографии, одна табачная фабрика. Возникли крупные торговые дома и акционерные общества, основанные разбогатевшим купечеством и прочими предприимчивыми людьми. В городе открылись отделения Волжско-Камского и Азово-Донского банков и Русского банка для внешних сношений. Была хорошо налажена переработка сельскохозяйственной продукции, которой Кубань была достаточно богата, — в достатке выращивались зерновые культуры, развивалось животноводство, виноградарство. В освоении региона участвовали иностранцы, в частности, английские нефтепромышленники построили большой механический завод «Кубаноль» по производству нефтедобывающего оборудования. В регионе было хорошо налажено здравоохранение, был дан толчок к развитию курортологии. Ведь столица Кубани находилась вблизи двух теплых морей. Даже императоры-государи и придворная знать приезжали сюда на воды и лечение морем, солнцем, песком, горным воздухом. Кубань и далее бы благополучно расцветала, не случись Первая русская революция 1905–1907 годов, а за ней Февральская и, наконец, Октябрьская 1917 года. Основной массой казачества они были встречены в штыки. Создавались добровольческие отряды, которые возглавили известные местные авторитеты — войсковой старшина П. Галаев и В. Покровский.

В январе 1919 года большевики предприняли наступление на Екатеринодар. Но добровольческие отряды оказали им яростное сопротивление, атаку отбили и были встречены в городе триумфаторами. Хотя в кровавых боях погибло много гимназистов и реалистов — первые жертвы стоявшей на пороге гражданской войны. А 19 марта 1920 года Екатеринодар был занят частями Красной армии. Прежняя столица Кубани была переименована в Краснодар. Революции не смогли противостоять ни крупные воинские части белого движения генерала Корнилова, ни сменившего его позже А. Деникина. С установлением на Кубани Советской власти начались и позитивные преобразования — в 1930 году в краевом центре открыли Драматический театр имени Горького. Еще три года спустя был введен в эксплуатацию аэропорт.

Через год после начала Великой Отечественной войны город был занят фашистами. Во время оккупации гитлеровцы уничтожили более 30 тысяч горожан, в том числе и с помощью 104 душегубок. Краснодар отчаянно сопротивлялся германскому нашествию. В крае героически действовали партизанские отряды, состоявшие в том числе и из казаков. Но главную роль в разгроме фашизма все-таки сыграли регулярные советские войска. И в феврале 1943 года Краснодар был от немцев освобожден. По оценке историков, он оказался в десятке самых разрушенных городов Отечества. Его центр практически был отстроен заново. В 1973 году было построено Краснодарское водохранилище, став защитой от весенних паводков. Потом последовали известные события 1991 года. СССР не стало. В 2004 году в состав Краснодара вошли поселки Калинино, Пашковский. А еще три года спустя краевые власти разработали и утвердили государственную программу «Краснодару — столичный облик!»

Интенсивно велась модернизация дорог, транспорта, сносилось аварийное жилье. В 2007 году более семи сотен семей справили новоселье.

На основе вышеизложенного можно констатировать, что на территории Кубани в XVII–XX вв. происходил сложный процесс сближения восточнославянских

групп. Именно разнородность этнокультурного и сословного состава населения края повлияла на формирование культурно-бытовых особенностей региона, в том числе и на формирование элементов традиционного костюма кубанского казачества.

Таким образом, образованию Кубанского казачества и его военизированному укладу жизни способствовали специфическое условия:

— постоянные миграционные процессы русских на юг (по некоторым источникам, начиная с XVI века) и массовые переселения с конца XVIII века;
— затяжные русско-турецкие войны и Кавказская война. Все это накладывало сильный отпечаток на быт и культуру населения края.

1.2. Формы бытования традиционного костюма кубанского казачества во второй половине XIX — начала XX веков

История возникновения и развития традиционного костюма восточных славян, в том числе и кубанского казачества, в науке достаточно изучена (М. Н. Мерцалова. Ф. М. Пармон, Н. Н. Соснина, И. Н. Шангина, Г. С. Маслова, Н. И. Лебедева, Н. М. Калашникова и др.).

Определения традиционного костюма даются многими учеными, так, например, Г. С. Маслова в своих работах отмечает, что традиционный костюм представляет собой одну из важнейших подсистем культуры этноса и в то же время самостоятельную систему, состоящую из таких элементов, как одежда, головной убор, прическа, обувь, украшения[18]. Также костюм в традиционной культуре является половозрастной, социальной, сословной, этнической и профессиональной принадлежностью человека. Декорирование традиционного костюма рассматривается в работе «Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник» Г. С. Масловой, где автор исследует различные виды вышивки.

Функции традиционного костюма кубанского казачества нами выявлены по работам некоторых ученых Кубани: утилитарная, эстетическая, половозрастная, специальная, историческая и др. М. А. Некрасова дает определение духовной функции народного искусства, опираясь на труды П. Флоренского. Она утверждает, что не утилитарная, а духовная функция первична[19]. В работах Д. К. Зеленина дается описание народного костюма восточных славян, описываются рубахи украинских женщин, автор дает характеристику древней восточнославянской мужской рубахи[20].

В работах Н. Н. Сосниной и И. Н. Шангиной описывается технология рубах, что дает нам возможность представить формы бытования традиционного костюма.

---

[18] *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. — М. : Наука, 1978. — 205 с.

[19] *Некрасова М. А.* Народные мастера, традиции, школы. Вып. 1 / М. А. Некрасова. — Москва : Изобразительное искусство, 1985. — 304 с.

[20] *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография [Пер. с нем. / Д. К. Зеленин / [Примеч. Т. А. Беркштам и др. ; АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая]. — М. : Наука, 1991. — 511 с., ил.

Н. А. Дворникова в своих работах рассматривает традиционный костюм кубанского казачества, дает описание и формы его бытования, проводя исторические параллели общих вопросов костюма восточных славян[21].

Известный исследователь традиционного костюма кубанского казачества И. В. Ярошенко раскрывает в полной мере его историю развития форм и конструкций, что является ценным для нашего исследования. В работе также описывается формирование формы костюма на основе отдельных комплексов южнорусского, украинского и костюма народов Северного Кавказа. Для практического раскрытия технологии выполнения элементов традиционного костюма кубанского казачества эти материалы имеют огромное значение[22].

В исследованиях Н. А. Гангур и А. В. Шаповаловой авторами исследования описаны компоненты мужского и женского украинского костюма до переселения черноморцев на Кубань. В работе Н. А. Гангур и М. В. Шараповой ценными материалами для нашего исследования являются примеры различных форм народного костюма восточных славян (украинцев и русских) и в особенности в динамике восточнославянских костюмных комплексов.

Для изготовления традиционного костюма кубанского казачества необходимо знать формы его бытования. Для этого необходимо знание истории возникновения украинского и русского народного костюма, так как в своей основе традиционная культура Кубани, в том числе и народный костюм, формировались на основе метропольных традиций этих двух народов. Важно знать, каков был традиционный украинский костюм в целом и, в частности, запорожского казачества XVII–XVIII вв. крестьян восточноукраинских губерний (Полтавская, Черниговская, Харьковская губернии) конца XVII — первой половины XIX вв. и черноморского казачества до середины XIX века уже на территории Кубани. Также необходимо знание истории формирования русского народного костюма и в особенности костюма южнорусских губерний: Воронежской, Курской, Орловской и других.

Вышивка располагалась по краю подола, краю рукава, воротнику и застежке. Южнорусская вышивка имеет много отличий от вышивки других регионов страны, она схожа с вышивкой Украины и Белоруссии. Рубахи изготавливались из холста, конопли и льна, материалом для вышивания служили шерстяные, льняные нитки.

На праздничных рубахах орнамент мог быть более богатым. Орнаментироваться мужская рубаха могла не только вышивкой, но и затканной узкими тканными лентами с геометрическим узором, в основном богатая отделка на праздничных и свадебных рубахах. На рубахе, готовившейся невестой в подарок жениху, вышивка иногда занимала значительную часть всей верхней половины рубахи. Таким образом, восточнославянская мужская рубаха русских — с центральным разрезом без воротника, впоследствии появилась рубаха косоворотка с разрезом на левой

---

[21] *Дворникова Н. А.* Одежда / Н. А. Дворникова // Кубанские станицы. Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / отв. ред. К. В. Чистов. — Москва : Наука, 1967. — С. 148–171.

[22] *Ярошенко И. В.* Традиционный бытовой костюм кубанских казаков XIX — начала XX века : (из истории развития форм и конструкций) / И. В. Ярошенко. — Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. — 168 с.

половине спереди. Русский традиционный костюм складывался в XII–XIII веках и сформировался в XVII веке в Московской Руси. В северном комплексе в основном сарафан, в южном комплексе основа — понёва, и локальные их особенности лишь с внешними их отличительными признаками.

Украинский народный костюм достаточно изучен многими исследователями, такими как Н. М. Калашникова «Этнография восточных славян», Т. А. Николаева «История украинского костюма» и другими[23].

Одежда любого человеческого коллектива, несомненно, является системой, что неоднократно отмечалось в работах Богатырева П. Г., Арутюнова С. А. и др. исследователей. Для успешной формализации комплекса одежды как системы необходимо определить границы этого комплекса и его системообразующие элементы.

Традиционная одежда складывается на протяжении всей многовековой истории народа и передается из поколения в поколение, обеспечивая, таким образом, преемственность этнокультурной информации. Вместе с тем для нормального функционирования этноса, наряду с межпоколенческой, важное значение имеет и «синхронная информация, обеспечивающая его пространственную стабильность и культурную интегрированность»[24].

Для пошива одежды необходимы материалы. Изготовлением полотна занимались в основном женщины, но, как свидетельствуют различные источники, размеры этого производства, в силу ряда региональных причин, были незначительными и едва удовлетворяли местные потребности в холсте[25].

Приданое для девушек собиралось задолго до замужества и было нераздельной личной собственностью женщины, начиная с девичества, и передавалась по наследству от бабушки к внучке.

К концу XIX века значительно снижается уровень использования домотканого сукна и холста при изготовлении одежды, так как эти материалы заменяются уже покупными на ярмарках в ближайших городах и местных лавках.

Основными поставщиками этих и других товаров в край были промышленности Ярославской и Владимирской губерний, а также армяне нахичеванские и закубанские. Документы ярмарочной отчетности в этот период свидетельствуют о появлении значительного количества покупных предметов одежды, что является одним из показателей начального этапа урбанизации культуры.

Компоненты комплекса одежды делятся на типы и подтипы при помощи ранжирования присущих им конструктивных признаков (например, основными признаками можно считать крой, пропорции составляющих, существенно

---

[23] История, этнография, фольклор Кубани : (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). Т. 2. Горячеключевской район / М-во культуры Краснод. края; ГБНТУК КК «Кубан. казач. хор» ; науч. ред., сост. : Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. — Ижевск : Принт-2, 2016. — 368 с.

[24] *Гангур Н. А.* Орнамент народной вышивки славянского населения Кубани XIX — начала XX века : Учеб. пособие / Н. А. Гангур. — Краснодар : Изд. «Сов. Кубань». — 80 с., ил.

[25] *Царева Л. С.* Девичий костюм линейных станиц / Л. С. Царева // Молодежь и молодежные субкультуры этносов и этнических групп Южного федерального округа. — Краснодар : [б. и.], 2009. — С. 159–171.

меняющие форму компонента, а второстепенными — виды застежек, конструкции воротников, манжет, детали кроя, незначительно изменяющие форму).

Комплекс одежды, являясь частью культуры жизнеобеспечения, образует со всеми остальными сферами прочные системные связи: по отношению к культуре первичного производства комплекс одежды является результатом первичной производственной деятельности (ткачество, дубление кож, валяние войлока, то есть производство материала для изготовления одежды); по отношению к соционормативной культуре и гуманитарной культуре одежда выступает объектом их регламентирующих функций (отражение в ней всех этнических, социальных, возрастных и половых статусов человеческих коллективов) и материалом, частицей той ткани, из которой слагаются специфические «продукты» этих сфер — стереотипные формы поведения (одежда в ритуале) и сложные моделирующие мировоззренческие системы.

К концу XIX — началу XX вв. компоненты комплекса женской одежды кубанского казачества распределились по следующим пластам: традиционный, полутрадиционный, урбанизированный.

1.3. Традиционный костюм в обрядовой культуре кубанского казачества

Рассмотрение традиционного костюмного комплекса кубанского казачества в системе традиционной культуры является, на наш взгляд, наиболее актуальным в обрядовой культуре.

Научные работы, посвященные символике одежды и жилища, а также способам мифологической регламентации повседневной жизни, показали, что в традиционной культуре само утилитарное использование вещей регламентировалось целым рядом запретов и поверий, что быт пронизан глубокими мифологическими интенциями, хотя смысл их может быть выявлен лишь при сопоставлении повседневной жизни с ритуалом, фольклором и мифологией[26].

Логика символического значения такова, что действие или предмет имеют его сами по себе, причем носитель традиции может о нем только догадываться.

Поскольку нами рассматривается обрядовая культура кубанского казачества, то традиционный костюм также бытует в культуре и в костюмном комплексе; следует видеть источник информации двух видов: 1) информация о самом себе в контексте своего непосредственного функционирования (одежда как этнографический текст); 2) информация о культуре этноса, к которой он принадлежит. Понимая костюм как источник, мы закономерно приходим к пониманию структуры явлений, которые в нем отражаются.

Костюм — это одновременно одежда и наряд, в нем сочетаются и практичность, и утилитарность (как сущность одежды), и эстетичность (если связана с назначением в качестве наряда). Такова двойственность природы костюма (как и в любом другом произведении прикладного искусства). Практичность и эстетичность костюма всегда были одними из важных признаков в развитии костюма, указывающих на его особенности. Таким образом, костюм — это единство одежды и наряда. Но в содержание понятия костюма, кроме одежды и украшений (наряда),

---

[26] *Гангур Н. А.* Орнамент народной вышивки славянского населения Кубани XIX — начала XX века : Учеб. пособие. / Н. А. Гангур. — Краснодар : Изд. «Сов. Кубань». — 80 с., ил.

входят и знаки общественного положения, которые одновременно носит на себе человек. Знаками общественного положения, украшениями, не являются шпага в костюме, погоны, нашивки и пр. В некоторых случаях даже весь костюм представляет собой «знак» общественного положения.

К составу костюма относятся сумочки, веера, трости, зонтики и др. Они не представляют собой составляющих частей костюма (т. е. ни одежды, ни наряда, ни знаков общественного положения), но в характеристике костюма играют существенную роль. Костюму свойственна также дифференция и разнообразие типов костюма, которые отличаются по своему назначению или основным занятиям тех, кто их носит: повседневные, парадные и праздничные костюмы, облачения духовенства, профессиональные — строго регламентирующие по составу, крою, цвету, знакам различия. Таким образом, в понятие «костюм» входят одежда, обувь, прическа, головной убор, перчатки, украшения, макияж и др.

Для выявления различных аспектов этнографической информации, то есть определения компонента одежды, необходим набор признаков, в качестве которых могут быть выделены следующие: 1) формы, крой; 2) материал; 3) способ изготовления; 4) способ декорирования; 5) бытование. Причем бытование вещи следует рассматривать, по крайней мере, в четырех аспектах.

На кубанском материале (восприятие предмета как «своего» или «чужого», отрицательного или положительного в оценке его действия) наиболее наглядно иллюстрируется символика одежды. В этнографических описаниях XIX — начала XX века одежда и особенно головной убор предстают не только как внешний покров тела, но и как его продолжение. Весь жизненный цикл женщины, все изменения в ее возрастном и социальном статусе отражались в модификации головного убора. Наличие/отсутствие платка, его цвет, способ повязывания, сочетаемость с другими головными уборами — код, по которому в традиционной культуре идентифицируется статус женщины, поэтому практически все переходные обряды с ее участием в главной роли сопровождаются сменой одной формы головного убора на другую[27].

Девочки носили в косе косник, а девушки, достигшие зрелости, украшали косу лентой. Это означало переход в другую возрастную группу и было знаком того, что девушку можно сватать, о чем свидетельствуют материалы полевых исследований.

Непокрытая девическая коса воспринималась как знак невинности и как «девичья краса». Девушка не просто носила головной убор, но и использовала его в различных гаданиях о суженом, женских обрядах, что в достаточной мере прослеживается и на Кубани.

Так, например, на Троицу, на Ивана Купалу девушки шли к реке и бросали в воду венки. Если венок быстро закрутится на месте или прибьется к берегу, значит девушка скоро выйдет замуж; к какому берегу пристанет — в ту сторону предстоит замужество; если плывет долго, то в одних случаях считали, что замужество ожидается не скоро, а в других — что долго жить будет («жизнь

---

[27] *Баранкевич И. А.* Повседневная традиционная одежда / И. А. Баранкевич // Очерки традиционной культуры казачеств России. Под ред. Н. И. Бондаря. — Т. 1. — Москва ; Краснодар, 2002. — 589 с.

пройдет в протяжку»); если венок утонет, следует ждать неудачного замужества или смерти[28].

Ритуальные действия с венками известны на Кубани на Троицу — это «завивание венков» и кумление во время плетения венков, а также на Ивана Купалу — венки, в которых прыгали через костер до восхода солнца, относили на грядки и оставляли на капусте, чтобы головки уродились крупными.

Свадебный венок имеет маркирующую функцию, так как выделяет новобрачных среди других участников обряда. Снятие венка с невесты происходит чаще всего в связи с ритуальной сменой головного убора, когда на невесту надевают убор замужней женщины.

В погребальной обрядности населения Кубани венок является атрибутом свадебного убранства умершей девушки. Это представление характерно для всех восточных славян в конце XIX — начале XX века и связано с необходимостью иметь на «том свете» мужа.

Сохраняемый свадебный венок используется после свадьбы в лечебных и магических целях: его кладут в колыбель ребенку, чтобы он не болел и рос здоровым, что отмечается и на Кубани, а также хранят у себя дома для счастья в супружеской жизни.

Оппозиция «жизнь — смерть» реализуется при гадании с волосом во время крещения. Ребенку выстригали немного волос, закатывали их в восковой шарик и бросали в купель. Этот способ бытовал на Кубани повсеместно.

Обряд продажи косы в той или иной форме проводился у всех восточнославянских народов. Большая роль в этом обряде принадлежала младшему, обязательно холостому брату невесты, о чем свидетельствует фольклорный текст: «За девушку сто рублей, за косу всю тысячу».

Перемена прически и подбор волос под головной убор — основные отличия замужней женщины от девушки. После венчания свадебный головной убор заменялся женским. На Кубани повивание невесты чаще всего происходило в доме жениха с участием той и другой стороны. В некоторых бывших линейных станицах этот ритуал сопровождался специальными песнями[29].

Одним из наиболее значимых элементов русского женского костюма к началу XX в. остается платок.

В течение свадьбы платок-покров укрывал невесту в самые ответственные и переходные моменты. Покрывали невесту перед венчанием, снимали и снова накидывали покров после обряда окручивания. Совсем раскрывали молодую уже за свадебным столом в присутствии всех родственников. Это был очень важный момент свадьбы — «рождение» человека в новом статусе и качестве, признание и принятие его всеми родственниками.

---

[28] *Баранкевич И. А.* Традиционный свадебный женский головной убор казачеств России (кон. XIX — XX вв.) / И. А. Баранкевич // Дикаревские чтения : материалы Региональной научно-практической конференции (Краснодар, 14–16 мая 1999 г.) / сост., науч. ред. М. В. Семенцов. — Краснодар : Качество, 1999. — С. 52.

[29] *Баранкевич И. А.* Костюм невесты в традиционной свадебной обрядности станиц Новорождественской и Фастовецкой Тихорецкого района (1-я пол. XX в.) / И. А. Баранкевич // Археология, этнография и краеведение Кубани. — Армавир ; Краснодар : [б. и.], 2000.

После венчания женщина на людях не должна была снимать с головы убор (кроме исключительных случаев — родов, похорон). Известно, что опростоволосить замужнюю женщину, сорвать с нее головной убор — значило нанести оскорбление ей и ее семье.

А. Афанасьев пишет: «В нашем языке понятие «прятаться» и «одеваться» обозначаются одинаковыми словами: наряд, обряд — платье, женские уборы, обряжаться — переодеваться, маскироваться и укрываться, прятаться». В словаре древнерусского языка слово «покров» объясняется как защита, защитник. Само слово «покров» означает спрятаться под кров, укрыться.

Во время обряда крещения ребенка принимали на кусок холста, из которого впоследствии шили предметы одежды, особенно необходимые в те моменты жизни, когда человек приобретал новый статус, покидал дом, семью.

Во время Троицкого обряда кумления на Кубани обменивались платьями. В некоторых станицах после того как свадебный каравай вытаскивали из печи, хозяйку на рядне выносили на дорогу, и она должна была откупиться[30].

В похоронных обрядах рубаха покойника, как правило, не дошивалась, шилась иглой от себя стежками, узлов не имела. Погребальной могла служить и венчальная рубаха, но могли хоронить в той самой рубахе, в которой человек и умер. Основной способ кройки подобной рубахи состоял в том, что не пользовались ножницами, а рвали холст.

Так, на Кубани после крещения ребенка выкладывали шубу мехом наружу. Накануне ухода невесты из дома ее благословляли отец и мать иконой и хлебом на шубе, разостланной мехом наружу. В некоторых бывших черноморских станицах перед отправкой за невестой мать в шубе, вывернутой наизнанку, и один из свадебных чинов трижды обводили жениха вокруг стола, на котором стоял хлеб, со словами: «Господь, благослови». Жених и невеста и в том, и в другом доме сидели в почетном (начальном) святом углу на шубе мехом наружу. Известны случаи, когда на воротах в доме невесты расстилали шубу мехом вверх, через которую переходили молодые.

Пояс в традиционной культуре кубанского казачества играл как практическую, так и обрядовую роль. Подпоясывание нательной, домашней, а большей частью и верхней одежды было обязательным у всех восточных славян. Без пояса, как и без креста, нельзя было ходить. Рушник служил поясом невесте во время венчания.

Как отмечается в работе ученых «Кубанские станицы: этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани», одежда кубанских казаков являлась своеобразным комплексом, сформировавшимся из различных элементов, привнесенных переселявшимися различными русскими и украинскими группами населения. Для казаков в 40-е годы XIX века правительством был введен форменный костюм, внешне сходный с одеждой кавказских народов.

Казаков хоронили в казачьей форме, белье надевали новое. Стариков-казаков из бедных семей иногда хоронили в одном бешмете — дорогостоящая черкеска оставалась молодому родственнику. Иногородних мужчин хоронили обычно

---

[30] *Богатырева Н. А.* Крестьянские обычаи и обряды восточнославянского населения Кубани в конце XIX — первой половине XX вв. / Н. А. Богатырева // Восточнославянский этнологический сборник : исследования и материалы. — Москва : [б. и.], 2001.

в повседневной одежде. Более состоятельные старались припасти все новое, хоть и из дешевых материалов.

Казачью форму надевали по праздникам и в строю. В состав форменной верхней одежды входила бурка. Покрой и название ее сходны с подобной одеждой кавказских горцев, она даже покупалась у них. Шилась бурка в виде длинной и широкой накидки из толстого ворсистого домашнего сукна с застежкой или завязкой у горла.

На Кубани, как почти и везде в России, женщины заплетали волосы в косы и укладывали их на затылке в пучок. Шлычка — род маленькой шапочки, состоявшей из круглого донышка и узкого бортика, надевалась на пучок и затягивалась шнурком. На западе Кубани, в местах, где сильнее прослеживаются украинские традиции, бытовал другой покрой шлычки — в виде маленького украинского очипка, надевавшегося совершенно так же, как и шлычка. На шлычку женщины летом надевали легкие ситцевые или шелковые платки, зимой — теплые вязаные платки или шали. В самом конце XIX и в начале XX века в связи с проникновением в сельский быт промышленных товаров, особенно среди женщин из зажиточных, распространились различные чепчики, наколки, фальшонки, шарфики и косынки, равно как и другие принадлежности женщин-горожанок: перчатки, веера, зонтики.

Выводы по первой главе

Исходя из вышеизложенного можно сделать следующие выводы.

1. Кубанская культура — это соединение русских, украинских, а также горских традиций, на основе которых сформировалась новая этнокультура. Этот процесс взаимовлияния различных этносов прослеживается в костюме, который является носителем материальных и духовных традиций. Необходимо выделить, что женский костюм в большей мере сложился под влиянием русской и украинской культуры, а мужской — под влиянием горской (северокавказской).

2. Первоначально женский костюм на Кубани отличался большим разнообразием (это было связано с этническим составом населения). Но он сводился к одному общему виду одежды, состоящему из рубахи и понёвы. К середине XIX века складывается костюм, который считается традиционным (кубанским). Этот костюм состоял из юбки и кофты, которые кроились из разнообразных фасонов. Данный костюм сложился под влиянием городской моды.

3. Повседневная и праздничная одежда по конструкции не отличались, различие состояло в тканях, из которых ее шили (праздничный костюм изготовляли из более качественной материи, чаще всего фабричного производства), и декоре. Также в нарядной одежде казачки присутствовала многослойность, так как они одевали до пяти юбок, одна на другую.

4. Свадебный костюм по крою мало чем отличался от повседневного, но для него брали самые дорогие и красивые ткани. Единственным предметом, который нес в себе смысловую нагрузку, был свадебный головной убор (венок, фата и т. д.). Одежда «на смерть» тоже ничем не отличалась от обычной, исключением являлось то, что ее обязательно шили вручную, и она была новой.

5. В конце XIX века в костюме особенно ярко прослеживается социоэкономический знак. В это время необеспеченные люди носили одежду из домотканины (простого кроя юбку и рубаху); а состоятельные — парочки из фабричного

материала. Все новое и модное в станице появлялось у иногородних, потом у зажиточных станичников и т. д.

6. Одежда казачки, особенно праздничная, богато украшалась. В более поздние периоды применялась вышивка, причем каждый элемент орнамента обладал символикой. К концу XIX века в качестве декора все больше стали употреблять фабричные кружева, тесьму, шнуры, ткани.

7. Вышивка в XX веке в значительной степени утратила свое древнее значение, наполнилась новыми образами и символами; на первое место вышла ее декоративная функция. Символом замужней женщины являлась шлычка, которая закрывала пучок волос. При выходе из дома к данному головному убору добавлялся платок. Женские волосы обязательно были спрятаны от постороннего взгляда.

8. Влияние горских традиций на женский костюм казачки прослеживалось в богатстве украшений, а также в использовании некоторых косметических средств.

9. Количество элементов костюмного комплекса увеличивалось постепенно, по мере взросления человека. Число деталей отображало статус носителя в социуме: у ребенка — минимальное, у взрослого — максимальное.

10. Мужской костюм являлся как форменной одеждой, так и повседневной. Основой его были рубаха, штаны, бешмет, черкеска. Следует также отметить, что традиционный мужской костюм сложился под влиянием горских местных племен.

11. Необходимо выделить отсутствие единой унифицированной одежды внутри станицы, т. к. она зависела от материального достатка семьи, а также от вкуса носителя одежды. Форменная одежда (регламентированная) надевалась лишь в торжественные дни.

12. В костюме прослеживается и этнодифференцирующая функция. Особенно ярко различие заметно между линейными и черноморскими станицами (в первых проживали русские, а во вторых — украинцы). Например, это проявляется в названиях частей костюма.

13. Комплекс женской одежды кубанского казачества имел несколько различных пластов. В конце XVIII — начале XIX века одежда населения Кубани отличалась большим разнообразием (это было связано с этническим составом переселенцев), но сохранялся общий вид одежды у украинцев и русских переселенцев (рубаха и плахта, рубаха и понёва и некоторые иные элементы костюма из локальных особенностей метропольных территорий).

14. Из материалов многих исследователей истории и традиционной культуры Кубани можно сделать вывод, что во второй половине XIX века жизнь и быт кубанских казаков уже стали приобретать самобытные черты, зачастую уже непохожие на родственные им черты прежних территорий в материальной культуре русских, украинских и горских народов Северного Кавказа. Женский и мужской костюм кубанского казачества приобрел свои характерные отличительные черты, локальные особенности (второй этап).

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА КУБАНСКОГО КАЗАЧЕСТВА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

2.1. Технология изготовления рубахи как части женского традиционного костюмного комплекса кубанского казачества

Женские древнерусские костюмы имели в своей основе рубашку. Женская рубашка была одновременно и нижней, и верхней одеждой. В кругах знати нередко носили две рубашки. Женская рубашка отличается от мужской тем, что она была длиннее, примерно до ступней. Во всем остальном она была похожа на мужскую. Такой же простой туникообразный крой, длинные (нередко длиннее рук), несколько суженные книзу, без обшлагов, рукава, которые собирали до локтя в сборки и поддерживали у запястья браслетами. Воротник женской рубашки сильно облегал шею гладко или в сборку под подшивку. Небольшой нагрудный разрез застегивался на пуговицу. Как и мужские, женские рубашки вышивали красными узорами вокруг ворота и по нагрудному разрезу или обшивали узкой полосой ткани.

Женские рубашки шили также из небеленого полотна, сшитого из белого полотна, а в костюме знати — и из цветного шелка. Узкий, преимущественно из ткани, пояс поддерживал рубашку, образуя характерную для костюма близких сословий небольшую горизонтальную складку (пазуху), прикрывавшей пояс. Пояс завязывали свободно, не подчеркивая талии. Он был так же обязательным, как и в мужском костюме. Поверх рубашки женщины древней Руси носили очень старинную древнеславянскую одежду — понёву, которая сохранялась в российском народном костюме до конца XIX в.

Это была несшитая спидница, состоявшая из трех прямоугольных полотнищ, укрепленных на поясном ремне — очкуре, аналогичном очкуру, что поддерживал мужские порты. Понёва, как правило, была короче рубашки, имела спереди разрез и спускалась приблизительно до икр. Шили ее чаще всего из ткани с шахматным узором-решеткой. Носили понёву только замужние женщины.

Верхней одеждой (преимущественно девушек) была также очень древняя «занавеска». Она представляла собой, по сути, обычный полотняный нарамник с перегнутой в плечах длинной полочкой с круглым вырезом для головы. Несшитая по бокам, она или скалывалась справа и слева на поясе, или подвязывалась узким поясом. Как и понёву, «занавеску» шили короче, чем рубашку. Очень древней верхней одеждой был также навершник — короткая рубашка с широкими недолгими рукавами. Вся эта одежда, однако, не представляла обязательных составляющих элементов женского костюма Древней Руси, и рубашка оставалась часто единственным одеянием древнерусской женщины из народа.

Женских форм верхней теплой одежды на Руси в X–XIII вв. не существовало. Женщины ходили в мужских свитах. Так же отличалась от мужской и обычная женская обувь. Только портянки женщины наматывали на ноги или заменяли их шерстяными чулками-копытцами в пути. Кроме лаптей, поршней и сапог, распространенных в народе, в боярско-княжеском женском костюме бытовали туфли из цветной кожи или плотной ткани, высотой до косточек, с немного заостренными носами. Такие туфли украшали вышивками, а иногда и жемчугом.

Издавна у восточных славян был обычай, по которому разрешалось ходить простоволосыми только девушкам. «На людях» замужние женщины должны были прикрывать все волосы. Именно этот обычай породил существенную разницу между головными уборами девушек и замужних женщин, характерными в народе и быту до недавнего времени.

Технология изготовления народного костюма в настоящее время недостаточно изучена. На наш взгляд, во многом это связано с тем, что для этого требуется знание не только теоретического материала по истории возникновения и развития народного костюма (в теории он достаточно изучен), но и практического и технологического опыта, который имеется у народных мастеров — носителей традиции конкретного региона страны и конкретного народа. Такой подход, как показали проводимые нами исследования, позволяет не только освоить наиболее верно технологию изготовления традиционного костюма, но и сохранить преемственность — главное условие существования традиционной народной культуры.

Для практической работы требуются знания истории формирования отдельных видов, типов, элементов костюма восточных славян, начиная с Древней Руси. Это может нам помочь в изготовлении традиционного костюма кубанского казачества рассматриваемого нами периода (второй половины XIX — начала XX века). Из приведенного нами списка литературы (см. библиографический список) известно, что в Древней Руси в мужском и женском костюме была рубаха, которая свободно подвязывалась поясом. Женская и мужская рубахи были известны и на Кубани, в традиционном костюме кубанского казачества[31].

Женский костюм является важным компонентом традиционной культуры казачеств России. Для выявления общего и особенного в женской одежде различных казачьих регионов необходимо осмысление творческого наследия отечественных этнографов и историков костюма.

Рубаха сшита из льняного отбеленного холста. Относится к типу рубах с прямыми поликами, пришитыми по утку основы полотнища. Основу стана составляют два равных прямоугольных полотнища. Стачные швы проходят по бокам. К верху стана пришиты прямоугольные полики из такой же ткани. Верх стана и поликов собраны в мелкие густые складки на одну нить. Подол подогнут и прошит косым обметочным швом. Рукава длинные, широкие. У кисти рукав собран в мелкие складки, к которым пришита неширокая (5 см) манжета из того же холста, сложенного вдвое. Каждый рукав сшит из цельного полотнища, перегнутого пополам по основе. Стачной шов проходит внизу рукава и, не доходя до конца на 5 см, образует разрез. У полика рукав частично (по центру на расстоянии 10 см) собран в складки. В боковые швы стана и в швы рукавов вшиты небольшие (8 см) квадратные ластовицы из того же холста. Ворот круглый, образующийся из внутреннего среза полика и верхнего срезов переда и спинки, собран в густые мелкие складки и обшит узкой полоской холста, которая украшена вышивкой. По краям пришиты нитяные петли, которые завязываются витым шнурком из красных хлопчатобумажных нитей. Посередине груди проходит прямой разрез,

---

[31] *Вакуленко Е. Г.* Методика обучения технологии изготовления народного костюма : Пособие для преподавателей / Е. Г. Вакуленко // науч. ред. Сокольникова Э. И. — М., РИЦ «Альфа» МГОПУ имени М. А. Шолохова, 2003. — Сер. : Вопросы методики обучения народному декоративно-прикладному искусству. — 120 с.

края которого подогнуты и прошиты на руках. Полики и полотнища стана соединены ажурным соединительным швом. Такой же шов соединяет ластовицу с рукавом и станом[32].

Рукава, полики и манжеты украшены вышивкой, выполненной черными и красными хлопчатобумажными нитками техникой «простой крест». Орнамент растительный, повторяющийся рапорт. На вороте вышита зигзагообразная линия.

Длина стана — 61 см, ширина — 72 см, длина рукава — 50 см, ширина — 33 см. Сохранилась достаточно хорошо, хотя имеются пятнышки ржавчины и разрыв внизу передней половинки стана.

Использовалась такая рубаха как праздничная одежда, которая носилась с юбкой и корсеткой. Изучая народную женскую одежду Кубанского казачества, нельзя не принимать во внимание людей, которые имеют непосредственное отношение к ней — это мастера. Народные мастера бережно хранят приемы исполнения вышивки своей местности, постоянно обогащая и развивая ее. Вот почему по цвету, орнаменту и фактуре вышивки можно определить, где она выполнена.

Многие из них вспоминали, что в их семьях ранее всегда носились вышитые рубахи. Все вспоминают разнообразную вышивку на рукавах и собранные в складки рукава и ворот.

В работе рекомендовано придерживаться следующей последовательности. Выбрав льняную ткань и прогладив ее, нужно раскроить, помня, что крой не предусматривал обрезков и остатков. Выкроив детали, принимаемся за вышивку.

Нити для вышивания лучше брать хлопчатобумажные «Мулине», г. Санкт-Петербург. Сначала необходимо проверить нить на стойкость окрашивания. Для этого необходимо кусочек нити намочить в горячей воде и высушить утюгом, завернув отрезок ниток в белый хлопчатобумажный лоскут (это может быть лен, бязь, лучше не новая, чтобы хорошо впитывала). Если после высыхания нить не оставила цветных следов-пятен на лоскуте, значит она стойко окрашена и ею смело можно работать.

Раньше нитки для вышивания запекали в ржаном тесте, чтобы они не линяли. В основном рукодельницы нитки красили самостоятельно, делая отвары из натуральных красителей, таких как кора деревьев, листья, цветы и плоды растений, насекомые и речной ил. Красная краска получалась из отвара определенных насекомых (червеца, кошениль); охристая — из зверобоя, конского щавеля, подсолнуха и луковой шелухи; зеленый цвет получался из листьев березы и травы, для закрепления оттенка нити замачивали в квасцы.

Вышив все орнаменты, приступаем к сборке изделия. Сначала сделаем сборки в центре верхнего края рукава. Затем пристрочиваем рукава к поликам. С изнаночной стороны к поликам подшиты лоскуты ткани. Это сделано для того, чтобы изнаночная сторона вышивки не натирала плечо при повседневной носке и выполнении различной работы. Выкраиваем лоскуты из бязи по размеру полика и подшиваем швом «рубец» к изнаночной стороне полика. На следующем этапе выполняем ажурные соединительные швы между передним полотнищем, правым рукавом, ластовицей и задним полотнищем, а также, аналогично, между передним полотнищем, левым рукавом, другой ластовицей и задним полотнищем.

---

[32] *Вакуленко Е. Г.* Народная культура кубанских казаков / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 112 с.

Далее сшиваются боковые швы переднего и заднего полотнища строчевым швом, а также сшиваются рукава.

На следующем этапе сбора рубахи пришивается к стану подстава (подол). Если рубаху собирались носить вместе с юбкой, то подстава шилась из более грубой материи из экономии тонкого полотна. Если же рубаха представляла собой самостоятельный наряд, например, сенокосная, то она выкраивалась одним полотнищем (стан и подстава вместе).

Далее переходим к отделке низа рукава. Рукав собирается в мелкие складки (5 мм.), которые пришиваются к манжете. К ней же пришивается пуговица и делается прорезная петля, которая обшивается петельным швом.

Ворот рубахи состоит из верхних срезов переднего и заднего полотнищ, а также поликов. Он имеет вид невысокой обшивки полосой ткани. Разрез ворота приходится на середину груди. Длина разреза доходит до середины груди. Это длина для удобства: кормящей женщине проще кормить ребенка, не снимая одежды и т. д. На последнем этапе собирается ворот рубахи: в мелкие складки обшивается узкой полосой ткани, которая украшается швом из белых ниток. Заключительной отделкой становится красный витой шнурок с кисточками, который продет в воздушные петли, пришитые к краям ворота, и служит застежкой горловины.

2.2. Технология изготовления женского традиционного костюма кубанского казачества конца XIX — начала XX веков

При изучении технологии изготовления традиционной одежды кубанского казачества второй половины XIX — начала XX веков важно знать, каков был традиционный украинский костюм в целом и, в частности, запорожского казачества XVII–XVIII вв., крестьян восточноукраинских губерний (Полтавская, Черниговская, Харьковская губернии) конца XVII — первой половины XIX вв. и черноморского казачества до середины XIX века уже на территории Кубани. Также необходимо знание истории формирования русского народного костюма и в особенности костюма южнорусских губерний: Воронежской, Курской, Орловской и других.

Ольга Петровна Гончарова (1927 г. р.) проживает в поселке Пашковском (ранее — станица Пашковская). Когда она была еще ребенком, их семью сослали в Сибирь в 30-е гг. XX столетия. Мастерица помнит, что все кубанские казачки бережно хранили привезенные с собой вещи, которые они считали кубанскими казачьими, в том числе и костюмы. «Местные жители говорили нам вслед — это идут «кубанские казачки». Мама, бабушка и другие женщины-переселенки с Кубани шли особой походкой, стройной и с достоинством. Этому способствовала и одежда. Именно в ней ощущалось чувство причастности к казачьему роду, и мы этим гордились!»[33]

Под руководством Ольги Петровны нами был выполнен ряд костюмов, соответствующих периоду конца XIX — начала XX века. Один из них осуществлялся следующим образом.

---

[33] *Вакуленко Е. Г.* Народная культура кубанских казаков / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 112 с.

По поводу воротника она объяснила, что он вырезается не прямой полоской, а чуть полукругом, чтобы ложился на шею, облегая ее. Сделав примерку и убедившись, что все в порядке, сострачивались выточки, боковинки и рукава. Низ рукава, басочку, шов на юбке (где застежка) Ольга Петровна посоветовала обрабатывать вручную швом «козлик», таким образом, никакого шва на лицевой стороне не было видно. Кофта с басочкой редко изготавливалась, чаще без басочки. Нами были выполнены кофты и без басочки. Кружево пришивалось таким образом: отступив от края 1 см, пришивали кружево основанием вниз, затем заворачивали оставленный сантиметр вовнутрь и пришивали его швом «козлик».

Рукав, как и кружево, пришивался свободно, как бы присборенный. Ольга Петровна называет это «посадка». Внутренний его шов (под мышкой) сдвинули на 1,5–2 см вперед, чтобы «рукав не тянуло».

Как упоминают Гончарова Ольга Петровна, а также Шпакова Анна Дмитриевна (1926 г. р.) из станицы Крыловской, «казачки надевали юбки 4-клинки, 6-кливки, 8-клинки лазурной, красной, темно-красной, зеленоватой расцветок. К юбке одевалась кофточка с басочкой, либо, в отсутствии басочки, в рукавах буфы. В случае если материи существовало большое количество, то прошивали одежду «парочкой». Но в случае если отсутствовало, то осуществляли разноцветную кофточку также монотонную, около тона кофточки юбку, либо напротив.

В зимнее время, по весне, также в осеннее время надевали одежду из шерсти, но в летний сезон — из ситца. Покрой юбки, также кофточки, с целью года был такого рода ведь, однако немного искреннее отверстие, также шланга в паркет четверти».

Одежду скрашивали кружевом, тесьмой, «рюшей», пуговицами, вышивкой.

Кружевца, предназначавшиеся украшением одежды (в главном белоснежные, также темные), существовали равно как чужие (коклюшечные), таким образом, также бытового производства (вязаные крючком). Ольга Петровна свидетельствует, что «чем старше девушка, тем легче, согласно накрою, наряд, так же поэтому дороже, обильнее так же, потемнее вывертывался материал»[34].

Обязательной составляющей наряда считается подъюбник. Нами был сделан под управлением Ольги Петровны подъюбник. В области колен была вшита прошва, строченная мережкой (белоснежными нитками, согласно просунутой материи). Ольга Петровна продемонстрировала, как шить, таким образом, как в свое время демонстрировала ей мать. К прошве уложили оборку, какую в некоторых случаях, в том числе и прокрахмаливали. Подъюбник был немного короче юбки. Непосредственно данный покрой (либо модель подъюбника) нужен был с целью укрепления привлекательной фигуры юбки, но означал единый контур. Непосредственно подъюбник придерживается в шнурке.

Как говорит Ольга Петровна, «юбки завязывали на шнурке, однако в крепких материях так делали, также по этой причине применяли приставные пояски».

Замужние девушки непременно укрывали голову платком или одевали шлычку. Молодое поколение надевало красочные платы, так же балуй, но старшие носили приглушенные тона.

---

[34] *Вакуленко Е. Г.* Народные мастера Кубани / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 144 с.

Обувью назывались разного типа заводские туфли, башмаки в шнурках, полусапожки. Чулочки надевали, как говорила Ольга Петровна, — бытовой вязки, однако существовали также покупные[35].

Анна Дмитриевна Шпакова из ст. Крыловской Краснодарского края (1926 г. р.) вспоминает, как будучи маленькой девочкой пыталась ткать на станке полотно, до которого еле доставали детские ножки, как училась вязать крючком, вышивать. Помнит, что раньше в доме везде вешали вышитые рушники, — где было свободное место, с потолка до пола. Вышивка была червоно-черной, где червонный цвет обозначал любовь, а черный — печаль. Ее мама (Дашко Степанида, 1900 г. р.) славилась своим мастерством шить вручную, «ровной строчкой, где одинаковые стежочки ложились один к одному», и это помогало ей заработать хоть какую-нибудь копейку. Когда Анна Дмитриевна подросла, то стала делать коврики из кусочков ткани (лоскутное шитье), шить теплые одеяла на приданое молодым девушкам и писать картины маслом на стекле.

Самым ярким детским воспоминанием остается у Анны Дмитриевны очень старенькая слепая бабушка, которая сидела на крылечке в белоснежной рубахе, вышитой черно-красным крестиком, в темной юбке и белоснежном фартуке, который тоже был вышит, да еще и украшен кружевом внизу, связанным крючком.

Собравшись шить костюм (юбку с кофтой называли костюмом), мы решили начать с юбки. Когда определили длину и ширину юбки (1,1 × 3), первым делом обработали боковую застежку швом «козлик», затем огромное полотно ткани вверху прошили швом «вперед иголку» и присобрали его до необходимого объема талии, пришили поясок вручную и соединили боковой шов юбки, обработав его петельным швом. Низ юбки тоже обработали швом «козлик»[36].

Посоветовавшись с Анной Дмитриевной, мы решили сшить такую кофту, как носила ее мама: воротник-стоечка, длинный рукав на манжете, свободная приталенная кофта, длина которой была на 20 см ниже талии. Грудные вытачки располагались на такой кофте по 3 штуки от середины плеча к центру груди и, прервавшись сантиметров на 8, продолжали свой путь, приталивая кофточку.

Интересным здесь является крой рукава, шов которого потом получился в 8 см назад от бокового шва кофточки. Это объяснялось тем, что шов с застежкой при таком крое находился не возле большого пальца, а на серединке внутренней стороны запястья и его не было видно.

Воротник и манжеты пришивали вручную, а петельки обрабатывали петельным швом.

Жительница станицы Переправной Мостовского района Мудракова Елена Николаевна (1928 г. р.) была мастерица по женскому костюму. Она рассказывала, что шила казачьи костюмы еще в середине XX в. Костюм состоял из кофточки и юбки[37].

---

[35] Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 гг. (ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская).

[36] Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 г.г (ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская).

[37] Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 г.г (ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская).

Кофточка была приталенной формы с длинными и присборенными на плечах и на манжетах рукавами. Кофта шилась разных видов в основном с оборочками или рюшью на кокетке и с застежкой на спине; или с вытачкой на груди и с застежкой на пуговицах впереди. Воротник был также разных типов: «стоечка» или отложной разных форм и размеров. Для приготовления изделия применяли различный материал — ситец, батист, сатин, штапель, шелк и др. — и расцветки: белая, розовая, голубая, разноцветная и др. Украшением кофточки были мелкие складочки, вязаные или покупные кружева, тесьма, пуговицы собственного изготовления или покупные. Иногда кофточку заправляли в юбку, но чаще носили навыпуск.

Юбки шились из двух или четырех полотнищ, собирались на талии «тытянка», а низ юбки украшался двумя или четырьмя оборками. Ткани выбирались разные: ситец, сатин, шерсть, шелк, штапель темных тонов, «что было в магазинах». Длина юбки была до «сапожков», до «щиколотки».

Жительница ст. Калининской, Вертий Светлана Ивановна, в 70–80 гг. XX в. работала в ателье портной-закройщиком. Основам шитья научила ее бабушка, уроженка станицы Калининской Зубарь Дарья Михайловна (1899–1994). Дарья Михайловна всю свою сознательную жизнь с ранней молодости шила одежду для себя и своих младших сестер, в основном, юбки и кофточки.

Кофточки шились таким образом:

— прямого покроя;
— длина устанавливалась примерно на 15–20 см ниже талии;
— отрезных басочек не было;
— на каждой полочке делалось по 2–3 вытачки;
— застежка впереди на пуговицах;
— на спинке на талии делалось по 2 или 4, или 6 вытачек;
— верхняя часть кофточки часто украшалась складочками, выстрочками от плеча; воротничок был «стоечка», плотно прилегающий к шее, или отложной (круглый, остренький, в виде заячьих ушей) разных размеров; рукава шились длинные и собирались на манжетах; манжеты были разной ширины и застегивались на 1–8 пуговиц; головки рукавов собирались в мелкие сборочки и складочки; петельки делались из тканевого рулика или прорезные; украшалась кофточка покупными пуговицами или пуговицами собственного изготовления из ткани.

Ткань выбиралась в основном или ситец, или штапель. Расцветка ткани была разнообразной: и белая в горошек, и мелкий орнамент, и полосочка («сороконожка»)[38].

Под кофточку носился «лифик», длина которого была ниже груди. Шился «лифик» из ситца или батиста на пуговицах и без рукавов.

Что касается нижней части костюма, то Дарья Михайловна шила всегда юбку следующим образом:

— юбок было три;
— самая нижняя юбка была очень простая из тонкой ткани;
— нижняя юбка шилась на резиночке на талии или на тоненьком пояске с застежкой на пуговицах;

[38] *Вакуленко Е. Г.* Народные мастера Кубани / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009.

— вторая средняя юбка изготавливалась тоже из тонкой ткани, только украшалась оборкой, а по оборке пришивались кружева;
— верхняя юбка была из однотонной и более плотной ткани: штапеля, ситца, шерсти и др.;
— длина юбки была до «щиколоток»;
— нижние юбки короче верхней и никогда не выглядывали из-под верхней.

Во время Великой Отечественной войны Дарья Михайловна шила обувь в артели. После войны ее муж, Василий Иванович Зубарь, (1904–1955) вернулся домой с фронта и продолжил заниматься пошивом обуви. Они шили мужские сапоги из натуральной кожи, женские ботинки и детские босоножки.

Материалы и инструменты

Для того чтобы изготовить костюм, нам понадобятся материалы и инструменты:

1) ткань, нитки, подкладочная ткань, пуговицы, кружева;
2) сантиметровая лента, ножницы, линейка, мел или мыло, карандаш, булавки, иголки, бумага для выкроек, копировальная бумага.

Пошив юбки и кофты

Начинаем работу с подбора фасона, например, кофточка и юбка-восьмиклинка. Измеряем фигуру, снимаем основные мерки:

1) рост человека;
2) длина изделия (юбки, кофты);
3) длина рукава;
4) окружность груди;
5) окружность талии;
6) окружность бедер.

Рассчитываем, сколько примерно потребуется ткани на юбку и кофточку.

На кофточку ткани потребуется из следующего расчета: длина передней полочки + длина спинки + две длины рукавов (если ширина ткани 70 см) + 30 см на воротник и манжеты.

На юбку из восьми клиньев потребуется ткани: три длины + 20 см.

Выкройки для изделия нужного размера подбираем одним из трех представленных способов:

1) выкройки, найденные у старых мастериц;
2) выкройки, сделанные из старых вещей, хорошо прилегающих по фигуре (распороть вещь, поутюжить и перенести на бумагу);
3) выкройки, построенные по чертежам, которые находятся в специальной литературе.

Затем ткань готовим к раскрою: она утюжится, осматривается, нет ли дефектов на ткани.

Готовые выкройки накладываем на ткань, прикалываем булавками, обводим контур выкройки карандашом или мелом (мылом).

Центр полочки, середина спинки, центры рукавов должны совпадать с долевыми нитями. После того как все детали костюма обведены, необходимо прибавить припуски на швы:

— по 2 см на плече;

— по 3–4 см на боках;
— по 4 см на талии;
— по 3 см на клиньях юбки;
— по 3–4 см на подгибку низа;
— по 2 см на рукава.

Проверяем полученные детали и раскраиваем ткань.

Когда клинья юбки вырезаны, необходимо некоторое время, чтобы ткань отвисла, с той целью, чтобы потом ткань по диагонали не вытянулась и не испортила юбку.

Следующим действием мы собираем детали кроя и сметываем их. На кофточке бока сметываются от талии к пройме, а потом — от талии к бедрам; плечи — от горловины к пройме; рукава сметываются сверху вниз. На юбке клинья сметываются сверху вниз и приметывается пояс.

Обязательно на всех деталях кроя должны быть указаны центры и середины деталей (наметочным швом).

Затем делаем примерку и устраняем все недочеты.

Все клинья юбки сострачиваем сверху вниз, но между двумя клиньями оставляем разрез в 20 см для застежки, и к разрезу пришивается планочка размером 3 см х 20 см; обрабатываются срезы клиньев оверлочной строчкой. Затем по талии пришивается пояс, делается застежка. Выравнивается низ юбки и подшивается.

Пошив кофточки — это более сложный процесс, который требует навыков, умения и мастерства[39].

Вышивка, пришивание кружев, выстрочка складочек делаются до того, как сшиваются плечи и бока.

Следующим шагом строчатся и утюжатся выточки, боковые и плечевые швы на кофте. Обрабатываются срезы швов оверлочной строчкой или зигзагом.

Затем выкраиваются воротник и манжеты и пришиваются к основным деталям кофточки, подшивается низ кофточки. Рукава пришиваются в последнюю очередь.

Завершающим этапом является пришивание пуговиц и изготовление петель. Интересным элементом костюма, помимо кружева, тесьмы, рюшей, вышивки являются пуговицы, которые сделаны из ткани.

Из вышеизложенного можно сделать выводы:

— сохраняется общая форма костюма (силуэт, крой); различались лишь у каждого мастера свои вариации и импровизации.
— в конце XIX — начале XX вв. костюм шили на швейной машинке, но была ручная обработка швов, которые были в большом количестве и очень аккуратной работы. Семьи были большие, шили одежду себе сами, иногда и вручную. Учили бабушки и мама, иногда учились крою по старым образцам, распарывая их и прикладывая каждые детали на новую ткань.

---

[39] *Вакуленко Е. Г.* Методика обучения технологии изготовления народного костюма : Пособие для преподавателей / Е. Г. Вакуленко // науч. ред. *Сокольникова Э. И.* — М., РИЦ «Альфа» МГОПУ имени М. А. Шолохова, 2003. — Сер. : Вопросы методики обучения народному декоративно-прикладному искусству. — 120 с.

2.3. Технология изготовления мужского традиционного костюма кубанского казачества конца XIX — начала XX веков

Одним из устойчивых видов комплекса одежды кубанского казачества была рубаха. Крой мужской рубахи был показан нам Грызун Варварой Калиновной (1913 г. р.). Мастерица проживает в ст. Роговской Краснодарского края. Все работы Варвары Калиновны выполнены с большим мастерством и любовью. Особенно нас поразила рубаха, изготовленная для сына. Вышивка на рубахе была выполнена в технике «крест», геометрический орнамент вышит на груди, манжетах и горловине. В центре геометрических композиций преимущественно используются розовый, сиреневый, желтый, зеленый, синий, голубой цвета. В очертании ромба использованы традиционные черный, красный, белый цвета. Зубчики, выполненные вокруг орнамента, придают работе законченный вид[40].

Под руководством мастера нами была воспроизведена такая рубаха. Для шитья рубахи понадобится натуральный лен. Сначала кроили полочку. Края предварительно выкроенных деталей рубахи следует обработать, чтобы в процессе вышивания ткань не распускалась[41]. Можно это сделать вручную или на швейной машине. Цвет нитей сочетается с цветом ткани. Перед началом процесса вышивания руки необходимо вымыть с мылом, чтобы не загрязнить рабочую нитку и ткань. Для того чтобы вышивка не загрязнялась, будущую рубаху нужно держать в специальной салфетке[42].

На выкроенной полочке отмечаем середину (вдоль полотна наметывается нитками). От центра, отступив 3 см, по обеим сторонам вышивается по схеме рисунок.

После каждой вышивки делается мережка («кисточка»). Переднюю часть рубахи нужно разрезать по намеченному центру почти до конца вышивки.

Остальную, невышитую часть, можно оставить, сделав складкой, а можно прострочить до самого конца.

Далее следует вырезать планочку, наложить ее на полочку и наживить с обеих сторон налицо и прострочить. Потом планочку выворачивают и наметывают. Планочки должны быть разные: одна для петелек, через которые проходят кисточки, а другая для пуговиц. Та, что для пуговиц, должна быть снаружи, а та, что для петелек, должна быть внутри. Все простраивается и подворачивается к планочке, в результате получается толстый слой для петель; «пробиваем» петли, а потом планки пришиваем потайным швом. Застегивается рубаха на правую сторону. Если планочки соединить, то их не видно, а рисунок получается однообразный, целый.

Далее отдельно на ткани вышиваются (по всей длине) горловина и манжеты. Горловина делается по вышитому рисунку, отступая 1 см. Рукав вырезается по выкройке, однако передняя часть проймы делается глубже, чем пройма задней части, если проймы вырезать одинаковые, то будет тянуть в плечах и спине. Полочку

---

[40] *Вакуленко Е. Г.* Народная культура кубанских казаков / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 112 с.

[41] Полевые материалы автора.

[42] Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 гг. (ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская).

наметывают к спинке, так чтобы плечо на передней части совпало с плечом задней части.

Когда прострочили плечи, к пройме пришивают рукава. Бока полочки с рукавами пришиваются вместе. Далее к рукавам пристрачивают манжеты. Манжет к рукаву приметывается с лицевой стороны, пристрачивается. В конце пристрачивается горловина, таким же образом, как и манжеты.

Горловина застегивалась скрученным шнуром с кисточками, кисточки делались из ниток, которыми вышиты орнаменты на рубахе, и были всегда больше по размеру, чем в женской. В последнюю очередь обрабатывают низ рубахи и пришивают пуговицы.

Вышитую рубаху необходимо простирать и выгладить с изнаночной стороны во влажном состоянии. Подшитый вдвое край изделия гладят с лицевой стороны. Загрязненные изделия с цветной вышивкой стирают осторожно в теплой воде (можно в воду добавить уксус, чтобы цветные нитки не полиняли), отжимают и заворачивают на несколько минут в махровое полотенце или простыню. Также после стирки изделие можно подкрахмалить для придания яркости нитям и самой ткани. Готовое изделие гладить начинают с середины, чтобы вещь не вытянулась по краям. После глажения рубаха должна лежать в развернутом виде до тех пор, пока не остынет.

Исторические исследования форменной одежды проводились О. В. Матвеевым, Б. Е. Фроловым, Н. А. Дворниковой и др. В исследованиях мужского костюма в Приморско-Ахтарском районе нами был изучен порядок работы по пошиву черкески на основе музейных экспонатов и по сохранившимся воспоминаниям старожилов станицы Бриньковской.

1. Выполнить чертеж кроя по заранее приготовленным меркам.
2. Выбранную шерстяную ткань предварительно прогладить, раскроить по чертежу, прибавляя на швы.
3. Детали кроя сметать, сделать примерку. На примерке уточним посадку изделия на фигуре:

— форму и пропорции с учетом индивидуальных данных;
— линии деталей;
— линию втачивания рукава;
— вырез горловины.

4. Примерив черкеску, внесите необходимые изменения в детали бумажной выкройки и выкраивайте детали подкладки в соответствии с этими коррективами. Подкладка выкраивается по той же выкройке, что и черкеска, но за вычетом ширины подбортов и обтачек.

5. На спинке выполнить шов по линии складки с задним клином. Затем выполнить рельефный шов с подрезом, в уголках надо рассечь. Те же действия выполнить на деталях подклады.
6. На полочках притачать клинья по линии среза, в уголках рассечь. Те же действия выполнить на деталях подклады. Все швы разутюжить.
7. От линии талии до выреза на полочках пришиваем крючки. Крючки пришиваем попеременно (крючок, петля). Срез до линии низа обрабатываем обтачкой.
8. Выполнить боковые и плечевые швы на черкеске и деталях подклады. Швы разутюжить.

9. На рукавах выполнить локтевые швы. Совместить с рукавами подклады. На рукавах подклады отрезать припуск на отворот. Выкроить отворот из атласа, притачать к рукавам подклады. Выполнить передний шов на рукавах черкески и подклады.
10. Втачать рукава в черкеску и подкладу, припосадив по окату.
11. Сложив лицевыми сторонами черкеску и подкладу, стачать по линии горловины и обтачки. Черкеску вывернуть через нижний срез. На грудь пришиваем газыри на атласной подкладе.
12. Припуск на подгибку низа черкески заметать на изнаночную сторону. Подшить вручную швом «козлик», а подкладу отстрочить.

Порядок работы по пошиву бешмета.

С 1 по 4 пункты аналогично порядку работы по пошиву черкески.

1. На полочке и на нижней боковой части бешмета стачайте вытачки. Те же действия выполнить на подкладе.
2. Боковую часть спинки притачать к полочке. Шов разутюжить. Вытачки заутюжить к линии середины полочки. Те же действия выполнить на деталях подклады.
3. Нижнюю боковую часть стачать с полочкой, затем выполнить рельефный шов на спинке. Те же действия выполнить на деталях подклады. Посередине спинки на подкладе застрочить складку для удобства при носке изделия.
4. К середине полочки пришить крючки и обработать обтачкой. Выполнить плечевые швы.
5. На изнанку верхнего воротника приутюживаем прокладку. Верхний воротник складываем с нижними лицевыми сторонами внутрь и стачиваем по отлету. Воротник выворачиваем и отутюживаем. Соединить воротник-стойку с горловиной.
6. Выполнить передние и локтевые швы на рукавах. Швы разутюжить. Рукава втачать в пройму, припосадив по окату, как на бешмете, так и на подкладе.
7. Бешмет сложить с подкладой лицевыми сторонами внутрь. Выполнить шов по линии горловины до середины переда. Бешмет вывернуть через открытый участок шва у нижнего края. Стачать рукава с подкладой по линии низа.
8. Через открытый участок по линии низа подкладу стачать с изделием от середины переда к спинке с обеих сторон, оставив открытый отрезок шва как можно более коротким.
9. Бешмет вывернуть на лицевую сторону, отутюжить. Открытый отрезок подшить вручную.

Выводы по второй главе

1. Крой мужской и женской рубахи, известный еще с древнейших времен, сохранился и до начала XX века и был в широком употреблении. Изменения произошли в технологии обработки: если раньше сборка рубахи выполнялась вручную, то теперь на швейной машине. Орнаментация рубах сохранила свое прежнее место расположения, но потеряла свою символику; чаще всего это просто декор. Но рубаха все равно являлась ярким предметом традиционной одежды, носившим в себе как материальные, так и духовные черты.

2. Костюмный комплекс кубанского казачества состоит из одежды, обуви, головного убора, украшений и др., а малый объем данной работы не позволяет раскрыть технологию всех компонентов костюма, поэтому нами рассмотрена технология отдельных наиболее устойчивых его элементов. К наиболее устойчивым элементам комплекса одежды, бытовавших на Кубани на протяжении конца XVIII — начала XX века, относится рубаха (сорочка) женская (в динамике развития: туникообразная, поликовая), рубаха мужская, кофта, юбка как традиционные элементы костюма, и кофта-юбка «парочка» и др. под влиянием городской, европейской моды конца XIX — начала XX веков.

3. Верхняя одежда и другие компоненты мужского и женского костюмного комплекса кубанского казачества достаточно раскрыты в работах А. А. Лебедевой, М. Ф. Куракеевой, А. И. Заседателевой, Н. А. Дворниковой, И. А. Баранкевич, Н. А. Гангур, И. В. Ярошенко, Л. С. Царевой, О. В. Матвеева, Б. Е. Фролова и др. В работах этих исследователей ярко представлены рисунки, фото, иллюстрации, терминология, компоненты костюма, художественно-конструктивные особенности народного костюма и др.

4. При практическом выполнении традиционного костюма кубанского казачества необходимо учитывать вариативность предлагаемых народными мастерами обработки швов, сборки горловины и пр., но при этом не нарушается общий крой, пропорции рубахи, юбки, кофты и др. Здесь важно понимание принципа повтора, вариации, импровизации, действующего в традиционной культуре и рассматриваемого в искусствоведении и этнографии.

5. В полевых условиях нами исследовался опыт не менее 2–3 мастеров, что позволило определить и выверить, что общего в технологии, а что частное, индивидуальное, присущее каждому мастеру. Например, частично разнились название частей деталей и их обработка, приемы кроя, но сохраняется общий крой, пропорции, форма, конструкция и др.

6. Как показала практика, изготовление традиционного костюма совместно с народным мастером по предложенной им технологии является одним из наиболее действенных и эффективных условий освоения традиционной культуры и может быть применен в различных типах учебных заведений, клубных учреждений, выставках, фестивалях, чтобы продолжить эту исчезающую традицию как первоисточник.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе нами исследуются те научные труды, в исследованиях которых даются методологические основы, понятия и определения, принятые в различных отраслях научных знаний и необходимые для понимания сущности традиционного костюма.

В этнографической науке костюм рассматривается как бытование его в рамках какого-либо этноса, в том числе и в обрядовой культуре, а не как отдельный предмет вообще. Следовательно, и терминология его типов, элементов и компонентов дается следующая: «одежда», «костюмный комплекс», «традиционный бытовой костюм», «традиционный костюм» и др. В искусствоведении — принятые понятия и определения в теории народного искусства: «народные художественные

промыслы», «народные мастера», «функции народного искусства», «духовная функция народного искусства», «школа традиций», «народный костюм» и др.

Костюмный комплекс кубанского казачества состоит из одежды, обуви, головного убора, украшений и др., а малый объем данной работы не позволяет раскрыть технологию всех компонентов костюма, поэтому нами рассмотрена технология отдельных наиболее устойчивых его элементов. К наиболее устойчивым элементам комплекса одежды, бытовавших на Кубани на протяжении конца XVIII — начала XX века, относятся рубаха (сорочка) женская (в динамике развития: туникообразная, поликовая), рубаха мужская, кофта, юбка как традиционные элементы костюма, и кофта-юбка «парочка» и др. под влиянием городской, европейской моды конца XIX — начала XX веков.

Верхняя одежда и другие компоненты мужского и женского костюмного комплекса кубанского казачества достаточно раскрыты в работах А. А. Лебедевой, М. Ф. Куракеевой, А. И. Заседателевой, Н. А. Дворниковой, И. А. Баранкевич, Н. А. Гангур, И. В. Ярошенко, Л. С. Царевой, О. В. Матвеева, Б. Е. Фролова и др. В работах этих исследователей ярко представлены рисунки, фото, иллюстрации, терминология, компоненты костюма, художественно-конструктивные особенности народного костюма и др., и в данной работе нами лишь дополнены некоторые технологические аспекты.

При практическом выполнении традиционного костюма кубанского казачества необходимо учитывать вариативность предлагаемых народными мастерами обработки швов, сборки горловины и пр., но при этом не нарушается общий крой, пропорции рубахи, юбки, кофты и др. Здесь важно понимание принципа повтора, вариации, импровизации, действующего в традиционной культуре и рассматриваемого в искусствоведении и этнографии.

В полевых условиях нами исследовался опыт не менее 2–3 мастеров, что позволило определять и выверять, что общее в технологии, а что частное, индивидуальное, присущее каждому мастеру. Например, частично разнились название частей деталей и их обработка, приемы кроя, но сохраняется общий крой, пропорции, форма, конструкция и др.

Из материалов многих исследователей истории и традиционной культуры Кубани можно сделать вывод, что во второй половине XIX века жизнь и быт кубанских казаков уже стал приобретать самобытные черты, зачастую уже непохожие на родственные ему черты прежних территорий в материальной культуре русских, украинских и горских народов Северного Кавказа. Женский и мужской костюм кубанского казачества приобрел свои характерные отличительные черты, локальные особенности (второй этап).

Женский костюм одежды кубанского казачества к концу XIX века был распределен по следующим пластам: традиционный, полутрадиционный, урбанизированный.

Проводимые нами практические занятия с народными мастерами в полевых условиях позволили изготовить традиционные костюмы, рубахи совместно с народными мастерами. В современных условиях нами воспроизведено несколько костюмов и рубах, в которых сохраняется форма, стиль, конструкция конца XIX — начала XX веков, восстановив связь Г. С. Чешенко — Т. Лысенко — Е. Мигунова (рубаха); О. П. Гончарова — Я. Малова — Е. Мигунова (городской костюм), т. е. мастер — ученик мастера — ученик ученика мастера. Таким образом, в результате

предпринятой попытки вернуться в точку отсчета, где традиция прервалась, стало возможным ее восстановить и продолжить. При длительном изучении опыта народных мастеров в полевых условиях нами в полной мере была освоена не только технология изготовления традиционного костюма кубанского казачества конца XIX — начала XX веков, но и получен опыт передачи народной традиции, который позволяет сохранить преемственность и механизм естественной ее передачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнов С. А.* Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества / С. А. Арутюнов, Н. Н. Чебоксаров. // Расы и народы. Вып. 2. — Москва : Наука, 1972. — С. 18.
2. *Баранкевич И. А.* Комплекс женского костюма казачеств России в современной отечественной историко-этнографической литературе / И. А. Баранкевич, О. В. Матвеев // Культура, искусство, образование: наследие и современность / КГУКИ. — Краснодар, 1998. — 208 с.
3. *Баранкевич И. А.* Повседневная традиционная одежда / И. А. Баранкевич // Очерки традиционной культуры казачеств России. Под ред. Н. И. Бондаря. — Том 1. — Москва — Краснодар, 2002. — 589 с.
4. *Баранкевич И. А.* Как одевались казачки / И. А. Баранкевич // Казачьи вести. — 1998. — № 15–17. — С. 22.
5. *Баранкевич И. А.* Комплекс женского костюма казачеств России в современной отечественной историко-этнографической литературе / И. А. Баранкевич, О. В. Матвеев // Культура, искусство, образование : наследие и современность : сборник научных работ молодых ученых / КГУКИ. — Краснодар : [б. и.], 1998. — С. 190–192.
6. *Баранкевич И. А.* Костюм невесты в традиционной свадебной обрядности станиц Новорождественской и Фастовецкой Тихорецкого района (1-я пол. XX в.) / И. А. Баранкевич // Археология, этнография и краеведение Кубани. — Армавир ; Краснодар : [б. и.], 2000.
7. *Баранкевич И. А.* Традиционный свадебный женский головной убор казачеств России (конец XIX — XX вв.) / И. А. Баранкевич // Дикаревские чтения : материалы Региональной научно-практической конференции (Краснодар, 14–16 мая 1999 г.) / сост., науч. ред. М. В. Семенцов. — Краснодар : Качество, 1999. — С. 52.
8. *Богатырева Н. А.* Крестьянские обычаи и обряды восточнославянского населения Кубани в конце XIX — в первой половине XX вв. / Н. А. Богатырева // Восточнославянский этнологический сборник : исследования и материалы. — Москва : [б. и.], 2001.
9. *Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка / И. Я. Богуславская. — М. : Искусство, 1972. — 151 с.
10. *Бондарь Н. И.* Кубанское казачество / Н. И. Бондарь // Очерки традиционной культуры казачеств России. Под ред. Н. И. Бондаря. — Том 1. — Москва ; Краснодар, — 2002. — 589 с.
11. Кубанские станицы : этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; [отв. ред. К. В. Чистов]. — Москва : Наука, 1967. — 356 с.
12. *Бондарь Н. И.* Модель традиционной культуры кубанского казачества / Н. И. Бондарь // Кубанское казачество : история, этнография, фольклор. — Москва : [б. и.], 1995. — С. 49.

13. *Бондарь Н. И.* Современное состояние традиционной народной культуры (проблемы изучения, сохранения, использования) / Н. И. Бондарь // Изучение и сохранение отечественной народной культуры : история, теория, практика : к юбилею кафедры народного декоративно-прикладного творчества и факультета народной культуры / [КГИК]. — Краснодар : [б. и.], 2019. — С. 9–20.
14. *Бондарь Н. И.* Традиционная культура кубанского казачества : избранные работы / Н. И. Бондарь. — Краснодар : [б. и.], 1999. — 148 с.
15. *Вакуленко Е. Г.* Методика обучения технологии изготовления народного костюма : Пособие для преподавателей / Е. Г. Вакуленко // науч. ред. Сокольникова Э. И. — М., РИЦ «Альфа» МГОПУ имени М. А. Шолохова, 2003 — Сер. : Вопросы методики обучения народному декоративно-прикладному искусству. — 120 с.
16. *Вакуленко Е. Г.* Народная культура кубанских казаков / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 112 с.
17. *Вакуленко Е. Г.* Народные мастера Кубани / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 144 с.
18. *Вакуленко Е. Г.* Народные мастера Кубани : монография / Е. Г. Вакуленко. — Краснодар : Традиция, 2009. — 144 с.
19. *Власова И. С.* Покров Богородицы и бытование платка в русской женской субкультуре / И. С. Власова. // Живая старина. — 1996. — № 3. — С. 7–9.
20. *Гангур Н. А.* Орнамент народной вышивки славянского населения Кубани XIX — начала XX века : Учеб. пособие / Н. А. Гангур. —Краснодар : Изд. «Сов. Кубань». — 80 с., ил.
21. *Гангур Н. А.* Материальная культура кубанского казачества : конец XVIII — середина XIX века : [в 2 ч.] / Н. А. Гангур ; [ред. : Б. А. Трехбратов, В. И. Лях]. — Краснодар : Традиция, 2009. — 2 ч.
22. *Гангур Н. А.* Традиции и мода в костюме кубанского казачества : середина XIX — начало XX века / Н. А. Гангур, М. В. Шарапова. — Краснодар : Традиция, 2014. — 350 с.
23. *Гангур Н. А.* Традиционный костюм черноморского казачества : (конец XVIII в. — 1860 г.) / Н. А. Гангур, А. В. Шаповалова. — Краснодар : Традиция, 2011. — 224 с.
24. *Гусев В. Е.* Функции народного искусства / В. Е. Гусев // Народное искусство и современная культура : проблемы сохранения и развития традиций. — Москва : [б. и.], 1991.
25. *Дворникова Н. А.* Одежда / Н. А. Дворникова // Кубанские станицы. Этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / отв. ред. К. В. Чистов. — Москва : Наука, 1967. — С. 148–171.
26. Закон Краснодарского края от 28 июня 2007 г. № 1264-КЗ «О государственной политике в сфере сохранения и развития традиционной народной культуры в Краснодарском крае». — [Электронный текст] // Гарант: информационно-правовое обеспечение: [сайт]. Москва, 2007. URL: http://www.garant.ru/hotlaw/krasnodar/159503/ (дата обращения: 27.05.2020).
27. Закон Краснодарского края от 7 ноября 2011 г. № 2357-КЗ «О государственной поддержке народных художественных промыслов и ремесленной деятельности в Краснодарском крае». — [Электронный текст] // Гарант: информационно-правовое обеспечение: [сайт]. — Москва, 2011. URL: http://base.garant.ru/36903589/ (дата обращения: 27.05.2020).
28. *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография [Пер. с нем. / Д. К. Зеленин / [Примеч. Т. А. Беркштам и др.; АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая]. — М. : Наука, 1991. — 511 с., ил.
29. *Зудин А. И.* Из истории Кубанского старообрядчества (конца XVIII — начала XX вв.) / А. И. Зудин // Дело мира и любви : очерки истории и культуры православия на Кубани. — Краснодар : Традиция, 2009. — С. 82–88.
30. *Зудин А. И.* К вопросу о численности и географии расселения старообрядцев на территории Кубанского казачьего войска / А. И. Зудин // Мир славян Северного Кавказа. — Вып. 3. — Краснодар : Мир Кубани, 2007. — С. 71–86.

31. История, этнография и фольклор Кубани : (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). — Т. 3. Усть-Лабинский район / Мин-во культуры Краснод. края ; ГБНТУК КК «Кубан. казач. хор». — Майкоп : Качество, 2018. — 452 с.
32. История, этнография и фольклор Кубани : (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). — Т. 4. Темрюкский район / Мин-во культуры Краснод. края ; науч. ред., сост. : Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. — Краснодар : Книга, 2019. — 350 с.
33. История, этнография, фольклор Кубани : (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). — Т. 1. Кореновский район / науч. ред., сост. : Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. — Краснодар : Книга, 2015. — 332 с.
34. История, этнография, фольклор Кубани : (материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции). — Т. 2. Горячеключевской район / М-во культуры Краснод. края ; ГБНТУК КК «Кубан. казач. хор» ; науч. ред., сост. : Н. И. Бондарь, А. И. Зудин. — Ижевск : Принт-2, 2016. — 368 с.
35. *Калашникова Н. М.* Одежда народов СССР : фотоальбом / Н. М. Калашникова, Г. А. Плужникова. — Москва : Планета, 1990. — 223 с.
36. *Комарова С. С.* Семиотический статус традиционного костюма казачки / С. С. Комарова // Магистериум. — Вып.1. — Краснодар, 2003.
37. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020).
38. *Корсакова Н. А.* Материальная культура казачьего населения Кубани во второй половине XIX — начале XX вв. / Н. А. Корсакова // По страницам истории Кубани. Отв. ред. В. Н. Ратушняк. — Краснодар : Издательство «Советская Кубань», 1993. — 208 с.
39. Кубанские станицы : этнические и культурно-бытовые процессы на Кубани / АН СССР, Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая ; [отв. ред. К. В. Чистов]. — Москва : Наука, 1967. — 356 с.
40. *Кузнецов И. В.* Одежда армян Понта : семиотика материальной культуры / И. В. Кузнецов. — Москва : Восточная литература, 1995. — 294 с.
41. *Кулинич М. В.* К вопросу о терминологии компонентов женского костюмного комплекса кубанского казачества / М. В. Кулинич // Кайгородовские чтения. — Вып. 3. Материалы научно-практической конф. (март 2003 г.) / Науч. ред. И. И. Горлова. — Краснодар, 2003.
42. *Кулинич М. В.* Женский костюм как этнографический источник (к вопросу о женском костюмном комплексе кубанского казачества) / М. В. Кулинич, Н. Л. Щурик // Вопросы казачьей истории и культуры. — Майкоп : [б. и.], 2002. — С. 189–192.
43. *Куракеева М. Ф.* Семейная обрядность казаков / М. Ф. Куракеева. — Черкесск : [б. и.], 1996. — 30 с.
44. *Лебедева Н. И.*, *Маслова Г. С.* Русская крестьянская одежда XIX — начала XX в. / Н. И. Лебедева // Русские : Историко-этнографический атлас. — М., «Наука», 1967 — 257 с., табл.
45. *Лебедева А. А.* Дон и Северный Кавказ (область войска Донского, Терской и Кубанской области, Ставропольская губерния) / А. А. Лебедева // Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). — Москва : Наука, 1971. — С. 128–132.
46. *Маргграф О. В.* Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства / О. В. Маргграф ; [сост. по материалам, собр. А. В. Золотаревым и др.]. — Москва : С. В. Лепешкин, 1882. — XL, 288 с.
47. *Маслова Г. С.* Историко-культурные связи русских и украинцев по данным народного костюма / Г. С. Маслова // Советская этнография. — 1954. — Т. 2. — 190 с.
48. *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. / Г. С. Маслова. Отв. ред. М. М. Громыко. — М., «Наука», 1984. — 215 с.
49. *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г. С. Маслова. — Изд. «Наука», М., 1978. — 205 с.

50. *Маслова Г. С.* Народная одежда русских украинцев, белорусов в XIX — начале XX в. / Г. С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник / Ин-т этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая. — Москва : Издательство АН СССР, 1956. — С. 620–650.

51. *Матвеев О. В.* Очерки истории форменной одежды кубанских казаков (конец XVIII в. — 1917 г.) / О. В. Матвеев, Б. Е. Фролов. — Краснодар : Крайбибколлектор, 2000. — 236 с.

52. *Мерцалова М. Н.* Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. — 2-е изд. — Москва : Молодая гвардия, 1988. — 224 с.

53. *Мигунова Е. В., Тумасян С. В.* Народное декоративно-прикладное искусство Кубани : технологический аспект (на примере народной вышивки) / Е. В. Мигунова // XX Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартовского государственного университета : сборник статей (г. Нижневартовск, 3–4 апреля 2018 года), 2018. — 58 с.

54. *Мигунова Е. В.* Исследовательская деятельность кафедры народного декоративно-прикладного творчества по филейно-гипюрной вышивке на Кубани / Е. В. Мигунова // Изучение и сохранение отечественной народной культуры : история, теория, практика (к юбилею кафедры народного декоративно-прикладного творчества), 2019. — 63 с.

55. *Мигунова Е. В.* Музейные экспонаты народного искусства славянского населения Кубани в создании экспозиции / Е. В. Мигунова // Студенческая наука, искусство, творчество, результат : сборник материалов VII Всероссийской практической конференции студентов (15 мая 2020 г.). — 2020. — 111 с.

56. *Некрасова М. А.* Народные мастера, традиции, школы. — Вып. 1 / М. А. Некрасова. — Москва : Изобразительное искусство, 1985. — 304 с.

57. Полевые материалы кафедры народного декоративно-прикладного творчества 2019–2020 гг. (ст. Динская, ст. Северская, ст. Канеловская).

58. Полевые материалы автора.

59. *Ратушняк В. Н.* По страницам истории Кубани : краеведческие очерки / В. Н. Ратушняк. — Краснодар : Советская Кубань, 1993. — 208 с.

60. *Рождественская С. Б.* Промыслы восточных славян / С. Б. Рождественская // Этнография восточных славян : очерки традиционной культуры. — Москва : Наука,1987. — С. 342–360.

61. *Румянцева Г. В.* Традиционная одежда восточнославянского населения станицы Преградной / Г. В. Румянцева // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1998 год : Дикаревские чтения. — Краснодар : [б. и.], 1999. — С. 45–51.

62. *Трехбратов Б. А.* История Кубани с древнейших времен до начала XX века : учебное пособие по краеведению / Б. А. Трехбратов. — Краснодар : Книжное издательство, 2000. — 440 с.

63. *Трехбратова С. А.* Женская одежда / С. А. Трехбратова // Энциклопедический словарь по истории Кубани : с древнейших времен до октября 1917 года / Б. А. Трехбратов. — Краснодар : Эдви, 1997. — С. 313–314.

64. Федеральный закон «О народных художественных промыслах» от 06.01.1999 № 7-ФЗ (последняя редакция). [Электронный текст] // КонсультантПлюс: [сайт]. — Москва, 1999. — URL:http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_21497/ (дата обращения: 27.05.2020).

65. *Царева Л. С.* Девичий костюм линейных станиц / Л. С. Царева // Молодежь и молодежные субкультуры этносов и этнических групп Южного федерального округа. — Краснодар : [б. и.], 2009. — С. 159–171.

66. *Царева Л. С.* Промысловые занятия населения станиц Закубанья (1840–1917) : к истории костюма : монография / Л. С. Царева ; науч. ред. Б. В. Виноградов. — Краснодар : КубГУ, 2012. — 125 с.

67. *Щербина Ю. Г.* Традиционный костюм : научно-методическое пособие для руководства клубных учреждений, фольклорных коллективов, студий декоративно-прикладного искусства и народных ремесел, а также специалистов методических служб учреждений культуры края. ; Департамент культуры Краснодарского края, Краевой научно-методический центр культуры. — Выпуск 1 / Ю. Г. ІЩербина. — Краснодар, 2009. — 44 с.

68. *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска : в 2-х т. — Т. 2 / Ф. А. Щербина. — Репринт. изд. — Краснодар : Советская Кубань, 1992.

69. *Ярошенко И. В.* Традиционный бытовой костюм кубанских казаков XIX — начала XX века : (из истории развития форм и конструкций) / И. В. Ярошенко. — Краснодар : Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. — 168 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1: зарисовки, фотоматериалы из источников

Рис. 1. Казачки ст. Ладожской

Рис. 2. Фото: начало XX века Музей Абинского района, г. Абинск

Рис. 3. Начало XIX века станица Тамань, Темрюкский район

Рис. 4. Кубанские казачки конец XIX — начало XX века

Рис. 5. Семья Кочеровых из ст. Восточной

Рис. 6. Материалы для вышивки

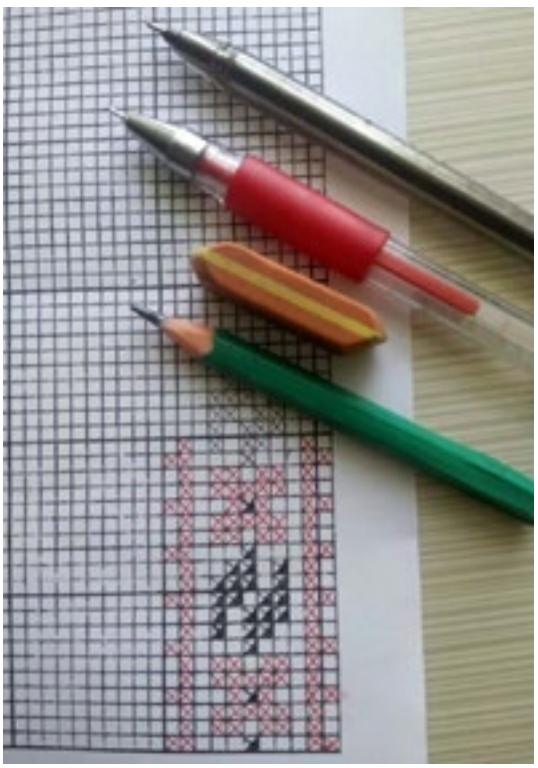


Рис. 7. Материалы для схемы вышивки

Рис. 8. Схема поликов рубахи

Приложение 2: народные мастера по технологии изготовления традиционного костюма кубанского казачества

Рис. 9

Рис. 10

Рис. 11

Рис. 12

Рис. 13

Рис. 14
Народный мастер В. К. Грызун,
ст. Роговская

Приложение 3: практическое выполнение традиционного костюма кубанского казачества и его популяризация

Рис. 15

Рис. 16

Рис. 17

Обработка выреза горловины рубахи

Рис. 18. Ластовица, обработанная ажурным соединительным швом

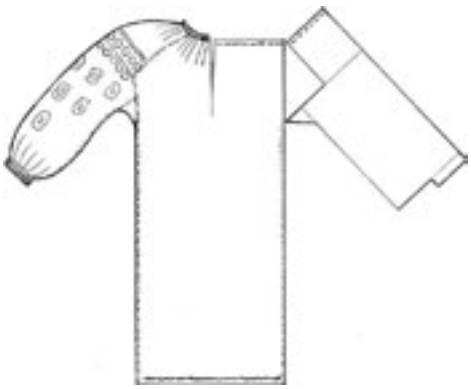


Рис. 19. Сборка сорочки. Пришивая рукава по основе

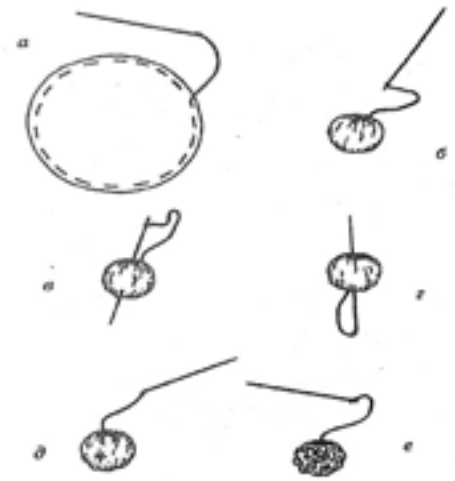


Рис. 20. Изготовление пуговицы

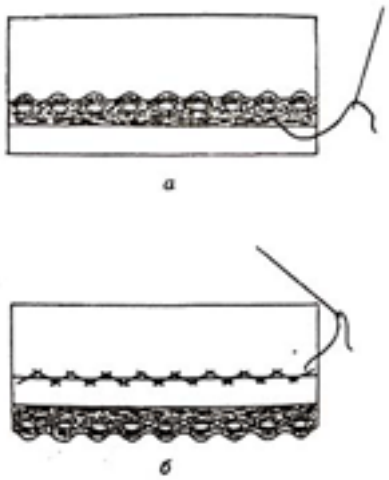


Рис. 21. Запошивочные швы: а — шов «вперед иголку»; б — шов «козлик»

Рис. 22. Популяризация традиционного костюма кубанского казачества на выставке «Агро-тур», 2019 год

Рис. 23. Популяризация традиционного костюма кубанского казачества на фестивале-конкурсе «Голоса традиций»

Рис. 24. Популяризация традиционного костюма кубанского казачества на Международном фестивале «Festarta» в Испании и Португалии, выставках во Франции, Германии, Люксембурге, Бельгии в составе правительственной делегации по Программе «Российско-европейский диалог»

Рис. 25. Популяризация традиционного костюма кубанского казачества на различных выставках

Рис. 26. Популяризация традиционного казачьего костюма на молодежном форуме «Таврида», 2018 год

Рис. 27

Рис. 28

Рис. 29

КРАСНОДАР
ФАКТЫ 24
Глава края и вице-губернатор А. Минькова посетили 2 учебных заведения Краснодара

Рис. 30

Номинация
«Библиотечно-информационная деятельность»

Первая премия

КОММУНИКАЦИОННАЯ СТРАТЕГИЯ СПЕЦИАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ДЛЯ СЛЕПЫХ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБЩЕСТВА

Назаров Михаил Васильевич
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. В настоящее время в различные сферы жизнедеятельности активно внедряются инклюзивные практики, которые являются необходимым элементом формирования инклюзивного общества. В инклюзивном обществе все люди имеют равные возможности, подразумевается реальное включение людей с особыми потребностями в активную общественную жизнь.

Формирование инклюзивного общества приводит к трансформации деятельности учреждений культуры различного профиля, поскольку многие из них в той или иной степени принимают участие в реализации инклюзивных программ и проектов. Однако ключевая роль в этом процессе принадлежит специальным библиотекам для слепых, деятельность которых всегда была направлена на работу с людьми, имеющими ограничения по здоровью.

Библиотеки для слепых активно расширяют и изменяют спектр предоставляемых услуг вследствие развития информационных технологий, изменения информационных потребностей пользователей с особыми потребностями. Расширяется контингент пользователей, поскольку создаваемые библиотеками для слепых ИПУ направлены на социокультурную реабилитацию людей с нарушениями слуха, ментальными особенностями, нарушениями опорно-двигательного аппарата, а также тех, кто испытывает индивидуальные трудности в восприятии текста (люди с дислексией и т. д.). Реализуя собственные инклюзивные программы и проекты и осуществляя деятельность по адаптации пространств других учреждений культуры, специальные библиотеки для слепых вносят существенный вклад в обеспечение доступности услуг в сфере культуры для людей с особыми потребностями, а также в развитие инклюзивного общества на региональном и государственном уровнях.

Однако при формировании инклюзивного общества недостаточно проводить индивидуальную работу с пользователями библиотек для слепых, реализовывать специальные программы и проекты, организовывать прием особого посетителя

в различных учреждениях культуры, не менее важным является информирование общественности о разнонаправленной деятельности библиотек для слепых. Инструментом многоуровневого информирования является коммуникационная стратегия библиотек для слепых, включающая продвижение разрабатываемых ИПУ и инновационного опыта работы с людьми с ограниченными возможностями здоровья.

Степень изученности проблемы. История становления и развития специальных библиотек для слепых представлена в фундаментальных исследованиях в специальном тифлобиблиотековедении (Г. П. Диянская, А. Е. Шапошников), а также в материалах по истории благотворительности.

Проблемы формирования инклюзивного общества рассмотрены в многочисленных публикациях исследователей в сфере образования (С. В. Алёхина, А. Ф. Гох и др.), в то время как в сфере культуры подобные аспекты практически не освещены.

При подготовке теоретической части научно-исследовательской работы, а также при разработке и проведении исследований, посвященных анализу каналов продвижения ИПУ, использовались разработки в области коммерческого маркетинга (С. М. Москалёв, А. В. Павленко, Е. Г. Гущина др.), маркетинга библиотечно-информационной деятельности (В. В. Брежнева, М. Н. Колесникова, И. М. Суслова, В. К. Клюев), сервисного подхода к информационному обслуживанию (В. В. Брежнева). Составление методологических программ исследований осуществлялось на основе трудов В. А. Ядова, В. С. Крейденко, В. И. Добренькова.

Объектом исследования являются специальные библиотеки для слепых.

Предмет исследования — особенности коммуникационной стратегии специальных библиотек для слепых как фактора формирования инклюзивного общества.

Научная гипотеза — в настоящее время специальные библиотеки для слепых являются инклюзивными информационно-культурными центрами. Разработка и реализация специальными библиотеками для слепых коммуникационной стратегии, направленной на информирование целевых групп о своей разнонаправленной деятельности, является важным фактором формирования инклюзивного общества.

Цель исследования — теоретическое и практическое обоснование необходимости разработки и реализации коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых как фактора формирования инклюзивного общества.

Задачи исследования:

1. Проанализировать исторические предпосылки и современные тенденции деятельности специальных библиотек для слепых как инклюзивных информационно-культурных центров.
2. Определить нормативно-правовые и организационные аспекты реализации инклюзивных практик в библиотеках.
3. Проанализировать роль и особенности реализации коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых.
4. Выявить особенности реализации коммуникационной стратегии организациями, предоставляющими ИПУ для людей с ограниченными возможностями здоровья.

5. Обосновать особенности реализации коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых как инклюзивного информационно-культурного центра.

Основные положения научно-исследовательской работы основаны на методологических подходах и концепциях ведущих отечественных и зарубежных специалистов в области философии, культурологии, педагогики, библиотековедения: системном, социокультурном, междисциплинарном, сервисном, деятельностном.

В процессе исследования был использован комплекс взаимосвязанных **методов:**

— терминологический анализ для выявления сущности, взаимосвязей и упорядочивания основных понятий, раскрывающих предметную область исследования;
— поаспектный анализ источников профессиональной литературы для определения степени изученности темы;
— сравнительный анализ отечественного и зарубежного опыта для выявления способов продвижения ИПУ для людей с ограниченными возможностями здоровья;
— социологические методы исследования (анкетирование, экспертный опрос) для определения тенденций развития деятельности специальных библиотек для слепых.

База исследования — Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственная специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих».

Теоретическая значимость исследования состоит в обосновании значимости коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых как фактора формирования инклюзивного общества.

Практическая значимость исследования состоит в разработке алгоритма формирования и реализации коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых как инклюзивного информационно-культурного центра, включающего исследование готовности посетителей специальной библиотеки для слепых к инклюзии, а также каналов продвижения информационных продуктов и услуг для людей с ограниченными возможностями здоровья.

Структура. Во введении определена программа исследования. Первая глава посвящена теоретическим вопросам, вторая отражает методику и результаты проведенных автором исследований. Выводы подводят итоги данного этапа научно-исследовательской работы и намечают дальнейшие пути изучения проблемы. Список литературы включает 50 названий. 4 приложения иллюстрируют основной текст.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СПЕЦИАЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК ДЛЯ СЛЕПЫХ В УСЛОВИЯХ ФОРМИРОВАНИЯ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБЩЕСТВА

1.1. Специальные библиотеки для слепых как инклюзивные информационно-культурные центры

Становлению библиотек для слепых как инклюзивных информационно-культурных центров — ключевых организаций в формировании инклюзивного общества предшествовал ряд исторических предпосылок. Первые сведения о библиотеках, обслуживающих отдельные категории людей с ограниченными возможностями здоровья в России и за рубежом встречаются в публикациях XIX — начала XX века. Формирование библиотечного обслуживания людей с инвалидностью является исторически обусловленным явлением и неразрывно связано с развитием благотворительности, специального образования, книгопечатания.

В Европе появление библиотек для людей с ОВЗ связано с развитием системы специального образования и деятельностью попечителей. В США основными предпосылками формирования специального библиотечного обслуживания на государственном уровне стала частная благотворительность. В России библиотечное обслуживание людей с инвалидностью основано на системе государственного призрения.

Одной из предпосылок появления библиотек для слепых в Европе является организация обществ слепых. Так, в 1868 году в Англии был организован Королевский национальный институт для слепых, который располагал библиотекой и типографией, а в 1882 году в Лондоне была открыта еще одна библиотека для слепых, которая снабжала книгами уже не только специальные учреждения, но и индивидуальных читателей. Аналогичные организации появлялись во многих странах Европы. Библиотечное обслуживание осуществлялось не только в стенах библиотеки, но и заочно: книги отправлялись в города, в которых проживало хотя бы несколько людей с проблемами зрения.

В США становление системы государственного призрения, как и в Европе, связано с попечением бедных. Важная роль в попечении нуждающихся принадлежала частной благотворительности, которая появилась в XVIII–XIX вв. и выражалась в индивидуальной филантропии, инициативах различных религиозных конфессий, а также в деятельности организаций земляческого типа. Система частной благотворительности была направлена и на оказание помощи людям с инвалидностью.

В 60-е годы XIX века в США библиотечное обслуживание слепых начали осуществлять публичные библиотеки. В 1904 году в профессиональной печати упоминается, что в 18 публичных библиотеках ведется обслуживание незрячих.

Впервые предложение организовать библиотеки для слепых прозвучало в 1856 году на конгрессе тифлопедагогов в Нью-Йорке, но произошло это только в 1931 году, когда Конгрессом США был принят закон о создании сети библиотек для слепых во главе с Библиотекой Конгресса. Целью создания сети библиотек стало библиотечное обслуживание взрослых с нарушениями зрения [11, с. 12–18].

В России первые попытки создания специальных учреждений для людей с ограниченными возможностями здоровья (училищ для слепых и глухонемых

детей) относятся к XVIII–XIX вв. В это же время в стенах училищ организуются «первые библиотеки, ориентированные на специфические запросы детей с физическими недостатками» [44, с. 14]. Первая библиотека для слепых была организована в начале XIX века «Человеколюбивым обществом» при Петербургском институте слепых детей, основанном французским тифлопедагогом Валентином Гаюи в 1806 году.

В 1881 году К. К. Гротом было основано Попечительство императрицы Марии Александровны о слепых, учрежденное для помощи солдатам, которые вернулись с русско-турецкой войны с нарушениями зрения от ран и глазных болезней [14]. Попечительство о слепых до 1918 года открыло 24 училища, в которых обучались незрячие. Многие училища, школы имели библиотеки со специальным фондом.

Фонды библиотек пополнялись книгами, набранными вручную участниками «дамских кружков» или просветителями. А. А. Адлер, которая стала первой в России, кто напечатал книгу рельефно-точечным шрифтом Брайля, на II съезде русских деятелей по техническому и профессиональному образованию выдвинула идею о создании библиотек для слепых в разных городах России, а также о повсеместном издании книг для слепых [44, с. 21].

В 1885 году в Москве в Румянцевском музее была основана первая публичная библиотека для слепых. Основой фонда стали книги, переданные А. А. Адлер в библиотеку. В начале XX века в России появляются вспомогательные школы для детей с легкими формами умственной отсталости, в это же время в обществе была поставлена проблема организации специальных библиотек для инвалидов при школах, а также при обществе слепых.

С 1935 года предпринимаются первые попытки создания системы библиотечного обслуживания для слепых на государственном уровне. В ряде регионов наряду с библиотеками, находившимися в ведении ВОС, появляются брайлевские отделы в областных библиотеках, а также специальные библиотеки для слепых [44, с. 27–35]. Именно в 30-е гг. понятие «специальная библиотека» начинает активно употребляться не только в профессиональной прессе, но и в названиях учреждений [16]. Появляется заочное обслуживание слепых: организовываются библиотечные пункты, а также доставка книг по почте. Деятельность библиотек для слепых не ограничивалась выдачей книг читателям, проводились мероприятия по пропаганде книг.

В годы Великой Отечественной войны многие библиотеки для слепых были уничтожены, некоторые не прекращали свою работу (например, библиотека Ленинградского Дома просвещения для слепых). Сотрудники библиотек работали с ранеными в госпиталях, обслуживали читателей в стенах библиотек. После войны значительно увеличилось количество людей, нуждающихся в специальном библиотечном обслуживании.

17 января 1953 г. Совет Министров РСФСР принял постановление «О мероприятиях по улучшению культурно-бытового обслуживания слепых», в результате которого в областных, краевых, республиканских центрах были организованы 19 библиотек для слепых, а также расширена сеть школ и классов для слабовидящих [34]. Таким образом, в СССР выделились два типа сетей библиотек, предназначенных для обслуживания незрячих: специальные библиотеки для слепых Министерства культуры СССР и сеть библиотек, находящихся в ведении общества слепых.

К 1989 году сеть специальных библиотек для слепых РСФСР (системы Министерства культуры СССР) насчитывала 69 стационарных библиотек, 141 библиотеку-филиал, около 900 библиотечных пунктов. В каждой республике СССР вопросы библиотечного обслуживания незрячих решались по-разному: в некоторых обслуживание осуществлялось в основном библиотеками ведения обществ слепых (Украина), в некоторых — силами одной библиотеки (Латвия, Литва), в крупных республиках была создана разветвленная сеть специальных библиотек для слепых (Казахстан, Узбекистан).

С 1991 года библиотеки обществ слепых постепенно закрываются либо меняют ведомственную принадлежность, присоединяясь к сети специальных библиотек.

В целом мировой опыт представляет разные модели библиотечного обслуживания незрячих: они создаются при обществах слепых и благотворительных организациях, при специальных, публичных, национальных библиотеках и т. п.

Важным событием в XX веке стала организация международного сотрудничества в области специального библиотечного обслуживания. Рабочая группа библиотек для слепых ИФЛА была организована в 1977 году, а в 1983 году получила статус секции библиотек для слепых [10, с. 116]. В настоящее время деятельность Секции библиотек для людей с проблемами чтения направлена на совершенствование и содействие доступному библиотечному и информационному обслуживанию лиц с нарушениями зрения или другими проблемами, связанными с восприятием печатного текста.

В 2019 году в различных регионах России насчитывалось 69 специальных библиотек для слепых. Крупнейшие библиотеки для слепых располагаются в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Екатеринбурге.

Деятельность специальных библиотек для слепых, а также других организаций, осуществляющих работу с инвалидами различных категорий, реализуется в рамках инклюзивной парадигмы, подразумевающей увеличение степени участия всех граждан, процесса реального включения людей с ограниченными возможностями здоровья в активную общественную жизнь.

В основе инклюзивной парадигмы лежит идея включающего общества, реализация которой ведет к глубоким социальным и аксиологическим изменениям [1, с. 70–71]. Реализация инклюзивной парадигмы предполагает, что любой человек вне зависимости от расы, вероисповедования, культуры, наличия инвалидности и т. п. может быть включен в общественные отношения [3, с. 2].

Концептуальное определение инклюзии относится к идеям Т. Парсонса, в его исследованиях инклюзия является неотъемлемой составляющей эволюционных изменений [8, с. 189–198]. Согласно Т. Парсонсу, если ранее исключенные группы будут вносить вклад в функционирование общества, то эти группы включат в общественную систему [31, с. 114].

Изначально инклюзия в России стала внедряться в сфере образования, затем вопросы социальной инклюзии стали обсуждаться и в других сферах жизнедеятельности. Социальная инклюзия приобретала более широкий контекст — инклюзивная парадигма стала распространяется на всех людей, имеющих особые потребности (мигранты, беженцы и др.). В настоящий момент в процесс становления инклюзивного общества включаются учреждения культуры различного профиля, ключевая роль принадлежит специальным библиотекам для слепых в связи с исторической обусловленностью их деятельности.

Специальные библиотеки для слепых становятся инклюзивными информационно-культурными центрами, деятельность которых направлена на формирование и развитие открытой и доступной информационной среды для людей с особыми потребностями. Специальными библиотеками накоплен большой опыт в работе с инвалидами различных категорий, реализуются инклюзивные программы и проекты, осуществляется совместная деятельность по адаптации учреждений культуры различного профиля. Специальные библиотеки являются методическими центрами для общедоступных библиотек и консультационными центрами для учреждений культуры различных типов по вопросам работы с инвалидами различных категорий, адаптаций услуг для незрячих людей. Совместная деятельность с учреждениями в сфере культуры приводит к созданию инклюзивных площадок и является неотъемлемой частью формирования инклюзивной культуры в обществе.

В процесс специального библиотечно-информационного обслуживания включаются общедоступные библиотеки, чьи услуги также представляют ценность для людей с особыми потребностями.

Деятельность библиотек по организации специального библиотечно-информационного обслуживания регулируется рядом нормативно-правовых актов. Рассмотрим некоторые из них.

Одним из важнейших международных документов для всех организаций, осуществляющих работу с людьми с особыми потребностями, является ФЗ № 46-ФЗ «О ратификации Конвенции о правах инвалидов» (вступил в силу 15 мая 2012 г.). Ратификация ознаменовала намерение России развивать комфортную среду для полноценной жизни людей с ограниченными возможностями здоровья и систему инклюзивного образования. Ряд статей Конвенции имеет непосредственное отношение к библиотекам (ст. 1, 7–10, 13, 21, 24, 26, 30) [28].

По отношению к специальным библиотекам для слепых большое значение имеет Марракешский договор об облегчении доступа слепых и лиц с нарушениями зрения или иными ограниченными способностями воспринимать печатную информацию к опубликованным произведениям.

Ратификация Договора в 2017 году закрепила право на изготовление и распространение экземпляров в доступном формате, их пересылку в другие страны, получение от уполномоченных органов (некоммерческих организаций, оказывающих услуги в области образования, профессионального обучения, адаптивного чтения или доступа к информации). Помимо этого, Договор гарантирует отсутствие возможных препятствий со стороны технических средств защиты для выполнения указанных выше прав и гарантий [24].

Появление подобных международных нормативно-правовых актов и рекомендаций оказали влияние на развитие отечественного законодательства.

Постановлением Правительства РФ была утверждена государственная программа «Доступная среда», целью которой является создание правовых, экономических и институциональных условий, способствующих интеграции инвалидов в общество и повышению уровня их жизни.

17 июня 2015 года вышло Постановление Правительства РФ № 599, которое определило порядок и план мероприятий, направленных на повышение значений показателей доступности («дорожную карту»), а также установило привлечение представителей общественных объединений инвалидов к разработке проектов планов мероприятий и их общественное обсуждение [32].

Важнейшим документом, регламентирующим деятельность учреждений культуры, стал Приказ Министерства культуры России от 09.09.2015 № 2400 «Об утверждении требований доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения».

В приказе содержатся указания на то, что библиотеки обеспечивают наличие дополнительных технических средств, которые дают возможность работы со звуковой, графической, текстовой и печатной информацией с помощью установленного на персональный компьютер набора программного обеспечения или отдельного технического оборудования (увеличители, тифлофлешплееры) [36].

Правила обеспечения доступности библиотек для людей с ограниченными возможностями (в т. ч. возможность доступа к зданиям и услугам, оказание необходимой помощи) регламентируются Приказом от 10 ноября 2015 г. № 2761 «Об утверждении порядка обеспечения условий доступности для инвалидов библиотек и библиотечного обслуживания в соответствии с Законодательством РФ о социальной защите инвалидов». Приказ устанавливает паспорт доступности, который составляется по результатам обследования объектов и услуг [35]. На основании отчетов и паспортов Министерство культуры РФ разрабатывает и утверждает «дорожные карты» по повышению значений показателей доступности.

Помимо перечисленных нормативно-правовых актов, деятельность общедоступных библиотек в аспектах работы с инвалидами различных категорий регулируется «Модельным стандартом деятельности публичной библиотеки» (редакция 2019 года), в котором содержится указание, что публичная библиотека обеспечивает права на доступ к информации и к достижениям культуры для особых групп населения и в этих целях сотрудничает со специализированными библиотеками, научными и учебными специальными организациями [25].

Специфика деятельности специальных библиотек для слепых зафиксирована в «Модельном стандарте деятельности специальной библиотеки для слепых субъекта Российской Федерации», который определяет статус, миссию, цели, основные направления и функции деятельности специальных библиотек: обслуживание пользователей специальной библиотеки, доступность, ресурсы, персонал библиотеки, особенности работы с местным сообществом [26].

Таким образом, существует ряд нормативно-правовых документов, регламентирующих деятельность общедоступных и специальных библиотек по организации доступной среды для инвалидов различных категорий и специальному библиотечному обслуживанию. Однако актуальным является вопрос о реальных возможностях общедоступных библиотек и роли специальных библиотек для слепых как методических центров по работе с инвалидами различных категорий, которым принадлежит ключевая роль в организации специального библиотечно-информационного обслуживания на региональном уровне.

Рассмотрим проведенное Санкт-Петербургской государственной библиотекой для слепых и слабовидящих в 2019 году обследование общедоступных библиотек Санкт-Петербурга на соответствие показателям «дорожной карты». Обследование показывает, что в 120 библиотеках города (из 199 районных и городских библиотек) обеспечены условия доступности для людей с ограниченными возможностями здоровья.

В 117 библиотеках обеспечены условия доступности для людей с нарушениями зрения, а в 69 библиотеках — для людей с нарушениями слуха. Не менее значимым является адаптация услуг для людей с особыми потребностями.

Так, всего в библиотеках Санкт-Петербурга в 2019 году было проведено 67 835 культурно-просветительских мероприятий, из них 9 591 мероприятие было доступно для участия людей с ограниченными возможностями здоровья (14,1 % от общего числа). Однако отсутствуют конкретные показатели учета доступных для инвалидов мероприятий для заполнения «дорожной карты», в этой связи данная цифра может отличаться от реальной ситуации.

Например, в специальных библиотеках для слепых доступные для людей с инвалидностью мероприятия разделяются на несколько видов:

— специальные мероприятия для особой целевой аудитории (для воспитанников коррекционных образовательных учреждений, клиентов районных реабилитационных центров и т. п.);
— инклюзивные мероприятия, при подготовке которых учитываются потребности потенциальной аудитории (подготовка тифлокомментария для незрячих или сурдоперевода для неслышащих) с возможностью их активного участия; мероприятия проводятся персоналом со специальными навыками, обеспечивается физическая доступность пространства;
— выездные мероприятия на различные площадки (в том числе — на площадки районных и городских библиотек).

По состоянию на 01.01.2020 года общий совокупный библиотечный фонд в районных и городских библиотеках Санкт-Петербурга составлял 14 685 607 экземпляров, из которых 302 726 экземпляров представлены в специальном формате (2,1 % от общего совокупного фонда). 302 433 экземпляра находятся в городской специальной библиотеке для слепых.

В 2016 году Постановлением Правительства РФ № 32 был утвержден перечень специальных форматов, предназначенных для использования слепыми и слабовидящими, а также перечень библиотек, предоставляющих незрячим доступ к изданиям в специальных форматах [33].

В перечень форматов, предназначенных исключительно для использования слепыми и слабовидящими, вошли издания с рельефно-точечным шрифтом Брайля (в печатном и цифровом форматах), «говорящие» книги с защитой от несанкционированного прослушивания (для использования на тифломагнитофоне и тифлофлешплеере), рельефная графика.

В перечень организаций помимо специальных библиотек для слепых вошли и общедоступные библиотеки, которые имеют специальные подразделения для обслуживания слепых и слабовидящих пользователей, учрежденные органами государственной власти, а также библиотеки образовательных организаций.

Однако встает вопрос о целесообразности пополнения фонда районных библиотек изданиями в специальных форматах, поскольку большинство читателей изданий в специальных форматах являются пользователями городской библиотеки для слепых, а сами издания являются дорогостоящими. Так, стоимость одного из произведений Р. Гэлбрейта в плоскопечатном формате составляет 274 руб. 50 коп., в то время как стоимость «говорящей» книги на флеш-карте 1 150 руб. 00 коп. Помимо этого, хранение изданий в специальных форматах требует больших по площади пространств. Например, произведение Л. Н. Толстого «Война и мир» — это 27 томов, напечатанных рельефно-точечным шрифтом Брайля.

Общедоступные библиотеки, особенно в регионах, где обслуживание незрячих пользователей не осуществляется в специальных библиотеках, вносят огромный

вклад в повышение доступности информации для пользователей с особыми потребностями, пополняя фонд аудиокнигами в MP3-формате, изданиями, напечатанными укрупненным шрифтом для людей с ослабленным зрением, а также предоставляя доступ к электронным библиотечным системам, которые содержат аудиокниги. Перечисленные выше издания удовлетворяют информационные потребности людей, не нуждающихся в изданиях в специальных форматах (с нарушениями опорно-двигательного аппарата, поражениями верхних конечностей, перенесших инсульт и др.).

Таким образом, взаимодействие с особыми посетителями в библиотеках предполагает определенную организацию пространства, фонд, наличие специальных навыков работы в обслуживании, а также организацию и проведение специальных и инклюзивных мероприятий. Залогом эффективности подобной деятельности является тесное сотрудничество со специальными библиотеками для слепых, которые являются инклюзивными информационно-культурными и методическими центрами по работе с инвалидами различных категорий.

Накопленный опыт специальных библиотек для слепых в работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья, разработке и апробации инклюзивных культурных практик имеет огромное значение для развития инклюзии как в общедоступных библиотеках, так и в других учреждениях культуры. Библиотеки для слепых реализуют многочисленные партнерские проекты.

К примеру, в специальной библиотеке для слепых Екатеринбурга совместно со Свердловским областным краеведческим музеем реализуется культурно-образовательный проект, направленный на изучение материальной и художественной культуры Урала [37]. Занятия, проводимые в рамках проекта, проходят с использованием специального фонда библиотеки (3D-моделей, рельефно-графических пособий и пр.) Реализация подобных проектов осуществляется в различных регионах России (Новосибирская область, Санкт-Петербург) [39], [40].

Специальные библиотеки для слепых объединяют свои усилия в проектной деятельности, развивается явление социального франчайзинга. В Санкт-Петербурге в 2018 году состоялся первый общегородской фестиваль «Эстафета доброты», организованный Санкт-Петербургской библиотекой для слепых и слабовидящих. Фестиваль проводился в целях повышения социальной активности людей с инвалидностью, уровня толерантности к людям с инвалидностью в обществе, а также продвижения статуса учреждения культуры как доступного пространства для посетителей различных категорий. Фестиваль объединил порядка 70 организаций в сфере культуры (более половины организаций — общедоступные библиотеки Санкт-Петербурга), состоялись более 120 мероприятий, в которых приняли участие более 7 000 петербуржцев [29].

С 2019 года фестиваль стал общероссийским: ежегодно к участию присоединяются региональные библиотеки, в том числе специальные библиотеки для слепых, которые становятся локальными организаторами фестиваля. Фестиваль вызывает интерес у международного профессионального сообщества.

Таким образом, разнонаправленная деятельность специальных библиотек для слепых, которые становятся региональными инклюзивными информационно-культурными центрами, постепенно ведет к повышению уровня толерантности в обществе.

Вследствие взаимодействия специальных библиотек для слепых в регионах с органами власти, развития партнерских связей с профильными и смежными учреждениями, регулярных коммуникаций с представителями средств массовой информации постепенно происходит изменение отношения общества к проблемам инвалидности и, как следствие, формирование инклюзивного общества.

Деятельность специальных библиотек для слепых должна осуществляться с учетом разработанного долгосрочного плана, представленного в виде коммуникационной стратегии. Информирование о деятельности библиотек для слепых, позиционирование библиотек как лидеров во внедрении инклюзивных практик на местном уровне является важнейшим инструментом при формировании инклюзивного общества.

1.2. Коммуникационная стратегия специальной библиотеки для слепых: роль и особенности в формировании инклюзивного общества

Под «коммуникационной стратегией» в теории маркетинга понимается долгосрочный план по построению и реализации маркетинговых коммуникаций, необходимых для достижения стратегических целей организации.

Маркетинговые коммуникации — это деятельность, совокупность конкретных действий и средств по работе с информацией (поиску, анализу, генерации и распространению), которая является значимой для субъектов маркетинговых отношений (потребители, производители, СМИ и пр.) [20, с. 7].

В деятельности библиотек маркетинговые коммуникации призваны дать различным целевым аудиториям представление о миссии, целях и направлениях развития деятельности библиотеки с помощью специальных сообщений в адрес целевых аудиторий (о деятельности, продуктах и услугах и т. п.) [23, с. 152].

В теории библиотечного маркетинга (Брежнева В. В., Колесникова М. Н., Клюев В. К., Захаренко М. П. и др.) признается синонимичность терминов «маркетинговые коммуникации» и «продвижение», в этой связи в настоящей научно-исследовательской работе будут равнозначно использоваться оба понятия.

По мнению некоторых исследователей, библиотечный маркетинг направлен на достижение полного удовлетворения потребностей пользователя, а также адаптацию библиотеки к социально-экономическим условиям [42, с. 225].

С конца XX века формируется новая маркетинговая парадигма — интегрированные маркетинговые коммуникации (Д. Шульц, С. Танненбаум, Р. Лаутернборн), — которая становится уникальным и эффективным средством для достижения маркетинговых целей и задач. Принципиальное отличие интегрированных маркетинговых коммуникаций от традиционных состоит в том, что они являются единой разнонаправленной коммуникацией, ориентированной на установление отношений с различными аудиториями. ИМК, являясь важнейшим инструментом реализации коммуникационной стратегии, координируют все традиционные виды продвижения с целью выхода к различным целевым аудиториям с единым обращением. В. В. Брежнева отмечает, что ИМК предоставляют широкие возможности для организаций, бюджет которых ограничен (в частности, для библиотек). Помимо этого, комплексное использование коммуникационных каналов в библиотеках обусловлено исторически [4, с. 100].

В. К. Клюев, анализируя отечественный и зарубежный опыт некоммерческого маркетинга, отмечает следующие цели и задачи маркетинга в библиотеках:

— маркетинг услуг, который направлен на продвижение конкретных видов обслуживания;
— маркетинг организации, необходимый для продвижения учреждения в целом;
— персональный маркетинг, преследующий цель популяризации ведущих лиц организации, конкретных специалистов;
— маркетинг места, предполагающий пропаганду месторасположения;
— маркетинг идей (общественный маркетинг), направленный на распространение определенных идей [17, с. 14–19].

Специальные библиотеки для слепых, выстраивая взаимодействие с внутренней и внешней средой, проводят работу по реализации каждой задачи, представленной выше, однако в последнее время возрастает роль продвижения специфических услуг библиотек для слепых как инклюзивных информационно-культурных центров в целях формирования инклюзивного общества.

Так, помимо классических ИПУ, в деятельность библиотек для слепых внедряются дополнительные специфические услуги для пользователей. К таким услугам, к примеру, относятся:

— предоставление доступа к персональному компьютеру, который оснащен специальным оборудованием (брайлевским дисплеем, голосовым выходом), к тифлофлешплееру, электронным лупам и читающей машине;
— консультирование по использованию специальных тифлотехнических средств;
— чтение и запись материалов по запросам пользователей (работа чтецов);
— доставка литературы на дом для людей с инвалидностью;
— редактирование и форматирование по Брайлю, перевод электронного текста с иностранного языка в брайлевский формат;
— комплекс издательских услуг, который включает печать текстов по Брайлю, подготовку рельефно-графических пособий, визуализацию для 3D-печати, подготовку тактильных книг и пр.;
— методическое консультирование и поддержка учреждений культуры и образования по вопросам работы с инвалидами различных категорий.

Вышеперечисленные услуги нуждаются в дополнительном продвижении в связи с тем, что они позволяют удовлетворять потребности различных групп пользователей специальных библиотек для слепых (не только незрячих людей), в том числе потенциальных, которые не охвачены библиотечно-информационным обслуживанием. Так, некоторые услуги (доставка литературы на дом, выдача изданий в специальном формате — «говорящих» книг, многоформатных альбомов, тактильных книг) представляются необходимыми для людей с различными категориями инвалидности (с нарушениями опорно-двигательного аппарата, с ментальными нарушениями и т. п.). Необходимо особенное продвижение специальных библиотек для слепых как методических и консультационных центров по работе с незрячими и инвалидами различных категорий для организации приема особого посетителя в учреждениях культуры.

Маркетинг услуг вместе с информированием общественности о специфике деятельности библиотек для слепых приводят к распространению идей инклюзии и, как следствие, формированию инклюзивного общества.

Достижение эффективных результатов не представляется возможным без использования интегрированных маркетинговых коммуникаций.

Практическая реализация ИМК основывается на определенных этапах, выделенных и обоснованных В. В. Брежневой в рамках сервисного подхода:

— комплексная оценка ситуации;
— выбор целевой аудитории, определение целей и задач обращения к целевой аудитории;
— разработка идеи маркетинговых сообщений;
— выбор маркетинговых коммуникаций и способов передачи маркетинговых сообщений [23, с. 190].

Фактически каждая библиотека, реализуя коммуникационную стратегию, имеет своё содержательное наполнение каждого из этапов, перечисленных выше. Специальные библиотеки для слепых также имеют особенности при реализации этапов в условиях формирования инклюзивного общества.

Так, комплексная оценка ситуации, представленная в виде коммуникативного аудита, определяет каналы массовой коммуникации, используемые информационные поводы, тональность публикаций в СМИ. Помимо этого, она позволяет оценить отношение общества к бренду (библиотеке), частота публикаций — к феномену инвалидности в целом.

При выборе целевых аудиторий, определении целей и задач обращения к ним специальными библиотеками для слепых учитываются особенности восприятия информации различными группами пользователей библиотеки (в т. ч. реальными и потенциальными пользователями, партнерами, специалистами в смежных областях). Специфика обращений может быть связана не только с наличием инвалидности, но и с индивидуальными особенностями (дислексия, когнитивные особенности восприятия вследствие перенесенных заболеваний и пр.). Следует отметить, что одной из целей коммуникативных обращений является формирование имиджа специальной библиотеки для слепых как инклюзивного и доступного учреждения для различных категорий пользователей, открытого для сотрудничества и партнерства с учреждениями культуры, образования, общественными организациями.

Поскольку одной из важнейших целей деятельности каждой специальной библиотеки для слепых является воспитание толерантного отношения к людям с особыми потребностями, маркетинговые сообщения позволяют транслировать и прививать гуманистические ценности.

При использовании интегрированного подхода в продвижении библиотеки для слепых необходимым является привлечение комплекса маркетинговых коммуникаций.

Прямой маркетинг в специальной библиотеке для слепых может базироваться на активной работе с пользователями, основанной на системах ИРИ или ДОР, являющимися традиционными в деятельности любой библиотеки. «Клиентская база» библиотеки, созданная из зарегистрированных пользователей, позволяет использовать технологии e-mail-маркетинга. В отличие от традиционных рассылок e-mail-маркетинг направлен на выстраивание долгосрочных отношений с пользователями, повышение их лояльность к бренду библиотеки. Залог успеха в данном способе продвижения заключается в правильном сегментировании и составлении маркетинговых обращений, релевантных запросам и возможностям пользователей.

Традиционно сегментация осуществляется условно по гендерным и демографическим характеристикам (пол, возраст, уровень образования, профессия),

доступным благодаря данным, предоставленным пользователями при регистрации в библиотеке [48, с. 17–24]. Специальные библиотеки для слепых с согласия пользователей дополняют этот перечень сведениями о степени зрения (нормальное, ослабленное, слабовидящий, слепой) и направляют доступные для восприятия рассылки с использованием различных сервисов (MailChimp, UniSender, SendPulse и др.).

При продвижении библиотек в информационном пространстве используется SEO-продвижение — комплекс мер, направленный на продвижение сайта в результатах выдачи поисковых систем (по запросам пользователей) и позволяющий увеличить трафик и количество обращений на сайт. Специфика использования SEO заключается в подготовке грамматически и стилистически корректных, «незаспамленных» текстов, настройке оптимизации для поисковых роботов с соблюдением определенных правил (наполнении ключевыми словами, тегами). Сервисы «Яндекс. Метрика» и Google Analitics позволяют контролировать трафик, получать информацию об его источниках для принятия решений об использовании инструментов SEO [6, с. 66].

Стимулирование сбыта в специальной библиотеке для слепых может быть направлено как на пользователей (например, в виде предоставления во временное пользование книг представителям профильных организаций, которые обычно не выдаются; организации специальных акций, направленных на продвижение уникального фонда), так и на партнеров библиотеки (совместное создание специальных изданий, оказание индивидуальных консультаций по вопросам работы с людьми с инвалидностью).

Реклама как средство продвижения информационных продуктов и услуг становится эффективной при ее комплексном использовании. При проведении рекламной кампании услуги, продукта, мероприятия специальным библиотекам для слепых важно задействовать каналы как в традиционной, так и в электронной средах.

Создаваемая наружная печатная рекламная продукция должна быть доступна для слабовидящих пользователей, а также для людей, имеющих трудности в восприятии текста (использование шрифта без засечек крупного размера, соблюдение цветового баланса, баланса в использовании иллюстративных материалов и пиктограмм).

Рекламная продукция, распространяемая в электронной среде, также должна быть доступна для разных категорий пользователей. Например, при создании электронных версий буклетов, путеводителей (и любых документов, с которыми могут ознакомиться незрячие) необходимо размещать их в формате PDF, поскольку этот формат наиболее доступен при чтении с использованием программ экранного доступа.

Важнейшим инструментом в реализации коммуникационной стратегии специальной библиотеки являются связи с общественностью. Помимо использования традиционных средств PR (участие в выставках, конференциях, организация и проведение презентаций, публикации и выступлениях в различных видах СМИ), библиотеки могут выступать в качестве региональных организаторов пресс-конференций по вопросам доступности сферы культуры для людей с инвалидностью. Являясь региональным методическим центром и ключевой организацией в формировании инклюзивного общества, библиотеки способны привлекать к участию учреждения культуры различного профиля, освещать

в СМИ проблемы создания доступной среды и накопленный опыт работы. Регулярное проведение подобных мероприятий в сочетании с другими средствами PR является неотъемлемыми при формировании инклюзивного общества на региональном уровне.

В связи с ограниченным бюджетом библиотеками используются маркетинговые коммуникации и способы передачи маркетинговых сообщений, требующие минимальных финансовых затрат. При проведении рекламных кампаний важной составляющей является информационная поддержка со стороны пресс-служб органов государственной власти, эффективны обращения в государственные СМИ, однако не всегда наличие публикаций в государственных СМИ приводит к необходимым результатам реализации интегрированных маркетинговых коммуникаций, в этой связи требуется поддержка негосударственных СМИ.

Существует несколько способов сотрудничества библиотеки и негосударственных СМИ. Во-первых, с негосударственными СМИ возможно установить безвозмездное длительное бартерное сотрудничество, которое может проявляться в размещении логотипов СМИ в социальных медиа библиотеки, размещении иллюстративных и видеоматериалов СМИ в стенах библиотеки, упоминании СМИ в публичных выступлениях сотрудников библиотеки. Во-вторых, негосударственные СМИ зачастую имеют свои социальные программы, с помощью которых библиотеки для слепых могут продвигать информационные продукты и услуги. Подобным примером является проект «Все включены!», реализующийся информационным агентством «Росбалт». Проект направлен на формирование толерантного отношения в обществе к людям с ограниченными возможностями здоровья. Личный профессиональный опыт взаимодействия с агентством показывает, что в рамках проекта размещаются пресс- и пост-релизы, важная информация на социальные темы.

Итак, использование интегрированных маркетинговых коммуникаций является основой коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых, функционирующей в условиях коммуникационной конкуренции. Комплекс ИМК позволяет сочетать различные типы коммуникации и создавать коммуникационные обращения для целевых групп пользователей с учетом ее особенностей [30, с. 28].

Таким образом, для повышения эффективности коммуникационной политики библиотеки необходимо продвижение, основанное на использовании интегрированных маркетинговых коммуникаций, которые ведут к повышению узнаваемости в обществе как организации в целом, так и создаваемых организацией информационных продуктов и услуг. Следствием реализации коммуникационных стратегий специальных библиотек для слепых как инклюзивных информационно-культурных центров в каждом регионе является формирование инклюзивного общества в России.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗРАБОТКИ И РЕАЛИЗАЦИИ КОММУНИКАЦИОННОЙ СТРАТЕГИИ СПЕЦИАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ДЛЯ СЛЕПЫХ

2.1. Исследование готовности посетителей специальной библиотеки для слепых к инклюзии

Инклюзия в сфере культуры — процесс, направленный не только на включение в социально-культурный процесс людей с ограниченными возможностями здоровья, но и на создание комфортной среды для коммуникации между всеми участниками культурного процесса.

Реализация инклюзивных программ и проектов оказывает влияние на позиционирование специальной библиотеки для слепых в обществе как инклюзивного информационно-культурного центра, внося определенные особенности в содержание и реализацию коммуникационной стратегии.

Важно отметить, что понимание перспектив реализации инклюзивных проектов и программ библиотеки напрямую зависит от готовности широкой общественности принимать в них участие.

Базой нашего исследования выступила Санкт-Петербургская государственная специальная центральная библиотека для слепых — одна из ведущих специальных библиотек в России, которая не только реализует многочисленные инклюзивные программы и проекты на своей площадке, но и задает векторы развития инклюзии в сфере культуры.

Нами была выдвинута **гипотеза,** что вне зависимости от гендерной принадлежности, возраста, уровня образования реальные и потенциальные пользователи СПб ГСЦБС готовы принимать участие в инклюзивных мероприятиях, реализуемых библиотекой.

Для проверки этой гипотезы было проведено исследование, **целью** которого стало определение готовности реальных и потенциальных пользователей СПб ГСЦБС к участию в инклюзивных мероприятиях.

В качестве **задач** исследования мы определили необходимость выявить связь между личным опытом респондентов во взаимодействии с людьми с инвалидностью и их готовностью к инклюзии, а также ценностные ориентации респондентов в отношении к инклюзии.

Для сбора данных был выбран закрытый экспресс-опрос (согласно классификации В. А. Ядова), что обусловлено следующими факторами:

— универсальность метода;
— оперативность процесса получения данных;
— информативность и достоверность получаемых данных;
— возможность количественного и качественного анализа данных;
— отсутствие финансовых затрат при проведении опроса.

Были определены следующие **этапы** исследования:

— определение генеральной совокупности респондентов;
— составление вопросов анкеты;
— определение выборочной совокупности респондентов;
— проведение анкетирования среди выборочной совокупности;
— анализ результатов и подготовка выводов [47, с. 232–233].

Рассмотрим их последовательно. Исходя из цели исследования при определении генеральной совокупности респондентов учитывалось, что контингент реальных пользователей библиотеки имеет разнообразный состав по гендерной принадлежности, возрасту и уровню образования.

Вопросы анкеты сформулированы с учетом требований к лексике опроса. Так, учитывались уровень сложности грамматической структуры, ясность смысла вопросов и потенциально возможные субъективные трудности формулировки ответа: компетентность респондентов и т. п. Предполагалось, что респонденты в той или иной степени знакомы с терминами «инклюзия», «инклюзивность».

Перед основной частью анкеты сформулировано обращение, в котором охарактеризована цель исследования.

Для определения взаимосвязи между личным опытом респондентов во взаимодействии с людьми с инвалидностью и их готовностью к инклюзии респондентам были предложены вопросы № 1 и № 2.

Вопрос № 1 «Есть ли в Вашем окружении люди с инвалидностью?» направлен на определение наличия опыта взаимодействия респондента с человеком с инвалидностью (есть ли люди с инвалидностью в окружении респондента: среди друзей, коллег, знакомых).

Вопрос № 2 «Готовы ли Вы посещать мероприятия (лекции, концерты, мастер-классы и др.), проводимые в библиотеке, в которых принимают участие люди с инвалидностью?» предполагает обращение к реальному или потенциальному опыту участия респондента в инклюзивных социально-культурных мероприятиях с целью проведения досуга. Анализ ответов на вопрос № 1 и вопрос № 2 позволит соотнести личный опыт респондентов во взаимодействии с людьми с инвалидностью и их готовность к инклюзии.

Для выявления ценностных ориентаций респондентов в отношении к инклюзии были сформулированы дальнейшие вопросы анкеты.

Вопросы № 2 и № 3 имеют похожие формулировки, но они направлены на выяснение различных характеристик респондентов. Так, вопрос «Готовы ли Вы посещать мероприятия (лекции, концерты, мастер-классы и др.), проводимые в библиотеке, в которых принимают участие люди с инвалидностью?» предполагает обращение к реальному или потенциальному опыту участия респондента в инклюзивных социально-культурных мероприятиях с целью проведения досуга.

Вопрос «Является ли наличие инвалидности у ведущего мероприятия/мастер-класса/лектора критерием выбора мероприятия?» призван определить готовность респондента посетить конкретное мероприятие с целью получения новых знаний.

Вопрос «Готовы ли Вы посещать мероприятия библиотеки, ведущими которых являются люди с инвалидностью?» предполагает выяснение реальной готовности респондента посетить конкретные мероприятия СПб ГСЦБС.

Вопрос «Как часто Вы посещаете библиотеки?», на наш взгляд, является необходимым для корреляции готовности участия в инклюзивных мероприятиях и личного опыта посещения библиотек.

Дополнительные вопросы были направлены на получение демографической и социальной информации у опрашиваемых: пола респондента, возраста и уровня образования.

Разработанная анкета распространялась в печатном и электронном вариантах *(см. приложение № 1)*.

Печатные анкеты распространялись с мая по сентябрь 2019 года в рамках различных мероприятий, в которых принимает участие библиотека: международная акция «Ночь музеев», уличные мероприятия (интерактивная программа ко Дню семьи, любви и верности, фестиваль добровольческих инициатив «Добро!Fest».

В рамках акции «Ночь музеев» библиотека каждый год с 2011 года готовит уникальную программу, с помощью которой привлекает внимание общественности к проблемам людей с ограниченными возможностями здоровья, отражает специфику деятельности библиотеки. Ядро целевой аудитории составляют жители и гости Санкт-Петербурга, которые не знакомы с деятельностью библиотеки, а также со спецификой общения с инвалидами различных категорий.

Уличные программы организуются библиотекой на регулярной основе с 2018 года. Цель организации и проведения уличных мероприятий — привлечение новых пользователей в библиотеку среди жителей районов города, информирование об услугах и ресурсах библиотеки.

В результате распространения печатных анкет был получен 51 ответ. Для оперативности обработки результатов сведения из заполненных печатных анкет были вручную перенесены в Google Forms.

В электронном варианте анкеты распространялись через Google Forms — инструмент для проведения исследований, входящий в состав Google Marketing Platform.

Онлайн-опрос был размещен в аккаунтах в социальных сетях библиотеки, а также распространен в некоторых пабликах и сообществах социальной сети «ВКонтакте»: «Подслушано в Герцена» (паблик РГПУ имени А. И. Герцена), «Подслушано в ЛГУ» (паблик ЛГУ имени А. С. Пушкина), АНО адаптации, самореализации и социализации граждан предпенсионного и пенсионного возраста «Время возможностей». Опрос также был отправлен в МОУ «Средняя школа № 14» г. Петрозаводска.

Выбор каналов распространения анкеты неслучаен. Так, в аккаунтах в социальных сетях библиотеки подписчиками являются как пользователи библиотеки, так и люди, интересующиеся ее деятельностью. Подписчики имеют разный возрастной состав, уровень образования, опыт общения с людьми с ограниченными возможностями здоровья.

В других пабликах и сообществах подписчиками являются представители молодежной аудитории (учащиеся вузов), большинство из которых без высшего образования. Сообщество АНО «Время возможностей» включает в себя участников, которые являются серебряными волонтерами в сфере культуры.

Учащиеся МОУ «Средняя школа № 14» г. Петрозаводска (опрос был проведен среди учащихся 5-х классов) представляют возрастную группу до 14 лет. Кроме того, в МОУ «Средняя школа № 14» г. Петрозаводска реализуется система инклюзивного образования.

В результате распространения онлайн-анкет было получено 149 ответов. Всего в результате анкетирования, проведенного в печатной и электронной формах, было получено 200 ответов.

Согласно Федеральному реестру инвалидов по состоянию на 1 августа 2019 года в России проживало 11 279 992 инвалида. Статистика включала в себя

расширенные сведения о причинах инвалидности: включены инвалидности, которые были получены вследствие общих заболеваний, военных травм, в период военной службы, в результате трудового увечья, с детства и т. п. [43].

Результаты ответов на первый вопрос «Есть ли в Вашем окружении люди с инвалидностью?» показали, что большая часть респондентов не имеют в своем окружении людей с инвалидностью (47,3 %, 95 респондентов). 29,9 % (60 респондентов) знакомы с инвалидностью среди коллег и/или знакомых, 22,9 % (46 респондентов) — среди родственников и/или друзей.

Результаты также показывают, что 90,6 % (87 респондентов) из числа тех, кто ответил, что имеют в своем окружении людей с инвалидностью среди коллег, знакомых, родственников, друзей, готовы к участию в мероприятиях библиотеки, в которых принимают участие люди с ограниченными возможностями здоровья.

Большинство респондентов из выборочной совокупности (80,6 %, 162 респондента) выразили готовность к участию в мероприятиях библиотеки, в которых принимают участие люди с ограниченными возможностями здоровья (лекциях, концертах, мастер-классах и др.).

Среди 19,4 % опрошенных (39 респондентов), которые выразили неготовность к посещению мероприятий с участием людей с инвалидностью в большинстве (более 70 %) относятся к возрастным категориям «до 14 лет» и «14–25 лет» и имеют среднее образование.

74 % опрошенных (149 респондентов) отметили, что наличие инвалидности у ведущего мероприятия для них не является критерием выбора мероприятия. Наличие меньшего процента ответов «нет, не является» обусловлено наличием нескольких вариантов ответов. Так, 18,4% (37 респондентов) выбрали пункт «затрудняюсь ответить», в то время как 7,5 % (15 респондентов) однозначно ответили, что инвалидность у ведущего мероприятия является критерием при выборе мероприятия.

Примечательно, что 85,1 % опрошенных (171 респондент) выразили готовность посещать мероприятия СПб ГСЦБС, ведущими которых являются люди с инвалидностью, несмотря на меньший процент респондентов, которые дали положительный ответ в предыдущем вопросе. Это иллюстрирует доверие реальных и потенциальных пользователей к бренду библиотеки.

На вопрос «Как часто Вы посещаете библиотеки?» большинство опрошенных — 38,8 % (78 респондентов) выбрали вариант «несколько раз в году». 25,9 % (52 респондента) ответили, что посещают библиотеки несколько раз в полугодие. 20,9 % (42 респондента) — раз в месяц и чаще. 29 респондентов предложили свои варианты ответов на вопрос, среди которых: «хочу посещать, но некогда»; «посещаю только мероприятия, читаю электронные книги», «есть своя домашняя библиотека, но иногда посещаю районную, «я работаю в РНБ». В некоторых ответах были также предложены свои варианты частоты посещения библиотек — «раз в несколько лет» и «крайне редко».

В исследовании приняли участие респонденты женского (71,6 %, 144 респондента) и мужского пола (28,4 %, 57 респондентов). Исследования Высшей школы экономики показывают, что в целом мужчины более охотно принимают участие в различного вида опросах [41, с. 123–126]. В случае с опросом «Готовность к инклюзии в библиотеке» участие большего процента представителей женского пола объясняется спецификой каналов распространения информации об анкете.

Так, среди подписчиков аккаунтов в социальных сетях СПб ГСЦБС большее количество респондентов — представители женского пола. Аналогичная ситуация в пабликах «Подслушано в Герцена», «Подслушано в ЛГУ имени А. С. Пушкина». Основной контингент учащихся гуманитарных вузов, а соответственно, и подписчиков тематических пабликов — представители женского пола.

Анализируя демографический показатель, можно сказать, что большинство респондентов относятся к возрастной категории «14–25 лет» (43,8 %, 88 респондентов), на втором месте по количеству опрошенных — представители возрастной категории «26–44 лет» (19,9 %, 40 респондентов), далее следует возраст «до 14 лет» (16,4 %, 33 респондента). Наименьшее количество ответов было получено от респондентов, относящихся к возрастной категории «45–60 лет» (11,4 %, 23 респондента) и «61 год и старше» (8,5 %, 17 респондентов).

Наиболее активное участие молодежной аудитории в опросе объясняется спецификой каналов распространения информации. В ходе регулярного мониторинга хода опроса было установлено, что более 40 % ответов было получено благодаря распространению анкеты в тематических сообществах высших учебных заведений Санкт-Петербурга.

Низкая активность участия аудитории старшего возраста в опросе объясняется тем, что с увеличением возраста респондентов возрастает чувство страха перед опросами. Большинство людей старшего возраста опасаются принимать участие в опросах в связи с неизвестностью последствий, к которым могут привести их ответы.

Респонденты старшего возраста не уверены в себе, боятся сказать что-нибудь не так. Чем старше респондент, тем важнее для него форма обращения интервьюера. Для такой категории респондентов предпочтительнее проводить опросы по телефону или через почту. Это обусловлено также отсутствием уверенности в использовании персонального компьютера в действиях, осуществляемых в сети интернет.

В связи с указанной выше спецификой каналов распространения информации большинство ответов получено от респондентов с высшим образованием (52,2 %, 102 респондента). На втором месте — респонденты со средним образованием, в том числе студенты вузов (35,3 %, 71 респондент). Наименьшее количество ответов получено от респондентов со средним специальным образованием (9,5 %, 19 респондентов), а также от респондентов, которые имеют ученую степень (3 %, 6 респондентов). Диаграммы с ответами представлены *в приложении № 2*.

Проведенное исследование, направленное на определение готовности к инклюзии в библиотеке, позволяет сделать следующие **выводы.**

Во-первых, вне зависимости от гендерной принадлежности, возраста, уровня полученного образования люди готовы принимать участие в инклюзивных мероприятиях.

Результаты проведенного исследования показывают, что респонденты, подчеркнувшие свою неготовность к участию в таких мероприятиях, не имеют сформированных ценностных установок, опыта какой-либо деятельности и компетенций в связи с возрастом или уровнем полученного образования.

Во-вторых, участие инвалидов в мероприятиях воспринимается на равных и не вызывает негативных эмоций у общественности.

Среди людей с инвалидностью большое количество талантливых специалистов в различных отраслях. Привлечение их в качестве спикеров может стать

отправной точкой в формировании инклюзивного общества. Это позволит не только передать знания и необходимую информацию участникам мероприятий, внести большой вклад в становление толерантного общества, но и предоставит человеку с инвалидностью широкий спектр возможностей для самореализации.

В-третьих, наличие личного опыта коммуникации с людьми с инвалидностью ведет к формированию личной готовности к инклюзии в библиотеке.

Проектная деятельность специальных библиотек, включающая реализацию инклюзивных проектов, позволит сформировать личную готовность к инклюзии у посетителей библиотек, а также внести неоценимый вклад в становление инклюзивного общества.

В-четвертых, представители общественности готовы посещать инклюзивные мероприятия, проводимые в специальной библиотеке.

Работа с общественностью, направленная на формирование положительного образа библиотеки, повышения доверия к бренду библиотеки, позволяет создать доверительные отношения между реальными и потенциальными пользователями библиотеки. При успешной коммуникации с общественностью с широким использованием маркетинговых инструментов, возможно создать положительный имидж конкретной библиотеки, реализуемых проектов и программ, направленных на формирование толерантного общества.

Таким образом, проведенное исследование показало, что наша гипотеза подтвердилась, и что вне зависимости от гендерной принадлежности, возраста, уровня образования реальные и потенциальные пользователи СПб ГСЦБС готовы принимать участие в инклюзивных мероприятиях.

Инклюзивные программы и проекты библиотеки позволяют создать условия, направленные как на социокультурную реабилитацию пользователей с инвалидностью, так и на повышение уровня толерантности в обществе. Инклюзивная направленность деятельности библиотеки должна транслироваться с помощью реализации коммуникационной стратегии.

Реализация коммуникационной стратегии, направленная на позиционирование специальной библиотеки для слепых как инклюзивного информационно-культурного центра, вносит существенный вклад в восприятие специальных библиотек как институций, являющихся ключевыми в процессе формирования инклюзивного общества. Эффективность коммуникационной стратегии во многом зависит от правильного выбора каналов передачи коммуникационных сообщений, что и стало целью нашего следующего исследования.

2.2. Исследование каналов продвижения информационных продуктов и услуг для людей с ограниченными возможностями здоровья

При реализации коммуникационной стратегии организация выбирает каналы, с помощью которых осуществляется продвижение ИПУ. При выборе каналов продвижения для людей с особыми потребностями необходимо учитывать индивидуальные особенности восприятия информации.

Целью исследования стало выявление и оценка каналов продвижения, используемых специальными библиотеками для слепых и другими организациями, оказывающими услуги людям с ограниченными возможностями здоровья для информирования о своей деятельности при реализации коммуникационной стратегии.

Задачи:

— определить авторитетные организации, предоставляющие услуги для людей с ОВЗ;
— выявить каналы продвижения, которые используются различными организациями для продвижения ИПУ в электронной среде;
— определить наиболее используемые и эффективные каналы продвижения для различных групп пользователей в электронной среде.

Объекты исследования:

— специальные библиотеки для слепых России;
— организации, реализующие программы и проекты, направленные на создание инклюзивного общества;
— организации, реализующие специальные программы и проекты с целью интеграции людей с ограниченными возможностями здоровья в общество;
— организации, деятельность которых направлена на информирование общества о проблемах людей с ОВЗ.

Исследование было проведено в несколько этапов:

— первый этап: отбор специальных библиотек для слепых России;
— второй этап: проведение экспертного опроса с целью выявления авторитетных организаций в России и за рубежом, предоставляющих услуги для людей с ОВЗ;
— третий этап: проведение анализа каналов продвижения, используемых различными организациями на официальном сайте;
— четвертый этап: проведение анализа каналов продвижения, используемых организациями в сети интернет.

Для проведения исследования использовались **методы сравнительного анализа и экспертного опроса.**

Первый этап исследования: отбор специальных библиотек для слепых России.

На момент проведения исследования в июне 2019 года в России насчитывалось 69 специальных библиотек для слепых (данные информационного портала http://www.rusblind.ru). Был проведен отбор среди 69 учреждений, направленный на выявление наиболее информационно активных учреждений на сайте.

Изначально были определены специальные библиотеки для слепых, которые находятся в городах с населением более 1 млн жителей. В результате было выявлено 15 библиотек *(см. приложение № 3).*

Затем был осуществлен анализ официальных сайтов библиотек, выявляющий наличие следующих показателей:

— представлена актуальная афиша на текущий месяц;
— в новостной ленте присутствуют публикации за последний месяц;
— отражены публикации о библиотеке в СМИ за последние два года;
— наличие информации о партнерах.

Указанные выше показатели, по нашему мнению, наиболее явно иллюстрируют уровень информационной активности организации.

В результате анализа были определены библиотеки с наибольшей информационной активностью на сайте (минимальное соответствие — 3 пункта из 4). В список вошли специальные библиотеки для слепых, расположенные в Москве

(как методического центра для библиотек для слепых России), Санкт-Петербурге, Новосибирске, Екатеринбурге, Самаре, Перми, Уфе и Волгограде.

Таким образом, были отобраны 8 библиотек для детального изучения используемых ими каналов продвижения.

Второй этап исследования: выявление организаций-лидеров в формировании инклюзивного общества.

Как уже было отмечено, существует некоторое количество учреждений в сфере культуры, которые не только создают условия для организации работы с особыми посетителями, но и реализуют инклюзивные программы и проекты, вносят вклад в развитие инклюзивного общества. Существуют профессиональные журналы, которые аккумулируют опыт организаций, проводятся специальные профессиональные мероприятия (конференции, круглые столы, семинары), посвященные вопросам работы с инвалидами различных категорий. Профессиональные мероприятия на подобные темы проводятся в библиотечном, музейном, театральном сообществах, а также среди некоторых некоммерческих организаций. Такие мероприятия наряду с публикациями в профессиональной прессе позволяют представить инновационный опыт работы, а анализ контента — определить организации, которые являются лидерами в использовании инновационных инклюзивных практик и в формировании инклюзивного общества. Наличие ориентиров в практической деятельности представляется нам очень важным, в том числе и в вопросах продвижения информационных продуктов и услуг для людей с ограниченными возможностями здоровья.

Большое количество мероприятий проводится среди специалистов библиотек. В библиотечном сообществе существуют секции и круглые столы, объединяющие членов по профессиональным интересам. В России вопросы специального библиотечного обслуживания людей с ограниченными возможностями здоровья находятся в ведении одной из секций РБА. В задачи работы секции входят не только определение проблем в теории и практике деятельности специальных библиотек для слепых, но и анализ инновационных форм и методов деятельности библиотек для слепых в различных областях. В библиотечном сообществе есть организации, являющиеся неформальными лидерами в развитии инклюзивных практик и в формировании инклюзивного общества.

Специальные профессиональные мероприятия по вопросам инклюзии проводятся в музейном, театральном сообществах, а также среди представителей некоммерческого сектора. Однако внутри указанных профессиональных сообществ отсутствуют специальные секции по вопросам работы с особыми посетителями. Проводится значительно меньшее количество профессиональных мероприятий, они носят несистемный и разрозненный характер, в них затруднено участие специалистов смежных отраслей. В результате многие эффективные инновационные разработки в вопросах инклюзии остаются в рамках одной профессиональной области. Так, например, уникальный опыт, накопленный специальными библиотеками для слепых, не всегда знаком театральному сообществу. Деятельность по работе с инвалидами, проводимая в благотворительных организациях, зачастую остается «внутри».

В этой связи представляется сложным не только выявить эффективные инклюзивные практики, но и определить организации, которые принимают участие в формировании инклюзивного общества. Этим обусловлена **актуальность** проведения исследования.

Целью проведения исследования в рамках второго этапа стало выявление организаций-лидеров в формировании инклюзивного общества.

В качестве **задач** исследования мы исходили из необходимости составить перечень организаций-лидеров для дальнейшего изучения используемых ими каналов продвижения информационных продуктов и услуг для особых групп посетителей — людей с ограниченными возможностями здоровья.

Для получения информации был выбран индивидуальный **метод** экспертных оценок, что обусловлено следующими факторами:

— количество опрашиваемых меньше, чем при обычных социологических методах;
— качественные характеристики респондентов: знания экспертов в специальных областях выше, чем у рядовых респондентов;
— в экспертном опросе ценностью является уникальность знаний эксперта, его глубина и неповторимость;
— использование экспертного опроса при формировании перечня организаций-лидеров является одним из немногих методов, позволяющих выявить определенные явления без проведения эксперимента, когда расчеты являются трудоемкими и дорогостоящими [13, с. 487–488].

Перечисленные факторы в совокупности позволяют выдвинуть предположение, что информация, полученная в ходе проведенного опроса, представляется значимой при формировании перечня организаций-лидеров для дальнейшего анализа их деятельности.

Были определены следующие **этапы** исследования:

— составление опросного листа эксперта;
— проведение пробного опроса;
— определение группы экспертов;
— проведение экспертного опроса;
— подготовка выводов — формирование перечня организаций.

Инструментом экспертного опроса стала формализованная экспресс-анкета, состоящая из одного закрытого и шести открытых вопросов. Перед основной частью анкеты сформулировано обращение, в котором охарактеризована цель исследования.

При составлении вопросов учитывался ряд требований:

— анкета должна иметь удобный формат (1 страница (односторонняя) формата А4);
— анкета должна быть компактной и содержать меньше второстепенной информации.

Вопросы составлялись с применением системно-структурного анализа и построения элементарной граф-модели, которая показывает структуру исследуемых объектов — организаций, занятых в формировании инклюзивного общества.

После составления анкеты было проведено пробное анкетирование. В ходе пробного анкетирования были выяснены вопросы точности формулировок, степени детализации вопросов.

Формируя группу экспертов, мы исходили из определения В. С. Крейденко, который полагал, что эксперт — специалист в определенной области, суждения и умозаключения которого обладают высокой степенью достоверности. Среди требований к эксперту В. С. Крейденко выделял высокую квалификацию, опыт в разработке оценок и гипотез, путей решения противоречий [19, с. 227]. Другие

исследователи отмечают, что эксперт, среди прочего, должен уметь «делать заключения об исследуемом объекте без осознания пути движения мысли к этому заключению» [2, с. 103].

С учетом специфики исследуемых объектов, организаций-лидеров в области инклюзии, при формировании экспертной группы мы руководствовались результатами мониторинга сайтов специальных библиотек для слепых, описание которого представлено в рамках первого этапа исследования. Таким образом, в результате мониторинга экспертами выступили респонденты — руководители специальных библиотек для слепых в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Красноярске, Самаре, Новосибирске, Уфе.

Мы предположили, что для исследования большой интерес представляют экспертные оценки лидеров мнений или информационных лидеров. Лидерами мнений стали активные представители общества, оказывающие влияние на формирование общественного мнения по вопросам инвалидности через социальные медиа (блоги, сообщества в социальных сетях и др.): незрячий бизнес-тренер, автор проекта «Путешествие без границ»; преподаватель по SMM, автор блога «Типичный незрячий»; автор блога i_move_spb (#блогер на колесах).

Анкеты распространялись в печатном и электронном вариантах. В печатном варианте анкетирование было проведено с директором Санкт-Петербургской государственной библиотеки для слепых и слабовидящих. В электронном варианте анкетирование осуществлялось через Google Forms.

Электронные анкеты распространялись два раза — в августе и в ноябре 2019 года. Повторная рассылка потребовалась в связи с отсутствием ответов некоторых экспертов. В результате повторной рассылки также не были получены ответы от 4 из 10 экспертов.

Следует отметить, что в процессе анкетирования некоторые эксперты давали некорректные ответы на вопросы. Например, на вопрос «Назовите 3 (и более) общедоступные библиотеки, которые, по Вашему мнению, реализуют значимые программы и проекты для формирования инклюзивного общества» эксперты указывали специальные библиотеки для слепых России, включая в этот перечень возглавляемую ими библиотеку.

Экспертный опрос позволил выявить организации-лидеры, которые находятся в регионах России и их деятельность по реализации инклюзивных программ и проектов, по нашему мнению, недостаточно освещается в СМИ, в том числе в профессиональных изданиях. Перечень организаций представлен *в приложении № 4*.

В перечень не были включены организации, предложенные экспертами, которые не осуществляют работу с инвалидами различных категорий очно (например, общественные организации, которые не заняты библиотечным обслуживанием, проведением экскурсий, организацией и проведением мероприятий для людей с ограниченными возможностями и т. д.). В перечень также не были включены организации, вид деятельности которых не соответствовал заданному вопросу (например, если эксперты называли специальную библиотеку для слепых вместо общедоступной библиотеки).

Результаты экспертного опроса, представленные в виде перечня организаций-лидеров в формировании инклюзивного общества, будут использованы при проведении сравнительного анализа каналов продвижения, используемых организациями на официальном сайте.

Третий этап исследования: анализ каналов продвижения, используемых организациями на официальном сайте.

Согласно мнению исследователей в области маркетинга, официальный сайт является основным и наиболее эффективным средством продвижения информации об организации и ее деятельности.

В ходе сравнительного анализа выявлялось соответствие 47 сайтов организаций различного профиля определенным критериям. Перечень организаций был сформирован исходя из результата экспертного опроса *(см. приложение № 4),* также в список вошли организации — специальные библиотеки для слепых (8 библиотек), выявленные в результате первого этапа.

В результате проведенного анализа литературы были определены следующие каналы продвижения, используемые организациями на официальном сайте, которые выступили критериями для проведения сравнительного анализа:

1. Наличие логотипа на сайте;
2. Представленность фирменного стиля;
3. Наличие раздела «Анонсы»/«Афиша»;
4. Наличие раздела «Новости»/«События»;
5. Наличие раздела «СМИ о нас»/«Мы в СМИ»;
6. Актуальная фото-/видеогалерея;
7. Наличие виртуального тура по организации;
8. Наличие специального раздела с информацией о доступности организации для людей с ОВЗ;
9. Наличие адаптированной версии сайта для слепых и слабовидящих посетителей;
10. Наличие онлайн-консультанта;
11. Возможность оставить отзыв;
12. Возможность подписки на e-mail-рассылку;
13. Наличие поисковой строки (по сайту);
14. Наличие карты сайта;
15. Наличие ссылок (в том числе в виде баннеров, логотипов) на партнерские организации, на участие в корпоративных проектах;
16. Указания на наличие информационных партнеров организации.

Для выявления соответствия этим 16 критериям анализировались разделы на сайте, использовалась поисковая строка для осуществления поиска по сайту. Результаты анализа были сведены в таблицу, созданную в программе Microsoft Excel. В случае соответствия ставилась отметка «1», в случае несоответствия — «0».

В результате проведенного исследования выявлено, что логотип представлен на 45 из 47 сайтах. На сайтах Центральной городской библиотеки г. Бавлы и Музея городского освещения «Огни Москвы» отсутствует логотип.

Фирменный стиль представлен на 33 сайтах. Изучая соответствие данному критерию, был проведен анализ соответствия сайта визуальному образу, закрепленному в фирменном стиле, который может проявляться в цветовых решениях, шрифтах, графических элементах и т. п. Отсутствие связано с неразработанной айдентикой в организации.

Наличие раздела «Анонсы/Афиша» представляется необходимым, так как это напрямую способствует продвижению мероприятия. Немаловажным также является качество размещаемого контента в этом разделе (текстового

и иллюстративного), поскольку главная задача анонса — привлечь внимание к мероприятию, в частности, текст анонса должен отвечать на вопросы «Что? Где? Когда?».

Проведенный сравнительный анализ показывает, что раздел «Анонсы/Афиша» представлен на 43 из 47 сайтах. Раздел отсутствует на сайтах, которые не проводят открытые мероприятия для всех желающих (например, специальная библиотека в г. Хельсинки), либо не проводят специальных мероприятий в рамках постоянных экспозиций (например, музей эмоций в г. Санкт-Петербурге).

В ходе исследования выявлено, что форма представленности анонсов на сайте разнообразна с точки зрения дизайна, доступности информации для людей с ограниченными возможностями здоровья. Отмечая форматы продвижения, используемые для особых групп пользователей, слепых и слабовидящих людей, следует отметить опыт нескольких специальных библиотек для слепых России.

Так, на сайте Башкирской республиканской специальной библиотеки для слепых анонсы представлены без указания конкретных дат в виде плана на квартал в формате PDF, который доступен для считывания программами экранного доступа, установленными незрячими на персональных компьютерах или мобильных устройствах. Мы можем предположить, что данный план предназначен для органов государственной власти, сотрудников образовательных и социальных организаций, которые руководствуются им при планировании своей работы. На сайте также размещен обновляемый автоинформатор, который направлен на знакомство индивидуальных пользователей с текущей информацией о деятельности библиотеки. Автоинформатор доступен также по телефону, что позволяет пользователям познакомиться с содержанием записи на автоинформаторе в нерабочее время.

На сайте Челябинской областной специальной библиотеки для слабовидящих и слепых анонсы представлены также без указания конкретных дат в виде плана работы на год в формате PDF. Кроме того, информация о мероприятиях на текущий месяц размещена в виде афиши в формате jpeg. Такой формат размещения анонсов доступен только для людей с остаточным зрением, позволяющим знакомиться с содержанием иллюстрации самостоятельно, так как иллюстрации в формате jpeg не распознаются программами экранного доступа.

Раздел «Новости/События» представлен на 43 сайтах. Ведение новостной ленты — один из показателей информационной активности и эффективности деятельности организации в информационном поле. Информационная активность в целом позволяет расширить аудиторию пользователей, привлечь новых партнеров и спонсоров.

Раздел «СМИ о нас / Мы в СМИ» представлен на 22 сайтах. Информация об упоминаниях организации в СМИ повышает уровень доверия к ней представителей внутренней и внешней среды. Организация, о которой пишут в СМИ, воспринимается как эксперт по тому или иному вопросу. Раздел «СМИ о нас / Мы в СМИ» присутствует на 7 из 8 анализируемых сайтов специальных библиотек для слепых России. Это позволяет нам предположить, что специальные библиотеки, являющиеся локальными методическими центрами по работе с людьми с нарушениями зрения (или с людьми с ограниченными возможностями здоровья в целом), в том числе и с помощью данного раздела позиционируют себя лидерами-экспертами в развитии доступности среды в регионе.

Интересен тот факт, что на сайте Башкирской республиканской специальной библиотеки для слепых раздел «СМИ о нас» оформлен в соответствии с правилами, закрепленными в ГОСТе «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления». С одной стороны, это наглядно демонстрирует высокий уровень библиографической деятельности в библиотеки. С другой стороны, это затрудняет знакомство с содержанием раздела, так как людей-неспециалистов в области библиотечного дела такой способ информирования может привести в замешательство.

Раздел «Фото-/видеогалерея» представлен на 20 сайтах. Информация о деятельности, подкрепленная фото- или видеоконтентом, является наиболее привлекательной для реальных и потенциальных посетителей, также оказывая влияние на формирование доверия к бренду. На некоторых сайтах (например, на сайте Российской государственной библиотеки для молодежи) в разделе «Видео» размещены видеозаписи прошедших мероприятий.

Виртуальный тур как средство PR представлен на 12 сайтах. Виртуальный тур позволяет представить в наглядном виде не только организацию (интерьеры), но и ее коллекции (выставки и т. п.). Виртуальные туры по выставкам имитируют нахождение посетителя на выставке, решают проблемы доступности коллекций для удаленных посетителей [46, с. 239–240]. В этой связи большее количество анализируемых сайтов с виртуальными экскурсиями принадлежит музеям.

Среди библиотек, использующих виртуальный тур в качестве инструмента продвижения, можно отметить Российскую государственную библиотеку для молодежи, на сайте которой размещены фотографии интерьеров залов и структурных подразделений, а также Российскую государственную библиотеку для слепых (на сайте размещена виртуальная экскурсия по библиотеке «История и современность», а также раздел «Интерактивный поэтажный план Библиотеки») и Волгоградскую областную специальную библиотеку для слепых, на сайте которой размещена видеоэкскурсия по библиотеке. Для доступности виртуального тура необходимо учитывать особенности восприятия информации людей с ограниченными возможностями здоровья и сопровождать их тифлокомментариями и/или сурдопереводом.

Критерию «Наличие специального раздела с информацией о доступности для людей с ОВЗ» соответствуют 24 сайта. Наличие такого раздела (упоминания о доступности) способствует продвижению деятельности учреждения среди людей с ограниченными возможностями здоровья.

На некоторых анализируемых сайтах информация представлена в паспорте доступности, размещенном в разделе «Документы». Такой способ информирования неэффективен для широкого круга пользователей интернета, так как лишь немногая часть пользователей знает, что сведения о доступности могут быть размещены в разделе «Документы».

Успешный опыт организации специального раздела о доступности представлен на сайте Российской государственной библиотеки для молодежи. Текст в разделе «Равные возможности» проиллюстрирован, раздел также содержит видео с экскурсией на русском жестовом языке.

В соответствии с действующим российским законодательством государственные учреждения постепенно разрабатывают и внедряют адаптированные версии сайтов для слепых и слабовидящих людей. В результате проведенного

анализа было установлено, что 30 организаций из 47 имеют адаптированную версию сайта. Отметим, что некоторые организации, анализ сайтов которых был проведен, не являются государственными.

Использование онлайн-консультанта (онлайн-чата) в качестве виджета на сайте также является эффективным инструментом коммуникации с посетителями. Подобный инструмент представлен на 8 сайтах в виде «Задать вопрос», «Виртуальная справка» (например, выполнение библиографических справок через сайт библиотеки). В режиме онлайн (в часы работы) консультирование осуществляется только на сайте Российской государственной библиотеки для молодежи, а также на сайте Детского интеграционного театра «ТриЧетыре». Следует отметить, что наличие «всплывающих» окон с онлайн-консультантами не всегда распознается программами экранного доступа, соответственно не каждый сервис онлайн-консультанта может быть доступен для незрячих людей.

Наличие отзывов об организации на сайте — немаловажный инструмент интернет-маркетинга, предоставляющий возможность продвинуть бренд вместе с общими сведениями о видах предоставляемых услуг, об истории организации, которые традиционно размещаются на сайте [9, с. 24]. Отзывы формируют мнение реальных и потенциальных пользователей об организации, повышают ее престиж. Раздел «Отзывы» выявлен на 12 анализируемых сайтах. В некоторых случаях раздел называется «Гостевая книга».

По данным портала Statista.com к 2023 году число пользователей e-mail составит 4,371 млрд [50]. E-mail-маркетинг позволяет эффективно реализовывать маркетинговую стратегию, выстраивая индивидуальную коммуникацию между пользователем и организацией. Согласно проведенному анализу, 20 из 47 организаций используют этот инструмент для продвижения информационных продуктов и услуг.

Наличие поисковой строки по сайту, как и наличие карты сайта упрощают доступ посетителей сайта к размещенному на нем контенту. Из 47 анализируемых сайтов 30 содержат поисковую строку на сайте, 2 — карту сайта, 6 — поисковую строку и карту сайта одновременно.

На сайте 41 организации размещены ссылки (баннеры, логотипы) на партнерские организации (в том числе указывающие на участие в корпоративных проектах). Согласованное размещение логотипа сторонней организации, являющейся партнерской, позволяет познакомить посетителей сайта (пользователей, потенциальных партнеров, спонсоров и т. п.) с разнообразием партнерских связей, а также оказывает влияние на развитие внешней среды организации в перспективе.

Более 50 % сайтов содержат указания на наличие информационных партнеров. В большинстве случаев информационные партнеры не выделены отдельно на сайте, их логотипы представлены среди ссылок организаций-партнеров. Комаркетинговые промокомпании позволяют обеспечивать большее воздействие на пользователей, расширить аудиторию организаций-партнеров, обеспечить взаимное дополнение характеристик, свойств и признаков бренда организации [27, с. 179–180].

Проведенный сравнительный анализ каналов продвижения, которые используются организациями на сайте, позволил выявить наиболее используемые каналы:

— наличие логотипа на сайте;

— наличие раздела «Анонсы»/«Афиша»;

— наличие раздела «Новости»/«События»;
— наличие поисковой строки (по сайту);
— наличие ссылок (в том числе в виде баннеров, логотипов) на партнерские организации, на участие в корпоративных проектах.

Однако тот факт, что остальные каналы менее распространены, не может свидетельствовать о неэффективности их использования. Помимо того, что проведенный анализ подтверждает важность использования 16 каналов продвижения на сайте, он позволяет выделить особенности использования некоторых из них в связи с продвижением информации для людей с ограниченными возможностями здоровья:

— при внедрении каналов продвижения необходимо учитывать индивидуальные психологические особенности интернет-пользователей, связанные с навигацией по сайту (эффективнее, если наряду с поисковой строкой на сайте представлена карта сайта) и восприятию контента (использование иллюстраций и мнемосхем для людей с ментальными нарушениями, дисклексией и т. п.);
— при внедрении каналов продвижения следует учитывать особенности, связанные с физическими возможностями пользователя (использование тифлоописаний иллюстраций для доступности для незрячих, дублирование информации с помощью видео на русском жестовом языке для неслышащих людей и т. п.);
— необходимо детальное изучение технических особенностей при адаптации сайтов для незрячих людей (доступность контента сайта для программ экранного доступа при использовании онлайн-консультанта и т. п.).

Четвертый этап исследования: анализ каналов продвижения, используемых организациями в сети интернет.

Современное общество развивается в условиях развития цифровых технологий и тотального распространения интернета [45, с. 5]. В конце 2018 г. американское агентство интернет-маркетинга Digital Evolution выпустило подробный доклад «2018 Global Digital» по разнообразным аспектам современной цифровизации, который был опубликован на русском языке. Согласно данным, представленным в докладе, свыше 4 млрд человек в мире используют интернет посредством доступа через персональные компьютеры и смартфоны [49]. В то же время, как показывают отечественные исследования, в России в 2019 году сеть интернет использовали 94,4 млн человек старше 16 лет [38]. Указанные выше данные свидетельствуют об эффективности использования сети интернет для решения различных задач, в том числе — для продвижения ИПУ.

Спектр коммуникационных каналов для продвижения ИПУ стремительно расширяется в связи с непрерывным развитием информационных технологий.

На данном этапе исследовании мы провели детальное изучение используемых каналов продвижения ИПУ организациями различного профиля для различных групп пользователей в электронной среде. Данные организации сопоставлялись с наличием/отсутствием тех или иных каналов продвижения организации, таких как:

1. Представленность организации в социальной сети «ВКонтакте»;
2. Представленность в социальной сети Facebook;
3. Представленность в социальной сети Instagram;

4. Представленность в социальной сети Twitter;
5. Представленность в видеохостинге YouTube;
6. Представленность в социальной сети «Одноклассники»;
7. Представленность на платформе Яндекс.Дзен;
8. Наличие аккаунтов, профилей на иных платформах;
9. Наличие профиля организации в каталоге TripAdvisor;
10. Наличие личного кабинета на портале «PROКультура. РФ»;
11. Наличие информации об организации в Wikipedia;
12. Средняя оценка организации в поисковой системе Яндекс;
13. Средняя оценка организации в поисковой системе Google.

В ходе сравнительного анализа выявлялось соответствие 47 сайтов 13 критериям, которые были определены в результате анализа литературы.

Для выявления соответствия критериям были использованы различные методы информационного поиска. Результаты анализа были сведены в таблицу, созданную в программе Microsoft Excel. В случае соответствия ставилась отметка «1», в случае несоответствия — «0».

Проведенное исследование показало, что 44 из 47 анализируемых организаций имеют аккаунт в социальной сети «ВКонтакте». 3 организации, у которых отсутствует аккаунт «ВКонтакте», осуществляют деятельность за пределами Российской Федерации.

Согласно исследованию, проведенному ВЦИОМ в 2018 году, «ВКонтакте» — самая популярная социальная сеть в России, которой пользуются 28 % россиян [15]. Следует отметить, «ВКонтакте» — это также одна из популярных социальных сетей среди незрячих людей, поскольку интерфейс мобильной версии достаточно хорошо распознается программами экранного доступа.

33 анализируемых учреждения размещают информацию для подписчиков в социальной сети Instagram. Проведенное исследование показывает, что наиболее успешные аккаунты (с наибольшим числом подписчиков, комментариев) в Instagram принадлежат организациям, которые на регулярной основе (не реже 1–2 раз в месяц) размещают качественный оригинальный контент. По нашему мнению, Instagram — площадка для привлечения внимания широкой общественности к деятельности учреждения. В частности, ведение аккаунта в Instagram позволяет максимально наглядно продемонстрировать уникальные фонды специальных библиотек для слепых, рассказать о направлениях работы учреждения с людьми с инвалидностью (например, с помощью размещения видеоанонсов адаптированных экскурсий на русском жестовом языке) и т. п.

43 из 47 организаций имеют аккаунт в социальной сети Facebook. Контент, размещаемый в аккаунтах учреждений в Facebook, также разнообразен, но в связи с более ограниченными возможностями социальной сети, а также с учетом специфики контингента подписчиков, контент больше направлен на развитие связей с партнерами, спонсорами, профессиональным сообществом.

В качестве примера можно привести данные о подписчиках сообщества Facebook Санкт-Петербургской государственной библиотеки для слепых и слабовидящих. По состоянию на 4 апреля 2020 года в сообществе 1789 подписчиков, среди которых 1069 подписчиков проживают на территории Российской Федерации и лишь 252 в Санкт-Петербурге. Большая часть подписчиков — специалисты отечественных и зарубежных учреждений культуры, социальной сферы,

образования, которые заинтересованы в деятельности, осуществляемой библиотекой.

23 организации имеют аккаунт в социальной сети Twitter. Большая часть анализируемых организаций ведут Twitter исключительно на русском языке. Контент, размещаемый в данной социальной сети, нередко дублируется из других социальных сетей. В связи с популярностью социальных сетей Twitter и Facebook за рубежом можно отметить, что они могут стать площадками для развития международных связей, привлечения новых пользователей среди зарубежной аудитории. Так, данные социальные сети предоставляют широкие возможности организациям, в частности специальным библиотекам для слепых, которые выполняют функции региональных методических центров по работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья устанавливать профессиональные связи: проводить мониторинг, выявлять наиболее успешный опыт по работе с людьми с инвалидностью среди профильных зарубежных организаций. Кроме того, продвижение фонда специальной библиотеки для слепых дает возможность расширить контингент пользователей услуги международного межбиблиотечного абонемента.

Для продвижения аккаунта учреждения в международном профессиональном пространстве возможно использование кросс-постинга (с переводом контента на английский язык), приращение аудитории с помощью подписок на аккаунты интересующих организаций и проявление активности на их площадках.

24 организации представлены на видеохостинге YouTube, который позволяет осуществлять хранение и демонстрацию видео пользователям интернета. Согласно исследованию маркетинговых агентств ExchangeWire и Rubicon Project, видеореклама в ближайшее время станет популярнее контекстной и медийной рекламы [5]. Это связано с тем, что видеоконтент ведет к увеличению вовлеченности аудитории в контент в связи с большей интерактивностью.

Канал на видеохостинге YouTube позволяет размещать видеообзоры фондов, коллекций (библиотеки, музея и т. п.), способствуя их доступности для людей, которые испытывают трудности при физическом посещении учреждений культуры.

Центральный выставочный зал «Манеж» успешно использует канал на видеохостинге для взаимодействия с неслышащими посетителями. Так, в рамках выставочного проекта «Дейнека/Самохвалов», посвященного двум выдающимся советским живописцам: Александру Дейнеке и Александру Самохвалову, на канале размещались видеогиды по выставочным блокам на русском жестовом языке.

Есть возможность проводить прямые видеотрансляции мероприятий, расширяя способы работы с посетителями в режиме «онлайн». Более 80 % анализируемых учреждений в конце марта — начале апреля 2020 года увеличили информационную активность на платформе YouTube в связи с переводом деятельности в онлайн на фоне пандемии коронавирусной инфекции. Библиотеки размещали видео чтений, мастер-классов, музеи — видеогиды по коллекциям, архивные лекции. Видеоконтент в той или иной степени является доступным для всех категорий пользователей.

18 из 47 организаций имеют аккаунт в социальной сети «Одноклассники». Анализ аудиторий некоторых аккаунтов показал, что социальная сеть достаточно популярна среди возрастной группы «35 лет и старше». В связи с тем, что возрастной состав пользователей учреждений культуры разнообразен, социальная

сеть «Одноклассники» может стать эффективным каналом коммуникации с пользователями старше 35 лет.

Яндекс.Дзен — платформа с рекомендательной «умной» лентой контента, которая формируется автоматически, исходя из поисковых запросов пользователей приложения Яндекс, систем Яндекс и Яндекс. Браузер. Платформа, действующая несколько лет, имеет собственное приложение. Учреждения культуры стали использовать платформу для продвижения ИПУ с 2018 года в связи с жесткой пессимизацией бизнес-страниц в традиционных социальных сетях, падением охвата аудитории [21, с. 46].

Анализ показал, что только одно учреждение ведет канал на платформе Яндекс.Дзен. Канал «Библиотека для слепых и слабовидящих, СПб» рассказывает о уникальных изданиях из фондов, а также в нарративах знакомит пользователей с правилами общения с незрячими людьми, правилами взаимодействия с собаками-поводырями.

Яндекс.Дзен дает возможность привлечь внимание интернет-пользователей, не являющихся подписчиками социальных сетей конкретных организаций. Знакомство с контентом происходит благодаря использованию ключевых слов владельцами аккаунтов и «умной» ленте. Контент, размещаемый на канале, отображается не только в ленте подписчиков, но и в «показах» других пользователей поисковой системы Яндекс (в соответствии с персональными интересами).

Информация о реализуемых инклюзивных программах и проектах, о наличии адаптированных экспозиций и пространств для инвалидов различных категорий (в том числе о физической доступности зданий) зачастую либо отсутствует, либо она располагается в труднодоступном месте на официальном сайте, в социальных сетях. Особенно эта проблема актуальна для крупных учреждений культуры. Одно из решений проблемы заключается в внедрении тематических хештегов или рубрик. Так, в Государственном историческом музее для освещения специальных программ созданы отдельные аккаунты «Доступный музей» в социальных сетях «ВКонтакте», Facebook, Instagram.

Во время анализа на некоторых сайтах были обнаружены следующие каналы продвижения: канал в Telegram (музей современного искусства «Гараж», театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко), видеохостинг Vimeo, фотохостинг Pinterest (Государственный исторический музей), сервис онлайн-дневников Live Journal (Государственный музей-заповедник «Гатчина», Башкирская республиканская специальная библиотека для слепых), приложения для операционных систем Android и iOS (Музей русского импрессионизма), а также отдельный сайт с виртуальной музейной коллекцией (Музей архитектуры имени А. В. Щусева).

По нашему мнению, наиболее актуальным для использования учреждениями, которые осуществляют деятельность с инвалидами различных категорий, является канал в Telegram.

Telegram — кроссплатформенный мессенджер, позволяющий обмениваться сообщениями или медиафайлами. Канал в мессенджере Telegram позволяет информировать подписчиков канала о любых направлениях деятельности организации с использованием медиафайлов разного формата, опросов и т. д. В канале в Telegram, который ведет музей современного искусства «Гараж», дублируются наиболее интересные новости с сайта, размещаются анонсы событий, специальных мероприятий музея.

Не менее любопытен опыт Музея русского импрессионизма, специалисты которого разработали приложение, а также музея архитектуры имени А. В. Щусева, который имеет отдельный сайт с виртуальной музейной коллекцией и приложение. Данный опыт интересен с точки зрения продвижения музейных коллекций, но является недоступным для людей с инвалидностью (в частности, для людей с нарушениями зрения). Для успешного взаимодействия с людьми с инвалидностью посредством интернет-ресурсов необходимо соблюдать ряд правил для адаптации контента. Кроме того, ведение таких каналов требует больших ресурсов (финансовых, человеческих), которые есть не у каждого учреждения культуры.

Для взаимодействия с аудиторией, рекламы иных каналов продвижения информации (в частности, социальных сетей) необходимо размещать «перекрестные ссылки» с официального сайта на социальные сети, равно как и в каждой социальной сети важно размещать ссылку на официальный сайт. Такие ссылки-логотипы распознаются программами экранного доступа, которые используют незрячие интернет-пользователи.

На некоторых сайтах наряду с логотипами социальных сетей были обнаружены ссылки для подписки на RSS-рассылку, для отправления писем на контактную электронную почту организации.

25 из 47 организаций имеют профиль на сайте TripAdvisor. TripAdvisor — сайт для путешественников, позволяющий спланировать поездку в любую страну мира. Сайт основан на принципе пользовательского контента (отзывы, рекомендации и т. п.). В связи с интернациональностью, легкостью в навигации, высоким уровнем интерактивности сайт занимает лидирующие позиции в поисковых системах разных стран [22, с. 29].

Участие учреждений культуры в формировании имиджа территории, развитии туризма не вызывает сомнений. Размещение в профиле на сайте TripAdvisor информации о реализации специальных программ и проектов для людей с инвалидностью позволит внести неоценимый вклад в развитие инватуризма.

Наличие на сайте профилей специальных библиотек позволит рассказать пользователям об уникальных фондах, в том числе об адаптированных рельефно-графических пособиях по истории города, макетах памятников и достопримечательностей, карте города с основными городскими объектами (при наличии), которые будут способствовать первичному знакомству с городом незрячими туристами.

Помимо этого, наличие профиля библиотек на сайте TripAdvisor — еще одна возможность для продвижения библиотеки как важнейшего социального института, интеллектуального центра, который может быть привлекателен для туристов наряду с музеями и театрами.

36 организаций имеют профиль на портале «PRO.Культура.РФ». «PRO.Культура.РФ» — проект Министерства культуры России, цифровая платформа, которая собирает и распространяет информацию о событиях в сфере культуры. Закономерно, что не все анализируемые учреждения имеют профиль на данном портале в связи с иной ведомственной принадлежностью (например, некоммерческие организации, негосударственные театры и музеи).

События, размещаемые на портале учреждениями, распространяются на партнерских сайтах проекта, среди которых: портал «Культура.РФ», сайт

Министерства культуры России, а также крупнейшие информационные партнеры (Яндекс.Афиша и др.). Анализ показал, что некоторые организации имеют несколько профилей. Так, Самарская областная специальная библиотека для слепых ведет профили филиалов библиотеки в области для расширения аудитории.

Информация о 27 организациях размещена в «Википедии». По объему сведений и тематическому охвату энциклопедия «Википедия» является самой полной энциклопедией, одним из самых посещаемых сайтов в сети [12, с. 212].

«Википедия» предоставляет возможность продвижения электронных ресурсов библиотек, осуществления краеведческой деятельности совместно с другими организациями [18, с. 39]. Наличие статьи об организации в «Википедии», содержащей не только информацию о ее исторической значимости, но и о текущей деятельности (в том числе о доступности организации для людей с инвалидностью) позволяет привлечь новых пользователей, повысить имидж учреждения, увеличить цитируемость, а также повысить качество публикаций в СМИ [7, с. 28–31]. Зачастую представители СМИ предпочитают брать сведения о деятельности организации для подготовки материалов не лично у сотрудников или на официальном сайте, а в социальных сетях, либо в «Википедии». Отсутствие сведений от организации в указанных источниках может привести к искажению данных в СМИ.

Исследование показало, что 40 из 47 организаций представлены в поисковых системах Яндекс и Google. Это свидетельствует о том, что данные 40 организаций зарегистрированы в Яндекс.Справочнике и Google Maps.

Среди специальных библиотек наибольшая средняя оценка у Санкт-Петербургской государственной библиотеки для слепых и слабовидящих, среди общедоступных — у Российской государственной библиотек для молодежи. Наибольшая средняя оценка также у Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, творческого объединения «Круг» и благотворительного фонда «Качество жизни», Национального оперного театра г. Бордо. Ни одна из анализируемых организаций не ведет работу по управлению онлайн-репутацией в поисковых системах.

Управление онлайн-репутацией включает в себя не только работу с отзывами на официальных сайтах организаций, в сообществах в социальных сетях, но и работу с отзывами в сети интернет в целом.

В настоящий момент в управлении репутацией большое внимание уделено сети интернет. Формирование репутации в онлайн- и офлайн-пространствах — обязательное условие для достижения эффективных результатов в долгосрочной перспективе.

Проведенный сравнительный анализ каналов продвижения, которые используются организациями в сети интернет, позволил выявить, что наиболее используемыми социальными сетями для продвижения ИПУ являются «ВКонтакте», Facebook, Instagram, наиболее используемым порталом — «PRO.Культура.РФ».

Однако тот факт, что остальные каналы менее распространены, не может свидетельствовать о неэффективности их использования. Данное исследование позволяет сделать некоторые выводы об особенностях использования анализируемых каналов продвижения, выделить особенности продвижения для людей с ограниченными возможностями здоровья:

— вне зависимости от канала продвижения в сети интернет организации важно транслировать фирменный стиль, используя его элементы в оформлении профиля, стилистике подачи информации и т. п.;
— для успешного продвижения ИПУ в интернете необходимо проводить регулярный мониторинг каналов, отслеживать новые, оценивать необходимость и перспективность их использования, в том числе для коммуникации с людьми с ограниченными возможностями здоровья;
— каждый канал продвижения рассчитан на определенную целевую аудиторию (с точки зрения возрастной, гендерной, профессиональной принадлежности и т. п.), в этой связи необходимо учитывать особенности восприятия целевых аудиторий при подготовке контента;
— при комплексном использовании каналов продвижения необходимо регулярно отслеживать упоминания об организации, управлять ее онлайн-репутацией в сети интернет для развития бренда (в том числе с использованием различных бесплатных и платных сервисов для отслеживания упоминаний).

Таким образом, проведенный сравнительный анализ каналов продвижения информационных продуктов и услуг для людей с ограниченными возможностями здоровья позволил выявить и оценить каналы продвижения, используемые специальными библиотеками для слепых и другими организациями, оказывающими услуги для людей с ограниченными возможностями здоровья для информирования о своей деятельности.

Результаты проведенного анализа позволяют определить наиболее используемые и эффективные каналы продвижения для различных групп пользователей в электронной среде и являются основой для разработки коммуникационной стратегии продвижения информационных продуктов и услуг специальной библиотеки для слепых, направленной на обеспечение информационной поддержки бренда библиотеки, а также на повышение уровня взаимодействия с реальными и потенциальными пользователями библиотеки и, как следствие, формирование инклюзивного общества.

Выводы

Становление специальных библиотек для слепых как инклюзивных информационно-культурных центров — закономерный исторически обусловленный процесс. С учетом выявленных в рамках настоящего исследования нормативно-правовых и организационных аспектов библиотеки для слепых являются ключевыми организациями, участвующими в формировании инклюзивного общества. Как методические центры библиотеки распространяют накопленный опыт среди других учреждений культуры (общедоступных библиотек, музеев, выставочных залов, театров), продвигая собственные ИПУ в информационном пространстве.

Выстраивание эффективной коммуникации с внутренней и внешней средой в рамках разработанной коммуникационной стратегии призвано обеспечить не только продвижение ИПУ, но и продвижение инклюзии в обществе.

Анализ литературы и результаты проведенных исследований позволяют отметить, что широкая общественность выражает готовность к участию в инклюзивных программах и проектах, в этой связи задачей специальных библиотек для слепых становится многоуровневое информирование, направленное

на продвижение ИПУ и организованное с учетом особенностей восприятия маркетинговых сообщений различными аудиториями.

Исследование, посвященное выявлению каналов продвижения ИПУ, а также особенностей коммуникационной стратегии специальными библиотеками для слепых, призвано стать основой для создания в рамках выполняемого автором диссертационного исследования типовой модели коммуникационной стратегии специальной библиотеки для слепых, а также для подготовки методических рекомендаций, посвященных особенностям реализации коммуникационной стратегии в условиях формирования инклюзивного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алёхина С. В.* Психолого-педагогические исследования инклюзивного образования в практике подготовки магистрантов / С. В. Алёхина // Психологическая наука и образование. — 2015. — Т. 20. — № 3. — С. 70–78.
2. *Белешев С. Д.* Экспертные оценки / С. Д. Белешев, Ф. Г. Гурвич. — Москва : Наука, 1973. — 157 с., ил.
3. *Беляева М. А.* Социокультурная реабилитация инвалидов : от политики интеграции к инклюзии / М. А. Беляева // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2019. — Т. 10. — № 2. — С. 1–13.
4. *Брежнева В. В.* Маркетинговые коммуникации в информационном обслуживании: интегрированный подход / В. В. Брежнева // Информационный бюллетень РБА. — 2006. — № 40. — С. 100–102.
5. Видеорекламе прочат первое место по бюджетам // Sostav — независимый проект брендингового агентства Depot WPF : [сайт] — 2016. — URL: https://www.sostav.ru/publication/videoreklame-prochat-pervoe-mesto-po-byudzhetam-23694.html (дата обращения: 16.05.2020).
6. *Гавришин И. С.* О библиотеках должны знать: ликбез по SEO / И. С. Гавришин // Информационный бюллетень РБА. — 2019. — № 87. — С. 64–66.
7. *Голованова К. В.* Библиотеки и википедия: возможности сотрудничества / К. В. Голованова // Современная библиотека. — 2017. — № 5. — С. 28–31.
8. *Гох А. Ф.* Инклюзивная культура: от образовательного к социокультурному контексту / А. Ф. Гох, Н. Н. Шестакова, Д. В. Юрков // Вестник КГПУ имени В. П. Астафьева. — 2019. — №2. — С. 189–198.
9. *Гущина Е. Г.* Методика формирования стратегии продвижения бренда компании с использованием инструментария интернет-маркетинга / Е. Г. Гущина, С. С. Чеботарева // Вестник АГТУ. — 2008. — № 2. — С. 23–28.
10. *Диянская Г. П.* Принцип равных возможностей в тифлобиблиотековедении и библиотечном обслуживании инвалидов по зрению : специальность 05.25.03 «Библиотековедение, библиографоведение и книговедение» : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Диянская Галина Петровна. — Москва, 1998. — 343 с.
11. *Диянская Г. П.* Библиотеки для слепых за рубежом: аспекты обеспечения равного доступа к информации / Г. П. Диянская ; РГБС. — Москва, 1996. — 192 с.
12. *Добреньков В. И.* Социология глобализации : учеб. пособие / В. И. Добреньков, А. Б. Рахманов ; Социологический факультет МГУ. — Москва : Акад. проект, 2014. — 634 с. — ISBN 978-5-8291-1632-3.
13. *Добреньков В. И.* Методы социологического исследования : учебник / В. И. Добреньков, А. И. Кравченко. — Москва : ИНФРА-М, 2004. — 768 с. — ISBN 978-5-16-003457-7.

14. Институт слепых императорского человеколюбивого общества [Электронный текст] // Историко-культурный интернет портал «Энциклопедия Санкт-Петербурга» : [сайт]. — 2019. — URL: http://www.encspb.ru/object/2830283019?lc=ru (дата обращения: 02.05.2019).

15. Каждому возрасту — свои сети (аналитический обзор ВЦИОМ) [Электронный текст] // ВЦИОМ : [сайт]. — 2020. — URL: https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=116691 (дата обращения: 15.05.2020).

16. *Каратыгина Т. Ф.* Специальное библиотековедение: силуэт на фоне отечественной библиотечной науки / Т. Ф. Каратыгина [Электронный текст] // Научные и технические библиотеки. — 2005. — № 3. — URL: http://ellib.gpntb.ru/subscribe/ntb/2005/3/ntb_3_3_2005.htm (дата обращения: 09.05.2019).

17. *Клюев В. К.* Маркетинговая парадигма современных публичных библиотек / В. К. Клюев // Библиотечное дело. — 2015. — № 3. — С. 14–19.

18. *Комаров С. Ю.* Википедия как средство продвижения информационных ресурсов / С. Ю. Комаров // Библиосфера. — 2012. — Спецвып. — С. 38–40.

19. *Крейденко В. С.* Библиотечные исследования : учебно-методическое пособие / В. С. Крейденко. — Москва : Русская школьная библиотечная ассоциация, 2007. — 351 с., ил., табл. — ISBN 978-5-902300-68-7.

20. *Куликова А. В.* Маркетинговые коммуникации : учебно-методическое пособие / А. В. Куликова. — Нижний Новгород : Нижегородский госуниверситет имени Н. И. Лобачевского, 2016. — 62 с.

21. *Леншина М.* Национальная библиотека в медиасреде: рамки и возможности / М. Леншина // Университетская книга. — 2018. — № 7. — С. 46–49.

22. *Лиханова В. В.* Медиаимидж как средство продвижения туристской территории / В. В. Лиханова // Научный результат. Технологии бизнеса и сервиса. — 2016. — Т. 2. — № 3. — С. 23–32.

23. Маркетинг библиотечно-информационной деятельности : учебник / В. В. Брежнева, Н. Ю. Дементьева, Н. В. Жадько и др. ; науч. ред. В. К. Клюев. — Санкт-Петербург : Профессия, 2017. — 239 с., ил., портр., табл. — ISBN 978-5-9909837-4-8.

24. Марракешский договор об облегчении доступа слепых и лиц с нарушениями зрения или иными ограниченными способностями воспринимать печатную информацию к опубликованным произведениям [Электронный текст] // Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. — 2019. — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201904050001 (дата обращения: 02.03.2020).

25. Модельный стандарт деятельности публичной библиотеки. Новая редакция // Российская библиотечная ассоциация : [сайт]. — 2020. — URL: http://www.rba.ru/content/about/doc/mod_publ.php (дата обращения: 05.04.2020).

26. Модельный стандарт деятельности специальной библиотеки для слепых субъекта Российской Федерации: принят Конференцией Российской библиотечной ассоциации ; XV Ежегодная сессия, 20 мая 2010 г., г. Томск / Российская библиотечная ассоциация. — Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2010. — 24 с.

27. *Москалёв С. М.* Ко-маркетинг как инструмент реализации уникальных торговых предложений / С. М. Москалёв // Известия СПбГАУ. — 2016. — № 42. — С. 179–183.

28. О ратификации Конвенции о правах инвалидов : Федеральный закон № 46 ФЗ от 3 мая 2012 г.: принят Государственной Думой 25 апреля 2012 // Собрание законодательства Российской Федерации. — 2012. — № 19. — ст. 2280.

29. Общегородской фестиваль «Эстафета доброты» [Электронный текст] // Санкт-Петербургская государственная специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих : [сайт]. — 2020. — URL: http://www.gbs.spb.ru/ru/pages/o_nas/konferentsii_seminary_konkursy/festivali/ (дата обращения: 02.05.2020).

30. *Павленко В. А.* Анализ особенностей формирования эффективного комплекса маркетинговых коммуникаций издательских компаний / А. В. Павленко // Научная периодика : проблемы и решения. — 2012. — № 1. — С. 24–29.

31. *Парсонс Т.* Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения / Т. Парсонс // THESIS : теория и история экономических и социальных институтов и систем. — 1993. — № 2. — С. 94–122.

32. Постановление Правительства Российской Федерации от 17.06.2015 № 599 «О порядке и сроках разработки федеральными органами исполнительной власти, органами исполнительной власти субъектов Российской Федерации, органами местного самоуправления мероприятий по повышению значений показателей доступности для инвалидов объектов и услуг в установленных сферах деятельности» [Электронный текст] // Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. — 2020. — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201506220008 (дата обращения: 03.04.2020).

33. Постановление Правительства РФ от 23 января 2016 г. № 32 «Об утверждении перечня форматов, предназначенных исключительно для использования слепыми и слабовидящими (рельефно-точечным шрифтом и другими специальными способами), перечня библиотек, предоставляющих слепым и слабовидящим доступ через информационно-телекоммуникационные сети к экземплярам произведений, созданных в форматах, предназначенных исключительно для использования слепыми и слабовидящими (рельефно-точечным шрифтом и другими специальными способами), а также Правил предоставления библиотеками доступа слепым и слабовидящим к экземплярам произведений, созданных в форматах, предназначенных исключительно для использования слепыми» // Информационно-правовой портал «Гарант» : [сайт]. — 2015. — URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71213142/#0 (дата обращения: 05.06.2020).

34. Постановление Совмина РСФСР от 17.01.1953 № 42 «О мероприятиях по улучшению культурно-бытового обслуживания слепых» [Электронный текст] // Библиотека нормативно-правовых актов СССР : [сайт]. — 2014. — URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4880.htm (дата обращения: 09.05.2019).

35. Приказ Министерства культуры РФ от 10 ноября 2015 г. № 2761 «Об утверждении Порядка обеспечения условий доступности для инвалидов библиотек и библиотечного обслуживания в соответствии с законодательством Российской Федерации о социальной защите инвалидов» [Электронный текст] // Информационно-правовой портал «Гарант» : [сайт]. — 2015. — URL: http://base.garant.ru/71283650/ (дата обращения: 03.04.2020).

36. Приказ Министерства культуры РФ от 9 сентября 2015 г. № 2400 «Об утверждении требований доступности к учреждениям культуры с учетом особых потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения» [Электронный текст] // Информационно-правовой портал «Гарант» : [сайт]. — 2015. — URL: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71183280/ (дата обращения: 03.04.2020).

37. Прикоснись к прошлому // Свердловская областная специальная библиотека для слепых : [сайт]. — 2020. — URL: http://sosbs.ru/life/articles/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%20%D0%BA%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%88%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D1%83/ (дата обращения: 04.05.2020).

38. Прирост интернет-аудитории в 2019 году обеспечили пенсионеры [Электронный текст] // РБК : [сайт]. — 2020. — URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/13/01/2020/5e1876549a7947210b5ef636 (дата обращения: 13.05.2020).

39. Прогулки по Казанскому Кремлю [Электронный текст] // Республиканская областная специальная библиотека для слепых : [сайт]. — 2015. — URL: https://rsbsrt.ru/news/600/?sphrase_id=121096 (дата обращения: 02.05.2020).

40. Проект «Прикоснись к истории» [Электронный текст] // Санкт-Петербургская государственная специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих : [сайт]. — 2020. — URL: http://www.gbs.spb.ru/ru/pages/proekty/proekty_i_programmy_po_rabote_s_detmi/proekt_prikosnis_k_istorii/ (дата обращения: 02.05.2020).

41. *Романович Н. А.* Ситуации опроса глазами респондента / Н. А. Романович // Социологические исследования. — 1999. — № 2. — С. 123–126.

42. *Суслова И. М.* Менеджмент библиотечно-информационной деятельности / И. М. Суслова, В. К. Клюев // Санкт-Петербург : Профессия, 2009. — 600 с., илл., табл. — ISBN 978-5-93913-181-0.

43. Федеральный реестр инвалидов : [сайт]. — Москва. — Обновляется регулярно. — URL: https://sfri.ru/analitika/chislennost (дата обращения: 10.08.2019).

44. *Шапошников А. Е.* Библиотечное обслуживание инвалидов: история, современность, тенденции / Министерство культуры РСФСР, Республиканский центр. б-ка для слепых. — Москва : Оптимист, 1992. — 210 с.

45. *Шрайберг Я. Л.* Информационно-документное пространство образования, науки и культуры в современных условиях цифровизации общества. Ежегодный доклад Пятого международного профессионального форума «Крым–2019» / Я. Л. Шрайберг // Научные и технические библиотеки. — 2019. — № 9. — С. 3–55.

46. *Юленков С. Е.* Современные виртуальные экскурсии и средства разработки виртуальных экскурсий в музейной деятельности / С. Е. Юленков, С. В. Котельникова, А. С. Касаткин // Решетниковские чтения. — 2016. — С. 239–240.

47. *Ядов В. А.* Стратегия социологического исследования: описание, объяснение, понимание социальной реальности : учебник для вузов / В. А. Ядов ; Сост. В. В. Семенова ; Ин-т социологии РАН. — Москва : Добросвет, 1998. — 567 с. — ISBN 5-7913-0009-3.

48. *Chang P., Hsieh P.* Customer involvement with service in public libraries / P. Chang, P. Hsieh // Library Review. — 1996. — vol 45. — № 8. — pp. 17–24.

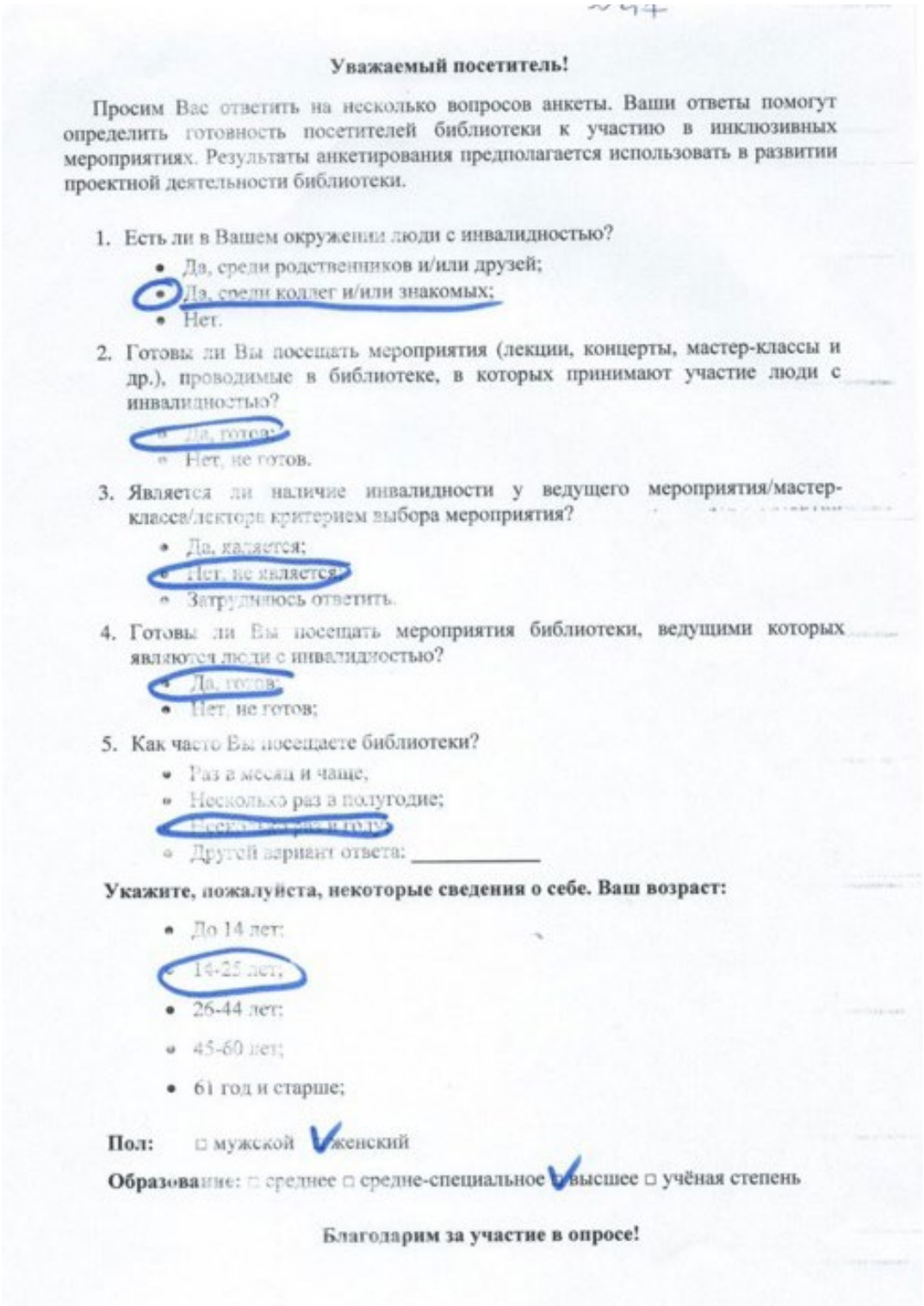
49. Digital-тренды 2018 года: самое большое исследование интернета, социальных сетей и электронной коммерции [Электронный текст] // Conversion : [сайт]. — 2018. — URL: https://conversion.im/digital-trendy-2018 (дата обращения: 13.05.2019).

50. Number of e-mail users worldwide from 2017 to 2024. — [Электронный текст] // Statista : [сайт]. — 2020. — URL: https://www.statista.com/statistics/255080/number-of-e-mail-users-worldwide/ (дата обращения: 18.05.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Примеры анкет, направленных на определение готовности к участию в инклюзивных мероприятиях (в печатном и электронном вариантах)

1.1. Скан печатного варианта заполненной анкеты № 47



Уважаемый посетитель!

Просим Вас ответить на несколько вопросов анкеты. Ваши ответы помогут определить готовность посетителей библиотеки к участию в инклюзивных мероприятиях. Результаты анкетирования предполагается использовать в развитии проектной деятельности библиотеки.

1. Есть ли в Вашем окружении люди с инвалидностью?
   - Да, среди родственников и/или друзей;
   - Да, среди коллег и/или знакомых;
   - Нет.
2. Готовы ли Вы посещать мероприятия (лекции, концерты, мастер-классы и др.), проводимые в библиотеке, в которых принимают участие люди с инвалидностью?
   - Да, готов;
   - Нет, не готов.
3. Является ли наличие инвалидности у ведущего мероприятия/мастер-классов/лекторов критерием выбора мероприятия?
   - Да, является;
   - Нет, не является;
   - Затрудняюсь ответить.
4. Готовы ли Вы посещать мероприятия библиотеки, ведущими которых являются люди с инвалидностью?
   - Да, готов;
   - Нет, не готов;
5. Как часто Вы посещаете библиотеки?
   - Раз в месяц и чаще;
   - Несколько раз в полугодие;
   - Несколько раз в год;
   - Другой вариант ответа: _____

Укажите, пожалуйста, некоторые сведения о себе. Ваш возраст:

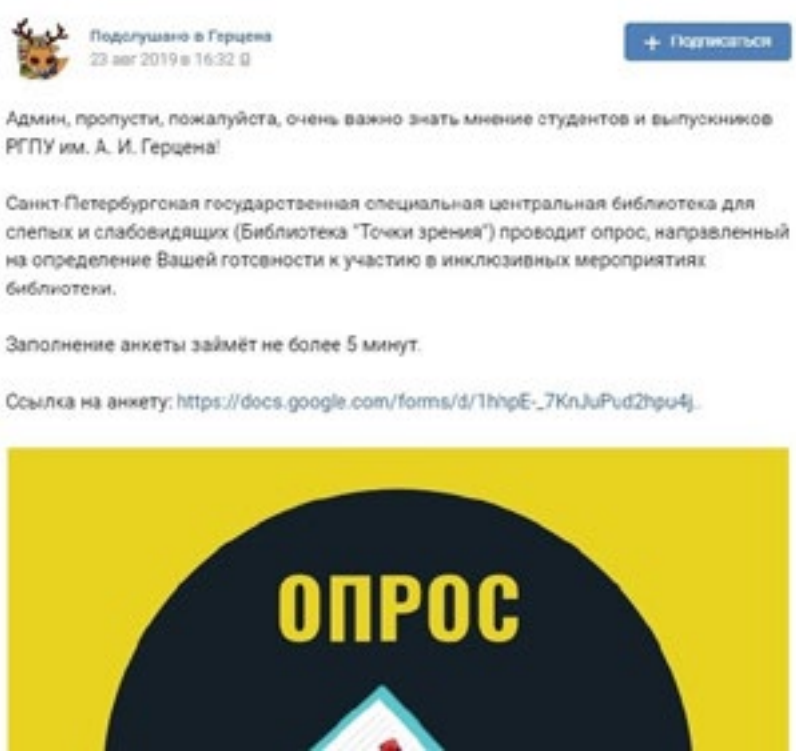
- До 14 лет;
- 14-25 лет;
- 26-44 лет;
- 45-60 лет;
- 61 год и старше;

Пол: □ мужской ✓женский

Образование: □ среднее □ средне-специальное ✓высшее □ учёная степень

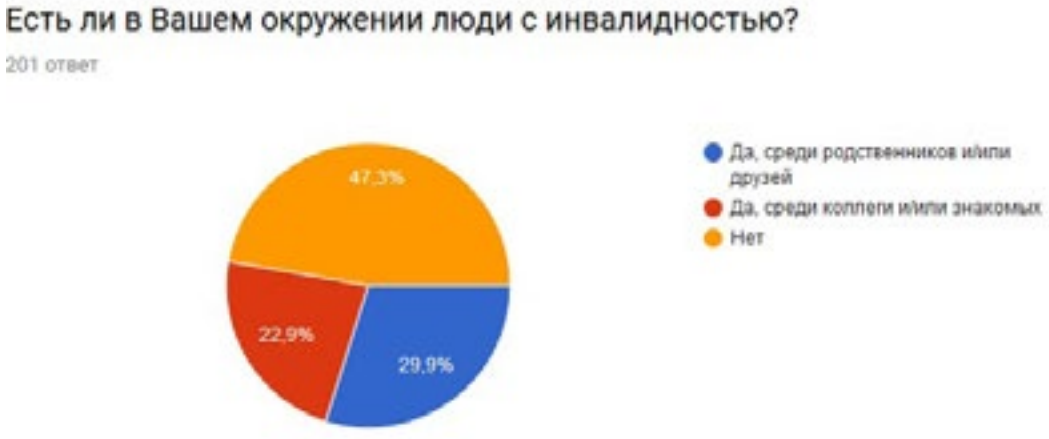
Благодарим за участие в опросе!

1.2. Пример распространения электронного варианта анкеты в социальных сетях

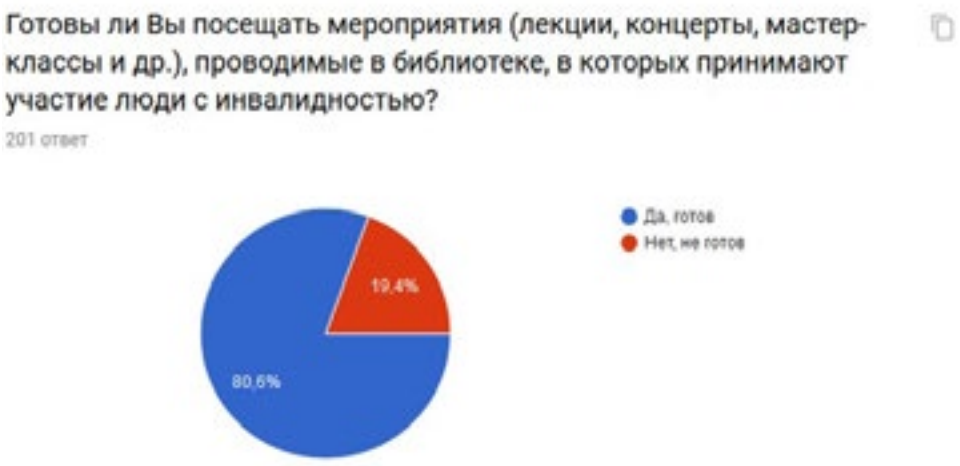


ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

Результаты исследования готовности к участию в инклюзивных мероприятиях

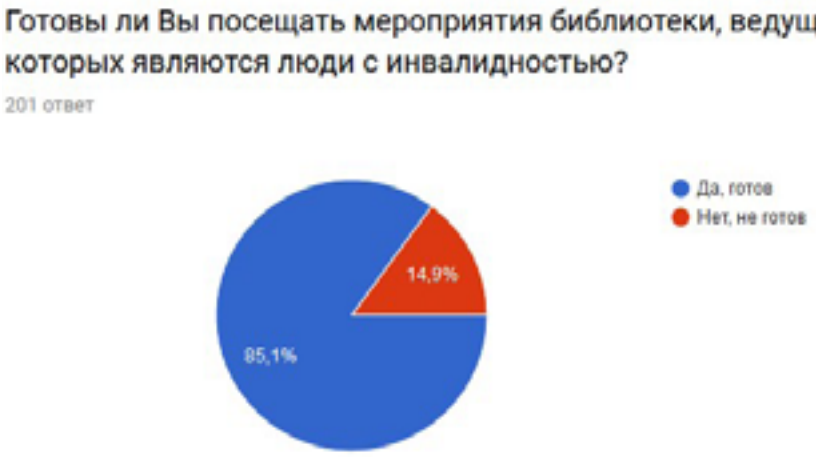


Вопрос № 1



Вопрос № 2

Вопрос № 3



Вопрос № 4

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3

Перечень специальных библиотек для слепых в городах с населением более одного миллиона жителей

1. Российская государственная библиотека для слепых и слабовидящих (г. Москва);
2. Санкт-Петербургская государственная библиотека для слепых и слабовидящих;
3. Новосибирская областная специальная библиотека для незрячих и слабовидящих;
4. Свердловская областная специальная библиотека для слепых;
5. Нижегородская центральная специальная библиотека для слепых;
6. Республиканская специальная библиотека для слепых и слабовидящих (г. Казань);
7. Челябинская областная специальная библиотека для слабовидящих и слепых;
8. Специализированная библиотека для незрячих и слабовидящих, филиал ОГОНБ имени А. С. Пушкина (г. Омск);
9. Самарская областная библиотека для слепых;
10. Ростовская областная специальная библиотека для слепых;
11. Башкирская республиканская специальная библиотека для слепых;
12. Красноярская краевая специальная библиотека — центр социокультурной реабилитации инвалидов по зрению;
13. Воронежская областная специальная библиотека для слепых имени В. Г. Короленко;
14. Пермская краевая специальная библиотека для слепых;
15. Волгоградская областная специальная библиотека для слепых.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 4

Перечень организаций-лидеров в формировании инклюзивного общества, составленный по результатам экспертного опроса

1) Общедоступные библиотеки-лидеры в формировании инклюзивного общества:

— Российская государственная библиотека для молодежи (г. Москва);
— Межрайонная централизованная библиотечная система имени М. Ю. Лермонтова (г. Санкт-Петербург);
— Центральная публичная библиотека Новоуральского городского округа (г. Новоуральск);
— Центральная городская библиотека г. Нижний Тагил;
— Центральная городская библиотека г. Бавлы;
— Центральная городская библиотека г. Челябинск.

2) Музеи-лидеры в формировании инклюзивного общества:

— Центральный выставочный зал «Манеж» (г. Санкт-Петербург);
— Музей истории религии (г. Санкт-Петербург);
— Русский музей (г. Санкт-Петербург);

— Музей современного искусства «Гараж» (г. Москва);
— Музей-памятник «Исаакиевский собор» (г. Санкт-Петербург);
— Музей-заповедник «Гатчинский дворец» (г. Гатчина);
— Музей-заповедник «Царское Село» (г. Пушкин);
— Музей эмоций (г. Санкт-Петербург);
— Музей «Прогулка в темноте» (г. Москва);
— Музей имени М. В. Нестерова (г. Уфа);
— Республиканский музей боевой славы (г. Уфа);
— Культурный центр «Интеграция» (г. Москва);
— Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (г. Москва);
— Музей-заповедник «Царицыно» (г. Москва);
— Государственный исторический музей (г. Москва);
— Музей истории городского освещения «Огни Москвы» (г. Москва);
— Музей русского импрессионизма (г. Москва);
— Музей архитектуры имени А. В. Щусева (г. Москва).

3) Театры-лидеры в формировании инклюзивного общества:
— Московский губернский театр;
— Московский детский сказочный театр;
— Театр «Современник» (г. Москва);
— Детский интеграционный театр «ТриЧетыре» (г. Санкт-Петербург»);
— Музыкальный театр «Геликон-опера» (г. Москва);
— Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (г. Москва).

4) Некоммерческие организации (благотворительные фонды, общественные объединения) — лидеры в формировании инклюзивного общества:
— Благотворительный фонд «Искусство, наука и спорт» (г. Москва и другие регионы России);
— Благотворительный фонд «ПРО-арте»;
— Творческое объединение «Круг»;
— Социальное движение «Белая трость»;
— Центр творческих проектов «Инклюзион»;
— Благотворительный фонд «СОединение»;
— Благотворительный фонд «Качество жизни» (г. Москва).

5) Зарубежные организации (библиотеки, музеи, театры, благотворительные фонды и др.) — лидеры в формировании инклюзивного общества:
— Оперный театр г. Бордо (Франция);
— Публичная библиотека г. Бордо (Франция);
— Специальная библиотека для слепых «Селия» (г. Хельсинки, Финляндия).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

— АНО — Автономная некоммерческая организация
— ВЦИОМ — Всероссийский центр изучения общественного мнения
— ГОСТ — Государственный стандарт
— ДОР — Дифференцированное обеспечение руководства
— ИМК — Интегрированные маркетинговые коммуникации

— ИПУ — Информационные продукты и услуги
— ИРИ — Избирательное распространение информации
— ЛГУ имени А. С. Пушкина — Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина
— МОУ — Муниципальное образовательное учреждение
— ОВЗ — Ограниченные возможности здоровья (люди с ОВЗ)
— РБА — Российская библиотечная ассоциация
— РГПУ имени А. И. Герцена — Российский государственный университет имени А. И. Герцена
— РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
— РФ — Российская Федерация
— СМИ — Средства массовой информации
— СПб — Санкт-Петербург
— СПб ГСЦБС — Санкт-Петербургская государственная специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих
— СССР — Союз Советских Социалистических Республик
— США — Соединенные Штаты Америки
— ФЗ — Федеральный Закон
— IFLA — International Federation of Library Associations and Institutions (Международная ассоциация библиотечных ассоциаций и учреждений)
— PR — Public Relations
— SEO — Search Engine Optimization (поисковая оптимизация)
— SMM — Social Media Marketing

Вторая премия

ЦИФРОВОЕ КУРАТОРСТВО В БИБЛИОТЕКЕ: МЕТОДИКИ КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ИНФОРМАЦИИ В УСЛОВИЯХ ЭЛЕКТРОННОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ

Косолапова Елена Витальевна
Кемеровский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

XXI век — век сверхскоростей и высоких технологий. Весь современный мир пошел по пути цифровизации не просто информации, но всей жизни человека. Жизнь человека протекает в цифровом мире, под воздействием гигантских объемов сведений, в окружении многочисленных гаджетов. Для обыкновенного обывателя становится очень трудным и часто даже невозможным справиться со всеми объемами обрушивающейся на него информации, идти в ногу со временем, овладеть всеми постоянно появляющимися новыми технологиями и гаджетами.

Современный человек испытывает острую потребность в получении новых знаний и умений по работе с информацией и цифровыми технологиями. Однако в нашей стране пока отсутствуют заведения, целенаправленно занимающиеся информационной подготовкой граждан различных возрастов.

В ответ на вызов общества государство инициировало создание новой профессии — «цифровой куратор». Специалисты данной профессии призваны помочь гражданам получить необходимые знания и навыки для успешной полноценной жизни в цифровой среде.

Цель исследования — обосновать необходимость использования библиотек как базы цифрового кураторства, а также разработать предложения по внедрению методики критического анализа информации.

Задачи исследования:

1. Раскрыть функциональные обязанности цифрового куратора.
2. Раскрыть возможности библиотек по осуществлению цифрового кураторства.
3. Представить методики критического анализа информации в цифровой среде, необходимые для реализации библиотекарем функций цифрового куратора.

ГЛАВА 1. ЦИФРОВОЕ КУРАТОРСТВО КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕКАРЕЙ

1.1. Цифровое кураторство как отражение социальной потребности современного общества

Стремительное развитие и проникновение во все сферы человеческой жизни информационно-коммуникационных технологий носит глобальный характер.

Мы живем в эпоху глобализации, когда стираются государственные границы, происходит формирование международного информационного и экономического пространства, глобализация международных коммуникаций. На современном этапе развития общества идет процесс формирования единого информационного пространства на международном уровне, в котором «развитие и широкое применение цифровых информационных и коммуникационных технологий имеет решающее значение для повышения конкурентноспособности экономики, расширения возможностей ее интеграции в мировой рынок»[1]. В этих условиях государство заинтересовано в развитии высокотехнологичного общества, уделяя внимание каждому его члену. Стремительное развитие ИКТ-технологий повлекло за собой цифровизацию всех сфер жизнедеятельности человека, его быт, учебу, работу, отдых. Человек становится неспособным комфортно чувствовать себя в этом мире, ему не хватает знаний и умений овладеть бурным потоком постоянно наращиваемых и совершенствующихся технологий, он становится неспособным ориентироваться во всем гигантском объеме истинной и ложной, полезной и вредной информации, которая обрушивается на него каждый день.

Правительство Российской Федерации озабочено проблемами, связанными с трудностями перехода населения к цифровому обществу. В связи с этим возникает необходимость формирования цифровой грамотности каждого гражданина.

Под цифровой грамотностью понимается набор знаний и умений, которые необходимы для безопасного и эффективного использования цифровых технологий и ресурсов интернета.

Данное понятие является многослойным и включает следующие составляющие:

— цифровое потребление: использование интернет-услуг для работы и жизни;
— цифровая компетентность: способность человека уверенно, эффективно, критично и безопасно выбирать и применять информационно-коммуникационные технологии в разных сферах жизнедеятельности (работа с контентом, коммуникации, техносфера), а также готовность к такой деятельности;
— цифровая безопасность: комплекс мер, направленных на защиту конфиденциальности, целостности и доступности информации от вирусных атак и несанкционированного вмешательства[2].

---

[1] *Духовницкий О. Г.* Цифровизация и национальная безопасность // Научные труды Вольного экономического общества России. 2018. — № 2. — С. 35–43.

[2] *Киселева Л. С.*, *Семенова А. А.* Цифровая трансформация общества: тенденции и перспективы // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов. — 2018. — № 4(34). — С. 157–169.

Своевременной реакцией правительства на обозначенный социальный вызов явилось формирование и утверждение новой профессии — цифровой куратор. Был разработан профессиональный стандарт «Консультант в области развития цифровой грамотности населения (цифровой куратор)», утвержденный приказом Минтруда России от 31 октября 2018 года[3].

Цифровой куратор — это специалист, оказывающий информационно-консультационные услуги населению в области развития цифровых компетенций. Работа цифрового куратора заключается в оказании помощи населению, независимо от возраста, обучению их работе с цифровыми технологиями, информационно-коммуникационными технологиями, компьютерами, гаджетами, порталами, госуслугами в электронном формате. Согласно профессиональному стандарту, основная цель деятельности цифрового куратора — просвещение в вопросах применения цифровых технологий и онлайн-сервисов в различных сферах жизни, содействие развитию цифровых компетенций различных групп населения. В его обязанности входит проведение индивидуальных консультаций населения, проведение информационно-просветительских мероприятий и их организационно-техническое обеспечение, консультационное сопровождение развития цифровых компетенций с использованием информационных и образовательных ресурсов, организационно-методическое обеспечение деятельности по предоставлению консультационных услуг, прием обращений клиентов по телефону и электронной почте.

Цифровой куратор призван знакомить граждан в основном с технической стороной цифровизации: обучить базовым навыкам работы с персональным компьютером и различными гаджетами, познакомить с методами компьютерной цифровой обработки текстовой, числовой и графической информации, рассмотреть устройство и строение технических устройств и компьютерных сетей, обучить пользованию основными онлайн-сервисами по оказанию электронных услуг, познакомить с базовыми правилами информационной безопасности и этикой деловой электронной переписки.

Исходя из содержания профессионального стандарта, деятельность цифрового куратора может быть направлена в основном на старшее поколение и пенсионеров, как наиболее неподготовленных к цифровым технологиям, поскольку им больше неоткуда получить технические знания и умения работы с компьютером и другими электронными устройствами. Молодое поколение, дети и подростки остаются практически неохваченными, поскольку работать с компьютерной и электронной цифровой техникой они успешно учатся самостоятельно, кроме того, они получают эти знания и на уроках информатики в школе. Однако неправильно думать, что проблемы цифровой среды обошли их стороной. В массовом сознании бытует стереотип, что в отличие от взрослых людей, дети и подростки — так называемые «цифровые аборигены», — разбираются в современной информационной среде, гаджетах, компьютерных программах и мобильных приложениях намного лучше, чем их педагоги и родители. Они мгновенно находят и скачивают реферат,

---

[3] Профессиональный стандарт «Консультант в области развития цифровых компетенций населения (цифровой куратор)». Утвержден приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 31 октября 2018 г. № 682н. — URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/06.044.pdf (дата обращения: 26.08.2020).

который нужно срочно сдать учителю; быстро добывают на «пиратских» ресурсах новейший музыкальный альбом; они «без проблем» скачают в сети нелицензионную копию фильма, только что вышедшего на экраны кинотеатров.

Однако все эти умения не гарантируют, что нынешний школьник станет гармонически развитой личностью, обладающей развитым интеллектом и высоким уровнем культуры, соблюдающей нравственные принципы и нормы. Особенно актуальной эта проблема становится в условиях информационного противоборства, «войн памяти», нарастающих тенденций проявления информационной агрессии (кибербуллинг, троллинг и др.) в детской и молодежной среде.

Таким образом, в условиях современной агрессивной цифровой среды требуется специалист-консультант, образовательная деятельность которого охватывала бы нужды всех слоев населения, любого возраста.

1.2. Библиотека как база для формирования цифровых компетенций граждан. Библиотекари как цифровые кураторы

Исторически, библиотеки, призванные удовлетворять потребности общества в источниках информации, книгах и знании, по праву входят в состав важнейших духовных социальных институтов общества.

В современном, стремительно меняющемся мире библиотеки реализуют информационную и мемориальную функции, содействуют укреплению национальной идентичности, поддерживают преемственность поколений, играют огромную роль в воспитании молодежи. Библиотеки, являясь институтом памяти, не только обеспечивают сохранение социальной памяти человечества, наподобие генофонда живых организмов, но и делают этот запас публично доступным.

Библиотека как социальный институт аккумулирует, хранит, обрабатывает и представляет для общественного использования документально фиксированные знания.

Интеграция библиотек в глобальную сеть внесла еще большие перемены в обслуживание их пользователей. В эпоху интернета библиотеки кардинально раздвинули границы своей деятельности, перейдя из реального пространства в виртуальное благодаря созданным порталам, сайтам, блогам, страницам в социальных сетях и др.

Используя возможности интернета, современная библиотека может обеспечивать доступ к информационным ресурсам, принадлежащим другим субъектам информационного пространства, представленным в сети; предоставлять виртуальные услуги по поиску информации и необходимых знаний; предлагать электронные информационные ресурсы.

Библиотекарь обладает специальным образованием, сформированным набором уникальных навыков и компетенций — навыками работы с информацией, умениями осуществлять ее поиск, анализ, критическую оценку, переработку и создание новых информационных продуктов. Данными навыками в настолько полном объеме не владеет ни один другой специалист: ни учитель, ни ИТ-специалист, ни программист. Также ошибочно распространенное мнение о том, что библиотекарь владеет навыками работы только с бумажными источниками информации. В ходе профессионального образования будущие библиотекари изучают множество дисциплин, связанных с современными информационными технологиями. Так, например, в Кемеровском государственном институте культуры

для студентов специальности «Библиотечно-информационная деятельность» внедрены в учебный процесс такие курсы, как «Информационные технологии», «Автоматизированные библиотечно-информационные системы», «Мультимедийные технологии», «Web-технологии», «Технология подготовки web-текстов», «Сетевые технологии», «Прикладные программные средства библиотечно-информационной деятельности» «Информационная культура личности», «Методика преподавания информационной культуры», «Основы медиаграмотности школьников». Также будущими библиотекарями изучаются дисциплины, посвященные взаимодействию с пользователями и оказанию консультативных услуг: «Профессиональная этика в сфере культуры», «Правовые основы в сфере культуры», «Психология», «Социальная психология», «Педагогика», «Связи с общественностью и реклама», «Основы педагогического мастерства», «Ораторское мастерство». Кроме того, ежегодно проводятся разнообразные курсы повышения квалификации и переподготовки, направленные на формирование цифровой компетентности и информационной культуры.

В настоящее время работа современного библиотекаря вовсе не сводится только к «выдаче книжек». Основная работа библиотекаря состоит в том, чтобы предоставлять необходимую информацию населению, давать информационные консультации по работе с информацией.

Еще задолго до создания идеи цифрового кураторства, библиотеки проводили и проводят обучающие курсы для любых возрастных категорий: от младших школьников до пенсионеров. Это курсы компьютерной грамотности, правовой, экономической грамотности, медийно-информационной грамотности, информационной культуры. Для формирования цифровых и информационных компетенций своих читателей библиотекари используют широкий спектр форм обучения: библиотечные уроки, экскурсии, семинары, викторины, конкурсы, информационно-поисковые квесты, деловые и ролевые игры, турниры («Информина» и др.). Следовательно, можно прийти к выводу, что библиотекарь выполнял обязанности цифрового куратора задолго до появления этой новой специальности.

Появление профессии «цифровой куратор», с одной стороны, породило в обществе значительный интерес, а с другой — вызвало немало вопросов. В числе обсуждаемых вопросов следует назвать категории организаций и учреждений, на основе которых будут работать и уже работают в ряде городов России цифровые кураторы. Согласно профессиональному стандарту, цифровые кураторы могут работать в следующих учреждениях:

— многоцелевые центры с преобладанием культурного обслуживания;
— учреждения клубного типа: клубы, дворцы и дома культуры, дома народного творчества;
— учреждения дополнительного образования детей и взрослых;
— прочие общественные организации, не включенные в другие группировки.

К сожалению, в профессиональном стандарте не предусмотрено использование библиотек в качестве базы для цифрового кураторства. Эта тема активно обсуждалась на состоявшемся в марте 2019 г. Всероссийском семинаре «Цифровая грамотность населения и библиотека», инициированном Российской государственной библиотекой для молодежи при поддержке Министерства культуры России и Российской библиотечной ассоциации. Участники семинара высказали свое мнение о необходимости трансформации библиотек под условия цифровизации,

необходимости становления библиотеки главной базой формирования цифровой грамотности населения. Заместитель директора по технологическому развитию Фонда развития интернет-инициатив С. Алибмеков отметил: «Мы видим роль библиотек в цифровой экономике в том, чтобы помочь людям разобраться в том, как устроен новый, неизведанный мир, и адаптироваться к нему»[4]. С ним согласен директор департамента информационного и цифрового развития Минкультуры России В. Ваньков, полагая, что библиотека должна занять свою нишу в цифровом мире и одной из ее основных задач должна быть помощь гражданам в определении качества информации, курсирующей в цифровом пространстве, выявлении дезинформации и фейков[4].

Руководитель проекта «Цифровой куратор» Российского общества «Знание» Валерий Кошкин выразил готовность рассмотреть предложения от библиотек войти в состав организаций, занимающихся цифровым кураторством: «Было бы хорошо, если бы сотрудники библиотек получили дополнительную квалификацию и стали более эффективными. Практика позволяет вносить в профстандарт изменения. Если будут предложения, мы их проработаем»[4].

По нашему мнению, библиотека являлась бы оптимальной средой для осуществления кураторских курсов и консультаций, а библиотекарь — идеальным цифровым куратором.

У библиотекаря есть знания, которые гораздо более важны, чем технические: это умение искать, перерабатывать, анализировать информацию и критически ее оценивать. Умений цифровых кураторов в технической сфере, заявленных в профессиональном стандарте, недостаточно, потому что с таким набором знаний и навыков невозможно обучить граждан критическому анализу и работе с информацией. Проблема населения состоит не только в том, что еще не все его граждане умеют работать с техникой, но и в том, что граждане стали забывать, как работать с текстами, разучились при чтении находить прямой и скрытый смысл информационных сообщений.

По нашему мнению, самым эффективным являлось бы слияние задач, поставленных в профессиональном стандарте «Цифровой куратор» с профессией библиотекаря. Должно произойти слияние цифровых кураторов, которые понимаются как специалисты, обучающие работе исключительно в электронном компьютерном цифровом формате, и библиотекарей, как специалистов, обучающих работе с любыми видами информации, и бумажными, и электронными, и медиаинформацией. Особое значение имеет анализ тех возможностей, которыми располагает современная библиотека как социальный институт и учреждение культуры, на базе которого можно осуществлять целенаправленное формирование цифровых компетенций граждан РФ.

1.3. Цифровое кураторство в библиотеке: поиск гармонии технической и гуманитарной составляющей

Библиотека, являясь центром гуманитарной культуры, хранителем культурного наследия, олицетворяет в своей деятельности гармоничное слияние технического и гуманитарного аспектов информационной подготовки пользователей.

---

[4] Цифровой куратор. А при чем здесь библиотека? // Университетская Книга. — 2019. — № 5. — С. 31–37.

Деятельность цифрового куратора, согласно профессиональному стандарту, направлена на формирование у населения цифровой грамотности в виде в основном только технических навыков: работе с компьютерами, цифровыми устройствами, техникой. Однако при этом остается неучтенным, необеспеченным очень важный аспект подготовки: содержательный, гуманитарный.

Человек может уметь добывать информацию из интернета при помощи компьютера и гаджетов, но при этом не уметь анализировать ее, делать выводы, отсеивать, отделять важную информацию от многообразного цифрового мусора, дезинформации, лжи, фейков, двойных смыслов и подтекстов, попыток манипуляции. Человек может владеть навыками использования множества онлайн-сервисов, предоставляющих обширное количество электронных услуг, но при этом не владеть приемами защиты своей личной информации, своих финансов, своего дома, своей личности.

Для ориентации в современном информационном мире человеку недостаточно цифровой грамотности, то есть грамотности в сфере техники, недостаточно научить только работать с компьютерной техникой и электронными источниками информации. Очень важно научить человека правильно использовать информацию, сформировать его информационную грамотность.

Информационная грамотность — это способность человека оценивать информацию, получаемую из различных источников, определять потребность в ней, находить, синтезировать и эффективно применять, используя для этого современные информационные технологии, сети коммуникации и электронные ресурсы[5].

Большую роль в жизни современного человека играют средства массовой информации, которые несут свои риски в виде дезинформации, манипуляции, навязывания взглядов. Следовательно, человек нуждается в формировании еще одного вида грамотности — медиаграмотности.

Медиаграмотность (англ. medialiteracy) — это умение использовать, оценивать, критически анализировать, создавать и передавать сообщения (медиатексты) в различных формах с помощью медиасредств, с целью формирования критического мышления человека[6].

Проблемами формирования медийно-информационной грамотности занимаются ученые всего мира. В России медийно-информационная грамотность входит в более емкое интегративное понятие «информационная культура личности».

Информационная культура личности — это одна из составляющих общей культуры человека, совокупность информационного мировоззрения и системы знаний и умений, обеспечивающих целенаправленную самостоятельную деятельность по оптимальному удовлетворению индивидуальных информационных потребностей с использованием как традиционных, так и новых информационных технологий.[7]

---

[5] *Лау Х.* Руководство по информационной грамотности для образования на протяжении всей жизни. — М. : МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2006. — 45 с.

[6] Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию // Открытая электронная библиотека «Медиаобразование». URL: http://eduof.ru/attach/17/25568.doc (дата обращения: 25.08.2020).

[7] Школьная библиотека как центр формирования информационной культуры личности : учебно-методическое пособие / Н. И. Гендина [и др.]. — М., 2008. — 352 с.

Проблемами формирования медийно-информационной грамотности и информационной культуры личности на протяжении многих лет занимается научно-исследовательский институт информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного института культуры под руководством заслуженного деятеля науки РФ, доктора педагогических наук, профессора Н. И. Гендиной. В результате многолетних исследований сотрудниками НИИ ИТ СС были подготовлены и изданы учебно-методические комплексы по курсу «Основы информационной культуры школьника» для 1–9-х классов общеобразовательных организаций[8], издано учебное пособие по информационной культуре личности для студентов вузов культуры. Подготовлено к печати учебное пособие для библиотекарей[9].

По нашему мнению, набор технических навыков цифровой грамотности, которые призваны формировать у граждан цифровые кураторы, необходимо дополнить содержательными (гуманитарными) навыками, навыками по анализу, оценке, переработке информации из различных источников. На формирование данных навыков нацелен курс информационной культуры, разработанный в НИИ ИТ СС КемГИК.

Умения и навыки, обучение которым должно, по нашему мнению, входить в обязанности цифрового куратора, представлены в таблице.

Таблица — Содержание навыков, подлежащих формированию цифровым куратором

Блок технических навыков	**Блок содержательных (гуманитарных) навыков**
Устройство ПК, виды и основные пользовательские характеристики мобильных устройств. Основные функции операционных и файловых систем.	Назначение различных источников, различных видов информации. Умение собирать информацию из различных источников (например, телевидение, радио, интернет). Умение сравнивать информацию из разных источников.

[8] *Гендина Н. И.*, *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 1–2-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2014. — 208 с.;
Гендина Н. И., *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника: учебно-методический комплекс для учащихся 3–4-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2014. — 344 с.;
Гендина Н. И., *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 5–7-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2017. — 432 с.;
Гендина Н. И., *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 8–9-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2020. — Т. 1–2.

[9] Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию // Открытая электронная библиотека «Медиаобразование». URL: http://eduof.ru/attach/17/25568.doc (дата обращения: 25.08.2020).

Блок технических навыков	**Блок содержательных (гуманитарных) навыков**
Принцип работы интернета и других компьютерных сетей. Структура и принцип работы веб-сайта.	Отбор качественных сайтов, отбор качественной и достоверной информации. Критический анализ сайтов и веб-текстов.
Правила обеспечения: — технической безопасности (защита от компьютерных вирусов, хакерских атак, похищения личных данных; — финансовой безопасности (похищения денег с мобильных и интернет-счетов, банковских карт и т. п.)	Правила обеспечения: — личной психологической безопасности (защита от троллинга, кибербуллинга).
Основные функции поисковых систем, каталогов и других поисковых интернет-сервисов.	Использование расширенного функционала поисковых сайтов (использование синтаксиса поисковых запросов, поиск внутри рубрик и т. п.). Четкая смысловая формулировка информационных запросов. Умение использовать правильные слова в поисковых запросах, чтобы найти нужную информацию.
Методы цифровой обработки текстовой, численной и графической информации при помощи компьютерных программ.	Интеллектуальные приемы работы с информацией. Анализ, синтез, критическая оценка. Смысловое чтение текстов.
Основные онлайн-сервисы по оказанию электронных услуг.	Умение использовать виртуальные сервисы на портале «Госуслуги.ру»: запись в поликлинику, вызов врача на дом, оплата ЖКХ, налогов, штрафов ГИБДД, оформление субсидий, пособий и льгот, получение справок, подача заявлений, восстановление утерянных документов, получение консультаций. Поиск информации в электронных библиотеках «Киберленинка», eLibrary и т. п. Совершение безопасных покупок через интернет-магазины.
Технология создания продуктов при помощи компьютерных программ.	Технология создания интеллектуальных информационных продуктов: учебных рефератов, курсовых работ, исследовательских проектов, докладов, мультимедийных презентаций, научных статей, пресс-релизов, деловых писем, отзывов и рецензий, профессиональных резюме.
Освоение компьютерных программ видеомонтажа, аудиоредакторов, редакторов растровой и векторной графики.	Структура и выразительные особенности сообщений средств массовой информации. Декодирование сообщений СМИ. Критический анализ информационных, художественных, рекламных медиатекстов.

По нашему мнению, технические и содержательные (гуманитарные) навыки должны преподаваться в связи друг с другом. Так, недостаточно рассмотреть структуру и характеристики технического и программного обеспечения персонального компьютера и других устройств, изучить основные виды программ и файлов. Необходимо дать представление обо всем многообразии источников информации, видах информации, сформировать умение правильно выбирать определенные виды информации в конкретном случае, научить сравнению и анализу информации по одной и той же теме из различных источников. Рассмотрев технические особенности функционирования интернета, структуру и принципы работы веб-сайтов, очень важно остановиться отдельно на том, как среди всего многообразия интернет-ресурсов отыскать качественные сайты, содержащие достоверную информацию. Необходимо охарактеризовать признаки, по которым можно отделить качественные сайты от некачественных, научить алгоритмам критического анализа веб-сайтов в целом и веб-текстов, в них содержащихся. Рассмотрение технической стороны работы поисковых систем и поисковых каталогов, их основных функций и возможностей, необходимо дополнить формированием навыков правильной формулировки запроса, умений использовать в поисковых запросах синонимы, вышестоящие и нижестоящие понятия для конкретизации результатов поисковой выдачи. Правила защиты информации и электронных устройств от угроз заражения компьютерными вирусами, взлома, похищения личных данных и финансов следует дополнить правилами личной психологической безопасности: приемами защиты от кибербуллинга, троллинга, манипуляции сознанием. Недостаточно научить только приемам цифровой обработки информации и созданию новых продуктов в различных компьютерных программах, важно также научить приемам анализа информации, ее критической оценки, интеллектуальной переработки, синтеза.

Также в профессиональном стандарте цифрового куратора незаслуженно забыт целый пласт навыков по работе с сообщениями средств массовой информации — медиатекстами. Любой человек каждый день сталкивается с массмедиа, будь то телевидение, радио, пресса, интернет. Для каждого современного человека крайне важно уметь «читать» медиатексты, понимать их явный и скрытый смысл, уметь декодировать информацию, содержащуюся в них в неявном виде, выраженную при помощи особого медиаязыка, специальных выразительных средств. Очень важно научиться критически оценивать любой медиатекст, для того чтобы защитить свое сознание от манипуляции, навязывания мнений, суждений, моделей поведения.

Для того чтобы библиотекари могли эффективно выполнять роль цифрового куратора, им надо помочь — дать в руки инструмент, с помощью которого они могли бы работать в библиотеке с различными категориями населения. Таким инструментом являются новые методики обучения критическому анализу информации в цифровой среде.

ГЛАВА 2. МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ КРИТИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ ИНФОРМАЦИИ В БИБЛИОТЕКЕ

2.1. Методика обучения критическому анализу веб-текстов и веб-сайтов в интернет-среде

Вторая глава нашей работы посвящена непосредственно методикам обучения различных категорий обучаемых содержательному (гуманитарному) компоненту цифрового кураторства. Рассмотрим данные методики на примере тем занятий, посвященных критическому анализу информации, поступающей из интернета и средств массовой информации.

Рассмотрим методику организации и проведения занятия по теме «Критический анализ веб-текстов и веб-сайтов в интернет-среде».

Цель данного занятия — обучить приемам анализа и критической оценки качества веб-сайтов, а также размещенных на них веб-текстов.

Данную тему занятия должны предварять следующие знания:

— понятийно-терминологический аппарат, характеризующий веб-среду: определения понятий «интернет», «всемирная паутина», «веб-сайт», «веб-страница», «URL», «гиперссылка», «веб-браузер», «веб-сервер», «сниппет»;
— структура электронного адреса веб-сайта;
— структура веб-страницы;
— назначение, структура и виды гиперссылок;
— классификация веб-сайтов;
— структура и принципы работы поисковой системы;
— структура веб-страницы результатов поиска поисковой системы;
— структура сниппета.

Техническое обеспечение.

Для проведения данного занятия необходимо следующее техническое обеспечение: компьютер для куратора, компьютеры для учащихся, видеопроектор, экран, доступ к сети интернет для каждого компьютера.

Учебно-методическое обеспечение:

— презентация PowerPoint;
— скриншоты сниппетов, подлежащих анализу;
— подборка интернет-ресурсов, подлежащих анализу;
— подборка веб-текстов из отобранных интернет-ресурсов;
— подборка традиционных или электронных справочных изданий для определения истинности или ложности фактов, представленных в веб-тексте.

Особенности подготовки и проведения занятия

1. Подготовка занятия требует тщательного подбора веб-текстов, веб-сайтов и сниппетов. Необходимо подобрать как примеры качественных сайтов и веб-текстов, содержащих истинную информацию, так и примеры некачественных интернет-ресурсов, содержащих ложные сведения, дезинформацию.

2. При подборе примеров для занятия, необходимо учитывать возрастные особенности учащихся и их интересы. Так, для школьников следует выбрать веб-ресурсы, связанные с тематикой живой природы, различных стран и городов, произведений искусства, или тематикой, близкой к образовательной программе. Для обучения молодежи и взрослых, можно использовать темы о достижениях

науки и техники, важных событиях, происходящих в мире, популярных звезд шоу-бизнеса.

3. Учитывая непредсказуемую изменчивость размещения информации в интернете, следует предвидеть вероятность того, что веб-страницы, отобранные для анализа могут быть изменены, заблокированы или удалены. Перед проведением каждого занятия следует проверить наличие в сети интернет веб-текстов, веб-страниц и веб-сайтов, на основании которых построено занятие. В случае если они отсутствуют, следует заменить их на однотипные.

Определения основных понятий, используемых в занятии

Критическое мышление (от греч. kritike — искусство разбирать, судить) — это способность человека оценивать, анализировать, выявлять и понимать заложенные в информации идеи, мысли, ассоциации, формулировать собственное суждение и применять полученные результаты как к стандартным, так и нестандартным ситуациям, вопросам и проблемам.

Критический анализ веб-сайта — это оценка веб-сайта с точки зрения достоверности, надежности и актуальности размещенной на нем информации.

Критический анализ веб-текста — это оценка веб-текста с точки зрения истинности приведенных в нем фактов и суждений.

Алгоритм критического анализа веб-сайта

1. Анализ сниппета веб-страницы сайта, выдаваемой поисковой системой.
   1.1. Выявление в сниппете веб-страницы наличия или отсутствия пометки «реклама».
   1.2. Анализ электронного адреса веб-страницы сайта. Слова «wiki», «pedia», «shop», «referat», «studfiles» как индикаторы потенциально недостоверных сайтов.
2. Анализ самого сайта и определение признаков достоверности.
   2.1. Определение открытости сайта — наличие сведений о создателях и владельцах сайта, контактной информации (адрес, телефон, e-mail и т. д.), наличие на сайте веб-страниц «О нас», «Контакты» и «Обратная связь».
   2.2. Определение достоверности информации, расположенной на сайте и соблюдения авторских прав, указания на источник размещаемой информации.
   2.3. Определение смысловой уникальности контента сайта — отсутствие неправомерно заимствованной информации, копипаста.
   2.4. Определение соответствия (релевантности) поисковому запросу — наличие у сайта ясного для пользователя назначения и определенной тематики, отношения к теме поискового запроса, отражения профильной деятельности по данному направлению.
   2.5. Определение степени актуализации информации — наличие дат создания веб-страниц, наличие на сайте свежей информации, не более чем месячной давности.
   2.6. Отсутствие любых видов ошибок: грамматических, пунктуационных, стилистических, фактографических, логических и др.
   2.7. Корректность и дружелюбность к пользователям — отсутствие агрессии, проявляющейся в нецензурных выражениях и ненормативной лексике.

2.8. Определение соответствия дизайна назначению сайта — дизайн должен быть осмысленным и соответствовать цели и назначению сайта.
2.9. Определение наличия рекламы — на сайте не должно быть обилия навязчивой или шокирующей рекламы.

Алгоритм критического анализа веб-текста

1. Анализ информации.
   1.1. Осмыслить заглавие текста.
   1.2. Внимательно рассмотреть таблицы, графики, схемы, иллюстрации.
   1.3. Внимательно прочитать текст.
   1.4. Выяснить значение всех непонятных слов в тексте.
2. Оценка информации.
   2.1. Отделить факты от мнений, суждений.
   2.2. Выявить в тексте логические и фактические ошибки, несоответствия.
   2.3. Найти доказательства или опровержение высказанных в тексте утверждений при помощи традиционных или электронных справочных изданий, других источников.
   2.4. Сформулировать выводы.

Подробное описание занятия для школьников, содержащее конкретные примеры и дополнительные дидактические материалы, можно посмотреть в учебно-методических комплексах по курсу «Основы информационной культуры школьника» для учащихся 3–4-х, 5–7-х и 8–9-х классов общеобразовательных организаций[10]. Текст занятия для студентов и молодежи можно прочитать в учебном пособии для студентов вузов культуры «Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды»[11].

2.2. Методика обучения критическому анализу «фейк-ньюс»

Цель данного занятия — обучить приемам анализа и критической оценки новостей как сообщений средств массовой информации.

Данную тему занятия должны предварять следующие знания:

— понятийно-терминологический аппарат, характеризующий сферу журналистики и новостей: определения понятий «новость», «информационное агентство», «информационный повод», «фейк», «фейковая новость»;
— структура новости (принцип перевернутой пирамиды);
— виды фейковых новостей;

---

[10] *Гендина Н. И.*, *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 3–4-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2014. — 344 с.;
Гендина Н. И., *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 5–7-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2017. — 432 с.;
Гендина Н. И., *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 8–9-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2020. — Т. 1–2.

[11] *Гендина Н. И.*, *Косолапова Е. В.* Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды : учебное пособие для студентов вузов культуры : в 2-х т. — Кемерово : КемГИК, 2020. — Т. 1–2.

— критический анализ веб-сайтов и веб-текстов.

Техническое обеспечение:

Компьютер для куратора, компьютеры для учащихся, видеопроектор, экран, колонки, наушники для каждого ученического компьютера, доступ к сети интернет для каждого компьютера.

Учебно-методическое обеспечение:

— презентация PowerPoint;
— подборка истинных и фейковых новостей, подлежащих анализу.

Особенности проведения занятия

1. Подготовка занятия требует тщательного подбора истинных и фейковых новостных сообщений. Новостные сообщения могут быть как в виде текста, так и видео.
2. При подборе истинных и фейковых новостей, необходимо учитывать возрастные особенности учащихся и их интересы. Для школьников могут быть интересны новостные сообщения об их сверстниках, школе, новости о новых гаджетах, редких животных, необычных явлениях. Молодежь будет больше интересоваться новостями о современных новомодных музыкальных группах, актерах, блогерах. Для взрослого контингента подойдут новости, посвященные достижениям науки и техники, экономике, туризму. Для пенсионеров правильным будет выбрать новостные сообщения, посвященные различным льготам, пенсии, лекарствам, лечебным аппаратам, саду и огороду.
3. Учитывая вероятность изменения, удаления, блокировки веб-страниц, содержащих истинные и фейковые новости, важно заранее сохранить подобранные материалы в виде текстов, видеороликов или скриншотов в памяти компьютера.

Определения основных понятий, используемых в занятии

Информационное агентство — это специализированная организация, занимающаяся сбором и распространением оперативной политической, экономической, социальной, культурной и др. информации для органов печати, радиовещания и телевидения, государственных и общественных организаций, а также других учреждений, организации и лиц, являющихся подписчиками на его продукцию.

Новость — это оперативное информационное сообщение, содержащее ранее неизвестные сведения, основанные на фактах. Характеризует события, произошедшие недавно или происходящие в текущий момент и представляющие политический, экономический или общественный интерес для аудитории.

Информационный повод — это событие или явление, которое может заинтересовать читателя, зрителя или слушателя того или иного средства массовой информации (СМИ).

Фейковая (фальшивая, поддельная, ложная) новость — это сообщение, содержащее ложную, часто сенсационную информацию, распространяемую в традиционных и интернет-СМИ с целью введения в заблуждение множества людей (читателей, зрителей, общество).

Алгоритм критического анализа новости или фейковой новости

1. Внимательно прочитать текст, рассмотреть иллюстрации.
2. Выявить признаки фейковой новости.

3. Проверить на качество и достоверность сайт, на котором была опубликована новость.
4. Отделить факты от мнений и навязываемых суждений.
5. Проверить факты.
   5.1. Проверить информацию об описываемых событиях в других источниках, сравнить, как информация об одном и том же событии подается в разных источниках, изучить разные точки зрения.
   5.2. Проверить информацию об организациях или лицах, указанных в новостях: ученых, врачах, политиках, знаменитостях.
   5.3. Проверить достоверность высказываний, приписываемых данным лицам.
   5.4. Проверить достоверность фотографий, представленных в статье.
6. Оценить мнения с точки зрения манипуляции и навязывания суждений.
7. Определить цель фейка.
8. Сформулировать вывод.

Полное описание хода занятия по критическому анализу различных видов фейковых новостей можно увидеть в учебно-методическом комплексе по курсу «Основы информационной культуры школьника» для учащихся 8–9-х классов, а также учебном пособии «Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды» для студентов вузов культуры. Для занятий подобраны фейковые новости тематик, актуальных как для детей и молодежи, так и для их родителей: фейки, связанные с распространением наркотических веществ в школе, группами смерти, потерявшимися детьми, опасными насекомыми, якобы появившимися в городах России, смертоносными вирусами. Особое внимание уделено фейкам, распространяемым в мессенджерах Viber, WhatsApp, Telegram с целью сеяния паники среди населения.

2.3. Методика обучения критическому анализу медиатекстов

Цель данного занятия — обучить приемам декодирования и критического анализа медиатекстов как сообщений средств массовой информации.

Данную тему занятия должны предварять следующие знания:

— понятийно-терминологический аппарат, характеризующий сферу журналистики и массмедиа: «средства массовой информации», «медиатекст», «медиаязык», «декодирование медиатекста», «медийное агентство», «манипуляция»;
— каналы средств массовой информации;
— виды медиатекстов: информационный, художественный, аналитический, рекламный медиатекст.

Техническое обеспечение:

Компьютер для куратора, компьютеры для учащихся, видеопроектор, экран, колонки, наушники для каждого ученического компьютера.

Учебно-методическое обеспечение:

— презентация PowerPoint;
— подборка печатных медиатекстов: плакатов, афиш, рекламных листовок;
— подборка аудиовизуальных медиатекстов: рекламные видеоролики, музыкальные клипы, фрагменты художественных фильмов и мультфильмов;

— подборка справочных изданий для декодирования медиатекстов.

Особенности проведения занятия

1. Важная задача куратора на этом занятии обратить особенное внимание учащихся на то, что медиатекст является особым видом текста, особым источником информации. Благодаря своей структуре, состоящей как из вербальной, словесной составляющей (письменный текст, речь), так и из невербальной, образной (изображение, видеоряд, музыка, звуки, интонации речи), медиатекст обладает способностью воздействовать на чувства человека, оставляет эмоциональный след. Медиатекст позволяет улучшить восприятие информации, повысить ее зрелищность, наполнить информацию эмоциями. Однако такое свойство медиатекста несет в себе потенциальную угрозу: эмоциональность медиатекстов позволяет формировать у зрителей или читателей навязанные мнения, суждения, модели поведения, дают возможность манипулировать сознанием человека. Поэтому очень важно научить декодировать медиатекст, анализировать не только словесную, но и образную составляющую, анализировать выразительные средства, вызывающие эмоции.

2. Медиатексты, используемые на занятии, должны соответствовать возрастным особенностям учащихся. Так, для анализа рекламного медиатекста для школьников не должны использоваться плакаты и видеоролики, содержащие рекламу алкогольных напитков, нецелесообразно использовать рекламу автомобилей, лекарств, банков.

При анализе художественного медатекста для занятия со школьниками рекомендуется брать советские, российские и зарубежные мультфильмы, фильмы-сказки, фильмы в жанре приключений, фентези. Для взрослых и пенсионеров можно использовать фильмы в жанре детектива, комедии, драмы, мелодрамы.

3. При подборе медиатекстов важен баланс между использованием полезных медиатекстов и медиатекстов, несущих негативное влияние. Занятие не должно превратиться в коллективный просмотр любимого фильма куратора. Ошибочно мнение о том, что анализировать и декодировать с учащимися, особенно школьниками, нужно только положительные, учащие добру фильмы и видеоролики, поскольку учащиеся должны научиться выявлять медиатексты, созданные для манипулирования людьми, навязывания им ложных ценностей. С другой стороны, использовать только вредные медиатексты тоже неправильно, поскольку учащийся должен научиться отличать полезные медиатексты от вредных.

4. Каждый медиатекст, который будет использоваться на занятии, предварительно необходимо обработать, привести в надлежащий вид. Время, отведенное на одно занятие, как правило, гораздо меньше, чем хронометраж фильма. Поэтому необходимо вырезать из него небольшой фрагмент, содержащий наиболее важные мысли и посылы. Для этого куратору необходимы знания фото- и видеомонтажа.

Определения основных понятий, используемых в занятии

Медиатекст — это сообщение, изложенное в любом виде и жанре масс-медиа: газетная статья, телепередача, видеоклип, фильм и др. Медиатекст состоит из двух частей: словесной (речь) и образной (изображение, музыка, звуки).

Медиатексты аудиовизуальные — это медиатексты, предназначенные для демонстрации на экране и рассчитанные на одновременное их восприятие и зрением, и слухом.

Медиаязык — это набор зрительных и звуковых средств и приемов, обеспечивающих особую выразительность медиатекстов и их способность воздействовать как на интеллект (ум), так и на чувства (эмоции) человека.

Критический анализ медиатекста — это оценка как медиатекста в целом, так и его составных частей и элементов (изображения, текста, звука), а также его трактовка (интерпретация) и выражение собственной позиции по отношению к медиатексту.

Алгоритмы декодирования и критического анализа медиатекстов

Алгоритм декодирования печатного медиатекста

1. Анализ текста.
1.1. Каков смысл названия медиатекста?
1.2. Есть ли подтекст у названия медиатекста (журнала) и каков его смысл?
1.3. Какие чувства вызывает текст названия?
1.4. Анализ изображения.
2.1. Что изображено?
2.2. Какие есть символы?
2.3. Какой смысл несут символы?
2.4. Какие цвета использованы?
2.5. Что символизирует цвет (а)?
2.6. Каким шрифтом и почему выполнен текст?
2.7. Какие чувства вызывает изображение?

Алгоритм декодирования аудиовизуального медиатекста

1. Определить жанр медиатекста.
2. Проанализировать текст медиатекста:
   — Каков смысл названия медиатекста?
   — Есть ли подтекст и каков его смысл?
3. Проанализировать изображение медиатекста:
   — Что изображено?
   — Какие есть символы?
   — Какой смысл несут символы?
   — Какие виды планов по крупности использованы наиболее часто в данном видеоролике и почему?
   — Какие ассоциации вызывает изображение?
   — Какие чувства вызывает изображение?
4. Проанализировать звук медиатекста:
   — Каково назначение звука (музыки, речи, шумов)?
   — Какие чувства вызывает музыка из этого видеофильма?
5. Сформулировать общее впечатление от видеоролика.

Алгоритм критического анализа художественного медиатекста (фильма, мультфильма)

1. Внимательный просмотр медиатекста.
2. Поиск сведений о медиатексте (студия-производитель, автор идеи, сценарист, режиссер, композитор, продюсер, актеры, озвучившие мультперсонажей и др.).
3. Формулирование личного впечатления от медиатекста.
4. Анализ сюжета.

5. Анализ персонажей.
6. Оценка медиатекста в целом.

Алгоритм критического анализа рекламного медиатекста

1. Просмотреть медиатекст.
2. Определить объект рекламы.
3. Определить цель медиатекста.
4. Сформулировать общее впечатление от медиатекста.
   4.1. Какие эмоции у вас возникли при просмотре этого видеоролика?
   4.2. Какую информацию мы получаем из этого видеоролика?
   4.3. Какие достоинства объекта рекламы демонстрируются и описываются?
5. Выявить компоненты медиатекста.
6. Проанализировать каждый компонент медиатекста.
   6.1. Изображение.
   6.1.1. Какую информацию передает изображение в данном медиатексте?
   6.1.2. Присутствуют ли какие-либо ошибки, несоответствия или противоречия в изображении?
   6.1.3. Какая цветовая гамма используется при оформлении видеоролика?
   6.1.4. Какие эмоции вызывает цветовая гамма видеоролика?

6.2. Речь и текст.
   6.2.1. Какую информацию передает речь в данном медиатексте?
   6.2.2. Какую информацию передает письменный текст в данном медиатексте?
   6.2.3. Присутствуют ли какие-либо ошибки, несоответствия, неточности или противоречия в смысловом наполнении текста (речи)?
   6.2.4. Сделаны ли ошибки случайно или специально?

6.3. Звук (голос / интонация, музыка).
   6.3.1. Какие интонации звучат в закадровой речи? Добрые, доверительные, шутливые, ироничные, нейтральные, формальные, «сухие», жесткие, злые?
   6.3.2. Какие эмоции у вас вызывает эта интонация речи?
   6.3.3. Какова тональность музыки в данном медиатексте?
   6.3.4. Какие эмоции мы испытываем от музыки в видеоролике?

7. Какие общечеловеческие и моральные ценности выражает объект рекламы: добро — зло, доброта — жестокость, знание — невежество, миролюбие — агрессия?
8. Выявить прием манипуляции, использующийся в данном медиатексте.
9. Сформулировать вывод.

С полным текстом занятия можно познакомиться на страницах учебно-методических комплексов по курсу «Основы информационной культуры школьника» для учащихся 3–4-х и 5–7-х классов, а также учебном пособии «Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды» для студентов вузов культуры. УМК также содержат готовые подборки рекламных и художественных медиатекстов, интересных для детей и молодежи тематик.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стремительная цифровизация всех сфер деятельности человека, активное производство все новых технических средств, необходимость быстро осваивать эти средства и применять их в жизни вызвала состояние тревоги и растерянности у населения. Правительство РФ в этой ситуации вызова выступило с инициативой создания новой профессии — цифровой куратор, который должен обучить население работе с цифровыми технологиями. По нашему мнению, в программу такой подготовки должно входить формирование не только технических навыков, но и содержательных, интеллектуальных: навыков анализа, критической оценки информации, умений обеспечить свою информационную безопасность. Библиотечное сообщество, обсудив эти проблемы, отметило, что в список учреждений, на базе которых будет осуществляться цифровое кураторство, не вошли библиотеки, которые могли бы эффективно использоваться. Как отмечает директор Российской государственной библиотеки для молодежи И. Б. Михнова, в стране 40 тысяч публичных библиотек. Подавляющее большинство из них — библиотеки малых городов и сел[12]. Такое количество библиотек и география их распространения позволяет обеспечить широкий охват населения. Библиотекари готовы принять на себя роль цифровых кураторов, надо только упорядочить их технические знания в рамках повышения квалификации. Это потребует меньше финансовых затрат, чем готовить новых специалистов с нуля.

По нашему мнению, наиболее важным элементом формирования цифровой грамотности населения является обучение навыкам критического анализа информации. Нами подготовлен и на практике проверен ряд методик, содержащих рекомендации по формированию у учащихся критического мышления, навыков анализа и критической оценки веб-сайтов, новостных и фейковых сообщений, веб-текстов, сообщений средств массовой информации. Все эти источники информации содержат скрытые и неявные угрозы для человека, не владеющего цифровой и медийно-информационной грамотностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гендина Н. И., Косолапова Е. В.* Информационная культура личности: технология продуктивной интеллектуальной работы с информацией в условиях интернет-среды : учебное пособие для студентов вузов культуры : в 2-х т. — Кемерово : КемГИК, 2020. — Т. 1–2.
2. *Гендина Н. И., Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 1–2-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2014. — 208 с.
3. *Гендина Н. И., Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 3–4-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2014. — 344 с.

[12] Цифровой куратор. А при чем здесь библиотека? // Университетская Книга. 2019. — № 5. — С. 31–37.

4. *Гендина Н. И.*, *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 5–7-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2017. — 432 с.
5. *Гендина Н. И.*, *Косолапова Е. В.* Основы информационной культуры школьника : учебно-методический комплекс для учащихся 8–9-х классов общеобразовательных организаций. — М. : РШБА, 2020. — Т. 1–2.
6. *Духовницкий О. Г.* Цифровизация и национальная безопасность // Научные труды Вольного экономического общества России. — 2018. — № 2. — С. 35–43.
7. *Киселева Л. С.*, *Семенова А. А.* Цифровая трансформация общества: тенденции и перспективы // Проблемы деятельности ученого и научных коллективов. — 2018. — № 4(34). — С. 157–169
8. *Лау Х.* Руководство по информационной грамотности для образования на протяжении всей жизни. — М. : МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2006. — 45 с.
9. Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию // Открытая электронная библиотека «Медиаобразование». — URL: http://eduof.ru/attach/17/25568.doc (дата обращения: 25.08.2020).
10. Профессиональный стандарт «Консультант в области развития цифровых компетенций населения (цифровой куратор)». Утвержден приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 31 октября 2018 г. № 682н. — URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/06.044.pdf (дата обращения: 26.08.2020).
11. Цифровой куратор. А при чем здесь библиотека? // Университетская Книга. — 2019. — № 5. — С. 31–37.
12. Школьная библиотека как центр формирования информационной культуры личности : учебно-методическое пособие / Н. И. Гендина [и др.]. — М., 2008. — 352 с.

Третья премия

КНИЖНЫЙ МАРАФОН — АКТУАЛЬНАЯ ФОРМА РАБОТЫ С КНИГОЙ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ В СОЦСЕТЯХ

Тажибаева Саржан Джумабаевна
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования безусловна. Молодежь, да уже и более старшее поколение, нацелены на потребление информации из интернета, на независимый диалог в соцсетях с единомышленниками о действительно для них интересном. Именно здесь высказываются искренние мнения без оглядки на то, что можно вдруг быть непонятым, что можно подвергнуться оценке или цензуре старшего поколения/органов управления. Библиотекарям, выстраивающим диалог, в том числе с потенциальным читателем, необходимо знать нюансы интернет-коммуникаций, то, что волнует, что хочет знать и о чем хочет говорить читатель. Библиотекарям важно знать и владеть набором техник, технологий, форм и методов выстраивания общения с читателями в соцсетях. В этом поможет мониторинг форм работы с книгой всех заинтересованных субъектов в соцсетях.

Библиотекарям важно понимать, что за внимание читателей в интернет-пространстве борются не только они, но и профессионалы: в области интернет-коммуникаций, филологи, литературоведы, критики, писатели и поэты, ученые, специалисты-практики. В такой ситуации — когда силы, талант и профподготовка не всегда на стороне библиотекаря, последнему важно уметь видеть сильные стороны работы коллег, грамотно выявлять интересные участникам групп новации и адаптировать к библиотечному диалогу. Организаторы посещаемых групп/сообществ используют разные формы: марафоны, конкурсы и розыгрыши, посты с рекомендациями, рекламу, опросы в «сториз», размещение иллюстративного материала, книжные ярмарки, фестивали, конкурсы, турниры и проч. Для библиотекарей особо актуально выявить уникальность такой формы работы, как книжный марафон, и то, о чем и как говорит в них молодежь — чтобы понять, что именно читают сегодня, что хотят обсуждать, совпадают ли мнения и манера диалога у старшего библиотечного пропагандирующего и молодого формируемого поколений.

Важно выявлять и показывать, что сегодня молодежь хочет читать и как обсуждать — для того чтобы библиотекарь мог органично влиться в диалог с рекомендуемой им книгой, развивающей литературные вкусы читателей. Актуально, что сегодня есть выбор лучших форм работы с читателями и исполнения рекомендаций, предлагаемый библиотекарям профессионалами в соцсетях: разные примеры

письменных текстов-аннотаций, видеообзоров, презентаций одной книги, циклов презентаций и проч. Библиотекарь, знающий своего читателя, может выбрать лучшую форму представления и потребления им рекомендуемой информации.

В 2020 г. актуально рассмотреть формы работы с книгой в соцсетях на примере книги о Великой Отечественной войне. Формирование патриотизма молодежи вышло на первое место в государственной политике России. В каждом новом поколении книги о войне открывают новые резервы человечности. Литература помогает искать новые идеалы взамен многих утраченных иллюзий. Актуально выявить, как книги о войне — прошлого, XX века, и сегодняшние, XXI века, — прочитываются молодежью. Что в этих разновременных книгах способно влиять на молодое сознание? Какие тексты, их фрагменты, действия и мысли героев, какие герои могут сегодня актуализировать исторические знания и память россиян? Как библиотекарям преподносить рекомендуемую информацию? Какими словами, формами? Каких авторов?

Актуально выделить наиболее интересную и привлекательную форму продвижения книги в соцсетях на материале конкретной темы (например, книга о Великой Отечественной войне), исследовать ее с целью экстраполяции в библиотечную практику.

Чтобы ответить на эти злободневные вопросы, для совершенствования библиотечной работы с книгой, усиления эмпирической базы читателеведения, мы провели исследование, определив:

объект исследования — книжные форумы соцсетей как форма продвижения книги и чтения о Великой Отечественной войне;

предмет исследования — книжные марафоны как актуальный вид книжных форумов в соцсетях в работе по продвижению книги и чтения о Великой Отечественной войне.

Цель данного исследования заключается в изучении форм и приемов продвижения книги и чтения в соцсетях.

Задачи:

а) рассмотреть актуальную на сегодня форму книжного марафона в соцсетях как форму вербальной коммуникации по поводу книги и чтения;
б) выявить наиболее активные и интересные аккаунты с книжными марафонами в соцсетях;
в) исследовать контент книжных марафонов;
г) предоставить библиотекам методику мониторинга и изучения контента книжных марафонов;
д) показать действенность книжных марафонов и привлечь библиотекарей к такой форме работы с молодежью в соцсетях.

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе впервые детально с применением контент-анализа отзывов рассмотрена форма книжного марафона как форма вербальной коммуникации по поводу книги и чтения о Великой Отечественной войне. Выявлена активность, приоритетность и востребованность работы с книгой в соцсети «Инстаграм» по сравнению с другими соцсетями. Определено, что сетевой книжный марафон может быть действенной формой рекомендации литературы для чтения и, кроме того, диагностической картиной восприятия и оценки литературы названной тематики. Предложен механизм анализа сетевого книжного марафона.

Теоретическая значимость научной работы:

— определен подход к анализу тематических аккаунтов любой соцсети;
— разработана схема тематического контент-анализа аккаунтов соцсети «Инстаграм»;
— подтверждено, что инициативы каждого аккаунта приводят к положительным результатам в чтении, а комфортный, грамотно выстроенный аккаунт способен стать активным помощником в продвижении книги и чтения;
— подготовлена теоретическая база для разработки рекомендаций библиографам библиотек о работе с пользователями в соцсетях по продвижению книги и чтения.

Практическая значимость исследования:

— библиографы и библиотекари могут использовать предложенные схемы тематического контент-анализа аккаунтов соцсети «Инстаграм» при рекомендации книг в соцсетях при продвижении своих аккаунтов и книжных марафонов;
— выявленные отзывы о книгах позволяют увидеть, какие книги о Великой Отечественной войне интересны современным читателям, а анализ отзывов — показать, что ценного они видят в них; это важно для последующей профессиональной рекомендации литературы для чтения;
— подтверждено, что рекомендательная библиография будет прирастать соцсетями, в которых виртуально присутствует основная масса молодых людей;
— на базе выявленного нами материала возможна разработка рекомендаций для библиографов и библиотекарей по продвижению книги и чтения в соцсетях.

Степень разработанности темы. Тема не разработана. Читателеведы, библиографы и библиотекари только еще подступают к изучению рекомендаций книги и чтения в соцсетях. Идет изучение эмпирической базы — групп в соцсетях «Фейсбук», «ВКонтакте», «Инстаграм». Начато накопление материала и его первичное описание: выявляется и описывается, как организаторы групп/сообществ используют разные способы донесения информации до подписчиков: марафоны, конкурсы и розыгрыши, посты с рекомендациями, реклама, опросы в «сториз», размещение иллюстративного материала и проч. Однако специалисты[1]

[1] См., например: *Беляева Н. Е.* Чтение художественной литературы в Интернете: изучение современных читательских практик / Н. Е. Беляева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2017. — № 2 (50). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chtenie-hudozhestvennoy-literatury-v-internete-izuchenie-sovremennyh-chitatelskih-praktik (дата обращения: 15.04.2020); *Герасимова А. В.* Об одной специфической практике: отзывы на книги в интернете / А. В. Герасимова // Мониторинг. — 2018. — № 1 (143). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-odnoy-spetsificheskoy-praktike-otzyvy-na-knigi-v-internete (дата обращения: 15.04.2020); *Ивашина М. В.* Онлайн-инструменты книжного эксперта: идеи, технологии, новые практики. Зачем нужен новый образовательный трек? // Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24–25 окт. 2019 г.) : материалы форума / науч. ред., сост. В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул ; М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Рос. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд-ние Рус. ассоц. чтения. — Челябинск : ЧГИК, 2019. — С. 187–199; *Макарова А. К.* Роль библиотечных социальных медиатехнологий в условиях современного информационного общества / А. К. Макарова, И. С. Мельникова // Четвертый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск,

(Д. М. Хафизов, Т. Д. Рубанова, М. В. Ивашина, М. В. Легенчук, А. В. Герасимова, Н. Е. Беляева, А. К. Макарова, И. С. Мельникова и др.) пока характеризуют общие вопросы рекомендации книги вообще и чтения в соцсетях в целом.

Описание и тем более анализ конкретных мероприятий в «Инстаграм» мы не выявили на данный момент. Думаем, мы впервые с точки зрения информационной аналитики и контент-анализа текстов постов исследуем данную тему: книжный марафон в соцсети «Инстаграм» по книгам о Великой Отечественной войне.

Мы также еще ожидаем анализ читательских предпочтений книг о Великой Отечественной войне в течение юбилейного года на страницах профессиональных изданий.

Методы исследования. Главный — анализ документов (постов, взятых для анализа книжных марафонов). Проводились:

1) выявление авторов и названий рекомендуемых к прочтению книг;
2) контекст-анализ рекомендательных текстов (или текстов-отзывов), который проводился по параметрам:
   а) формальные характеристики (количество просмотров, лайков, объем поста/записи);
   б) содержательные характеристики записей о книгах (авторы, названия книг, грамотность, точность называния книги, стиль записи, качество текста записи);
   в) формальные и содержательные характеристики отношения подписчиков к постам блогера и других подписчиков (количество просмотров, лайков, объем поста/записи, определение эмоциональности комментариев, анализ содержания комментариев, грамотность суждений, корректность высказываний и сторонних суждений);
3) метод сравнения разных аккаунтов и постов в них за 2019–2020 гг.;
4) метод выявления и библиографического поиска материалов.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ БАЗА ИССЛЕДОВАНИЯ

Сегодня книги о войне рассматривают в контексте патриотического воспитания молодого поколения [6, с. 94–97]. Вдохновившись этой идеей, мы решили проследить, как используется книга о Великой Отечественной войне в соцсетях для развития исторической памяти, исторического сознания, гордости за предков, в итоге — для формирования патриотизма.

Наше внимание из литературы привлек марафон [8] как удобный способ поделиться полезной информацией в краткой и доступной форме, привлечь внимание, рассказать о себе и своей деятельности. Мы решили проверить, как

26–27 окт. 2017 г.) : материалы форума / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, В. Я. Аскарова ; М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Рос. библ. ассоц, Рус. шк. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд-ние Рус. ассоц. чтения, Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2017. — С. 199–206; *Рубанова Т. Д.* Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетей / Т. Д. Рубанова // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 3 (55). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/podderzhka-chteniya-v-prostranstve-knizhnyh-sotsialnyh-setey (дата обращения: 15.04.2020).

можно использовать и как уже используется марафон, в частности книжный для продвижения идеи/сообщений авторами книг, библиотекарями, заинтересованными людьми.

Мы акцентировали наше внимание на марафонах по книгам именно о Великой Отечественной войне, во-первых, потому, что 2020 год был объявлен в России Годом памяти и славы — публиковались и перепечатывались новые книги, проходили их обсуждения, открывались памятники, проводились мероприятия. Во-вторых, внимание к книгам о Великой Отечественной войне привлекается на всех уровнях государственного управления и пропаганды еще и потому, что сегодня, очевидно, начинает возрождаться и расти новый интерес к героической истории страны. Предстоит ответить на вопросы: каково будущее России? Кто и как ее защитит сегодня-завтра? За что защищать ее? Мы уверены, что мысли и убеждения героев той войны — простых солдат, казавшиеся еще недавно отжившими и устаревшими, сегодня все чаще могут соприкасаться с современными размышлениями, раздумьями о нравственных вопросах. Но какие мысли, какие примеры, как их выявить?

Мы полагали начать исследование продвижения в соцсетях книг о Великой Отечественной войне с начала 2020 года, объявленного в России Годом памяти и славы. Однако оказалось, что с января 2020 г. работа только заявлялась, встречались лишь единичные рекомендации и оформленные мероприятия; развернутые же рекомендации можно было выявить за 2019 г. Это произошло потому, что работа к праздникам и юбилеям часто ведется ситуативно, а массированно информация появляется к конкретной дате, событию, близко к дате. Праздник Великой Победы отмечается ежегодно активно (в юбилейном году особенно, но начиная с апреля), поэтому объективно интересующую нас информацию можно было выявить и в 2019 году. Поэтому в исследование был добавлен и 2019 год, тем более что в таком случае можно было провести и сравнение выбора чтения от года к году.

Мы активно исследовали контент соцсетей «Инстаграм», «ВКонтакте», «Фейсбук» на предмет выявления форм продвижения чтения и книги о Великой Отечественной войне, и конкретно книжного марафона среди всего разнообразия форм. Мы считаем, что в «Инстаграме» наиболее заметны молодежи и активны книжные марафоны, в «Фейсбуке» — обзоры, видеообзоры и списки книг, во «ВКонтакте» — записи на стене, обсуждения о книгах в групповых чатах. Мы заметили, что в «Фейсбуке» для продвижения книги и чтения о Великой Отечественной войне используются сетевые акции, выставки, ссылки на статьи, видео. Отзывов о прочитанных книгах крайне мало (особенно в сравнении с «Инстаграмом»), так как практически везде условием является цитирование любого произведения, в котором автор описывает и рассказывает о мгновениях войны, с обязательным иллюстрированием фрагмента произведения (нужно найти работу художника или иллюстратора), прикреплением обложки книги, точным и четким указанием автора и названия произведения, а это бывает сложно сделать, не сконцентрировавшись и заранее подготовившись. Инициирование диалога сложнее, нежели предоставление для чтения готовой информации; одновременно, чтение готовой информации для участников акции легче, нежели формулирование собственных мыслей и собственного отношения к прочитанному (равно как и собственно чтение больших романов). Сетевые акции бывают разные, некоторые

инициируют подготовку виртуальных выставок как формы продвижения книги и чтения о Великой Отечественной войне, как, например, межрегиональная сетевая акция-флешбук «75 книг о Войне и Победе», организованная МБУК «ЦБС г. Кунгура». В ее рамках библиотечно-информационный центр имени К. Савицкого — филиал № 3 МБУК ЦБС г. Таганрога подготовил виртуальную книжную выставку «Женское дело — война? Проза о войне» (https://www.facebook.com/Savickogo.ru/posts/3598470820226616).

Во «ВКонтакте» активны сетевые чаты, группы, посты; марафонов меньше, нежели в «Инстаграме». Можем привести пример запомнившегося нам ресурса «Книги о войне» https://vk.com/militarybooks: здесь представлены интересные посты о книгах. Группа может послужить как ресурс рекомендации художественной и документальной литературы о Великой Отечественной войне, Третьем рейхе, Холокосте, коллекции тематических фильмов. Участники группы могут сами предложить группе опубликовать прочитанную ими книгу о войне с рецензией о ней. Или другая форма работы — сетевая акция: «Центральная районная библиотека» МБУК КМФКЦ Алтайского края) инициировала сетевую акцию (с 22 по 26 июня 2020 г.) «В четыре утра…» (https://vk.com/ona.botova2020 под хештегом #ВЧЕТЫРЕУТРА); требовалось процитировать отрывок любого литературного произведения и жанра, в котором автор описывает и рассказывает о мгновениях начала войны, приложить иллюстрацию из произведения, обложку книги, указать автора и название произведения.

В процессе поиска групп, возможных марафонов или сетевых акций — форм работы с книгой — мы выявили огромное количество групп, не имеющих актива, заброшенных создателями.

Мы акцентировали внимание на такой форме работы как книжный марафон. Он активен в «Инстаграме». Считаем, что библиотекари в соцсетях должны активнее использовать эту форму работы. Аргументируем.

Формальные выводы исследования

Анализ двух лет работы соцсетей с книгой о Великой Отечественной войне показывает, что тема Великой Отечественной войны в 2019 г. являлась центральной, что особенно заметно на примере в таких активных пабликах «Инстаграма», как #книжный_камуфляж блогера @madina_bookaholic (более 20 тыс. подписчиков), @voina1941_1945 (36,9 тыс. подписчиков), @velikaya_voyna (12,1 тыс. подписчиков), @podvig_naroda (68,1 тыс. подписчиков). Книги этой тематики обсуждаются также в книжных профилях: @knigablog_eva (16 тыс. подписчиков), @azbooka_inostranka (73 тыс. подписчиков), @vikki.books (17 тыс. подписчиков), а также на менее популярных ресурсах, которые отличает оригинальная интерпретация литературы, — @kateebook (5019 тыс. подписчиков), @pro.books_ (1170 подписчиков).

За 2019 г. нас привлек ресурс блогера @madina_bookaholic. Это наиболее активная и интересная группа (количество подписчиков более 20 тыс). Ее конкретная инициатива — книжный марафон 2019 года под хештегом #книжный_камуфляж. Блогер @madina_bookaholic в преддверии праздника 9 мая в рамках марафона предложила подписчикам и всем интересующимся свою подборку самых интересных и читаемых (с ее точки зрения) книг о войне, ожидая, что найдутся желающие дополнить ее список (в том числе ради приза, который она сама установила).

В соответствии с условиями марафона нужно было опубликовать отзыв о прочитанной (это обязательное условие) книге, причем каждая запись должна была сопровождаться фотографией-иллюстрацией, заимствованной в интернете или сделанной самостоятельно специально для марафона; в сториз следовало разместить скриншот репоста о том, что блогер @madina_bookaholic проводит конкурс, с ссылкой и тегом #книжный камуфляж. В результате было размещено более 300 публикаций-откликов преимущественно молодых пользователей (18–30 лет), юноши — примерно 10 % участников, девушки — 90 %. Более детальный анализ этого марафона дан автором в статье [10, с. 161–174].

Для сравнения читаемого, рекомендуемого, выявления изменений в динамике рекомендаций книг о Великой Отечественной войне, выработки методических решений для библиотек (чтобы они анализировали аналогичные ресурсы самостоятельно по схеме и самостоятельно проводили собственные книжные марафоны) были выявлены и рассмотрены еще несколько марафонов 2020 года (определено, что эта форма работы используется все чаще): **#война_и_холокост** (@bookinist.ka), **#страшный_двадцатый** (@sveta__safina), **#75дней_до_победы** (@_19641206), #военный_книжный_марафон (@zaira.book_) (таблицы 1, 2). Они были выявлены методом поиска по ключевым словам и перекрестным ссылкам. Сложности были связаны с тем, что в «Инстаграме» есть огромное множество книжных блогеров; было непросто найти именно тех, кто проводит марафоны на тему Великой Отечественной войны. Неоценимую помощь оказала блогер @madina_bookaholic, которая согласилась помочь, выставив у себя на странице в «сториз» информацию «Есть ли среди ее подписчиков люди, которые проводят марафоны на тему войны». Так был выявлен еще один путь поиска нужных мероприятий в Интстаграме: прием «спроси у людей». Откликнулись: дневник читателя блогера @bookinist.ka с марафоном #война_и_холокост (1 марта — 31 мая), @sveta__safina #страшный_двадцатый (23 февраля — 9 мая), @_19641206 #75дней_до_победы (23 февраля — 9 мая), @zaira.book_ #военный_книжный_марафон (25 марта — 9 мая). Выявлено, что марафоны 2020 года были не столь масштабны, как марафон 2019 года. Возможно потому, что очень много событий было инициировано в Год памяти и славы, авторам было сложно предложить в общем потоке что-то действительно уникальное и оригинальное. Более того, пользователи были погружены в огромную массу мероприятий, внимание их было рассеяно.

Выявленные для анализа данные частично (частично потому, что на момент написания работы еще не все марафоны завершены, материал выявляется и аккумулируется в таблицы для последующих обобщения и анализа) представлены в таблицах 1–6, которые показывают:

1. Какие книги читают и рекомендуют к прочтению независимые блогеры и подписчики на их аккаунты (часто — более авторитетные, к которым чаще обращаются, кого чаще читают, нежели сайты библиотек и библиотечные профессиональные рекомендации) в динамике от 2019 года к 2020 году;
2. Какие важные моменты люди выделяют в книгах, рекомендуя их к прочтению, что оказывается сегодня значимым в книге для молодого человека;
3. Как можно соотнести при сравнении книги, читаемые и рекомендуемые подписчиками «Инстаграма», — простыми читателями, читающими для наслаждения и развития, и специалистами-библиотекарями,

филологами — профессиональными читателями, которые читают книгу с целью выбора для рекомендации другим и поиска аргументов и посылов, привлекающих к чтению.

Таблицы 1, 4, 5 — сравнительные, подготовлены с учетом сделанных ранее за 2019 год таблиц (см. в таблицах 7–11).

Анализ таблиц 7 и 8 показывает, что в списках чаще рекомендуемых книг (т. е. двумя и более незнакомыми друг с другом участниками марафона #книжный_камуфляж) есть книги как XX, так и XXI вв., как ставшие уже классикой, так и тексты новой природы — графические романы, как маститых, так и молодых, еще только входящих в литературу авторов, но уже мощно заявивших о себе. Важно сравнить динамику чтения с предложениями 2020 года (таблицы 1–4).

При анализе мы увидели, что главным критерием выбора книг для чтения со стороны участников марафона было качество текста, его влияние на внутренний мир и эмоциональное состояние, желание, чтобы те же чувства испытали другие читатели. Мы сравнили это видение с отзывами 2020 года (таблица 4).

Анализ таблицы 7 показал, что есть книги, упомянутые только одним участником марафона. Среди них также известные произведения советской, зарубежной литературы, в том числе XXI века.

Анализ таблиц 9 и 10 (контента марафона #книжный_камуфляж: ключевые слова, смысловые единицы отзывов участников о прочитанных книгах) продолжен в таблице 2.

Анализ таблицы 1 показывает, что рекомендуемые в 2019 и 2020 гг. к прочтению книги о войне повторяются нечасто, появилось большое количество книг, которые не встречались в марафоне #книжный_камуфляж в 2019 г. В списках чаще рекомендуемых книг (т. е. двумя и более незнакомыми друг с другом участниками марафона #книжный_камуфляж) есть книги как XX, так и XXI вв.; как ставшие уже классикой, так и тексты новой природы — графические романы; как маститых, так и молодых, еще только входящих в литературу, но уже мощно заявивших о себе авторов. Некоторые произведения, выбранные участниками марафона к прочтению и рекомендуемые ими, были неизвестными для исследователей; это убеждает, что круг чтения молодежи следует изучать.

В таблицу 1 внесены книги только советских и российских авторов.

В результате анализа стало очевидным, что главным критерием выбора книг для чтения со стороны участников марафона было качество текста, его влияние на внутренний мир и эмоциональное состояние, желание «заразить» определенными чувствами других читателей.

Содержательные выводы исследования

Анализ контента марафонов (ключевые слова, смысловые единицы отзывов участников о прочитанных книгах) — таблицы 4 и 6 — показал, что все рекомендации не обыкновенны, написаны не для галочки и не дежурным языком; видно, что читателей книги задели за живое. Большинство отзывов пронзительны, удивительно честны; чувствуется, что участники марафона писали сразу после прочтения книги, когда эмоции ярки, сильны, не забылись и не нашлись еще для них более простые и нейтральные слова. Такой настрой диктует и тема, которую отражают эти книги.

О некоторых книгах читатели говорят кратко, но емко и точно: «*мир войны глазами детей — это камера пыток для здорового человека*» (Алексиевич С. Последние свидетели), «*каждое слово в книге разрывает душу*» (Васильев Б. В списках не значился), «*страшно и тяжело читать, душа выворачивается наизнанку*» (Быков В. Мертвым не больно), «*эта книга разорвет душу в клочья*» (Никифорова А. Это не должно повториться), «*финальная сцена просто разорвет вам сердце*» (Закруткин В. Матерь человеческая), «*хотелось взвыть*» (Шолохов М. Судьба человека), «*слишком много жутких подробностей, а точнее, правды*» (Никольская Л. Должна остаться живой), «*Книга с глубоким смыслом и правильном помыслом*» (Ильина Е. Четвертая высота), «*невероятное напряжение с первых до последних строк*» (Девятаев М. Побег из ада).

В отзывах участников марафонов прочитывается понимание эмоциональной тяжести всех произведений: «*не каждому рекомендую*» (Алексиевич С. Цинковые мальчики), «*не рекомендую впечатлительным натурам*» (Ряжский Г. Подмены), «*читать это рекомендую только самым стойким*» (Живульская К. Я пережила Освенцим).

При рекомендации книги присутствует градация от «*рекомендую прочесть каждому*» до «*буду перечитывать со своими детьми*», «*это та история о войне, которую я дам почитать своим детям*». Лично для нас готовность дать книгу для чтения собственному будущему ребенку — самому ценному, что есть в жизни любого человека — лучшая оценка качества произведения.

Участники всех марафонов — поколение «визуалов» — подчеркивают важность иллюстраций в тексте.

Среди причин обязательности чтения молодые люди назвали:

— в чем ценность книг о Великой Отечественной войне: «*Такие книги — человеческая память; Книга помогает не только помнить, но и ценить свои жизни*»;

— чему учат эти книги: «*Книга учит ценить то, чем мы сейчас в избытке обладаем; Это не должно повториться*»;

— что делать после прочтения: «*Стремиться стать такими, как герои романа*»;

— зачем читать эти книги: «*Читать такие книги надо, чтобы мы, потомки этих людей, которые подарили нам мирное небо, помнили, через что они прошли; В наше сытое время мы не имеем право забыть…; Чтобы мы не теряли человеческий облик, не допускали подобных зверств; Рекомендую к прочтению, как назидание о том, что происходило в те годы, что пережили люди и что не надо забывать; Эта книга вне времени, и я рекомендую ее к прочтению всем: от мала до велика. Особенно тем, кто считает, что в его жизни какой-то сложный период; История дает возможность порассуждать не только о дезертирстве и неисполнении воинского долга, но и о том, как война повлияла на тех, кто не принимал в ней участия; Эту повесть я советую прочитать всем, кто хочет стать добрее, кто хочет осознать, что наши трудности — это не проблемы*» и др.

Мы заметили, что вопрос, который волнует каждого педагога: «*Ценят ли молодые, что для них сделали ветераны и те, кто не вернулся с войны? Понимают ли, чего стоила это победа*»? — звучит в соцсети «Инстаграм». Поиском ответа на него занимаются и молодые подписчики.

Анализ рекомендаций участников марафонов демонстрирует емкие, четкие, точные и очень эмоциональные характеристики текстов и состояния после

прочтения. Отзывы написаны грамотно, качественно, правильным русским языком; письменная речь авторов развита.

Анализ всех отзывов на книги показал, что есть и негативные оценки книг: «*Книге не хватает эмоциональности и художественности; Больше похожа на сухую историческую справку; Недостаточная художественная подача; Книга — переработанный сценарий фильма; Сюжет нельзя назвать динамичным, порой он настолько тягучий и монотонный, что можно устать. К повествованию подачи привыкнуть будет нелегко; Здесь нет описаний листьев, окраса перьев у птиц, от этого читать нелегко, даже суховато. Но тот факт, что это автобиографично, заставляет смотреть на описанные события иначе*».

Положительно то, что многие участники марафонов свои рассуждения о книгах подкрепляют цитатами из них, своими собственными рассуждениями об идее или главной теме, о героях и их поступках и действиях, о том, что особо поразило в книге; кратко излагают сюжет: «*За что стоит похвалить авторов книги, за гнетущую атмосферу города, целеустремленность и глубину мыслей главного героя; Поразило то, что Лена в дневнике не употребляла слово «кушать, кушала», она писала «НАСЛАЖДАЛАСЬ»; Автор не делит героев на положительных и отрицательных, они — обычные. И вот эта реальность, удачная попытка автора показать, что существует не только черное и белое, сразу ставит его на место любимого писателя; Пронзительная книга о самых уязвимых во время военного лихолетья — о детях без родителей, о детском доме, который в теплушках едет в эвакуацию за Урал*».

Так молодежь учится и демонстрирует умение излагать письменно свои мысли. Были и другие особенности, отличающие рекомендации и говорящие о знании книги, умении с нею работать: указание на издательскую группу, год, номера страниц, информация об электронных книжных ресурсах, оценка по пятибалльной системе, вопросы к подписчикам.

Анализ таблицы 5 позволил увидеть, о каких книгах, прочитав их, говорят в «Инстаграме» читатели (и что читают), и какие книги называют лучшими специалисты из Свердловской областной универсальной научной библиотеки имени Белинского [5], рекомендуя их для чтения. В результате анализа стало ясно, что участники книжных марафонов и специалисты в области чтения сходятся во мнении относительно только одного автора — Василя Быкова. Книги именно этого автора стали классикой, и спустя десятилетия его произведения перечитывают представители разных поколений, равно как и среди книг о Великой Отечественной войне, которые были рекомендованы с обеих сторон, есть книги В. Некрасова, Д. Гранина, Е. Ильиной. Это нужно учитывать в работе библиотеки и, конечно, рекомендовать юным читателям книги XX века. Наш анализ показывает, что они их принимают и, может быть, со временем начинают читать как-то иначе.

Нужно знать и книги более современные, которые читает поколение XX века, чтобы знать, о чем с ним говорить доступным ему языком.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы проанализировали работу с книгой о Великой Отечественной войне в соцсетях, представили картину в таблицах и аргументации. Видится актуальность и необходимость работы с подписчиками соцсетей по организации интересных обсуждений книг, проведения увлекательных, интеллектуальных и книжных мероприятий, это подтверждает количество выявленных участников книжных марафонов и искренность их постов.

Мы одни из первых выявили и показали в таблицах естественные колебания интереса к конкретному автору, к конкретному произведению, причем со стороны представителей разных социальных страт, возрастов и читательского опыта, а также подписчиков разных соцсетей. Мы увидели, что читательским запросам современного читателя отвечают разные книги: и советские, и постсоветские, и современные российские. 40–50 % в предпочтениях современных читателей занимают ставшие уже классикой книги советских авторов. Этот выбор подтверждает, что возможность нового прочтения всегда отличает классику. Думаем, что и через 20 лет эти книги возбудят у новых поколений свои размышления и ассоциации. В предпочтении подписчиками книг о войне мы видим то, что в этих книгах нет никакой банальности, нет расхожих истин, которые в избытке мы постоянно находим в репортажах и материалах СМИ.

Выводы

1. Блогеры, ведущие книжные аккаунты, поддерживают тему Великой Отечественной войны при продвижении книги и чтения; выбирают эту тему, чтобы начать разговор о книгах. Это подчеркивает актуальность исторических событий, внимание к ним молодежи, желание узнать о них, прочитать книги и тем самым прикоснуться к героической истории великого народа.

2. Молодые люди хотят знать о событиях Великой Отечественной войны!

3. Не всегда молодые люди имеют четкие и точные исторические знания о событиях 1941–1945 гг.; в ряде случаев художественная книга позволяет заполнить пробелы в знаниях, которые не были получены в процессе обучения. Однако художественная литература должна не заменять серьезный образовательный процесс, а органично дополнять его. О пробелах в образовании проводят исследования и пишут сами молодые люди [2, с. 144–148]; [11, с. 140–144].

4. Пробелы в знаниях уже есть не только по отношению к истории, но и литературе. Среди прочитанных и рекомендуемых к прочтению есть немало книг, в которых речь не только и не просто о Великой Отечественной войне, но в целом о войне. Мы подозреваем (это может быть продолжением исследования), что многие участники не разделяют книги о Великой Отечественной, Второй мировой и др. войнах. Возможно, от невнимательности или от отсутствия четкого видения разницы между ними, нежелания проводить границу между тем, что происходило «с нами» и «не с нами». Возможно, сегодня в книгах прошлого (рекомендовали и «Войну и мир» Л. Толстого) и настоящего («Белая гвардия» М. Булгакова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Смерть героя» Р. Олдингтона и др.) прочитываются объяснения того, почему и как выстояли в суровых испытаниях советские люди.

5. Прослеживается изменение интереса к книгам о Великой Отечественной войне. Меняются приоритеты в выборе. Это видно даже на временном промежутке

в два года, но окончательные выводы делать еще рано, многие книжные марафоны еще не стали предметом самостоятельного анализа.

6. Книжные аккаунты, блогеры и их инициативы дают пользователям возможность выбрать из огромного разнообразия книжных предложений тексты для чтения, обсудить прочитанное, высказать свое мнение. Книжные блогеры заинтересовывают подписчиков и случайных посетителей выставляемой информацией не навязчиво, не агрессивно, без дидактичности и поучительства; без излишнего потакания «желаниям клиента» и ненужного сюсюканья продвигают качественную информацию.

7. Блогер может оставлять лучшие, образные, эмоциональные, грамотные посты и записи, а также удалять не соответствующие его качественному уровню, что рассматривается нами как естественный отбор лучшего.

8. «Инстаграм» является отличным инструментом для обмена информацией, продвижения книжного контента, расширения аудитории и проч.

9. Важно исследовать следующий феномен: слово «бояться» часто встречается нами во время мероприятий о Великой Отечественной войне, которые мы проводим, и в процессе обсуждения книг, фильмов и проч. Видимо, молодые люди боятся слишком сильных эмоций, которые не отступают в течение длительного времени (до одной недели), заставляя страдать, переживать, все время воссоздавать в мыслях те страшные картины (а наше воображение только усиливает текст автора), которые описаны в книгах. Все признаются, что боятся страдать, думая после чтения о том, что пришлось пережить людям в годы войны на фронте, в плену, в тылу. С педагогической точки зрения это важно: эмоциональность является существенным фактором формирования патриотизма, и гражданственности молодых людей.

10. Тревожно, что есть мысли (и в информационном пространстве страны такие встречаются все чаще), свидетельствующие о расхождении воспитательных агитационных воззваний, ожиданий и реальности сегодняшнего государственного управления: «Лично я ими (советскими бойцами — С. Т.) горжусь. Хотя если бы сейчас мне сказали пойти воевать за наше государство — отказалась бы». Многие представители молодого поколения не стали бы защищать то государственное устройство, которое мы видим и при котором живем. Это предстоит исследовать и найти пути формирования четкой гражданской и патриотической позиции детей и молодежи.

Перспективы исследовательской работы

1. Важно изучить, как художественная, мемуарная, документальная литература — не образовательная — помогает молодым людям восстановить пропущенные знания.

2. Предметом исследования может стать то, каких знаний действительно не хватает молодым людям о событиях 1941–1945 гг.

3. Необходимо продолжать выявлять блоги и мероприятия, продвигающие книгу и чтение. В частности, сравнить разные ресурсы в тех или иных соцсетях, исследовать разные способы вербальной и визуальной коммуникации о книге (графические, эмодзи, фанфики, тексты, иллюстрации и проч.), изучить персону блогера (что влияет на выбор им темы разговора, предпочтения книг, качество коммуникации, грамотность изложения мыслей и проч.) [12, с. 124–130], что уже начато, в том числе нами и др.

И, конечно, интересно и важно продолжать изучать характер и последствия чтения книг о Великой Отечественной войне, особенности восприятия того периода и событий, которые отстоят от молодых читателей все дальше и дальше. Это поможет найти ответ на вопрос: «Как говорить с молодежью о Великой Отечественной войне» (такие исследования уже проводятся [2, с. 144–148]; [11, с. 140–144]).

Можно уже начать писать рекомендации библиографам библиотек о работе с пользователями в соцсетях по продвижению книги и чтения.

Апробация исследования

Доклад по теме: [Видеоконференция] «Библиотеки Урала в годы Великой Отечественной войны» на базе Челябинской областной универсальной научной библиотеки https://vk.com/biblionoch174?w=wall-164400320_1011.

Ссылка на видео доклада и конференции на Facebook: https://ru-ru.facebook.com/chelreglib/videos/2925802790806135/.

Тажибаева С. Д. Книга о Великой Отечественной войне в соцсети «Инстаграм» / С. Д. Тажибаева // Культурные инициативы : материалы 52-й Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 161–174.

Диплом победителя I степени Всероссийского конкурса «Была война…» Общероссийского инновационного проекта «Моя Россия» АНЭ-3401-БВ (приказ № 5 от 25.05.2020).

Диплом III степени в номинации «Первые шаги в науке» за научное исследование — IX межвузовский студенческий форум «Молодежь в галерее Ильи Глазунова» конкурс научных и творческих работ в Год памяти и славы.

Диплом победителя III степени Международного конкурса научно-исследовательских, методических и творческих работ Международного инновационного проекта «Моя Отчизна» в номинации «Победители» АНЭ-2643-П (приказ № 6 от 25.06.2020).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица 1
Рекомендуемые книги в изучаемых книжных марафонах в «Инстаграме» #книжный_камуфляж, #война_и_холокост, #страшный_двадцатый, #75дней_до_победы, #военный_книжный_марафон

#книжный_ камуфляж	#война_и_ холокост	#75дней_ до_победы	#страшный _двадцатый	#военный _книжный _марафон
Алексиевич С. У войны не женское лицо				
Васильев Б. А зори здесь тихие				
	Девятаев М. Побег из ада			
	Ильина Е. Четвёртая высота			
	Быков В. Завтра была война			
	Пшимановский Я. Четыре танкиста и собака			
	Вигдорова Ф. Черниговка			
	Полевой Б. Повесть о настоящем человеке			
	Быков В. Пойти и не вернуться			
	Кошевая Е. Повесть о сыне			
Симонов К. Живые и мертвые				
Фонякова Э. Хлеб той зимы				
Шолохов М. Судьба человека				
Быков В. Мёртвым не больно				
Глушко М. Мадонна с пайковым хлебом			*Глушко М.* Мадонна с пайковым хлебом	
Семёнов Ю. Семнадцать мгновений весны				
Орлов А. Штрафбат. Приказано уничтожить				
Вислоух А. Помните, что все это было				
Фадеев А. Молодая гвардия		*Фадеев А.* Молодая гвардия		
Бакланов Г. И тогда приходят мародеры				
Алексеев О. Горячие гильзы				
Разумовский Л. Нас время учило				
Никифорова А. Это не должно повториться				

#книжный_ камуфляж	**#война_и_ холокост**	**#75дней_ до_победы**	**#страшный _двадцатый**	**#военный _книжный _марафон**
Цинберг Т. Седьмая симфония				
Закруткин В. Матерь человеческая				
Некрасов В. В окопах Сталинграда				
Веркин Э. Облачный полк				
Никифорова А. Это не должно повториться				
Васильев Б. В списках не значился				
Абгарян Н. Дальше жить				
Катаев В. Сын полка				
Хабенский К. Собибор. Восстание в лагере смерти				
Цинберг Т. Седьмая симфония				
Орлов А. Штрафбат. Приказано уничтожить				
	Никольская Л. Должна остаться живой			*Никольская Л.* Должна остаться живой
	Бинев А. Тихий солдат			
	Воробьев К. Это мы, Господи!			
	Мухина Е. Блокадный дневник			
	Бондарев Ю. Берег			
	Иконников-Галицкий А. Сожжённые революцией			
	Рыбаков А. Тяжёлый песок			
	Добротворская К. Блокадные девочки		*Добротворская К.* Блокадные девочки	
	Лебедев Ю. По обе стороны блокадного кольца		*Лебедев Ю.* По обе стороны блокадного кольца	
	Барятинский М. Советские танковые асы		*Барятинский М.* Советские танковые асы	
		Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга		
		Распутин В. Живи и помни		
		Радзиевская С. Болотные робинзоны		
		Бек А. Волоколамское шоссе		
		Быков В. Обелиск		

#книжный_ камуфляж	#война_и_ холокост	#75дней_ до_победы	#страшный _двадцатый	#военный _книжный _марафон
		Дьяков В. Гречневая каша		
		Васильев Б. В списках не значился		
		Катаев В. Сын полка		
		Драбкин А. Я дрался на Т-34		
			Миксон И. Жила, была	
			Закрученко М. Блокада Ленинграда. Детская книга	
			Пикуль В. Реквием каравану PQ-17	
			Гранин Д. Мой лейтенант	
			Быков Д. Июнь	
			Пашнев Э. Дневник человека с деревянной саблей	
			Быков В. Альпийская баллада	
			Верейская Е. Три девочки	
			Кочергин Э. Крещенные крестами	
			Пантелеев Л. Ленька Пантелеев	
			Ельчин Е. Сталинский нос	*Пономарев Н., Пономарева С.* Город без войны
				Быков В. Сотников
				Сухачев М. Дети блокады
				Соловьева Н. На берегу тьмы
				Воробьев К. Это мы, Господи!
				Лебедев Ю. По обе стороны блокадного кольца
				Барятинский М. Советские танковые асы
		Воронкова Л. Девочка из города		*Воронкова Л.* Девочка из города

Таблица 2
Рекомендуемые книги в изучаемом контенте в «Фейсбуке»

Статьи	**Видеоматериалы**	**Сетевая акция #вчетыреутра, проводимая в ФБ**	**Виртуальная выставка «Женское дело война? Проза о войне» сетевой акции «75 книг о Войне и Победе»**
Терлау Я. Зима во время войны	*Нёстлингер К.* Лети, майский жук!	*Симонов К.* Пишу тебе с войны…	*Алексиевич С.* У войны не женское лицо
Орлев У. Остров на птичьей улице	*Грюнбаум М., Хазак-Лоуи Т.* Где-то в мире есть солнце	*Васильев Б.* В списках не значился	*Аронова Р. Е.* Ночные ведьмы
	Берр Э. Дневник 1942–1944	*Смирнов С.* Брестская крепость	*Бегунова А. И.* Ангелы смерти
	Заводчиков П., Самойлов Ф. Девичья команда	Симонов К. М. *Разные дни войны.* Дневник писателя	*Васильев Б.* А зори здесь тихие…
	Драгунский В. Он упал на траву	*Соболев Л.* Ночь летнего солнцестояния	*Виноградова Л.* Ангелы мщения. Женщины-снайперы Великой Отечественной
	Ильина Е. Четвёртая высота	*Космодемьянская Л.* Повесть о Зое и Шуре	*Заводчиков П. А.* Девичья команда: невыдуманные рассказы
	Балтер Б. До свидания, мальчики!	*Соболев Л.* Ночь летнего солнцестояния	*Полевой Б. Н.* Доктор Вера: повесть в ненаписанных письмах
	Токмакова И. Сосны шумят		*Поляновский М. Л.* Дважды Татьяна. Судьба запасного гвардейца
	Семенцова В. Н. Лист фикуса		*Чечнева М.* Повесть о Жене Рудневой
	Аргаман И. Мишка и Фред		
	Старк У. Маленькая повесть о любви		
	Гаттсфелл Д. Дерево во дворе		
	Керр Д. Как Гитлер украл розового кролика		
	Бойн Д. Мальчик в полосатой пижаме		
	Орлев У. Остров на птичьей улице		
	Щигельский М. Ковчег времени		
	Тор А. Остров в море		
	Ашкенази Л. Собачья жизнь и другие рассказы		
	Эдгор С. 42 дня		
	Шмитт Э. Дети Ноя		
	Орлев У. Беги, мальчик, беги!		
	Бортолотти Н. Матч смерти		
	Зусак М. Книжный вор		

Статьи	Видеоматериалы	Сетевая акция #вчетыреутра, проводимая в ФБ	Виртуальная выставка «Женское дело война? Проза о войне» сетевой акции «75 книг о Войне и Победе»
	Колпакова О. Полынная ёлка		
	Голявкин В. Мой добрый папа		
	Кузьмин Л. Привет тебе, Митя Кукин!		
	Конецкий В. Петька, Джек и мальчишки		
	Яковлев Ю. Как Серёжа на войну ходил		
	Олефир С. Когда я был маленьким, у нас была война		
	Козлов В. Витька с Чапаевской улицы		
	Радзиевская С. Болотные робинзоны		
	Веркин Э. Облачный полк		
	Фонякова Э. Хлеб той зимы		
	Карасева В. Кирюшка		
	Дубровский В. Мальчишки в сорок первом		
	Герман Ю. Вот как это было		
	Черкашин Г. Кукла		
	Цинберг Т. Седьмая симфония		
	Франк А. Дневник Анны Франк		
	Сафарли Э. Когда я вернусь		
	Лаврентьева О. Сурвило		
	Шпигельман А. Маус		
	Никифорова А. Это не должно повториться		
	Семак В. Ласточка-звездочка		
	Рольникайте М. Долгое молчание		
	Ремарк Э. М. Искра жизни		
	Штрассер Т. Волна		
	Павлофф Ф. Коричневое утро		
	Бойн Д. Мальчик на вершине горы		
	Тривизас Е. Последний черный кот		
	Верещагин П. Рецепт одной войны		

Таблица 3
Рекомендуемые книги в группе «Книги о войне» во «ВКонтакте»

Автор	Название	Количество лайков	Количество репостов-рекомендаций
Бивор Э.	Падение Берлина	2	—
Харламов А.	Перед грозой	3	—
Рабичев Л. Н.	Война все спишет	5	1
Миксон И.	Жила, была	22	8
Михалев А.	Спасибо. Вы смогли…	25	6
Першанин В.	Сталинградская страда	25	11
Пиляр Ю.	Люди остаются людьми	51	10
Твардовский А.	Василий Тёркин	18	5
Бих И.	Завтра я иду убивать. Воспоминания мальчика-солдата	21	2
Патрик М.	Дора Брюдер	3	—
Аппельфельд А.	Катерина	5	—
Клугер Д.	Последний выход Шейлока	2	3
Эренбург И., Гроссман В.	Чёрная книга	20	3
Никифорова А. А.	Повесть о борьбе и дружбе	7	—
Полевой Б.	Доктор Вера	14	4
Никольская Н.	Должна остаться живой	63	7
Сухаренко А.	Блокада. Запах смерти	15	2
Погодин Р.	Я догоню вас на небесах	7	—
Сухачев М.	Дети блокады	50	9
Шефнер В.	Сестра печали	7	—
Готхарт С., Клейман И.	Две судьбы в Великой Отечественной войне	26	6
Мухина Л.	Блокадный дневник Лены Мухиной	16	4
Пшимановский Я.	Четыре танкиста и собака	5	5
Франк А.	Убежище. Дневник в письмах: 12 июня 1942 — 1 августа 1944	13	7
Симонов К.	Живые и мертвые	140	13
Фадеев А.	Молодая гвардия	7	—
Быков В.	Сотников	10	2
Алексиевич С.	У войны не женское лицо	26	5
Шолохов М.	Судьба человека	92	4
Закруткин В.	Матерь человеческая	91	3
Семёнов Ю.	Семнадцать мгновений весны	6	1
Гранин Д.	Мой лейтенант	7	1
Смирнов О.	Эшелон	24	5
Астафьев В.	Весёлый солдат	10	1
Некрасов В.	В окопах Сталинграда	19	4
Быков В.	Журавлиный крик	41	8
Островский Н.	Как закалялась сталь	8	2
Васильев Б.	Завтра была война	16	2
Васильев Б.	В списках не значился	24	7
Алексиевич С.	Последние свидетели	11	1
Кузнецов А.	Бабий Яр	7	1
Покрышкин А.	Небо войны	7	1

Расположение материала от последней рекомендованной книги к первой.

Таблица 4
Результаты контент-анализа отзывов о книгах в книжных марафонах #книжный_камуфляж, #война_и_холокост, #страшный_двадцатый, #75дней_до_победы, #военный_книжный_марафон

#книжный_ камуфляж	#война_и_ холокост	#75дней_ до_победы	#страшный _двадцатый	#военный _книжный _марафон
Быков В. Пойти и не вернуться				
Смело скажу, что это одна из самых сильных книг о предательстве и двуличности, которые я читала. 7/10: именно такую оценку ставлю этой книге, потому что эта история обрывается … что стало дальше абсолютно неизвестно. Следует отдать должное автору — он блестяще передал настоящий русский дух и русскую волю к победе.				На мой взгляд, книга на такую серьезную тему не должна заканчиваться пустотой и туманными намеками на призрачную надежду.
Рыбаков А. Тяжёлый песок				
История, которую невозможно забыть. Страшно. Страшно читать. Одна из немногих книг, которая вызывала ужас, слезы, непонимание — как же все это допустили.		Рекомендую к прочтению, как назидание о том, что происходило в те годы, что пережили люди и что не надо забывать.		
Кошевая Е. Повесть о сыне				
	История, произведшая на меня неизгладимое впечатление. Несмотря на то, что конец был так трагичен, главной идеей остается вера в светлое будущее. Читайте эту книгу своим детям, мы должны помнить.			
Ильина Е. Четвёртая высота				
	Написана автором для младшего школьного возраста. Было безумно интересно. Очень переживала и радовалась даже может больше, чем моя дочь. Для нас героиня стала настолько близкой. Эта книга в процессе чтения способна зарядить вас такой позитивной энергией, хоть ракеты заправляй Я очень советую читать такие книги Основана на реальных событиях	Повесть написана просто, невероятно сильно. Я рыдала над этой книгой, рыдала, не стыдясь слез. Сердце сжималось от невероятной боли. Такие книги на все времена и для любого возраста.	Книга, которую я перечитываю. Несмотря на то что книга во многом пропагандистская для своего времени, она по сей день остается для меня одной из любимых. Эта история никого не оставит равнодушным.	Книга с глубоким смыслом и правильном помыслом. Их можно читать самим и обязательно детям. Нельзя забывать, мы обязаны помнить.
Никольская Л. Должна остаться живой				
	Я считаю, что эта книга самая правдивая и самая страшная из прочитанных мною о блокаде Ленинграда глазами детей. Рекомендую эту книгу для детей 14 +. Слишком много жутких подробностей, а точнее правды.			Книга, несмотря на описание страшного времени, пропитана Надеждой, Верой в Победу…. и главное, сильным желанием жить несмотря ни на что, вопреки всему!

#книжный_ камуфляж	**#война_и_ холокост**	**#75дней_ до_победы**	**#страшный _двадцатый**	**#военный _книжный _марафон**
Васильев Б. А зори здесь тихие				
Одно из самых любимых произведений о войне. Героизм и отвага навсегда остаются в памяти. Пишет живо, просто, выразительно и правдиво. А какие яркие, живые портреты героев! Их будто видишь перед собой. Это та история о войне, которую я обязательно дам почитать своим детям.	Никак не решалась ни посмотреть фильм, ни почесть повесть. Прочитала всего за пару вечеров. Просто не могла оторваться! Легко написано, но так грустно… Каждый человек должен быть бесконечно благодарен всем погибшим и выжившим в этой страшной войне.	Книга произвела на меня огромное впечатление. Война — это великий урок для всех людей, урок мужества и героизма. Хочется сказать большое спасибо тем, кто донес до сегодняшнего поколения эти тревожные уроки мужества.	Эта книга затрагивает все эмоции: жалость, гнев, печаль, страх, тревогу, восхищение. Нельзя оставаться спокойным, это отнюдь не легкое чтение.	Книга разорвала мое сердце в клочья, вскрыла все шрамы души, наложенные жизненным опытом. Прочувствовала всю атмосферу той жизни.
Васильев Б. Завтра была война				
\		Данная книга содержит в себе ярко воплощенный индивидуальный нрав. Повесть приурочена к нравственности, впрочем, она избегает нравоучений. У автора незатейливые манеры изложения, но в то же время рассказывает о довольно нешуточных вещах.		Книга не о войне, здесь ей уготована малая и завершающая часть — сломать судьбы. Эта книга о взрослении, советском воспитании, идеологии и штампах, о высоких человеческих качествах. После прочтения этой книги хочется просто помолчать.
Быков В. Сотников				
Задело за живое. Четко и ясно описал. [Воины] достойны уважения… И того, чтобы и сейчас, по прошествию многих лет, мы о них помнили.				Это не просто повесть о войне: это не только борьба человека с человеком, но и с самим собой. Автор не делит героев на положительных и отрицательных, они — обычные. И вот эта реальность, удачная попытка автора показать, что существует не только черное и белое, сразу ставит его на место любимого писателя.
Девятаев М. Побег из ада				
	Основано на реальных событиях, рассказанных летчиком, Героем Советского Союза. Невероятное напряжение с первых до последних строк. Становится страшно.			
Полевой Б. Повесть о настоящем человеке				
		Именно от таких книг нас душат жгучие слезы, сердца обливаются кровью, из груди рвутся рыдания и закипает лютая ненависть к врагу.	Эта книга вне времени, и я рекомендую ее к прочтению всем: от мала до велика. Особенно тем, кто считает, что в его жизни какой-то сложный период.	Эта книга пропитана любовью и надеждой, она придает уверенности в своих силах. Людям не надо было описывать ужасы войны и зверства врага. Замечательный пример художественной биографии.

Таблица 5
Рекомендации книг о Великой Отечественной войне участниками книжных марафонов и специалистами по руководству чтением

Что читают и рекомендуют из книжных марафонов	**Что рекомендуют специалисты**
Некрасов В. В окопах Сталинграда	
Гранин Д. Мой лейтенант	
Веркин Э. Облачный полк	
Драбкин А. Я дрался на Т-34	
Ильина Е. Четвёртая высота	
Быков В. Сотников	
Быков В. Июнь	
Быков В. Пойти и не вернуться	*Быков В.* Завтра была война
Быков В. Мёртвым не больно	
Быков В. Обелиск	
Быков В. Альпийская баллада	
Васильев Б. А зори здесь тихие	
Васильев Б. В списках не значился	
Мухина Е. Сохрани мою печальную историю	
Мухина Е. Блокадный дневник	
Алексиевич С. У войны не женское лицо	
Алексиевич С. Последние свидетели	
Адамович А., Гранин Д. Блокадная книга	
	Геласимов А. Степные Боги
	Геласимов А. Идрицкая сила
Вигдорова Ф. Черниговка	
Полевой Б. Повесть о настоящем человеке	
Девятаев М. Побег из ада	
Сухачев М. Дети блокады	
Соловьева Н. На берегу тьмы	
Фонякова Э. Хлеб той зимы	
Шолохов М. Судьба человека	
Глушко М. Мадонна с пайковым хлебом	
Семёнов Ю. Семнадцать мгновений весны	
Орлов А. Штраффбат. Приказано уничтожить	
Вислоух А. Помните, что все это было	
Никифорова А. Это не должно повториться	
Закруткин В. Матерь человеческая	
Бакланов Г. И тогда приходят мародеры	
Алексеев О. Горячие гильзы	
Разумовский Л. Нас время учило	
	Твардовский А. Василий Тёркин
	Богомолов В. В августе сорок четвертого
	Гинзбург Л. Записки блокадного человека
	Самсонов С. Соколиный рубеж
	Богданова И. Мера бытия
	Барскова П. Живые картины
	Рыбаков В. На мохнатой спине
	Панова В. Спутники
	Буйда Ю. Ореховая гора
	Поляков Ю. Ветераныч
	Прилепин З., Степнова М., Юзефович Л. Как мы пережили войну
	Козлова А., Михайлов Н., Островская И., Щербакова И. Знак не сотрется. Судьбы остарбайтеров в письмах, воспоминания в устных рассказах

Что читают и рекомендуют из книжных марафонов	**Что рекомендуют специалисты**
Хабенский К. Собибор. Восстание в лагере смерти	
Цинберг Т. Седьмая симфония	
Орлов А. Штраффбат. Приказано уничтожить	
Никольская Л. Должна остаться живой	
Лебедев Ю. По обе стороны блокадного кольца	
Барятинский М. Советские танковые асы	
Распутин В. Живи и помни	
Радзиевская С. Болотные робинзоны	
Бек А. Волоколамское шоссе	
Дьяков В. Гречневая каша	
Катаев В. Сын полка	
Миксон И. Жила, была	
Закрученко М. Блокада Ленинграда. Детская книга	
Пикуль В. Реквием каравану PQ-17	
Пашнев Э. Дневник человека с деревянной саблей	
Верейская Е. Три девочки	
Кочергин Э. Крещенные крестами	
Пантелеев Л. Ленька Пантелеев	
Иванов А. Деревянный хлеб	
Ельчин Е. Сталинский нос	
Пономарев Н., Пономарева С. Город без войны	
Лебедев Ю. По обе стороны блокадного кольца	
Барятинский М. Советские танковые асы	
Воронкова Л. Девочка из города	
Соболев А. М. Разведчики уходят в поиск	
Внуков Н. Наша восемнадцатая осень	
Фадеев А. Молодая гвардия	
Бондарев Ю. Горячий снег	

Таблица 6
Результаты контент-анализа отзывов о книгах

Автор, название	**Высказывания участников акций о прочитанной книге**
Фейсбук	
Смирнов С. Брестская крепость	Автор проделал колоссальную работу, по крупицам собирая мозаичную картину великой битвы, которую в течение многих дней вела горстка защитников с многократно превосходящими силами противника. Эта книга о надежде, отчаянии и силе духа. Без книги С. С. Смирнова наша память о Великой Отечественной войне, о народном характере и о самой крепости была бы неполной. «Брестская крепость» — литературный памятник одному из самых драматических и значительных событий военной истории XX века.
Симонов К. М. Разные дни войны. Дневник писателя	Перед вами страницы дневника Константина Симонова, посвященные первому, самому трудному году войны — 1941. Они позволяют погрузиться в водоворот событий на полях сражений и в тылу, увидеть непростые будни военных корреспондентов.
ВКонтакте	
Сухачев М. Дети блокады	Любовь к Родине, стойкость, мужество, самоотверженность — вот главные черты этих ребят, благодаря которым они выдержали нечеловеческие испытания.
Шефнер В. Сестра печали	Издательский замысел: рассказать о Великой Отечественной войне честно и объективно — насколько это возможно.
Мухина Л. Блокадный дневник Лены Мухиной	Эта книга — существует. И является свидетельством того, что в самое бесчеловечное время люди пытались сохранить свою человеческую сущность. Именно это сегодня дарит нам надежду.
Готхарт С., Клейман И. Две судьбы в Великой Отечественной войне	Мемуары отличаются прекрасным языком, образностью изложения, а также содержат много нового о тех трагических и героических днях. Книга адресована русскоязычному читателю во всех странах мира. Составление, предисловие и примечания В. Л. Вихновича.

Автор, название	Высказывания участников акций о прочитанной книге
Пшимановский Я. Четыре танкиста и собака	Убедительно и правдоподобно описывает автор большие и малые события из повседневной фронтовой жизни своих героев, показывает, как зарождалось и крепло на трудных дорогах войны боевое содружество и братство польских и советских воинов.
Быков В. Сотников	Вошедшая в настоящее издание повесть «Сотников» — повесть-рассуждение о вечных философских вопросах — цене жизни и смерти, трусости и героизме, верности долгу и предательстве, — вопросах, со всей непримиримостью заданных героям Василя Быкова войной.
Шолохов М. Судьба человека	Рассказ «Судьба человека» — о тех ужасах, которые больше не должны повториться. В небольшом по объему произведении перед читателями проходит жизнь героя, вобравшая в себя судьбу страны.
Смирнов О. Эшелон	В романе созданы яркие и правдивые картины незабываемых, полных счастья дней весны и лета 1945 года, запоминающиеся образы советских солдат и офицеров — мужественных, самоотверженных и скромных людей.
Некрасов В. В окопах Сталинграда	«В окопах Сталинграда» — одна из самых откровенных и правдивых книг о войне, написанных без украшательств, без сокрытия правды, что еще больше возвеличивает подвиг нашего народа. Эта книга не просто классика нашей литературы, эту книгу должен прочитать каждый, кто любит Родину и помнит о героической Победе.

Таблица 7
Книги отечественных авторов, рекомендованные участниками Марафона #книжный_камуфляж

Автор	Название	Количество рекомендаций
Васильев Б.	В списках не значился	8
Фонякова Э.	Хлеб той зимы	7
Шолохов М.	Судьба человека	6
Абгарян Н.	Дальше жить	6
Алексиевич С.	У войны не женское лицо	5
Глушко М.	Мадонна с пайковым хлебом	5
Быков В.	Мёртвым не больно	4
Васильев Б.	А зори здесь тихи	3
Катаев В.	Сын полка	3
Хабенский К.	Собибор. Восстание в лагере смерти	3
Веркин Э.	Облачный полк	2
Цинберг Т.	Седьмая симфония	2
Орлов А.	Штрафбат. Приказано уничтожить	2

Таблица 8
Книги зарубежных авторов, рекомендованные участниками Марафона #книжный_камуфляж

Автор	Название	Количество рекомендаций
Моррис Х.	Татуировщик из Освенцима	23
Ханна К.	Соловей	22
Бойн Дж.	Мальчик в полосатой пижаме	12
Зусак М.	Книжный вор	12
Бойн Дж.	Мальчик на вершине горы	7
Элтон Б.	Два брата	6
Хессе М.	Девушка в голубом пальто	6
Келли М. Х.	Девушки сирени	6
Хоссейни Х.	Бегущий за ветром	5
Хоссейни Х.	Тысяча сияющих солнц	5

Автор	**Название**	**Количество рекомендаций**
Линн Б. М.	Белая хризантема	5
Фольман А., Полонски Д.	Дневник Анны Франк. Графическая версия	4
Шпигельман А.	Маус (графический роман)	4
Шпильман В.	Пианист	4
Франк А.	Убежище	4
Хоссейни Х.	И эхо летит по горам	3
Эдлинтон Л.	Алая лента	3
Миллер Д.	Уроки норвежского	3
Ремарк Э. М.	Ночь в Лиссабоне	3
Ремарк Э. М.	На западном фронте без перемен	3
Гоби В.	Детская комната	3
Ремарк Э. М.	Земля обетованная	2
Кенелли Т.	Список Шиндлера	2

Таблица 9
Результаты контент-анализа отзывов о книгах марафона #книжный_камуфляж

Автор, название	**Высказывания участников о прочитанной книге**
Шолохов М. Судьба человека	Живая и емкая повесть. На одном дыхании погрузилась. С тревогой на сердце прочла. Проникновенная история. Эту книгу обязательно нужно читать и перечитывать. Книга стала для меня озарением в детстве. Мы можем гордиться тем, что наши предки выстояли, защитили. Родину, смогли возродиться из пепла и просто продолжать жить. Оценка «5» из «5». Растревожил мое сердце, что хотелось взвыть. Каждая строчка камнем в горле. И сила такая тисками меня выкручивала. Несколько слов — а целая жизнь рассказана.
Глушко М. Мадонна с пайковым хлебом	Это автобиографическая повесть — она потрясающая! Очень сильная, мощная, эмоциональная. Читается каждое слово на одном дыхании. Очень простой и живой язык. Чувства главной героини понятны и близки. Все, что происходило в этой книге, меня тронуло до самых кончиков, до глубины души. Очень откровенная и ужасающая история. Считаю, что такие книги необходимы. Рекомендую прочесть каждому. Она вызывает такие эмоции, которые долго не улягутся в вашей душе. Страх. Жалость. Обида. Каждая страница книги наполнена эмоциями живыми, искренними, сильными, настоящими. Невозможно равнодушно переворачивать страницы. Книга страшная! Человеческим отношением друг к другу страшна. История эта не оставит равнодушным никого. Такие книги — человеческая память. Такие книги обязательны к прочтению. Эти книги очень важны. Книга учит ценить то, чем мы сейчас в избытке обладаем. Стремиться стать такими как герои романа.

Автор, название	**Высказывания участников о прочитанной книге**
Васильев Б. А зори здесь тихие	Повесть, которая постоянно держит в напряжении. Ком подкатывает к горлу. Страшно это читать, страшно представить, что кто-то это пережил, что такое может повториться. Читайте! Обязательно читайте книги о Великой Отечественной! Помните о тех, кто подарил нам жизнь и свободу, дорожите этим даром. Одно из самых любимых произведений о войне. Героизм и отвага навсегда остаются в памяти. Пишет живо, просто, выразительно и правдиво. А какие яркие, живые портреты героев! Их будто видишь перед собой. Это та история о войне, которую я обязательно дам почитать своим детям.
Фонякова Э. Хлеб той зимы	Автобиографический рассказ о блокадных днях. Потрясающие иллюстрации. Книга, из-за которой я плакала в начале, середине и в конце. Давно не было такого, чтобы книга меня так задевал. Первая книга для меня от лица маленькой девочки. Многое воспринимается по-детски легко, нет такого сильного страха и даже голод кажется не таким страшным. Я с удовольствием буду читать «Хлеб той зимы» со своими детьми, когда они подрастут. Книга читается на одном дыхании. Западает в душу. Буду читать вместе со своей дочерью. Такие истории нужно читать, чтобы помнить.
Симонов К. Живые и мертвые	Проходила войну изо дня в день, переживая, плача, сопереживая. Читать такие книги надо, чтобы мы, потомки этих людей, которые подарили нам мирное небо, помнили, через что они прошли.
Семёнов Ю. Семнадцать мгновений весны	Читая эту книгу, затаиваешь дыхание, боишься шевельнуться, мурашки бегут по телу. Каждый раз снова и снова поражаюсь мужеству, силе воли, с которой люди самоотверженно шли на подвиги ради мирного неба над головой. Сердце сжимается от боли. На глазах слезы. Пусть никогда это не повторится, пусть никогда не будет войны.
Фадеев А. Молодая гвардия	Почти забытая книга, практически не читаемая в наши дни, а жаль. На протяжении всей книги хочется верить, что все кончится для ребят хорошо, но, увы… Безграничное уважение и гордость за этих ребят.
Веркин Э. Облачный полк	Автор просто швыряет тебя из солнечного полдня в войну. Очень хорошая, искренняя книга о войне. Книга, от которой щемит сердце, но ее надо прочитать. Книга, которую я смело посоветую читать подросткам от лет 14-ти. О страшных вещах понятно и пронзительно. Широкими и точными мазками создал очень яркие персонажи. Если хочется современную прозу о Великой Отечественной войне — то это она. Настоящая. Смелая. Искренняя. Соответствующая нашему времени книга. Говорящая на нашем языке книга. Попадающая в самое сердце книга. Замечательная повесть. Проникновенная. Живая. Блестяще показал жизнь партизан. Живо и тонко описывает. Простым языком. Потрясающе получилось перенести читателя в атмосферу того времени.

Автор, название	**Высказывания участников о прочитанной книге**
Алексиевич С. У войны не женское лицо	Я думала, воюют только мужчины. Про войну рассказывают только они. Другая сторона Победы. Тяжело. Стыдно. Страшно. Теперь я знаю, каково пришлось всем девушкам, мамам, детям, бабушкам. Эмоционально очень тяжелая, но необходимая книга. Рекомендую. В этом произведении представлена обратная сторона медали. Читатель сам выбирает: верить ли рассказанным историям или нет. Наглядно, без мишуры показала нам уродливость войны. Равнодушным эта книга точно не оставит. Рассказы порождают массу эмоций. Страх. Грусть. Печаль. Сожаление. Надежду. Мне сдавливало грудь. Было тяжело дышать. Такое потрясение, что я плакала навзрыд. Основательно запечатлелись у меня в памяти. Эта книга о чувствах, о душе. И я опять рыдаю. Даже не представляю, как автор пропустила все это через себя. Лично я ими горжусь. Хотя если бы сейчас мне сказали пойти воевать за наше государство — отказалась бы. Таких наивных и искренних людей с огромной верой больше не будет никогда.
Сухачев М. Дети блокады	Это страшно читать, но об этом нужно помнить. В наше сытое время мы не имеем право забыть о тех, для кого корка хлеба была священным сокровищем, а собственная жизнь была посильной платой за свободу Родины.
Быков В. Дожить до рассвета	Это тяжелая повесть. Не верится, что человек может столько вынести.
Быков В. Сотников	Задело за живое. Четко и ясно описал. [Воины] достойны уважения… И того, чтобы и сейчас, по прошествию многих лет, мы о них помнили.
Быков В. Мёртвым не больно	Страшно! Страшно и тяжело это читать! Душа выворачивается наизнанку от того, что творилось там, в окружении. Ещё тяжелее вспоминать об этом.
Орлов А. Штрафбат. Приказано уничтожить	Книга мне понравилась. Было неприятно читать про «наших», которые судили своих солдат, обвиняли их во всех смертных грехах и расстреливали. Мрази. Лично для меня они — ГЕРОИ. Эта книга совершенно не похожа на другие мною прочитанные. Становится не по себе.
Вислоух А. Помните, что все это было	[Автору] низкий от меня поклон за книгу. Спасибо за то, что я могу читать эту книгу.
Мухина Е. Блокадный дневник	Интересно и в то же время больно было наблюдать, как меняется сознание, ход мыслей. Книга заставляет задуматься о том, как хорошо мы сейчас живем и не задумываемся о многих мелочах.

Автор, название	Высказывания участников о прочитанной книге
Бакланов Г. И тогда приходят мародеры	Особенно ценно читать мысли человека, который видел самое страшное своими глазами. Роман о «победителях» и «побежденных». Очень много мыслей и неуемная грусть. Боль. Слезы. Ценят ли молодые, что для них сделали ветераны и те, кто не вернулся с войны? Понимают ли, чего стоила это победа? Сколько унесенных жизней и разрушенных судеб…
Кондратьев В. Л. Повести	Это очень сильно, правдиво и искренне. Пугающе точно передано психоэмоциональное состояние людей, которые не были готовы к войне. К войне вообще невозможно подготовиться. Мурашки не покидали мой кожный покров с первой строчки. Атмосферность зашкаливает. Это и здорово, и страшно одновременно.
Хабенский К. Собибор	Книге не хватает эмоциональности и художественности. Больше похожа на сухую историческую справку. Отличное дополнение к фильму. Недостаточная художественная подача. Оценка «8» из «10». Книга — переработанный сценарий фильма.
Алексеев О. Горячие гильзы	Книги маминого, а потом и моего детства. 1968 года издания, изрядно потрепанная. Рассказы достаточно мягкие. Книга подойдет детям лет 6/7–10 и впечатлительным взрослым, которые боятся книг о войне. Я прочитала буквально за час.
Разумовский Л. Нас время учило	Самая откровенная и правдивая книга о войне, которую я читала. В книге нет лирики, художественной обработки. Только правда. Только голые и страшные факты. Лучше прочитать эту книгу самому и узнать, как на самом деле все было.
Никифорова А. Это не должно повториться	Эта книга разорвет душу в клочья. Это самая страшная книга о человеческих страданиях и унижениях. Самая бесчеловечная, аморальная, угнетающая и чудовищная правда. Мороз по коже от того, что узнаешь. До тошноты, до жгучих слез. Пробирает до дрожи. Чтобы мы не теряли человеческий облик, не допускали подобных зверств. Это не должно повториться.
Цинберг Т. Седьмая симфония	Книга все равно светлая и душевная. Книга, вселяющая надежду на лучшее. Эта книга страшна не страданиями людей, а их темными душами. Можно усомниться в правдивости этой истории. Можно вполне допустить, что проявления человечности были на самом деле. Сколько мыслей в голове после ее прочтения. Сколько чувств наполняет сердце.
Закруткин В. Матерь человеческая	Это сильно. Мощно. Проникновенно. Не могу найти нужных слов. Столько смысла! Невероятные эмоции. Читать спокойно это невозможно. Финальная сцена просто разорвет вам сердце. Прочитать должен каждый.

Автор, название	Высказывания участников о прочитанной книге
Некрасов В. В окопах Сталинграда	Сильная книга. Как-то ему удалась эта окопная правда. Без перегибов в сторону чернухи или пафоса. Перечитывал раз пять, наверное.

Таблица 10
Книги-победители марафона #книжный_камуфляж

Место	Автор, название книги	Смысловые единицы отзывов
1 место. @books_n_magic Блог «Книжный дневник чародейки» (3336 подписчиков)	*Верейская Е.* Три девочки *Моррис Х.* Татуировщик из Освенцима *Хоссейни Х.* Тысяча сияющих солнц *Хессе М.* Девушка в голубом пальто *Фольман А. Дневник Анны Франк.* Графическая версия *Ханна К.* Соловей *Элтон Б.* Два брата *Фонякова Э.* Хлеб той зимы *Келли М. Х.* Девушки сирени	Книга поглощает. Много раз отвлекалась на то, чтобы проверить тот или иной факт. Поподробнее узнать о тех событиях. Помнить. Ценить свои жизни. Каждый сможет найти что-то свое: кто-то узнает чуть больше, а кому то понравится вдохновляющая история любви.
2 место. Книжный паблик @k_olyolivka (1070 подписчиков)	*Глушко М.* Мадонна с пайковым хлебом *Веркин Э.* Облачный полк *Никифорова А.* Это не должно повториться *Мари Э.* Сливовое дерево *Цинберг Т.* Седьмая симфония *Быков В.* Мёртвым не больно	Страх. Жалость. Обида до слез. Злость за несправедливость, подлость, людскую бесчеловечность, жестокость. Негодование. Отчаяние. Каждая страница книги наполнена эмоциями. Сердце сжималось от боли и жалости. Негодование вскипало. От книг не оторваться. Пронзительная история, душераздирающая, тонкая, глубокая и сильная. Проникновенная и живая книга.
3 место. @books_la_roux «Книжный SPA» (2378 подписчиков)	*Элтон Б.* Два брата *Закруткин В.* Матерь человеческая *Живульская К.* Я пережила Освенцим *Распутин В.* Живи и помни *Пиротт Э.* Сегодня мы живы *Во И.* И побольше флагов *Алексиевич С.* Последние свидетели *Кенелли Т.* Список Шиндлера *Алексиевич С.* Цинковые мальчики	Много шоковых сцен. Невыносимо читать. Ощущение кома в горле. Невозможно отложить. Держит до конца. Страшна своей реальностью. Жуткая и тяжелая. Читать это рекомендую только самым стойким.

Место	Автор, название книги	Смысловые единицы отзывов
4 место. Личный блог «Книголюб» @mama_umara_books (400 подписчиков)	*Келли М. Х.* Девушка сирени *Васильев Б.* А зори здесь тихие *Франк А.* Убежище *Мухина Л.* Блокадный дневник *Сухачев М.* Дети блокады *Хессе М.* Девушка в голубом пальто *Харден Б.* Побег из лагеря смерти	Сильно впечатлило. Каждое слово задевает за живое, разрывает душу. Тяжело читать. Не могла остановиться. Слишком переживала за героев. Надо прочитать самому, чтобы прочувствовать, увидеть, воссоздать в голове те страшные события и помнить о них вечно. Тяжелая книга, очень. Люди пережили весь этот ужас и смогли выжить. Это страшно читать, но об этом нужно помнить.

Таблица 11
Книги, рекомендованные одним участником Марафона #книжный_камуфляж

Произведения советской литературы и XXI в.:
Распутин В. Живи и помни,
Бондарев Ю. Горячий снег,
Некрасов В. В окопах Сталинграда,
Быков В. Повести, Дожить до рассвета, Мёртвым не больно,
Фадеев А. Молодая гвардия,
Шолохов М. Судьба человека,
Закруткин В. Матерь человеческая,
Верейская Е. Три девочки,
Приставкин А. Ночевала тучка золотая,
Мухина Л. Блокадный дневник,
Каменская Я. Пропасть длиною в жизнь,
Кондратьев В. Повести,
Бакланов Г. И тогда приходят мародеры,
Сухачев М. Дети блокады,
Ряжский Г. Подмены,
Звягинцев А. Г. Нюрнбергский процесс и др.
Произведения зарубежной литературы:
Ремарк Э. М. Три товарища, Тени в раю, Жизнь взаймы, Триумфальная арка
Фучик Ю. Репортаж с петлей на шее,
Вайсман Э. Сливовое дерево,
Харден Б. Побег из лагеря смерти,
Харрис Дж. Пять четвертинок апельсина,
Брокмоул Дж. Письма с острова Скай,
Самак Г. Тайная книга,
Уайт К. Рапсодия ветреного острова,
Стайрон У. Выбор Софи,
Дюкре Д. Забытые,
Ломакс Э. Возмездие,
Вишневский Я. Бикини,
Штрассер Т. Волна,
Фернивалл К. Однажды в Сорренто,
Аккерман Д. Жена смотрителя зоопарка,
Франк А. Убежище,
Шлинк Б. Чтец и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляева Н. Е.* Чтение художественной литературы в Интернете: изучение современных читательских практик / Н. Е. Беляева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2017. — № 2 (50). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chtenie-hudozhestvennoy-literatury-v-internete-izuchenie-sovremennyh-chitatelskih-praktik (дата обращения: 15.04.2020).
2. *Вершинина А. С.* Битва под Ржевом: современные представления молодежи об исторических событиях Великой Отечественной войны // Культурные инициативы : материалы 52-й Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 144–148.
3. *Герасимова А. В.* Об одной специфической практике: отзывы на книги в интернете / А. В. Герасимова // Мониторинг. — 2018. — № 1 (143). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-odnoy-spetsificheskoy-praktike-otzyvy-na-knigi-v-internete (дата обращения: 15.04.2020).
4. *Ивашина М. В.* Онлайн-инструменты книжного эксперта: идеи, технологии, новые практики. Зачем нужен новый образовательный трек? // Пятый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 24–25 окт. 2019 г.) : материалы форума / науч. ред., сост. В. Я. Аскарова, Ю. В. Гушул ; М-во культуры Российской Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Челяб. гос. ин-т культуры, Рос. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд-ние Рус. ассоц. чтения. — Челябинск : ЧГИК, 2019. — С. 187–199.
5. *Живаева В. П.* Память и боль войны: Великая Отечественная в художественной литературе последних десятилетий : видеолекция / Свердловская областная универсальная научная библиотека имени Белинского. URL:https://www.youtube.com/watch?v=x15fT4Kdeww&fbclid=IwAR3Zd_7IbpeMpZNhuJ2O3BY5qsg18MvOnyLEkdxvgNCnMDHrk5PbeRyKvkk (дата обращения: 30.06.2020).
6. *Здорикова Ю. Н.* Книги о войне в контексте патриотического воспитания студентов / Ю. Н. Здорикова // Мир русского слова / Ивановский государственный химико-технологический университет. — Иваново : ИГХТУ, 2015. — № 3. — С. 94-97. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/knigi-o-voyne-v-kontekste-patrioticheskogo-vospitaniya-studentov (дата обращения: 09.06.2020).
7. *Макарова А. К.* Роль библиотечных социальных медиатехнологий в условиях современного информационного общества / А. К. Макарова, И. С. Мельникова // Четвертый международный интеллектуальный форум «Чтение на евразийском перекрестке» (Челябинск, 26–27 окт. 2017 г.) : материалы форума / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул, В. Я. Аскарова ; М-во культуры Российской Федерации, М-во культуры Челяб. обл., Рос. библ. ассоц, Рус. шк. библ. ассоц., Юж.-Урал. отд-ние Рус. ассоц. чтения, Челяб. гос. ин-т культуры. — Челябинск : ЧГИК, 2017. — С. 199–206.
8. Марафон в Инстаграм: организация, идеи, примеры. — URL: https://postium.ru/marafon-v-instagram-chto-eto-takoe-kak-provesti/ (дата обращения: 02.03.2020).
9. *Рубанова Т. Д.* Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетей / Т. Д. Рубанова // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 3 (55). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/podderzhka-chteniya-v-prostranstve-knizhnyh-sotsialnyh-setey (дата обращения: 15.04.2020).
10. *Тажибаева С. Д.* Книга о Великой Отечественной войне в соцсети «Инстаграм» / С. Д. Тажибаева // Культурные инициативы : материалы 52-й Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 161–174.

11. *Юдина А. И.* Как говорить с детьми о войне? // Культурные инициативы: материалы 52-й Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 140–144.

12. *Яцушкина Л. С.* Персона блогера в системе неформальной рекомендации литературы // Культурные инициативы: материалы 52-й Всерос. науч. конф. молодых исследователей (Челябинск, 16 апр. 2020 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры ; сост. и науч. ред. Ю. В. Гушул ; отв. за вып. С. Б. Синецкий. — Челябинск : ЧГИК, 2020. — С. 124–130.

Номинация
«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Первая премия

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ФИЛЬМЕ М. ШВЕЙЦЕРА «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» (ПО МОТИВАМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА)

Шаев Матвей Андреевич
Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена исследованию трехсерийного художественного фильма «Маленькие трагедии», созданного режиссером Михаилом Швейцером (при участии Софьи Милькиной) по мотивам цикла произведений Александра Сергеевича Пушкина в 1979 году, с позиции анализа сюжетно-композиционной структуры. Фильм представляет собой один из самых интересных примеров экранизации, причем не только 1970-х годов, но и в истории отечественного кино в принципе. Попытка создать фильм, соединяющий в себе сюжеты и, что самое главное, *мотивы* пьес и повестей Пушкина, взятых за основу, представляла для создателей творческий вызов: им необходимо было организовать структуру повествования таким образом, чтобы все части разрозненных, на первый взгляд, фрагментов (не случайно литературоведами эти произведения были объединены в общий цикл, пусть и с допустимыми вариациями) складывались в единую, гармоническую картину. Для этого Швейцером была придумана сюжетная линия об итальянце-импровизаторе, возникшая на основе незаконченных текстов Пушкина, вокруг которой объединяются все «маленькие трагедии».

Проблема экранизации в любое время остро стоит и перед кинематографистами, и перед исследователями: в этом можно убедиться на основе приведенных в первой главе этой работы цитат. Таким образом, суждения о характере переноса литературных текстов на экран актуальны всегда — особенно в отношении классиков русской литературы (можно, например, вспомнить о готовящемся проекте Григория Константинопольского по мотивам «Мертвых душ» Николая Гоголя, которые также были экранизированы Швейцером) и, конечно, в отношении

Пушкина, занимающего особое положение в культуре, в том числе и в кинематографе[1].

Главной **целью** данной работы является анализ сюжетно-композиционной структуры фильма, а также лежащих в основе творческого метода Швейцера приемов, позволяющих создать единое и целостное произведение. Предполагается, что работа актуализирует как «Маленькие трагедии», так и все творчество Михаила Швейцера в поле современного отечественного киноведения, в особенности для молодых исследователей. Также работа находится на стыке двух дисциплин и может оказаться полезной как для киноведов, так и — шире — для искусствоведов и литературоведов[2].

Обозначенные автором **задачи** представляют не только анализ драматургии и изучение связи рамочной истории с остальными на сюжетном уровне, но и изучение изобразительных элементов фильма (например, цветовых решений), а также особых режиссерских трактовок образов, к которым относится использование актеров в нескольких ролях.

Работа включает в себя следующие **этапы:**

1. Просмотр фильма;
2. Изучение текстов Пушкина для последующего сопоставления и выявления особенностей работы Швейцера;
3. Изучение специальной литературы, литературоведческой (в отношении текстов Пушкина) и киноведческой (в отношении творчества Швейцера); изучение режиссерского замысла на начальном этапе;
4. Повторный просмотр и анализ фильма согласно выявлению принципов сюжетно-композиционной организации;
5. Сравнение с литературными произведениями, систематизация информации;
6. Подведение итогов.

О творчестве Михаила Швейцера и характере его работы с литературными произведениями в разное время в формате статей и рецензий писали такие специалисты, как Лев Рыбак, чья книга «Как рождались фильмы Михаила Швейцера» немало поспособствовала автору в изучении тонкостей режиссерского метода, Евгений Марголит, Елена Горфункель, Виктория Сафронова, Виталий Трояновский, Лев Аннинский, Семен Фрейлих, Виктор Дёмин и другие авторы. Вопросы экранизации «Маленьких трагедий» рассматривали Юрий Доманский и Сергей

---

[1] Здесь сразу уместно вспомнить статью В. Листова «Тень Пушкина на отечественном экране», которая будет упоминаться в данной работе.
Листов В. Тень Пушкина на отечественном экране [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/784/ (Дата обращения: 31.05.2020).

[2] Особый интерес в данном случае для некой совместной работы представляет явление пушкинского «синематизма», о котором в свое время писал Сергей Эйзенштейн (см., напр., *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. — Т. 3. — М. : Искусство, 1964. — С. 307–311, 439–450), а его восприятие поэтики Пушкина было позднее проанализировано другими исследователями (напр., *Клейман Н.* Формула финала [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/3838 (дата обращения: 05.09.2020); *Булгакова О.* Пушкинские мотивы у Эйзенштейна // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. — М., 2001. — С. 472–484.). Это предмет для полноценного исследования — возможно, экранизация «Маленьких трагедий» может стать его частью.

Аронин. О произведениях пушкинского цикла в разное время писали Виссарион Белинский, Анна Ахматова, Валерий Брюсов, Владимир Соловьев, Дмитрий Устюжанин, Виктор Листов, Никита Кашурников и другие исследователи.

Несмотря на то что автор считает, что в данной работе ему удалось изложить собственные мысли и подвести некий итог, это исследование и изучение кинематографического феномена «Маленьких трагедий» можно продолжить и развивать, анализируя в разных контекстах.

1. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

1.1. Несколько слов об экранизациях…

Экранизации отечественной литературы в советском кинематографе 1970-х годов представляют, возможно, одно из самых обширных направлений этого периода. Это трудная и тем не менее увлекательная для анализа тема, которая предполагает различные подходы (например, как киноведческий, так литературоведческий) и заслуживает подробного исследования. Исследователь, взявший на себя смелость написать об этом, неизбежно столкнется с вопросами экранизации как таковой, но выбранные им примеры, надо полагать, должны ответить хотя бы на некоторые из них.

Одно из достоинств экранизации заключается в том, что она позволяет прослеживать историю сюжета во времени и его изменение в зависимости от контекста. Возьмем широко известный пример: Гамлет из одноименного фильма Григория Козинцева стал воплощением понятия «шестидесятничество»[3], хотя очевидно, что Шекспир никак не мог предвидеть настроения советской «оттепели» и создать в соответствии с ней героя. Однако образ Гамлета был трактован Козинцевым и Смоктуновским в ключе созвучной ему темы.

Извлечение потенциальных смыслов, расширение возможностей первоосновы — это углубление, которое необходимо экранизации. «“Углубляя” [в предыдущем абзаце текста В. Мильдон ссылается на слова С. Маковского, отсюда и цитата. — *М. Ш.*] — вот в чем смысл экранизации как перевода в его общеэстетическом значении. <…> Один из французских критиков писал: «В феврале 1951 г. Брессон представил в Париже экранизацию «Дневника сельского священника» одного из главных романов Бернаноса <…> с глубокой верностью структуре, темам, тексту шедевра писателя». Критик объяснил успех фильма тем, что режиссер не следовал по стопам автора, но воссоздавал глубину романа по внутренним законам фильма, оставаясь верным внутренней истине книги»[4].

Здесь же можно вспомнить слова Григория Козинцева: «Думают, что это [экранизация. — *М. Ш.*] нечто вроде «Союзтранспорта»: способ перевоза имущества с одного пункта на другой — со страниц на экран, не потеряв ничего по описи.

---

[3] См.: *Туровская М.* Гамлет и мы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/3307 (дата обращения: 27.05.2020).

[4] *Мильдон В.* Что же такое экранизация? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/chto-zhe-takoe-ekranizatsiya (дата обращения: 28.05.2020).

Нельзя этого сделать. Чем более похоже — тем хуже. <…> Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире»[5].

Кинематограф 1970-х годов, как мы уже отметили, открывает зрителю ряд литературных классиков на экране. Если изучить список созданных в это десятилетие фильмов, то мы обнаружим среди них экранизации Л. Н. Толстого («Кавказский пленник», 1975 г.; «Отец Сергий», 1978 г.) и Н. В. Гоголя («Пропавшая грамота», 1972 г.; «Женитьба», 1977 г.; «Нос», 1978 г.; «Игроки», 1978 г.; «Инкогнито из Петербурга», 1978 г.).

Мы увидим, что в широкий контекст вошло творчество А. П. Чехова, который до этого появился в качестве киноперсонажа в фильме Сергея Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа» (1969 г.), как бы предваряя, таким образом, череду следующих экранизаций: «Карусель» (1970 г.), «Дядя Ваня» (1970 г.), «Чайка» (1970 г.), «Моя жизнь» (1973 г.), «Плохой хороший человек» (1973 г.), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976 г.), «Степь» (1977 г.), «Смешные люди» (1977 г.), «Мой ласковый и нежный зверь» (1978 г.). Чеховское мироощущение оставило свой отпечаток на сценариях многих картин, тематически сближаясь с «воздухом» времени — так, например, портрет Антона Павловича появляется в «Военно-полевом романе» (1983 г.) Петра Тодоровского.

Стали постепенно ослабевать запреты, связанные с фигурой М. А. Булгакова, о чем свидетельствуют сокращенная публикация «Мастера и Маргариты» в 1966 году, а затем и появившиеся в 1970-е годы постановки по мотивам булгаковских произведений: «Бег» (1970 г.), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973 г.), «Дни Турбиных» (1976 г.).

В частности, фильмы по мотивам Чехова и Булгакова представляют собой не просто обращение к отдельному произведению, а скорее некое обобщение — своеобразный писательский слепок, кинохрестоматию, где сгущаются темы их творчества. Это справедливо, например, в отношении «Бега», где сценаристы и постановщики Александр Алов и Владимир Наумов совместили булгаковские фрагменты с собственными идеями и наделили некоторые сюжетные линии дальнейшим развитием, и в отношении «Неоконченной пьесы для механического пианино», о чем писала Майя Туровская: «Они [Александр Адабашьян и Никита Михалков — *М. Ш.*] компонуют свой фильм таким образом, что начинает казаться, будто все мотивы чеховской драмы были уже заключены в этой ранней «Пьесе без названия», как ее озаглавили в XIII томе Собрания сочинений в 1949 году, и вообще неясно, стоило ли еще писать «Дядю Ваню» и «Вишневый сад»»[6].

Можно долго говорить о других примерах работы кинематографистов с отечественной литературой, и в данном случае нельзя не упомянуть ее главного и самого важного представителя: «дивного гения», чей портрет, может быть, работы Кипренского[7], а может — Тропинина, находится в каждом кабинете русского языка. Он же — призрачный герой так и не поставленного Марленом Хуциевым фильма и, как фантом, нависает над всей историей отечественного кино,

---

[5] *Козинцев Г.* Время и совесть. — М. ; Л. : Кино, 1981. — С. 304.

[6] *Туровская М.* Пьеса без названия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/4025 (дата обращения: 28.05.2020).

[7] Забегая вперед, отметим, что для своего фильма Михаил Швейцер предпочел именно его.

по утверждению статьи «Тень Пушкина на отечественном экране», — Александр Сергеевич, мы Вас ждали.

Действительно, 1970-е годы не могли обойтись без Пушкина. Сейчас не стоит говорить о многочисленных театральных постановках, которые тогда шли по всей стране, так как на это бы ушло слишком много времени, и о существующих телеспектаклях (например, «Пир во время чумы», 1974 г. и «Капитанская дочка», 1976 г.) — это предметы для отдельного размышления. Только в сфере кинематографа уже было сделано достаточно для того, чтобы составить впечатление об отношениях современников с Пушкиным: «Станционный смотритель» (1972 г.) Сергея Соловьева, «Руслан и Людмила» (1972 г.) Александра Птушко, «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976 г.) Александра Митты и, фактически подводящая итог десятилетию, картина «Маленькие трагедии» (1979 г.) Михаила Швейцера — сложносочиненный фильм-альманах, который стремится обрести гармонию между верностью пушкинским текстам и верностью собственному киноязыку.

Из большого количества написанного и сказанного о Пушкине вспоминаются строчки из романа-антиутопии Евгения Замятина «Мы», созданного в 1920 году: «С полочки на стене прямо в лицо мне чуть приметно улыбалась курносая асимметрическая физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина). Отчего я сижу вот — и покорно выношу эту улыбку, и зачем все это…»[8]

Дело здесь вовсе не в том, что правильного и строгого логика Д-503, героя романа, раздражает нахальная асимметрия пушкинского бюста[9], и даже не в том, что Михаил Швейцер родился в год написания книги, а в том, что Замятин предполагает возможность существования памяти о Пушкине в XXXII веке, когда происходит действие романа, пусть и в условиях так называемого Древнего Дома, резервации для прошлого.

Но пока — XX век, и согласно ему Пушкин считается человеком всего лишь прошлого столетия, и здесь поэта чтут больше, чем в Едином Государстве, придуманном Замятиным. Например, отмечают памятные даты. Так, в 1999 году Госфильмофонд подготовил издание «Пушкинского кинословаря», главного источника информации о произведениях Пушкина, а также о его кинообразах на экране. А двадцатью годами ранее выхода справочника на «Мосфильме» велись

---

[8] *Замятин Е.* Мы. — М. : АСТ, 2019. — С. 29.

[9] О том, что это была именно небольшая статуя, Замятин пишет ниже. Вообще пушкинские изображения, в особенности скульптурные, несут на себе своеобразный мистический отпечаток, подобно любимому авторскому приему ожившего памятника, который встречается и в «Маленьких трагедиях». Это можно встретить, например, в воспоминаниях М. Хуциева: «В Тбилиси в сорок третьем году было темно и страшно. Бомбили. Однажды я прихожу в универмаг. В магазине пусто. И вот в хозяйственном отделе вижу невероятное: три полки, целиком занятые бюстами Пушкина. <…> Словно вижу себя со стороны: маленький, ножки тоненькие, а перед собой держу пушкинский бюст и шагаю домой, будто идет сам Пушкин. Поставил в комнате на шкафчик, висевший на стене. Мама сначала очень обрадовалась, но потом призналась: знаешь, ночью, когда я его вижу, мне становится страшно». — Хуциев М. «...по законам, им самим над собою признанным» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/9830 (дата обращения: 31.05.2020).

съемки «Маленьких трагедий», приуроченных к 150-летию Болдинской осени[10], едва ли не самого плодотворного периода в творчестве писателя.

«Маленькие трагедии» обрели жизнь на малом экране: только так, в виде трехсерийного фильма, можно было охватить изначальный масштаб произведений. В этом случае сравнительно небольшой объем текстов расходится с величиной стоящего за ними замысла — это заложено уже в названии-оксюмороне. «Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина»[11].

Евгений Марголит назвал Михаила Швейцера «режиссером-читателем»[12], который считался одним из самых образованных кинематографистов своего времени («Один из студентов, еврей с весьма асимметричным лицом [здесь же и возникла аналогия с замятинскими словами о Пушкине. — *М. Ш.*], Миша Швейцер, даже знает, кто такой Домье. Может быть, все-таки стоит преподавать»[13], — приободрял себя Эйзенштейн). В кино он не боялся подступиться ни к Толстому, ни к Гоголю, ни к Чехову, ни к Ильфу с Петровым — говорили даже (неодобрительно), что с классиками он на «дружеской ноге».

«Маленькие трагедии» стали определенным творческим вызовом для Швейцера — как для его режиссерской ипостаси, так и для читательской. Ему требовалось найти подходящую форму для фильма, в которой материал органично сложился бы в цельное повествование, то есть «смонтировать»[14] пушкинские строчки таким образом, чтобы не было видно «швов». Прежде чем мы перейдем к анализу режиссерского и драматургического подхода Швейцера, остается привести цитату из статьи П. Когана «По поводу литературной фильмы», написанной в 1925 году, в надежде на то, что на примере постановки «Маленьких трагедий» удастся доказать ошибочность этого суждения (несмотря на давность, оно вновь подводит нас к рассуждениям о том, что же такое экранизация): «Пушкин и кинолента так же несовместимы, как проселок и железная дорога, как деревенская тишь и грохот большого фабричного города. Несовместимы прежде всего потому, что кинематограф подчеркивает там, где поэт только намекает»[15].

1.2. …и о пушкинских произведениях

Мы не собираемся подробно анализировать написанное Пушкиным. Во-первых, это задачи совершенно другого, литературоведческого рода, а во-вторых — любое пушкинское произведение было уже разобрано с такой тщательностью,

---

[10] Показ «Маленьких трагедий» состоялся на Центральном телевидении 1, 2 и 3 июля 1980 г. В разных источниках год фильма варьируется: так, в «Пушкинском кинословаре» указан 1979 г., а в книге Л. Рыбака «Как рождались фильмы Михаила Швейцера» — 1980 г.

[11] *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — М. ; Л. : АН СССР, 1958. — Т. 2. — С. 186.

[12] *Марголит Е.* Михаил Швейцер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/11104 (дата обращения: 31.05.2020).

[13] Там же.

[14] По аналогии с «принципом монтажа» в романе В. Вересаева «Пушкин в жизни».

[15] Цит. по: *Ростова Н.* О творческом наследии А. С. Пушкина в истории отечественного кино // Болдинские чтения 2015. — Саранск : Гос. лит.-мемор. и природ. музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 2015. — С. 277.

что остается только суммировать известное, чтобы не тратить много времени и не обделять вниманием анализ собственно фильма. Но работа с экранизацией все-таки обязывает сказать несколько слов о литературном источнике (в данном случае — об источниках), иначе особенности режиссерского подхода и трактовки постановщика будут не совсем ясны.

Основу кинематографических «Маленьких трагедий» составляет одноименный литературный цикл, также известный как «Опыты драматических изучений». Пушкин создал его в период Болдинской осени в 1830 году, но неверно было бы утверждать, что он создал четыре пьесы, датированные концом октября и началом ноября, за столь малый срок. Замыслы Пушкина, которые позднее обретут форму «Маленьких трагедий», относятся еще к 1826 году, и по первоначальным наброскам можно было бы ожидать большего количества произведений в цикле — у себя в записях поэт помечает: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон-Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюблённый бес. Димитрий и Марина. Курбский». Мы можем судить, что «Скупой», «Моцарт и Сальери» и «Дон-Жуан» относятся к позднее написанным пьесам «Маленьких трагедий».

Критиками и исследователями творчества частично принято считать[16], что Пушкин написал эти пьесы как способ избавления от тревожащих его мрачных мыслей и сомнений. Нетрудно провести параллель между образом Барона и отцом Пушкина Сергеем Львовичем, предстоящую женитьбу поэта — с историей о Доне Гуане, а чуму — с эпидемией холеры, вынудившей Пушкина остаться в Болдине.

Однако пьесы, несмотря на некоторые соответствия событиям из жизни автора, простираются гораздо шире и покидают пушкинские места[17]. Каждая из пьес обозначает конкретную историческую эпоху, подобно тому, как в «Повестях Белкина», тоже созданных в Болдине, каждая повесть переосмысляла популярные жанровые каноны. В цикле можно увидеть определенную линейную последовательность, в которой излагаются сюжеты европейской истории: «Скупой рыцарь» относится к Средневековью, «Каменный гость» — к эпохе Возрождения, «Моцарт и Сальери» воплощает Просвещение, а «Пир во время чумы» — романтизм, хотя его действие происходит в XVII веке.

---

[16] Разными исследователями в разное время предполагалось сходство деталей пьес с реальными жизненными событиями писателя: напр., *Леонтьев-Щеглов И.* Нескромные догадки [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://dugward.ru/library/pushkin/leontyev_neskromn.html (дата обращения: 05.09.2020); *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин : Исследования и материалы. — М. ; Л. : АН СССР, 1958. — Т. 2. — С. 185–195 ; и др.

[17] «И вот можно вспомнить великого любителя Пушкина Федора Ивановича Шаляпина, великого нашего певца. Он удивлялся, как Пушкин преодолевал пропасть между своим текущим, реальным положением, жизнью, и своим воображением. Ведь это как бы полярные ситуации. Вот он приводил монолог Лауры: «Приди — открой балкон. Как небо тихо; // Недвижим теплый воздух — ночь лимоном // И лавром пахнет, яркая луна // Блестит на синеве густой и темной… // А далеко, на севере — в Париже — // Быть может небо тучами покрыто, // Холодный дождь идет и ветер дует. — // А нам какое дело?» Это из «Каменного гостя». И Шаляпин удивляется: написано в Болдино, в грязь, в дождь, в осеннюю распутицу, за холерными карантинами, а между тем Пушкин различает Мадрид от Парижа!» — *Листов В.* Опыты драматических изучений — «Маленькие трагедии» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://magisteria.ru/pushkin/opyty-dramaticheskih-izuchenij-malenkie-tragedii (дата обращения: 08.08.2020).

Между тем, несмотря на явную общность в принципе подбора эпох, определенного творческого влияния на Пушкина (известно, что в это время он интересовался произведениями Шекспира, Барри Корнуолла и Джона Вильсона, автора поэмы «Город чумы», которую Пушкин перевел и переработал в «Пир во время чумы») и избранного пятистопного ямба, существует проблема обозначения «Маленьких трагедий» как единого цикла — во многом это более поздняя характеристика. Так, Белинский в «Сочинениях Александра Пушкина» (1843–1846) рассматривал пьесы в отдельности. Также при жизни Пушкина они не были напечатаны единым циклом: «Скупой рыцарь» был опубликован в журнале «Современник» в 1836 году, «Моцарт и Сальери» — в альманахе «Северные цветы» в 1832 году, «Пир во время чумы» — в альманахе «Альциона» в 1832 году. «Каменный гость» увидел свет уже после смерти поэта, появившись в сборнике «Сто русских литераторов» (1839 г.).

Н. Кашурников в статье «"Маленькие трагедии" Пушкина. Проблема циклового единства (Основные направления и итоги изучения)» обозревает наиболее значимые подходы к изучению пушкинских пьес и упоминает о возможной гибкости в отношении границ этого цикла, при которой к «Маленьким трагедиям», по мнению, например, И. Альтмана могут примыкать «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен», по мнению Г. Макогоненко — «Сцена из Фауста». Во всех собраниях сочинений Пушкина до 1880 года четыре пьесы, наряду со «Сценой из Фауста» и «Русалкой», включались в раздел «Драматические сцены». Впервые же четыре канонических пьесы (В. Листов, например, проводит здесь аналогию с каноническими Евангелиями) были выделены и объединены в издании под редакцией Петра Ефремова (1880–1881).

Повторимся, это скорее область литературоведения, и в данном случае сильно углубляться в эти вопросы, может быть, будет излишне (кратко ознакомиться с концепциями исследователей можно в статье Кашурникова), однако важно при этом отметить, что это помогает в анализе экранизации. Очевидно, что Швейцер был существенно озабочен вопросом смыслового отношения частей друг к другу — действительно, как при помощи них выстроить фильм, какая нить должна протягиваться сквозь него? — и также осознал возможность расширения материала. Так, включение в фильм «Сцены из Фауста» вполне соответствует заданному направлению: подбору сюжетов из европейской истории.

Пьесы «Маленьких трагедий» выстроены по принципу столкновений. Уже неоднократно подчеркивался их минимализм: малое количество персонажей, небольшая продолжительность, аскетичность пространств. В финале обязательно следует драматичное разрешение в виде гибели одного из участников действия. Конфликт всегда остро выражен. Герои могут занимать диаметрально противоположные позиции, однако они находятся в неизбежной созависимости, одновременно притягивающей и отталкивающей их.

Самый очевидный пример подобного столкновения можно найти в авторских ремарках «Скупого рыцаря», где обозначены места действия. В начале пьесы Альбер находится в башне, его старик-отец — в подвале. Таким образом подчеркивается их антагонизм на уровне четких оппозиций, в данном случае достигших очевидного противопоставления «верх — низ» и продолженного парами «молодость — старость», «нищета — богатство» и так далее. Добавим, что сами названия, как и общее название цикла, несут на себе отпечаток противоречия:

разве рыцарь может быть скупым? разве может быть пир во время чумы? и так далее.

Интересно, что герои взаимодействуют не только друг с другом, но и с историческим фоном: «При этом одновременно происходит внешнее сужение мира героев (сначала перед нами весь мир Средневековья, затем — два человека мира искусства, далее — один человек, эгоцентрик любовной страсти, а герои «Пира» — островки в мире мертвых, без выхода в большой мир). Ю. М. Лотман видит идейно-философскую концепцию цикла в динамике отношения героев к среде: в «Скупом рыцаре» персонажи растворены в ней, в «Моцарте и Сальери» и «Каменном госте» мы наблюдаем противостояние героев среде, а в «Пире во время чумы» Вальсингам и Священник — "выше автоматического следования обстоятельствам"»[18]. Эта концепция двойственности мира как такового и принцип деления внутри на отдельные пары будут важны для экранизации.

Помимо «Сцены из Фауста», чье нахождение в «Маленьких трагедиях» уже обосновано, интерес для нас представляют еще несколько произведений Пушкина, так как к ним обращается Швейцер в постановке: повесть «Гробовщик» из цикла «Повести Белкина», а также незавершенные рукописи, к которым относятся «Гости съезжались на дачу…», «Мы проводили вечер на даче», «На углу маленькой площади» и «Египетские ночи». Отметим, что они, в отличие от «Маленьких трагедий», отображают близкую Пушкину реальность. Действие «Гробовщика» разворачивается в Москве в начале XIX века (даты и названия московских улиц описаны в тексте), а последние четыре наброска посвящены петербургской аристократической жизни. В их отношении Швейцер проделал, можно сказать, работу текстологического характера, объединив четыре истории в одну из сюжетных рамок фильма. «Стержнем сюжета в незаконченных произведениях («Мы проводили вечер на даче» и «На углу маленькой площади»), связанных единством замысла с отрывком «Гости съезжались на дачу», также является поведение «страстных» женских натур»[19] — на основе этого в фильме была представлена княгиня Вольская. Ее имя проходит нитью во всех перечисленных текстах, кроме «Египетских ночей».

Интересно, что до этого отмечалось близость этих небольших отрывков к «Маленьким трагедиям». Так, например, писала Анна Ахматова: «Если вдуматься в отрывок «Мы проводили вечер…», нельзя не поразиться сложностью и даже дерзостью его композиции. Во-первых, это «мы», ничем не выдавшее своего присутствия. Да и отрывок ли это? Все в сущности сказано. <…> Мне кажется, что «Мы проводили…» — нечто вроде маленьких трагедий Пушкина, но только

---

[18] *Кашурников Н.* «Маленькие трагедии» Пушкина. Проблема циклового единства (Основные направления и итоги изучения) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/malenkie-tragedii-pushkina-problema-tsiklovogo-edinstva-osnovnye-napravleniya-i-itogi-izucheniya-1 (дата обращения: 02.06.2020).

[19] *Абрамовских Е.* Трансформация творческого потенциала незаконченного отрывка А. С. Пушкина «Гости съезжались на дачу…» в стихотворении Л. Шваба [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-tvorcheskogo-potentsiala-nezakonchennogo-otryvka-a-s-pushkina-gosti-sezzhalis-na-dachu-v-stihotvorenii-l-shvaba (дата обращения: 08.06.2020).

в прозе. Представьте себе все это в стихах и в драматургической форме и вам не придет в голову ждать продолжения»[20].

Наконец последнее, что следует сказать о литературных произведениях, бегло рассматриваемых здесь, это жанровая характеристика и интонация повествования. Проблема жанра в «Маленьких трагедиях» глубже, чем это может показаться на первый взгляд. Так, например, «Скупой рыцарь» определялся Пушкиным как трагикомедия («Сцены из Ченстоновой трагикомедии: The Covetous Knight»), более того, выступал в качестве литературной мистификации — у драматурга Уильяма Ченстона такого произведения нет. Во всех «Маленьких трагедиях» используются комические элементы и бытовая речь, равно как и в других текстах: пародийность «Гробовщика» была доказана Б. Эйхенбаумом в статье «Болдинские побасенки Пушкина», а «Египетские ночи», насколько можно судить, представляют достаточно критический взгляд самого Пушкина на роль творца, прекрасно осознающего как его силу, так и уязвимость («Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи»[21]).

Итак, когда мы обозначили общую характеристику литературных произведений Пушкина, положенных в основу фильма Швейцера, следует перейти непосредственно к анализу картины.

1.3. В поисках сюжетной структуры фильма

Исходя из вышесказанного понятно, что в первую очередь перед Швейцером возникла проблема организации материала: «Перечитывая Пушкина, Швейцер мысленно крутил несуществующую картину и убеждался: если смотреть и слушать попросту состыкованные драматические сцены, перебираясь через какие-нибудь паузы и заставки от одной к другой, маленькие трагедии, не сплоченные общим вырастающим сюжетом, будут плохо восприниматься, обидно поскучнеют в сбивчивом движении»[22]. Ему предстояло связать между собой разрозненные фрагменты пушкинских произведений.

Сперва Швейцер решил сохранить фигуру автора. Вопрос о взаимоотношениях творца с собственными творениями волновал режиссера, все время работавшего с литературными текстами, ему было важно *выявить* автора в произведении, если понимать это в смысле интерпретации: «писатель, разгадываемый кинорежиссером»[23], по выражению Л. Рыбака. Позднее это особенно ярко выразилось в экранизации «Мертвых душ» (1984 г.), где Автор — уже полноправный участник действия на экране.

По первоначальному замыслу режиссера Пушкин тоже должен был явиться перед зрителем: Швейцер хотел показать его в Болдине, занятого сочинением.

---

[20] Цит. по: *Голицына Н.* Анна Ахматова как исследователь Пушкина // Пушкинский сборник. — Псков : ПГПУ имени С. М. Кирова, 1968. — С. 201.

[21] *Пушкин А.* Египетские ночи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0868.htm (дата обращения: 08.06.2020).

[22] *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 135.

[23] Там же. С. 141.

Зритель увидел бы поэта в процессе работы сквозь окно его дома, как бы подсматривая за тем, чего видеть не должен. Дождь, темнота и осенняя хмарь, окружившие дом, создавали бы дополнительную атмосферу таинственности, из которой и являлись бы пушкинские герои: Моцарт, Сальери, Дон Гуан, Барон и другие. Так была бы изображена непосредственная связь между автором и его творениями. Однако Швейцер засомневался, решив, что нельзя писать такую роль и сцену «от себя». Он посчитал, что требуется настоящий пушкинский текст, поэтому отказался от этой идеи. К тому же была слишком велика вероятность упрощения. Могло получиться нечто вроде сцены из картины Владимира Гардина и Евгения Червякова «Поэт и царь» (1927 г.), где Пушкин, в исполнении самого Червякова, пишет: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» и при этом сначала мечтательно смотрит в пространство, а потом записывает строки на бумаге. Это выглядит чересчур наглядно и схематично, хотя сцена и сделана с долей иронии — в процессе Пушкин задумчиво ест варенье, а после его отвлекают дети.

В итоге тема автора все равно осталась в фильме. Каждая серия предварена титром о юбилее Болдинской осени, портретом Пушкина и горящей свечой подле него, что выглядит несколько патетично и излишне торжественно, но тем не менее дает ощущение того, что Пушкин — автор представленного перед нами мира.

Другой идеей Швейцера было создание связующей сюжетной линии с опорой на «Сцену из Фауста», Мефистофель, таким образом, наделялся бы полномочиями рассказчика. И хотя этого не произошло, данный фрагмент носит особый характер в фильме.

Он представляет собой практически дословно воспроизведенный диалог Фауста и Мефистофеля из пушкинского текста. Изображение в эпизоде черно-белое, однако есть несколько кадров, выполненных в цвете и чуждых «основному» миру, в сравнении с которым они «фантастичны»: роскошная одежда и роскошная трапеза (подробнее об этом см. главу «Роль цвета в фильме…»). Фауст и Мефистофель обнажены, а, вероятно, фаустовский костюм демонстративно разложен на берегу. Тем самым создается ощущение статичной вечности: странный пустынный берег, море и два молодых человека, которые с таким же успехом могли бы быть нашими современниками (известно, что Швейцер в этом случае требовал от актеров современной пластики[24]). Подобная атмосфера подходит для чуждого земному демона, но не для Фауста, чья скука становится предметом для разговора. Здесь же Швейцер выступает как последователь скульптора М. Антокольского, изобразившего Мефистофеля в мраморе «без бутафории и костюма», освободив его от условностей.

Именно Мефистофель должен был стать провокатором всех несчастий, которые позднее будут происходить с героями «Маленьких трагедий». В финале фрагмента он уничтожает корабль, на котором «…мерзавцев сотни три // Две обезьяны, бочки злата // Да груз богатый шоколата //Да модная болезнь…»[25], бросая в него камешек. С помощью других камешков он должен был вызвать смерти Моцарта, Дона Гуана, Барона, наслать чуму на город, а в конце погубить самого

---

[24] См.: *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 161–163.

[25] *Пушкин А.* Сцена из Фауста [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1825/0388.htm (дата обращения: 15.06.2020).

Пушкина[26]: «И всех вас гроб, зевая, ждет»[27]. Предполагалось, например, и то, что Черный человек, посетивший Моцарта, будет иметь лицо Мефистофеля. Швейцер отказался от подобных трактовок, сочтя их неудачными, однако все-таки сохранил связь демона и поэта. После того как корабль оказывается взорван, из морского горизонта в цвете выступает посмертная маска Пушкина. Это странный и в чем-то пугающий момент рифмуется с начальным портретом Пушкина и, во-первых, так же обозначает авторское присутствие в фильме, а во-вторых — дает понять о существовании силы, способной победить «камешки Мефистофеля». Это и бессмертие, и уязвимость, одновременно подчеркнутые посмертной маской. «Сцена из Фауста» в фильме отличается от других «маленьких трагедий» — во многом своим ощущением и современности, и вневременности и особым решением принципа «костюмности» (уже упомянутый подчеркнуто разложенный костюм на берегу), непохожее на другие новеллы, где эпоха изображена в соответствии с традиционными представлениями. В итоге этот фрагмент становится некой прологовой частью[28], а маска Пушкина, завершающая ее, таким образом, наделяется важным значением, которое характеризует дальнейшую интерпретацию сюжета Швейцером: неизбежное появление рассказчика, которому режиссер «приписывает» созданные Пушкиным тексты (в таком случае эта маска как бы примеряется и к нему).

Наконец нужное решение было найдено, точнее — подсказано. Ответ «режиссеру-читателю» пришел из литературы. Отказавшись от замысла с творением от лица Пушкина в его изначальном виде, Швейцер тем не менее пришел к форме *рассказывания*, связующей все фрагменты воедино. Это принцип литературного «обрамления», о котором писал Виктор Шкловский в работе «Развертывание сюжета» (1921 г.), указывая, к примеру, на «европейский тип обрамления, с мотивировкой рассказывания во имя рассказывания»[29].

Можно подумать и о кинематографических ассоциациях. Например, об экспрессионистском «Музее восковых фигур» (1924 г.) Пауля Лени, где три разные истории представлены как рассказы сочинителя под впечатлением от выставленных в музее фигур, или о мистическом фильме-альманахе «Три шага в бреду» (1968 г.), созданном по мотивам произведений Эдгара По (это роднит его с «Маленькими трагедиями» — не просто разные истории, но вышедшие из-под одного писательского пера)[30].

---

[26] См.: *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С.141.

[27] *Пушкин А.* Сцена из Фауста [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1825/0388.htm (дата обращения: 15.06.2020).

[28] «Именно «Сцена из Фауста» открывает трехсерийный фильм Швейцера «Маленькие трагедии» (1979), становится если не эпиграфом и не прологом ко всему фильму, то по меньшей мере “сильной позицией”», — Доманский Ю. «Сцена из Фауста»: Специфика событийности в пушкинском тексте и телеинтерпретации. — М. Швейцера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/stsena-iz-fausta-spetsifika-sobytiynosti-v-pushkinskom-tekste-i-v-teleinterpretatsii-m-shveytsera (дата обращения: 31.05.2020).

[29] *Шкловский В.* Развертывание сюжета. Дон Кихот / Виктор Шкловский // Сборники по теории поэтического языка. — Вып. 3. — Пг. : ОПОЯЗ, 1921. — С. 16.

[30] Здесь можно задуматься, например, о том, насколько для постановщиков того времени, то есть 60–70-х годов, была привлекательна форма альманаха. Крупные европейские режис-

Заметим, что это также в некоторой степени совпадает с литературным (шире — фольклорным) принципом рассказывания именно страшных или мистических историй, для которых характерна форма новеллы. Из множества новелл составляются сборники, также объединенные фигурой автора: это могут быть произведения, создающие эффект правдоподобности, где автор якобы берет на себя лишь роль того, кто нашел эти записи и предал их огласке. Наибольшей популярностью такой метод пользовался в эпоху романтизма. Достаточно вспомнить произведения немецких писателей, которые собирали сказки и легенды в качестве материала для творчества, и одну из самых знаменитых работ этого течения, «Серапионовы братья», где сюжет строился вокруг встреч молодых литераторов и их рассказов.

У Швейцера в фильме возникла сюжетная линия под названием «Египетские ночи», история о поэте-любителе Чарском и безымянном итальянце-импровизаторе, без усилий создающем поэтические шедевры; здесь же появляется и княгиня Вольская. Вокруг этого фрагмента были расставлены прочие «маленькие трагедии» (в связи с чем возникает вопрос: есть ли основания считать линию Чарского и итальянца такой же «трагедией»?), представленные как рассказы «заезжего фигляра».

Отсюда получается извлеченное из подобранных текстов противопоставление, о чем уже говорилось выше: с одной стороны есть «настоящий» мир Петербурга XIX века, с другой — миры Западной Европы, существующие где-то в воображении итальянца. Благодаря этому осуществился и другой швейцеровский прием. Изначально режиссер хотел актуализировать «маленькие трагедии», как он поступил со «Сценой из Фауста», и снять с них флер прошлого: «Встретятся, к примеру, Моцарт и Сальери в трактире, в «особой комнате», как сказано у Пушкина, то есть не на людях, — сдернут, как кепчонки, парики, расстегнутся и, как Пушкиным предполагается, явятся в простоте отношений друг с другом и со зрителями»[31] — но заданная формой рассказывания условность уже не нуждалась в избавлении от «костюмности».

Примерно так о строении картины говорил Владимир Высоцкий: «Это Швейцер сделал изумительный монтаж, на мой взгляд, из пушкинских стихов. И смог объединить все «Маленькие трагедии» пушкинские, и получилось как будто бы это единое произведение, единая пьеса, как, впрочем, оно так… оно ведь и было так. Он написал это одним духом, как будто бы разные акты одной и той же пьесы»[32].

Интересно, что дальше Высоцкий употребил слово «эпопея», обозначая масштаб получившегося фильма (правда, потом остановился на слове «полотно»). Действительно, желание описать фильм подобным образом возникает сразу.

серы объединялись для коллективного творчества, из чего получались такие заметные фильмы, как «Три шага в бреду» (Феллини, Маль, Вадим), «РоГоПаГ» (Росселлини, Годар, Пазолини, Грегоретти), «Германия осенью» (Клюге, Фассбиндер, Шлендорф и др.), «Боккаччо-70» (Моничелли, Феллини, Висконти, де Сика) и др.

[31] *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 161.

[32] Цит. по: *Цыбульский М.* «Маленькие трагедии» // В поисках Высоцкого. — № 19. — Пятигорск : ПГЛУ, 2015. — С. 52–53.

Намеренно или нет, Швейцеру удалось соединить в фильме два типа повествования, о которых говорил еще Аристотель: «Дело в том, что в трагедии нельзя изображать много частей происходящими одновременно, а только ту часть, которая находится на сцене и исполняется актерами; но в эпопее, так как она представляет рассказ, можно изображать много частей происходящими одновременно. Находясь в связи с сюжетом, они увеличивают рост поэмы. Таким образом, это преимущество эпопеи содействует ее величию и дает возможность изменять настроение слушателя и вводить разнообразные эпизоды»[33]. В фильме есть и сказитель, который вводит фрагменты по воле публики, и изображаемые на «сцене» сюжеты.

Подобное противопоставление — явь и фантазия — является также основным элементом в сюжете, и Швейцер, наследуя традиции Пушкина, строит фильм по принципу оппозиций.

1.4. «Себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне льстит…»

Эти строчки, написанные Пушкиным в ответ на созданный портрет Кипренского, следует воспринимать наоборот в отношении персонажей «Маленьких трагедий». Вряд ли можно назвать лестью те портреты, которые изображает импровизатор для собравшейся публики. Скорее он рассказывает людям правду, скрытую от них самих, и, как Ломброзо, видит в лицах их истинные черты и намерения.

Из описанного выше понятно, что Швейцер прибегнул к принципу двоемирия, в духе романтических традиций. Понятно и то, что он использовал заложенную Пушкиным парность — фигур, мотивов, жестов и прочее. Возьмем, к примеру, героев «Египетских ночей» — Чарского и итальянца.

Они представляют два творческих полюса: талантливый, но неустроенный и в чем-то дикий итальянец (Пушкин со свойственной ему иронией делает его и возвышенным гением, и дельцом: «Итальянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что он опротивел Чарскому, который поспешил его оставить, чтобы не совсем утратить чувство восхищения, произведенное в нем блестящим импровизатором»[34]) и Чарский — умный, способный распознать мастерство в других, но сам по-настоящему лишенный такового. В экранизации Чарский более трагичный персонаж, нежели он был у Пушкина. В произведении он едва ли не пародиен в своих попытках писать стихи, в фильме же он вполне серьезно изображен Швейцером в его творческих муках и в нахождении навязанной ему роли антрепренера.

Между тем Чарский и итальянец оказываются тесно связаны: «Чарский и импровизатор полярны, как крайности противоречивых настроений, как противоположные душевные состояния, вызванные противоположными обстоятельствами. Оба эти образа, вместе и воедино, выражают и объясняют многое в подлинной сущности одной художественной натуры, одной, пушкинской судьбы.

---

[33] *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. — М. : АСТ, 2020. — С. 339.

[34] *Пушкин А.* Египетские ночи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0868.htm (дата обращения: 08.06.2020).

<…> Отражения Пушкина в Чарском исследователи видели давно»[35]. Для двух героев характерна как будто постоянная трансформация, они ищут себя друг в друге. Даже первое проявление таланта импровизатора происходит благодаря Чарскому: он приходит в его комнаты и становится первым слушателем, затем дает ему тему для выступления. Рыбак описывает, как Швейцер радовался своей находке в этой сцене: итальянец перевоплощается в поэта благодаря простой смене туфель. Он сбрасывает домашнюю обувь и надевает лакированные ботинки, и вот он уже готов творить.

Швейцер нашел подходящую рифму к началу линии «Египетских ночей». На самом деле, Чарскому отведена такая же роль рассказчика, как и импровизатору, что только укрепляет их равные позиции. Благодаря Чарскому возникает история о Моцарте и Сальери, которая является своеобразным отражением петербургской истории. Его зависть к итальянцу («Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностию, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно»[36]) — это рифма к зависти Сальери. Заметим, что в фильме фраза звучит дословно, но при других обстоятельствах. В произведении Чарский произносит ее во время диалога с итальянцем после того, как тот закончил выступление. В экранизации это становится частью внутреннего монолога Чарского, и вопрос он задает сам себе, провоцируя тем самым появление Сальери: пожалуй, это один из самых блестящих фрагментов в фильме за счет своей простоты и эффектности. Чарский смотрит в воду, склонившись над перилами: «Итак, для него не существует ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?.. Удивительно, удивительно!..» У Пушкина последние два слова произносит Чарский. В фильме ему принадлежит только первое, второе — Сальери. Его голос звучит за кадром. Чарский удивленно смотрит в сторону, и вдруг появляется он, словно из-за театрального занавеса. Его костюм совершенно не подходит для «современности», а зловещий смех — для тихой и размеренной будничности Петербурга. Фигуры двух собеседников дрожат в отражении воды как привидения. Для Чарского он становится наваждением, мистическим двойником, способным сказать: «Но правды нет и выше». До начала эпизода «Моцарт и Сальери» мы видим еще один кадр с Чарским, который замер в размышлении, — возле него никого нет.

Несмотря на то что Моцарт и Сальери, как и Чарский с итальянцем, представляют два полюса, они вовсе не «враги». Было бы ошибочно полагать, что один представляет исключительное добро, воплощенное в гениальности, а другой — зло, направленное на ее уничтожение; Сальери уже неоднократно был «реабилитирован». Так, Осип Мандельштам писал: «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери»[37]; «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию»[38]. Эйзенштейн посвятил Сальери вступление к своей книге, назвав ее «Бедный Сальери», отметив, что рассудочная

---

[35] *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 148–149.

[36] *Пушкин А.* Египетские ночи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0868.htm (дата обращения: 08.06.2020).

[37] *Мандельштам Н.* Мое завещание и другие эссе. — Нью-Йорк : Серебряный век, 1982. С. 37.

[38] *Мандельштам О.* О природе слова. — М. : Истоки, 1922. — С. 12.

ученость Сальери — это ценный инструмент в творческой работе, и «посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта»[39].

Интересно и то, что Иннокентий Смоктуновский, исполнивший роль Сальери у Швейцера, до этого играл Моцарта в телевизионной постановке Леонида Пчелкина и Антонина Даусона. Неизвестно, задумывал ли Швейцер так наглядно изобразить эту трактовку образов через одного актера, но благодаря этому сложилось именно то ощущение неделимости, о которых говорил, к примеру, Мандельштам.

Эпизод заканчивается кадром с потрясенным Сальери, и фильм возвращается к Чарскому, который так и стоит у воды в раздумьях.

Между этими эпизодами есть более сложные и тонкие пересечения. Швейцер, судя по всему, не совсем отказался от идеи Черного человека, пусть и вычеркнув Мефистофеля из этого образа, но отчасти его можно разглядеть в итальянце. В фильме он словно наделен высшим знанием о судьбах и пороках людей и, по всей видимости, об их смертности. Мотив пушкинского «Гробовщика» появляется в тот момент, когда импровизатор покидает Чарского и видит вывеску гробовщика[40]. Он пристально смотрит на нее и на сидящего подле Адриана Прохорова[41]. Тот встает и кланяется итальянцу, который прикладывает руку к шляпе. На его лице появляется загадочная усмешка, и тут продолжается линия «… и всех вас гроб, зевая, ждет».

Другое воплощение принципа «зеркальности» — подбор актеров, некоторые из которых заняты сразу в качестве нескольких персонажей. Рассмотрим это в контексте Альбера и Барона.

Первая серия «Маленьких трагедий» заканчивается словами из предложенной итальянцу темы: «Ужасный век, ужасные сердца». Это последние слова из «Скупого рыцаря». Их произносит Герцог после смерти Барона; ими же итальянец завершает первую серию. В финале кинематографического «Скупого рыцаря» Герцог и Альбер (Николай Бурляев) подбегают к умершему барону (Смоктуновский). Герцог восклицает: «Он умер!» А Альбер вырывает из стиснутых пальцев ключи к заветным сундукам. Далее — вновь кадр из «настоящего». Импровизатор лежит на полу и стонет: «Умер!» (это перебрасывание фразы из одной «реальности» в другую напоминает уже описанную встречу Чарского и Сальери)[42]. Затем импровизатор встает и произносит предназначенные в пьесе Герцогу слова: «Ужасный

---

[39] *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. — Т. 3. — М. : Искусство, 1964. — С. 34.

[40] Небольшое замечание: в этом фрагменте также видна разница между интонациями Пушкина и Швейцера. В тексте у Пушкина вывеска выглядит следующим образом: ««Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются напрокат и починяются старые». Последние слова можно расценивать как пушкинскую иронию над масонскими обычаями: видимо, именно для их тайных ритуалов предназначен прокат гробов. У Швейцера, несмотря на верность описанию (у него так же изображен «дородный Амур с опрокинутым факелом в руке» на вывеске), надпись выглядит более традиционно: «Здесь делают и продают гробы простые и крашеные».

[41] В титрах он обозначен в соответствии с пушкинским персонажем.

[42] Подобный параллелизм можно увидеть и в переходе к рассказу о «Каменном госте», который осуществляет через фразу «Ах, наконец…» Более того — это делается при помощи крупного плана лица, и таким образом лицо импровизатора превращается в лицо Дона Гуана.

век, ужасные сердца!» Публика начинает аплодировать, и среди зрителей мы видим необычную пару: по всей видимости, отца и сына. Первый уже немолод, выглядит надменно и сдержанно аплодирует. Второй же, напротив, взволнован, его глаза горят, а аплодирует он жарко — видно, что история его чем-то зацепила. Первого играет Смоктуновский, второго — Бурляев.

Таким образом, фантастические образы импровизатора переходят в реальность и из этой же реальности возникают. Может быть, это иллюстрация факта из пушкинской биографии — так Швейцер выявляет связь произведения и замысла, стоящего за ним, — а может, намек на то, что все сюжеты имеют склонность повторяться, вопрос только в том, какие уроки из них извлекаются.

Обратим внимание на то, что к концу фильма зрительный зал пустеет, словно за ненадобностью отпадают и растворяются уже введенные в рассказ персонажи. Или так сужается круг для последнего акта, пира во время чумы.

Пир во время чумы — закономерный итог всего фильма, завершающий в себе начатые темы. Он служит своеобразным ответом на камерность предыдущих эпизодов, а также в нем сходятся линии всех пиров, которые, как ведущие к нему ступени, были показаны в картине. «Так режиссер, с оглядкой на Пушкина, разработал и расставил по сюжету приметные вехи, подводящие зрителей к последней драматической сцене. Это — пиры, «двухэтажные»: пир в петербургском трактире, куда Чарский приходит к итальянцу-поэту, и в трактире «Золотого Льва», где обедают Моцарт и Сальери, мы видим на первом этаже низменный разгул, на втором — духовное пиршество, взлет творческого гения. Последнее застолье <…> — место соприсутствия низменных, сокрушаемых страстей и высоких чувств, достойных жизни и человека»[43]. Здесь же можно добавить, что тема пиршества вводится уже в прологе — в «Сцене из Фауста» на скатерти разложены блюда, но стоит только взять Фаусту персик, он тут же теряет свою красочность (подробнее см. главу «Роль цвета в фильме…»). В «Скупом рыцаре» есть только объедки на столе (даже бутылки вина не осталось) как напоминание о недостижимой для Альбера роскоши.

Однако параллелизм и двойственность проявляются в фильме не только на сюжетно-фабульном уровне (через организацию рассказов, детали, образы персонажей и т. д.), но и через изобразительное решение — например, через работу с цветом.

1.5. Роль цвета в фильме, или Как «голубой экран» стал красным

Иногда цвет в кино по своему характеру бывает похожим на музыку, если вспомнить в этом контексте слова Белы Балаша: «Характерно, что мы сразу замечаем отсутствие музыки, но не обращаем никакого внимания на ее присутствие»[44]. (Хотя противником точки зрения о «хорошей невидимости» цвета был Эйзенштейн, считавший ее «порочной» и происходящей от творческого бессилия постановщика).

В мировой истории кино есть немало примеров особого сочетания цветного и черно-белого изображения в фильме. Например — в «Поликушке» (1919 г.)

---

[43] *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 175.

[44] Цит. по: *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». — СПб. : РИИИ, 2001. — С. 22.

присутствовал цвет за счет виража, как и в большинстве картин того периода, однако было решено оставить черно-белое изображение в сцене самоубийства для создания драматического эффекта. В «Лестнице в небо» (1946 г.) цвет использовался для сцен земной жизни, но исчезал при показе жизни загробной, то есть Рая. В «Шоковом коридоре» (1963 г.), триллере, посвященном событиям в психлечебнице, было несколько цветных вставок, которые показывали фантазии сумасшедших. В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» есть черно-белый финал, демонстрирующий, что все события до этого (цветные) предположительно были фантазией изобретателя Шурика. Цвет в «Андрее Рублеве» (1966 г.) не появляется до тех пор, пока на экране не возникают иконы Рублева, подчеркивая таким образом разницу между мирским существованием человека и божественным, воплощенном в творчестве.

«Маленькие трагедии» по своему использованию цветных и «бесцветных» кадров отчасти близки к фильму Тарковского, так как деление происходит на уровне «творец — творения». Основная сюжетообразующая линия решена в «бесцветном» ключе — сероватый черно-белый и сепия. А фантастические рассказы импровизатора пышут цветом, раскрашенные его воображением. Может быть, по аналогии: «…жизнь Пушкина ярко-цветаста с полным черно-белым и черным трагосом в конце»[45]. Заметим, что подобный прием принадлежит исключительно кинематографу, и воспроизвести его, например, в театре было бы гораздо труднее.

На протяжении всего фильма в большей степени используется одна стратегия — «размеренная» череда цвета и монохромного изображения. За «бесцветным» эпизодом «Египетских ночей» следует цветная «трагедия». Однако наибольший эффект производит пролог, «Сцена из Фауста», где этот прием проявляется в довольно необычном ракурсе — там сочетаются цвет и «бесцвет».

Диалог Фауста и Мефистофеля снят монохромно, с подчеркиванием бытовой стороны происходящего и одновременно ощущения вневременного пространства (подобному тому, как Фауст и Мефистофель лишены «отягчающих» костюмов, изображение лишено цвета: таким образом, оно как бы «выключается» из актуальной действительности). Цвет, подчеркивающий значение потустороннего, появляется в четырех коротких и ошеломляющих на контрасте кадрах. Сначала Мефистофель бросает камешек, и возникает разложенное на берегу платье: черный камзол, красный плащ, сапоги, шляпа с пером. Затем по его велению появляется скатерть с едой: на красном полотне стоит блюдо с дичью, рядом лежат красные яблоки, томаты, персики, в бокалах налито красное вино, в вазе — красные цветы. Третий раз цвет возникает в финале, когда Мефистофель бросает камешек в корабль. Причем первый раз корабль мы видим глазами Фауста, который замечает его, и изображение дается черно-белым. Лишь в моменте уничтожения и взрыва, ярко-оранжевого, появляется цвет, и экран заполняют красноватые всполохи и черные клубы. И наконец четвертый — после очередного брошенного камешка из морского горизонта появляется посмертная маска Пушкина.

Как мы видим, тут отчасти проявляется первоначальная задумка Швейцера о камешках Мефистофеля, творящих «маленькие трагедии». В этом эпизоде их сила подчеркнута превращением окружающего в цветное: заметим, что цвет

[45] *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. — Т. 3. — М. : Искусство, 1964. — С. 571.

так и остается той областью, в которой властвует Мефистофель, в то время как Фауст лишен этой силы. Хотя в этом сюжете есть кадр с раскладывающим карты Фаустом — карты показаны довольно крупно, и зритель ожидает, что сейчас и их изобразят в цвете. Такой же черно-белой остается и фаустовская книга.

На основе этого отрывка заметно, что цветовой доминантой является красный. На протяжении всего фильма он является спутником трагического и мистического, кровавого и ужасного — еще Эйзенштейн в своих заметках к разработке эпизода пира опричников обозначал красный как тему «заговора и возмездия». Ярко-красная маска Моцарта как символ приближающейся беды (что может быть параллелью к посмертной маске Пушкина). Красная портьера в «Скупом рыцаре» (она появляется в сюжете несколько раз, в частности, возле нее стоит Альбер, когда подслушивает разговор Герцога и Барона) и красный трон Герцога, носящего плащ с красной подкладкой. Заметим также, что Альбер говорит о деньгах именно как о «червонцах» («Не будь упрям, мой милый Соломон; // Давай червонцы. Высыпи мне сотню…»), что тоже продолжает общую линию красного цвета. Из других особенностей — темно-красное кресло Дона Гуана, красные одежды участников пира во время чумы и красная отделка стола и стульев.

В красном цвете решена еще одна фантазия импровизатора, где, казалось бы, ничего не происходит. Это декламация о Клеопатре, исполненная преимущественно как чтение текста итальянцем перед публикой, без перехода в изображение сюжета. Однако после слов «Клянусь — под смертною секирой // Глава счастливцев отпадет» появляется кадр багрово-красного солнечного диска, заходящего над морем.

Таким образом, Швейцер последователен в каждом эпизоде. Он не просто противопоставляет повседневную «бесцветность» и фантастический цвет — он наделяет особым значением красный, который становится синонимом самого выражения «маленькие трагедии».

2. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, удалось ли Швейцеру опровергнуть высказывание Когана о Пушкине и кинематографе? Да, благодаря уникальному подходу к пушкинским произведениям, который переводит их на язык кино, а не слепо копирует текст. Режиссер доказал, что невероятным образом могут сосуществовать «проселок и железная дорога, деревенская тишь и грохот большого фабричного города» — точно так же, как существуют многочисленные линии и произведения Пушкина в его фильме. Талант Швейцера — это талант «великого комбинатора» (неслучайно среди его картин есть и экранизация Ильфа и Петрова), способного выдержать произведение в едином ключе, не потеряв при этом особенностей оригинала.

Все ли режиссеру удалось? Может быть, не совсем. Где-то ушла пушкинская ирония, столь важная для понимания его произведений, какие-то выбранные приемы могут показаться чересчур навязчивыми. Рыбак писал, что «никому бы не советовал знакомиться с Пушкиным по картине Швейцера»[46], но вряд ли это можно рассматривать как уничижительное замечание или общее недовольство

[46] *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 175.

постановкой. Нет, скорее речь о том, что как бы внимательно Швейцер не читал Пушкина, у него все равно получилось другое произведение с собственным замыслом. Особенно если учитывать, что он создал из этого историю другого рода со сквозным сюжетом, что уже вносит значительное изменение в восприятие Пушкина. Экранизации режиссера называли «самобытными художественными иллюстрациями»[47] — может быть, если здесь слово «иллюстрация» не несет негативного значения.

Наконец — здесь невозможно не привести одну из самых известных пушкинских цитат, которая, к сожалению, стала популярной в искаженном виде: «Драматического писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным». В «Киноведческих записках» № 42, где можно обнаружить эту цитату, был проведен интересный опрос среди режиссеров, которым предлагалось трактовать эту мысль. Марлен Хуциев, в частности, ответил так: «…эти его слова требуют внимания, важны для понимания художником самого себя. В такой же степени они должны быть поняты и критиками. <…> Правда, ради справедливости готов заметить, что законы, которые ставят нынешние художники, весьма странны. Нередко бывает, что амбициозность заменяет строгость в отношении к себе. И это очень печально»[48].

В этом понимании Швейцер очень последователен, и фильм сложно упрекнуть, например, в стилистическом или тематическом несоответствии самому себе. Добиться подобной цельности на основе сложного литературного материала — вот задача, с которой нужно было работать во время съемок.

«Маленькие трагедии» можно анализировать с разных сторон. Этого, возможно, не хватает отечественному киноведению, где практически отсутствуют серьезные тексты об этой экранизации, и на основе этого может получиться отдельное исследование о взаимоотношениях Пушкина и кинематографа. Можно больше сказать о художественном и операторском решениях в фильме или о музыкальной составляющей, об актерских интерпретациях персонажей. Можно отдельно анализировать каждый фрагмент и прослеживать все отличия от текстов Пушкина — этому отчасти посвящена используемая здесь работа Юрия Доманского «“Сцена из Фауста”: Специфика событийности в пушкинском тексте и телеинтерпретации М. Швейцера». Однако нашей основной задачей было проанализировать построение действия в картине, поэтому основное внимание было уделено сюжетообразующей линии «Египетских ночей».

В самом начале работы мы упоминали, что любое исследование отдельных экранизаций неизбежно выводит исследователя на более глобальный уровень, к вопросам понимания экранизации как таковой. Видимо, здесь нас ждет похожая участь. Можно вспомнить слова Юткевича, которые он написал вскоре после завершения фильма о Чехове «Сюжет для небольшого рассказа» (он также упоминался выше): «…большой кинематограф не может существовать без

---

[47] *Горфункель Е.* Михаил Швейцер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/11105 (дата обращения: 21.06.2020).

[48] «...по законам, им самим над собою признанным». На анкету «Киноведческих записок отвечают Глеб Панфилов, Марлен Хуциев, Николай Лебедев, Александр Хван [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/783/ (дата обращения: 21.06.2020).

большой литературы, причем это содружество основано не только на прямых экранизациях, а предполагает многообразие форм, поиск все новых и новых точек соприкосновения. Это прежде всего совместное познание жизни, это и кинематографическое исследование писательского творческого процесса, и кинематографическое осмысление литературных событий»[49]. Несмотря на то что прошло уже достаточно времени после выхода этой статьи, изложенные мысли по-прежнему остаются справедливыми. Кино, со всеми его изменениями, течениями и волнами, неизбежно приходит к литературе, и нам снова и снова приходится отслеживать механизм их взаимоотношений. Михаил Швейцер, «режиссер-читатель», один из тех, кто мог объяснить и показать это внутреннее устройство, а его «Маленькие трагедии» — наглядный пример хорошо сделанной экранизации, и мало кому удавалось повторить подобный подход к Пушкину.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Маленькие трагедии

3 сер., 26 ч., «Мосфильм» по заказу Центрального телевидения, 1979 г.

Режиссер-постановщик и автор сценария: Михаил Швейцер. Сорежиссер: Софья Милькина. Оператор-постановщик: Михаил Агранович. Художник-постановщик: Владимир Филиппов.

В ролях: Ивар Калныньш, Николай Кочегаров, Георгий Тараторкин, Сергей Юрский, Наталья Данилова, Иннокентий Смоктуновский, Валерий Золотухин, Леонид Куравлев, Николай Бурляев, Владимир Высоцкий, Наталья Белохвостикова, Лариса Удовиченко, Матлюба Алимова, Александр Трофимов и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкинский кинословарь. — М. : Современные тетради, 1999. С. 53–59, 83–88, 231–245.
2. *Абрамовских Е.* Трансформация творческого потенциала незаконченного отрывка А. С. Пушкина «Гости съезжались на дачу…» в стихотворении Л. Шваба [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-tvorcheskogo-potentsiala-nezakonchennogo-otryvka-a-s-pushkina-gosti-sezzhalis-na-dachu-v-stihotvorenii-l-shvaba (дата обращения: 08.06.2020).
3. *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Риторика. Поэтика. — М. : АСТ, 2020. — С. 339.
4. *Аронсон О.* Столкновение экранизаций [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/ (дата обращения: 31.05.2020).
5. *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин : Исследования и материалы. — М. ; Л. : АН СССР, 1958. — Т. 2. — С. 186.
6. *Бочаров С.* О смысле «Гробовщика» // Контекст. 1973. Литературно-теоретические исследования. — М. : Наука, 1974. — С. 196–230.
7. *Голицына Н.* Анна Ахматова как исследователь Пушкина // Пушкинский сборник. — Псков : ПГПУ им. С. М. Кирова, 1968. — С. 201.

[49] *Юткевич С.* Кино и литература [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/4934 (дата обращения: 21.06.2020).

8. *Горфункель Е.* Михаил Швейцер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/11105 (дата обращения: 21.06.2020).
9. *Доманский Ю.* «Сцена из Фауста»: Специфика событийности в пушкинском тексте и телеинтерпретации М. Швейцера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/stsena-iz-fausta-spetsifika-sobytiynosti-v-pushkinskom-tekste-i-v-teleinterpretatsii-m-shveytsera (дата обращения: 31.05.2020).
10. *Кашурников Н.* «Маленькие трагедии» Пушкина. Проблема циклового единства (Основные направления и итоги изучения) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/malenkie-tragedii-pushkina-problema-tsiklovogo-edinstva-osnovnye-napravleniya-i-itogi-izucheniya-1 (дата обращения: 02.06.2020).
11. *Козинцев Г.* Время и совесть. — М. ; Л. : Кино, 1981. — С. 304.
12. *Листов В.* Опыты драматических изучений — «Маленькие трагедии» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://magisteria.ru/pushkin/opyty-dramaticheskih-izuchenij-malenkie-tragedii (дата обращения: 08.08.2020).
13. *Листов В.* Тень Пушкина на отечественном экране [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/784/ (дата обращения: 31.05.2020).
14. *Марголит Е.* Михаил Швейцер [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/11104 (дата обращения: 31.05.2020).
15. *Мандельштам Н.* Мое завещание и другие эссе. — Нью-Йорк : Серебряный век, 1982. — С. 37.
16. *Мандельштам О.* О природе слова. — М. : Истоки, 1922. — С. 12.
17. *Мильдон В.* Что же такое экранизация? [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/chto-zhe-takoe-ekranizatsiya (дата обращения: 31.05.2020).
18. *Пушкин А.* Собр. соч. : в 10 т. — М. : ГИХЛ, 1959–1962. — Т. 4. Евгений Онегин. драматические произведения. — С. 299–382.
19. *Пушкин А.* Собр. соч. : в 10 т. — М. : ГИХЛ, 1959–1962. — Т. 5. Романы. Повести. — С. 270–285.
20. *Ростова Н.* О творческом наследии А. С. Пушкина в истории отечественного кино // Болдинские чтения 2015. — Саранск : Гос. лит.-мемор. и природ. музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 2015. — С. 273–282.
21. *Рыбак Л.* Как рождались фильмы Михаила Швейцера. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1984. — С. 135, 141, 148–149, 161–163, 175.
22 *Туровская М.* Гамлет и мы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/3307 (дата обращения: 27.05.2020).
23. *Туровская М.* Пьеса без названия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/4025 (дата обращения: 28.05.2020).
24. *Цыбульский М.* «Маленькие трагедии» // В поисках Высоцкого. — № 19. — Пятигорск : ПГЛУ, 2015. — С. 47–55.
25. *Шкловский В.* Развертывание сюжета. Дон Кихот / Виктор Шкловский // Сборники по теории поэтического языка. — Вып. 3. — Пг. : ОПОЯЗ, 1921. — С. 16.
26. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. — Т. 3. — М. : Искусство, 1964. — С. 34, 307–311, 439–450, 571.
27. *Эйхенбаум Б.* Болдинские побасенки Пушкина // О литературе : Работы разных лет. — М. : Советский писатель, 1987. — С. 343–347.
28. *Юткевич С.* Кино и литература [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://chapaev.media/articles/4934 (дата обращения: 21.06.2020).

Вторая премия

ТЕСНЫЕ ВРАТА: СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПОРТОВЫХ ПРОСТРАНСТВ ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1950-Х ГГ.

Шевченко-Рослякова Алина Константиновна
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

ВВЕДЕНИЕ

«…Мы выберем порт, потому что все порты похожи один на другой, там жизнь проездом, там путешествует приключение»[1], — объяснял сценарист Жак Превер перенос сюжета «Набережной туманов» *(Le quai des brumes, 1927)* Пьера Мак Орлана из снежного Монмартра 1910-х в сумрачный Гавр 1930-х гг. Предвоенный Гавр, который послужил прототипом Бувиля в «Тошноте» (*Le Nausee, 1938*) Жан-Поля Сартра[2], написанной в том же году, когда вышел фильм Марселя Карне (*Le quai des brumes, 1938*), — стал самым туманным городом во французском искусстве, несмотря на то, что там нередко бывала чудесная погода[3].

Роман Мак Орлана пронизывали воспоминания о жарких колониях и грезы о великолепных царствах, простирающихся еще дальше; путь на юг был сопротивлением направлению вглубь: в задворки Парижа, где в заброшенных колодцах гниют трупы забытых людей. Попытка побега — последним рывком перед надвигающейся катастрофой Первой мировой войны[4]. Мрачные улицы Гавра в фильме, уходя от набережной и спускаясь в подвалы лавочек, все так же упираются в трупы, а море, накануне Второй мировой, обещает царства свободы: Венесуэлу или Панаму, где водятся голубые обезьяны. Но обещание отъезда еще не означает отъезд. Ведь, как сказано в «Транзите» (*Transit, 1943*) Анны Зегерс, созданном уже в разгар Оккупации[5]:

---

1 Цит. по: *Нусинова Н.* Набережная туманов // Искусство кино. — 1988. — № 5. — С. 103.

2 См.: *Jeanne G. J.-P.* Sartre et Le Havre // Études Normandes. 1985. — № 34–4. — P. 6–30.

3 См.: *Карне М.* Жажда жизни // Искусство кино. — 1998. — № 10. — URL: http://www.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article26 (дата обращения: 15.08.2020).

4 См.: *Mac Orlan P.* Le Quai des brumes. — Paris : Gallimard, 1979.

5 Роман «Транзит», действие которого разворачивается в 1940 г. в Марселе, который в начале оккупации Франции нацистской Германией (1940–1944) стал центром массовой эмиграции через свободную зону, написан Зегерс, бежавшей от нацистов через Марсель в Мехико, в период с 1941 по 1942 гг. и опубликован в 1943-м.

«название парохода, написанное мелом на черной доске, это еще не пароход, а лишь слабая надежда на него»[6].

Порт изменялся вместе с городом, открытым морю, и оставался неизменным, как море; он воплощал в пространстве трагедию противостояния цивилизации и стихии; его игровая природа обеспечивала драматургию художественных произведений на всем протяжении истории искусств. Как пишет архитектор Од Мате, порт — это «не отдельные элементы, а отношения между людьми, вещами и пространством»[7], он «рождается из противостояний, полон противоречивых игр и двусмысленности»[8]. Клод Прилорензо утверждает, что в коллективном воображении порт долгое время оставался своего рода адским двойником города, сценой, на которой разворачивались безнадежные драмы на фоне незаконного оборота и бандитских заговоров; таким, каким он явлен в «Набережной туманов»[9]. Касба Алжира в «Пепе Ле Моко» (*Pépé le Moko, 1937*) Жюльена Дювивье, из укрытия ставшая тюрьмой для героя, остается самым популярным, после Гавра Карне, портом в кино, особенно на территории постколониальных исследований[10]. Согласно статьям Натальи Нусиновой о «Пепе Ле Моко» и «Набережной туманов», мотив порта важен для поэтики французского кинематографа 1930-х гг. и связан с темами «памяти, рухнувших надежд и смерти героя»,[11] в образе порта заключалась идея неприкаянности и была «призрачная надежда героя на спасение через бегство в дальние страны»[12].

Модель сюжета о «невозможном побеге», предложенная Дювивье в «Пепе ле Моко» и развитая Карне в «Набережной туманов», «Северном отеле» *(Hôtel du Nord, 1938)* и «День начинается» *(Le jour se lève, 1939)*[13], легла в основу ключевых французских фильмов 1930–1950-х гг. (от «Последнего поворота» *(Le Dernier Tournant, 1939)* Пьера Шеналя до «Платы за страх» *(Le salaire de la peur, 1952)* Анри-Жоржа Клузо). Но она оказалась востребованной и за пределами французского кинематографа («Высокая Сьерра» *(High Sierra, 1941)* Рауля Уолша, «Чайки умирают в гавани» *(Meeuwen sterven in de haven, 1955)* Рика Кейперса и Иво Микильса), и за пределами выработавшего ее исторического периода («Поворот»

---

6 *Зегерс А.* Транзит. — М. : Художественная литература, 1961. — С. 82.

7 *Mathé A.* Le port, un seuil pour l'imaginaire: La perception des espaces portuaires // Les Annales de la Recherche Urbaine. — 1992. — № 55–56. — P. 182.

8 *Op. cit.*

9 См.: *Prelorenzo C.* La ville portuaire, un nouveau regard // Rives méditerranéennes. 2011. — № 39. — PP. 13–22.

10 Culture visuelle du territoire (I): Pépé le Moko et l'invention de la frontière // IMAJ. 10.01.2016. URL: https://imaj.hypotheses.org/1229 (дата обращения: 25.08.2020); *Vann M. G.* The Colonial Casbah on the Silver Screen: Using Pepe le Moko and The Battle of Algiers to Teach Colonialism, Race, and Globalization in French History // Radical History Review. — 2002. — № 83. — PP. 186–192.

11 *Нусинова Н.* «Пепе ле Моко» — Шедевр поэтического реализма с Жаном Габеном // Искусство кино [сайт]. 12.07.19. — URL: https://kinoart.ru/reviews/pepe-le-moko-shedevr-poeticheskogo-realizma-s-zhanom-gabenom (дата обращения: 27.08.2020).

12 *Нусинова Н.* Набережная туманов // Искусство кино. — 1988. — № 5. — С. 103.

13 См.: *Гусев А.* Месть шута // Сеанс. — 2018. — № 69. — С. 137–145.

(U Turn, 1997) Оливера Стоуна, «Транзит» *(Transit)* Кристиана Петцольда)[14]. Действие этих фильмов не всегда происходит в порту. Тем не менее порт — идеальное место для осуществления и исследования этой модели в силу его внутренних противоречий. Порт — это дверь: ворота океана. Они кажутся открытыми и достаточно широкими, чтобы сквозь них прошел самый большой корабль. Однако иллюзия развеивается: врата оказываются слишком тесными, чтобы сквозь них проскользнул беглец.

Предметом настоящего исследования является специфика функционирования портовых пространств во французском кинематографе 1930–1950-х гг. Автор рассматривает порт как парадоксальное пространство: оно является одновременно переходом и конечной точкой пути; оно открыто и замкнуто; оно дает надежду и обрекает на безнадежное путешествие. В работе будет исследовано, какую функцию порт выполняет в сюжете о «невозможном побеге», проанализировано, по каким принципам порт функционирует как территория иллюзии, и, наконец, выявлено значение устройства порта как открытого и замкнутого пространства для создания экранной топологии.

Пространство порта хорошо поддается моделированию. Александр Траунер для «Набережной туманов», Жак Краус для «Пепе Ле Моко» и Жорж Вакевич для «Мальтийского дома» (*La maison du Maltais, 1938*) Пьера Шеналя создавали в павильонах воображаемые улицы, базары, пустые площади и злачные закутки Гавра, Касбы Алжира и Мальты. Но и Гавр в «Аталанте» (*L'Atalante, 1934*) Жана Виго, Генуя в «Стене Малапаги» *(итал. Le mura di Malapaga, фр. Au-delà des grilles, 1949)* Рене Клемана, Ла-Рошель в фильме «Вспыльчивый» *(Le sang à la tête, 1956)* Жиля Гранжье, будучи сняты на натуре, с помощью кинематографических средств: монтажа, ракурса, света, композиции кадра и т. д., — становятся своего рода экранными двойниками реальных портов. Поэтому под кинематографической моделью будет пониматься воображаемое пространство, созданное путем сочленения элементов, позволяющих порту выполнять его художественную функцию: не только дамб, маяков, бассейнов, складов и прибрежных построек, набережных и улиц, но и гостиниц, кафешантанов, лавочек и ярмарок, и, конечно, палуб и кают пришвартованных кораблей, будь они сняты на натуре или в павильоне.

Объект исследования — это французские фильмы 1930–1950-х гг., где порт является сюжетообразующим пространством. Нижнюю границу маркирует фильм «Воронье море» *(Mor'Vran, 1930)* Жана Эпштейна, где разворачивается короткая и яростная битва между морем и портом. Здесь утрачена связь между миром и человеком, чреватая опасностью гармония между существами и стихиями, которые, согласно мысли Филиппа Арно, присутствовали в космогонической кинореальности Эпштейна, потерянной после его последнего немого фильма «Край земли» *(Finis terrae, 1929)*.[15] «Счастье будет завтра» *(Le bonheur est pour demain, 1961)*, единственный игровой фильм документалиста Анри Фабиани, где

---

[14] См.: *Шевченко-Рослякова А.* Аффективная топология в фильме «В субботу» Александра Миндадзе (2011) // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции. — СПб : СпбГИКИТ, 2019. — С. 179–181.

[15] См.: *Arnaud Ph.* Finis Terrae. L'expérience des limites // 1895, revue d'histoire du cinéma. — 1995. — № 18. — PP. 260–263.

в сюжете, разворачивающемся на рабочих верфях Сен-Назера, лиризм и кинодокумент соединены в духе «новой волны», но переложены на иной, пролетарский, трудовой лад[16], — маркирует верхнюю границу периода.

На территории киноведения тема репрезентации порта в классическом французском кинематографе все еще остается открытой. Обращение не только к каноническим фильмам, как «Пепе ле Моко» и «Набережная туманов», но и к таким относительно малоизученным, как «Безнадежное путешествие» *(Voyage sans espoir, 1943)* Кристиана-Жака, «Слепая Венера» *(Vénus aveugle, 1941)* Абеля Ганса, «Носовая фигура» *(La figure de proue, 1948)* Кристиана Стенжеля, «Порт желаний» (Le Port du désir, 1955) Эдмона Т. Гревиля и др., а также привлечение культурного и художественного контекста, включая ключевой для эпохи роман Анны Зегерс, пьесу «Пароход «Тинесити» *(Le paquebot Tenacity, 1919)* Шарля Вильдрака, экранизированную Дювивье *(Le paquebot Tenacity, 1934)* и «Мариус» *(Marius, 1929)* Марселя Паньоля, экранизированную Александрой Кордой *(Marius, 1931)* и др. произведения, — открывает новые возможности для ее изучения. Автор надеется, что полученные в работе выводы могут быть развиты в последующих исследованиях.

ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПОРТА В СЮЖЕТЕ О «НЕВОЗМОЖНОМ ПОБЕГЕ»

«И теперь, если бы я только пожелал, мне оставалось бы лишь пересечь набережную. Ты видишь, однако, я остаюсь…»,[17] — эти слова Мариуса из пьесы Марселя Паньоля *(Marius, 1929)*, сказанные в старом порту Марселя накануне отправления парохода «Малайзия», заключают в себе один из основных парадоксов, лежащих в основе сюжетов о «невозможном побеге». Кажется, что «нужно лишь оказаться в порту, чтобы уплыть»[18]. Только набережная отделяет от корабля, готового отправиться в море. Однако пересечь ее оказывает сложнее, чем добраться до порта. Так прибыли из Парижа в Гавр герои пьесы «Пароход «Тинесити», намереваясь наутро отправиться в Канаду. Там, иностранцами, они смогли бы жить, наконец, свободно и под открытым небом[19]. Но застряли в порту на неделю, и судьба подшутила над ними: остался тот, кто страстно желал уехать, а тот, кто сомневался, был вынужден отплыть в одиночестве.

Од Мате пишет, что в порту объединяются идеи о самом тесном ограждении и самом широком проеме; об интимности убежища и бесконечности горизонта, ограничении и свободы, связи и разрыва; порт — это открытая дверь и проход, но в то же время клетка; это уединение в закрытом месте, столь же, сколь и выход в открытый мир; это обещание длинного пути, дальних мест, которые являются

---

[16] Здесь автор ссылается на материалы лекции киноведа Алексея Гусева «Невиданное кино: «Счастье будет завтра...», прошедшей 15.04.2018 в Санкт-Петербурге в книжном магазине «Порядок слов» в рамках авторского цикла лекций «Невиданное кино».

[17] *Pagnol M.* Marius. Paris : Fasquelle, 1946. — P. 304.

[18] *Mathé A.* Le port, un seuil pour l'imaginaire: La perception des espaces portuaires // Les Annales de la Recherche Urbaine. 1992. — № 55–56. — P. 186.

[19] *Vildrac Ch.* Le paquebot Tenacity. — Paris : Gallimard, 1920. — P. 36.

не столько географическими топонимами, сколько знаками другой жизни, это и место выбора, но в той же степени и место заключения[20]. Порт, который, как писал Альбер Камю в Алжире, «открывается небу, словно рот или рана»[21], во французском искусстве часто становится конечной точкой пути для тех, кто искал временного прибежища. «Дороги здесь упираются в море»[22]. Образ, ставший ключевым в «Транзите», когда «жизнь превратилась в непрекращающееся бегство»[23] и казалось, что «смерть тоже удирает от кого-то»[24], уже был в «Путешествии на край ночи» *(Voyage au bout de la nuit, 1932)* Луи-Фердинанда Селина, в мрачной речи героя, который считал, что всех подонков, вроде него, «загнали сюда со всего света — голод, чума, гнойники, холод. Дальше-то уже некуда — море. Вот что такое твоя Франция и французы»[25].

Филипп Мориссон выделял мотив побега как один из основных в кинематографе Марселя Карне[26]. В «Набережной туманов», согласно мысли киноведа Алексея Гусева, сформировалась модель фильма о «невозможном побеге», перенятая режиссером из «Пепе ле Моко» Дювивье: «вместе с художником Александром Траунером Карне формирует жестко расчисленное пространство декорации, из которого главным героям не суждено вырваться, вместе со сценаристом Жаком Превером — наделяет героев внутренней свободой и жаждой побега в иные, дальние, заморские страны. И получает расиновскую, по существу, модель трагедии, разворачивающейся в некоем междумирье (у Расина — вестибюль дворца, у Карне — порт): надежда на побег длит действие, осуществление побега ведет к гибели»[27].

Действительно, до «Пепе ле Моко», — например, в экранизации Дювивье «Парохода «Тинесити», — экспрессионистский принцип работы судьбы в закрытом и обманчиво прозрачном, как клетка, пространстве портового города, еще почти не заметен. Трагическая ирония, заключенная в фантазиях героев пьесы Вильдрака о бесконечных просторах Канады, которые они рисовали в своем воображении, выпивая за одной и той же стойкой бара на фоне неподвижных кораблей, предвещает скорее и «Пепе ле Моко», и «Набережную туманов», тогда как в своей экранизации Дювивье многочисленными способами размыкает пространство и оставляет за героями возможность выхода на натуру: леса, побережья, проселочных дорог и самого порта.

Руан в «Бальной записной книжке» *(Un carnet de bal, 1937)* Дювивье куда ближе к предвоенным «фаталистическим» портам, которые станут не столько пространствами тех, кто в пути, сколько местом заключения тех, кто застрял по дороге. И образ Блеза Сандрара: у порта «один глаз больной, а другой

---

[20] См.: *Mathé A.* Le port, un seuil pour l'imaginaire: La perception des espaces portuaires // Les Annales de la Recherche Urbaine. 1992. — № 55–56. — P. 183–198.

[21] *Камю А.* Лето в Алжире // Изнанка и лицо. — М. : ЭКСмО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1998. — С.87.

[22] *Зегерс А.* Транзит. — М. : Художественная литература, 1961. — С.101.

[23] Там же. С. 53.

[24] Там же. С. 83.

[25] *Селин Л.-Ф.* Путешествие к краю ночи. — М. : АСТ, 2018. — С. 6.

[26] См.: *Morisson Ph.* Les magiciens du cinéma: Carné, Prévert, Trauner. — Paris : Les Arènes, 2012. — 128 p.

[27] *Гусев А.* Месть шута // Сеанс. — 2018. — № 69. — С. 137–145.

лопнувший»,[28] — здесь даже более уместен, чем по отношению к «Пепе ле Моко» или «Набережной туманов». Потому что воплощен буквально: в Руане застрял бывший преуспевающий доктор (Пьер Бланшар), вынужденный ныне зарабатывать подпольными абортами. Путешествия кончились. Он вернулся из африканских джунглей изуродованным и ослепшим на один глаз. Вид порта встроен на рирпроекции за окном и является фактически проекцией психики героя. Конструкции шумят и движутся, раскачивая пространство и доводя доктора до нервных припадков. «В аду примерно так же», — говорит он.

Касба в «Пепе ле Моко» — уже лабиринт из маленьких темных улочек, тайных переходов, узких коридоров, крутых лестниц, плоских крыш и сводчатых пещер. Это не город, а тысяча городов, где живут люди всех национальностей, — как ее представляет французский инспектор в начале фильма. Ступенька за ступенькой город спускается к морю. Лестница, реконструированная в студии Жаком Краусом, вдохновленным графикой Шарля Брути, составляет пространственные рамки фильма[29] и становится переходом между внешней цивилизацией европейского Алжира и «дремучим лесом» старого города. Пепе (Жан Габен) неуловим для полиции и властей, пока добровольно заперт в Касбе, но сойти с последней ступени и выйти — означает попасть за решетку.

Так и происходит в финале фильма, когда Пепе сходит с лестницы и оказывается на портовой натуре, и теперь ему, конечно, остается лишь пересечь набережную, чтобы уплыть. «Нет больше Парижа, нет Марселя, ничего нет, кроме Касбы», — говорила Пепе его любовница-цыганка (Лин Норо). Порт же обещает, что есть и Марсель, и Париж, и запахи метро. Но когда герой поднимается на палубу, на его запястьях защелкиваются наручники, и на отбывающий корабль он смотрит уже из-за решетки. Функция перехода, которую выполняет здесь порт, очевидна в первую очередь потому, что в фильме есть лишь несколько натурных планов Алжира, тогда как лабиринт, укрывающий и удерживающий изгнанников, воссоздан в павильонах. Важно и то, что общий вид порта с моря дан на экране лишь однажды — субъективным взглядом Габи (Мирей Бален), возлюбленной Пепе, которая является в фильме персонификацией Парижа. На этом общем плане нет решетки и Пепе, только город, растворяющийся в мягком фокусе. Оставшись в заключении, Пепе устремляется взглядом за отбывающим кораблем и Габи, сияющей на нем подобно носовой фигуре, и это предсмертные мгновения воплощенной мечты о невозможном побеге. А с точки зрения Парижа — сам Алжир уже оплаканная мечта.

Натали Гедер и Нинон Майяр подробно исследовали образ решетки как прозрачной, но непроходимой преграды, ставший центральным для фильма. То, как Касба из убежища превратилась в ловушку. Как граница, отделившая город от моря и реальный мир от мира мечты, сконцентрировала на себе как тоску изгнанника, так и желание сбежать[30]. Однако, как и в других современных исследованиях, выбирающих в качестве материала для анализа фильм Дювивье, территориальная

---

[28] Цит. по: *Сабашникова А.* Ключевая метафора романа Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» // Studia Humanitatis. — 2015. — № 4. — С. 17.

[29] См.: *Goedert N.* Culture Visuelle du territoire (II): la frontière, passage et prison, dans Pépé le Moko // IMAJ. 09.03.2016. URL: https://imaj.hypotheses.org/1249 (дата обращения: 25.08.2020).

[30] *Op. cit.*

тема здесь рассматривается через призму французского колониализма, и образ фантастического Алжира, созданного Дювивье и его съемочной группой, затмевает конструкцию. Граница, которая разделяет, защищает и маркирует территорию изгнания, трактуется как социально-политическая граница: Касба — отдельная территория, неподвластная Франции, хотя является частью колонии[31]. Но дело в том, что даже если в этом конкретном случае подобная трактовка и правомочна, то она встретится с целой россыпью противоречий, стоит только перенести ее на другие фильмы: после того как предложенная Дювивье модель была разработана Карне, сюжет о «невозможном побеге» оказался одним из самых важных для французского кинематографа, начиная со второй половины 1930-х и до конца 1950-х гг., к началу войны став реальностью.

В «Безнадежном путешествии» Кристиана-Жака парижский клерк (Жан Маре), укравший в своем банке крупную сумму денег, намеревается сбежать в Южную Америку, но застревает в Гавре (в свою очередь, воссозданном художником Робером Ги и оператором Робером Лефевром в павильонах), встретив, как и герой «Набережной туманов», здесь роковую любовь (Симона Ренан). Конструкция усложняется тем, что у героя есть двойник — вор и убийца (Поль Бернар), который любит ту же женщину и тоже намеревается уплыть в Южную Америку на корабле их общего друга-капитана (Люсьен Коэдель). Большой Гавр и в «Набережной туманов», и здесь превращается в тесное замкнутое пространство, где дороги судьбы неизменно сводят персонажей в нужном месте в нужное время. И вследствие этих пересечений одного вора арестовывают, другой, опомнившись, возвращается в Париж, женщину и капитана убивают, и ни один корабль не выходит из порта. В «Дедé из Антверпена» Ива Аллегре в гавань Антверпена (снятую на натуре Руана), где, под покровительством бывшего легионера, тоскуют проститутки со всех концов земли, прибывает старый друг легионера (Марчелло Пальеро) и, конечно, влюбляется в Деде (Симона Синьоре). У них есть ночь на грезы о побеге, но утром женщина остается здесь, а ее возлюбленный убит сутенером на пустынной набережной. В «Стене Малапаги» Рене Клемана герой Жана Габена оказывается в порту Генуи потому, что у него разболелись зубы и он вынужден был выбраться из трюма корабля (на котором стремился было сбежать от французского правосудия). И вновь, согласно канону, город захватит его в ловушку и станет территорией судьбы. Улицы Генуи приведут его к роковой любви, и решетка преградит путь к кораблю. Клетка порта вынудит к раскаянию, а наутро последней ночи, проведенной с возлюбленной, наступит неизбежный финал (арест).

Но далекая страна — не только мечта. Это еще и удел изгнанников. Пепе ле Моко, будучи в экзотическом Алжире, стремился в Париж. Герои романа Мак Орлана, будучи в Париже, стремятся в южные страны. И если Мариус (Пьер Френе) в фильме Корды смог уплыть, если он пересек набережную, оттолкнувшись от нее, как от рампы сцены, — то уже в «Сезаре» *(César, 1936)*, собственной экранизации Паньоля третьей пьесы его драматической трилогии, Мариус вернется во Францию чужаком и будет изгнанником в родном Марселе. Еще в «Пьере и Жане» (*Pierre et Jean, 1888)* Ги де Мопассана герой поднимался на корабль точно

[31] *Goedert N.* Culture visuelle du territoire (I): Pépé le Moko et l'invention de la frontière // IMAJ. 10.01.2016. URL: https://imaj.hypotheses.org/1229 (дата обращения: 25.08.2020)

входил в тюрьму, и его путешествие обещало стать заключением, развернутом в пространстве как во времени[32]. Всегда есть тот, кто, только что вернувшись, вынужден вновь отправиться в далекую Африку, как любовник (Хосе Квальо) в фильме «Вспыльчивый», которого, после измены жены (Моник Мелинан), прогнал из порта обосновавшийся здесь герой Габена. Но и сюжетный конфликт «Транзита» заключался в том, что главный герой не хотел бежать — он хотел остаться и работать на ферме в пригороде Марселя. Порт, ставший тюрьмой для всех прочих беженцев, неумолимо толкал его на корабль, куда он должен был попасть под чужим именем, по документам мертвеца. Потому что, как сказано в эпиграфе к «Пароходу «Тинесити», «судьба влечет того, кто отказывается»[33].

И те, кто оказался в волшебных местах, вдали ото всех, кого они оставили в порту, возможно, поняли бы Жоржа Бернаноса, который писал где-то в джунглях Бразилии: «Когда опускается вечер на эту едва ли знакомую человеку тропическую землю, (…) я спрашиваю, действительно ли я перешел тот рубеж одиночества, из-за которого уже нельзя вернуться. (…) Я встречусь с ними рано или поздно, встречусь там, где они окажутся, и было бы чудом, если бы мы, они и я, оказались там, где рассчитываем быть»[34]. А те, кто так страстно хотел сбежать, «будут все ждать и ждать, ждать долгие дни уже после того, как уйдет пароход — пустой пароход в пустую страну»[35].

ГЛАВА 2. ПОРТ КАК ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И ПРИНЦИП ФОРМИРОВАНИЯ ИЛЛЮЗИИ

Прежде чем перейти к анализу игровой природы порта как места, способного порождать иллюзии, необходимо остановиться на фильме, в котором все происходящее на экране обладает хроникальной подлинностью. В «Вороньем море» Эпштейна драма разворачивается между большим портом Бреста и тихими гаванями островов Уэсан и Сен. И, помимо хроники довоенного Бреста, этот фильм важен для изучения экранной репрезентации порта именно этим противопоставлением.

Море обрушивается на открытые ветрам поселения на островах, проверяя на прочность камни волнорезов. Там, где отступают волны, прорывается шум ветра, заполняя пустынные улицы селений, загоняя людей в дома. Тогда как источник этой бури, следуя логике эпштейновского монтажа, — в порту. С его рядами бочек, больших кораблей с поднятыми мачтами, подъемных кранов и многоэтажных домов порт представлен как образ городской цивилизации, и его индустриальность единородна с механизмом камеры, порожденной той же цивилизацией. Центром этого мира становится ярмарка с тирами, афишами, игровыми столиками

---

[32] См.: *Мопассан, Г. де.* Пьер и Жан // Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 5. — М. : Огонек ; Правда, 1958. — С. 20–149.

[33] *Vildrac Ch.* Le paquebot Tenacity. — Paris : Gallimard, 1920. — P. 11.

[34] *Бернанос Ж.* Униженные дети: Дневники 1939–1940. — СПб. : Владимир Даль, 2005. — С. 64–65.

[35] *Зегерс А.* Транзит. — М. : Художественная литература, 1961. — С. 246.

и толпой развлекающихся людей. Вращающаяся рулетка и запускает бурю, когда моряк с острова решает сыграть на талисман из дома.

Вращающаяся стойка с открытками, изображающими прекрасные страны, — повод для флирта в «Прекрасном фрегате» *(À la Belle frégate, 1943)* Альбера Валантена. Несколько моряков спорят, кто из них приведет на вечернюю встречу в кафе самую красивую девушку (тот и оплатит путешествие). Спасательный круг с названием «Прекрасный фрегат» смонтирован с рулеткой в игровом зале. Потому что путешествие на корабле — это рулетка, потому что это игра. На ярмарке герои фотографируются в макете корабля и сбивают игрушечными пулями кукол, прежде чем настоящий корабль разлучит двоих из них с самой красивой девушкой, которую они случайно оба полюбили, и вместо кукол драться и падать будут люди, а игра вдруг обернется подлинностью.

В «Пароходе «Тинесити» тоже образуется любовный треугольник, пока парижане застревают в Гавре и не могут уплыть. Один из них (Пьер Лорель) влюбляется в официантку Терезу (Мари Глори) и, во время прогулки по лесу, показывает ей дом, в котором она, в его мечтах, будет жить. Белый свет и мягкий фокус превращают подлинное видение в иллюзию, которой являются и мечты героя о том, как, вернувшись, он, даже если все изменится, узнает кафе и узнает девушку. Еще не уехав, он уже тоскует о возвращении. Другой же (Альбер Прежан) флиртует с Терезой в ночном ресторанчике и распивает шампанское, а затем занимается любовью на берегу. Но именно их случайный флирт, приведший на пустынный пляж, вырастет в любовь. И крайняя точка подлинности в этом фильме — тот момент, когда они катаются на лодке и весь порт уходит на рирпроекцию, сам становясь иллюзией.

Фактически это тот же прием, что применяет Дювивье в «Бальной записной книжке» и в «Пепе ле Моко», когда Касба уходит на рирпроекцию и сменяется морем во время побега Пепе. Только если в «Бальной записной книжке» это проекция внутреннего ада, в «Пепе ле Моко» — мечты, то здесь видения порта не означают ничего, кроме самих себя и этого краткого момента счастья. На коротком монтаже рамка порта будто сливается с рамкой экрана, и влюбленные попадают в зазор, обеспеченный слаженной работой обоих механизмов, что и является для них моментом свободы.

В «Мальтийском доме» Пьер Шеналь использует эту игровую специфику порта, чтобы создать модель-перевертыш. Французская проститутка (Вивьен Романс) и арабский поэт-путешественник (и по совместительству грузчик в доках) (Марсель Далио) влюбились друг в друга в экзотических декорациях Мальты. А затем оказались на натуре доков, где на несколько мгновений, пока делили между собой молоко и хлеб в перерыве между погрузками, освободились от необходимости примерять на себя костюмы и роли. Но когда они, разлученные, попадают в Париж, то вынуждены играть уже здесь, и костюмы из Мальты, которые они по очереди надевают, разыгрывая трагедию роковой разлуки, уже лишь отсылают к экзотике далекой страны.

Эта двусмысленность подлинности и игры — главный залог портовых обещаний, ведь корабль должен быть настоящим, чтобы выйти в море. Но каждый новый порт зовет на новую ярмарку, вроде той, где провели последнюю ночь герои «Набережной туманов». Вращение портовых игровых пространств, бесконечных баров и борделей, где временные маски играют в коротких спектаклях, само по

себе похоже на большую ярмарку, где вместо куколки от пули, так и не попав на большой корабль, сваливается замертво очередной герой Габена.

Портовая идентичность калейдоскопична. Пьер в романе Мопассана гадал, что за незнакомец сидит на моле: «Мечтатель, влюбленный, мудрец, счастливец или горемыка?»[36] И узнавал в отшельнике собственного брата. В портах происходит превращение в другого. В «Носовой фигуре» *(La figure de proue, 1948)* Кристиана Стенжеля матрос, одержимый образом потерянной им идеальной женщины, напоминающей носовую фигуру с его корабля, ищет ее во всех портах, куда заходит. И все порты устроены идентично, меняются лишь костюмы и предметы торговли. Однажды он встречает ту, что искал, однако и это лишь игра: проститутка, похожая на его возлюбленную, как маска похожа на лицо, подыгрывает на несколько часов, отведенных портовой иллюзии. Дезертир Жан в «Набережной туманов» выдает себя за покончившего с собой художника. Герой «Транзита» — за покончившего с собой писателя.

Но порт и сам играет роль «другого места». Его конструкции сродни обнаженной механике сцены, на которой меняются декорации и маски. Но в то же время это пространство, куда проецируются образы всех городов. И когда герой «Тошноты» слышит вопль сирены на пустынной набережной, ему открываются окна во все места, существующие в мире в эту минуту: «над морем звучит музыка с плывущих кораблей; во всех городах Европы зажигаются огни; коммунисты и нацисты стреляют на улицах Берлина; безработные слоняются по Нью-Йорку; женщины в жарко натопленных комнатах красят ресницы за своими туалетными столиками. А я — я здесь, на этой безлюдной улице, и каждый выстрел из окна в Нойкельне, каждая кровавая икота уносимых раненых, каждое мелкое и точное движение женщин, накладывающих косметику, отдается в каждом моем шаге, в каждом биении моего сердца»[37].

Порт как промежуточное пространство между стихией (морем) и цивилизацией (городом) зовет в другую страну как в другую жизнь. «Марсель, Пирей, Суэц, Аден, Коломбо, Макассар…» — помощник капитана гипнотизирует Мариуса в пьесе Марселя Паньоля, и местный бродяга вторит ему, повторяя имена портов, точно во сне[38]. Бомбей, Коломбо, Макассар… Все порты похожи, в их обнаженных индустриальных конструкциях на новоприбывшего обрушиваются суета, грохот, беготня, беспорядочная лишь на первый взгляд; атмосфера, как описывает Клод Виньон порт Нового Орлеана, знакомая тем, кто бывал в любом из больших торговых портов[39]. Но каждый из них приглашает к путешествию, и каждый вмещает в себя проекции несуществующих мест. Так беженцы в «Транзите» «в своем одиночестве — таком же безграничном, как их доверчивость, — принимали посольский особняк за страну, в которую стремились уехать. А сама страна

---

[36] *Мопассан, Г. де.* Пьер и Жан // Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 5. — М. : Огонек; Правда, 1958. — С. 43.

[37] *Сартр Ж.-П.* Тошнота // Стена: Избранные произведения. — М. : Политиздат, 1992. — С. 65.

[38] *Pagnol M.* Marius. — Paris : Fasquelle, 1946. — P. 235.

[39] См.: *Виньон К.* Десять тысяч франков от Дьявола // Infernaliana. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. — М. : Ладомир, 1999. — С. 581–622.

представлялась им в виде огромного особняка, где живет народ, пригласивший их к себе. (…) Казалось, стоит переступить порог, и ты уже в гостях…»[40].

Порт — проекция идеального города. Когда герой «Транзита» впервые увидел Марсель, тот показался ему «голым и белым, как африканские города», и покой снизошел на него: «В этом городе — думал я, — мне удастся найти все то, что ищу, все то, что всегда искал»[41]. Но в то же время это адский двойник города[42]. Так Тулон в «Странном мсье Викторе» (L'étrange Monsieur Victor, 1938) Жана Гремийона — такое же двойственное пространство, как двойственен заглавный герой (Ремю). Это светлая и воздушная среда набережной, открытой морю. За набережной же, за приветливыми прибрежными лавочками и кабачками, кроется другая жизнь. Она разветвляется вглубь города ночными переулками, где обитают проститутки и гангстеры, где бродят пьяные моряки и случайные жертвы обстоятельств, где совершаются преступления. Порт — это место, которое не спит, а лишь меняет роль с наступлением ночи.

«Мне достаточно открыть окно, чтобы впустить море к себе. Каждая сирена — это друг, который подает мне сигнал. Каждый корабль, выходящий из порта, увозит меня с собой», — говорит, глядя на ночной Гавр, героиня «Безнадежного путешествия». Ее беда в том, что Гавр построен в павильоне, и корабли здесь не выходят из порта. Зато ее слова прекрасно описывают, как порт приглашал к путешествию Мариуса: призыв сирены перебивал шумы бара, в котором он работал, корабль появлялся вслед за звуком и вклинивался в размеренное течение жизни на портовой сцене — врывался на монтаже, упругом и резком, как жест моряка, натягивающего канат. Ни в «Фанни» *(Fanny, 1932)*, следующем фильме трилогии, ни в «Сезаре» ни подобного монтажа, ни двойных экспозиций, ни звукового контрапункта не будет. Потому что в «Фанни» не будет Мариуса, а в «Сезаре» — мечты о побеге. В «Мариусе» реальный корабль рождался на экране как идея корабля. Так в «Набережной туманов» реальный корабль появился после того, как разбилась бутылка Панамы с деревянным макетом — вырос из идеи путешествия в страны, которых на самом деле не существует.

Так грезили Канадой герои «Парохода «Тинесити»[43]: «две тысячи километров, слышите ли вы, по железной дороге через места, где, насколько хватит глаз, вы видите только поля пшеницы. Через прерии, где парни вроде Буффало-Билла охраняют стада. Вы видите озера; но эти озера широки как Франция».[44] Так разгоряченному сознанию Пьера чудилось, что «перед его помутившимся взором встает огненный султан Везувия, а у подножия вулкана летают светляки

---

[40] *Зегерс А.* Транзит. — М. : Художественная литература, 1961. — С. 49–50.

[41] Там же. С. 56.

[42] См.: *Prelorenzo C.* La ville portuaire, un nouveau regard // Rives méditerranéennes. 2011. — № 39. — PP. 13–22.

[43] Автор, жертвуя вольностью художественного перевода Валентина Парнаха в издании: Вильдрак Ш. Пароход «Тинесити». Комедия в трех актах. — Москва, Гослитиздат, 1936. — 63 с., — обращается напрямую к первоисточнику, чтобы сохранить точную последовательность образов воображаемой Канады в тексте Вильдрака.

[44] *Vildrac Ch.* Le paquebot Tenacity. Paris: Gallimard, 1920. P.38

в апельсиновых рощах Соренто и Кастелламаре!» — всего лишь из-за того, что лоцман с палубы назвал ночному сторожу имя порта: «Неаполь»[45].

Как пишет Од Мате, имена портов, такие как Вальпараисо, Занзибар или Манила, становятся волшебными словами, которые не имеют отношения к реальным местам, но подпитывают целую мифологию. Они становятся синонимами другой жизни, которой еще нет, но которая, поскольку есть порт, может существовать. «Все происходит в воображении, самые грязные портовые среды порой рождают самые большие надежды и благоприятствуют перекресту судеб с Судьбой: поэтический реализм в кино нашел здесь благоприятную почву»[46].

Пространство порта противоречиво. Все порты одинаковы, как сказал Превер, но каждый из них порождает мечту о некоем месте: еще невиданном, или давно потерянном, или слишком хорошо знакомом, как родной дом, но в любом случае — уникальном. Порт в «Пепе ле Моко» не похож на саму Касбу, но еще меньше он похож на Париж. Он похож на все другие порты, как похожи друг на друга оголенные театральные сцены и пустые кинозалы. Потому порты становились воплощенными в пространстве обещаниями иных миров. Потому в любом порту можно увидеть любую страну.

Это свойство порта оказалось принципиально важным, когда Франция была оккупирована нацистской Германией, и летом 1940 года главный визионер французского кинематографа Абель Ганс отправился в Ниццу, в свободную зону, и поставил фильм «Слепая Венера» *(Vénus aveugle, 1941),* где корабль тоже не вышел в море, но главная героиня все-таки побывала во всех самых прекрасных странах.

Кларисса (Вивьен Романс), певица, теряющая зрение, почти на весь фильм тоже застревает в порту, разлученная с возлюбленным Мадером (Жорж Фламан), отправившимся в дальнее плавание. Но когда перекрестки портовых судеб снова сводят их вместе, моряк, не желая до поры быть узнанным, изображает из себя владельца яхты, на которой Кларисса отправится в круиз. Разумеется, никакого круиза не будет. Они все время находятся на сломанной лодке, где раньше жили вместе. И пока Мадер восстанавливает лодку, друзья певицы и моряка с помощью нехитрого реквизита, шумов и увлекательных рассказов раз за разом создают у Клариссы иллюзию, что яхта прибыла в новый порт. В конце концов из этого дешевого театра рождается идеальное кино, которое видит только слепой: Кларисса видит те самые далекие страны, прежде чем снова прозреть, вернувшись из путешествия домой.

После войны порты полны военными, чья функция уже выполнена. Они перестали быть равными своей форме и сами оказались в ситуации неприкаянных. В фильме «Человек шагает по городу» *(Un homme marche dans la ville, 1949)* Марчелло Пальеро немецкий солдат случайно убил мужа главной героини, потому что тот принял солдата за ее любовника. Чем чуть было не довел до тюрьмы самого любовника, который был невиновен. Разница в том, что если раньше, в строгой топологии павильона, это работало как отлаженный механизм судьбы, то теперь — как чистая рулетка, основанная на случайных совпадениях.

---

[45] *Мопассан Г. де.* Пьер и Жан // Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 5. — М. : Огонек; Правда, 1958. — С. 78.

[46] *Mathé A.* Le port, un seuil pour l'imaginaire: La perception des espaces portuaires // Les Annales de la Recherche Urbaine. 1992. — P.188.

С конца 1950-х гг., при сохранении модели «невозможного побега», параллельно появляется другая тенденция, и она взаимосвязана с отказом от порта как места иллюзий. Сам Карне в 1950-м году выпускает фильм «Мари из порта» *(La Marie du port, 1950),* где экзотические страны, куда отправляются, вероятно, большие корабли, существуют только на старых кинопленках, которые смотрят в кинотеатре Мари (Бланшет Брюнуа) и Шатляр (Жан Габен). Отправиться в такое путешествие решается только юный возлюбленный Мари (Клод Ромен), который хочет устроиться парикмахером на лайнер и сбежать из маленького Шербурга. Тогда как Шатляр, купивший в Шербурге судно, ремонтирует его, чтобы продать в Париже, а Мари, влюбившись в его основательность, в конце концов уезжает вместе с ним в качестве невесты.

Пустынные улочки Шербурга и ночные набережные, как и прежде, несут в себе зерна меланхолии (Мари и вовсе грозится покончить с собой, когда Шатляр было отворачивается от нее). Но в этом фильме задается тенденция, которая будет присутствовать и во «Вспыльчивом», и в «Порте желаний» *(Le Port du désir, 1955)* Эдмона Т. Гревиля, и которая уже отчасти была в «Стене Малапаги»: никуда не бежать, но сопротивляться здесь, не мечтать о кораблях, но сначала починить их или поднять со дна. И если даже сам порт — это адский двойник города, все равно нужно остаться и попробовать отодвинуть этот ад от другого.

«И Бог… создал женщину» *(Et Dieu… créa la femme, 1956)* Роже Вадима, сделавший Брижит Бардо звездой экрана, а маленький портовый городок Сан-Тропе — звездой туризма, пусть и на свой лад, попадает именно в эту тенденцию, завершаясь, после всех страстей, спокойным общим планом тихой гавани, куда герои возвращаются домой. Обилие цвета, мягкость летнего света, спокойствие пришвартованных яхт, голубизна воды и зелень сельской местности приходят здесь на смену индустриальной механистичности, все это время определявшей порт. Вадим не форсирует послевоенную портовую натуру, отказывается видеть порт как территорию социально-политических конфликтов и отказывается от индустриальной, механической сущности его киногении. Напротив, он заливает все пространство красками, зеленью и светом, и в качестве апофеоза чувственности запускает сюда героиню Бардо. Таким образом, из обещания далекого рая, порт превратился в райское местечко прямо здесь и сейчас, и пространство перестало вступать в конфликт с героями, жаждущими одного — сегодняшнего дня, цвета и молодости.

ГЛАВА 3. ПОРТ КАК ОТКРЫТОЕ И ЗАМКНУТОЕ ПРОСТРАНСТВО

Натурные съемки в «Вороньем море» Эпштейна важны тем, что, ничего не конструируя и предоставляя своим операторам фиксировать подлинную жизнь большого портового города, Эпштейн получает то противоречие, которое ляжет в основу многих фильмов, где драма разворачивается в порту. Выход к морю из Бреста — большая пустая лестница, по которой спускается к лодке моряк. Это главное из пустых пространств, представляющих рамку порта: рабочих мест, где в идеальном порядке расположены ряды бочек, подъемных кранов и кораблей. Люди в этих пространствах выглядят чужаками, и лестница — проход, который

нужно быстрее преодолеть, чтобы попасть из города на море или обратно. Однако центром города оказывается ярмарка, полная людей. Моряки из поселений на островках Уэсан и Сен теряются в этой толпе и втягиваются в игру, ставшую причиной бури. Порт — территория, сконструированная из пустот, которые заполняются людьми и вещами. Горизонты в большом порту открываются за металлическими воротами цивилизации, которые ограничивают пространство, созданное, потенциально, для бесконечного потока уплывающих и приплывающих людей. Проблема, однако, в том, что слишком часто они остаются поиграть и застревают в порту.

Противоречивость экранной модели порта как пространства одновременно открытого и замкнутого, пустого и переполненного в «Пепе ле Моко» задается уже на уровне описания Касбы. Старый город — это и соты (тысяча городов в одном городе, где изгои всех национальностей сбиваются в тесные кучки), и лабиринт «пустынных улиц со странными названиями». Путь к порту для Пепе открывается пустым коридором, в конце которого оказывается лестница как последняя преграда, которую нужно преодолеть. Но прозрачная стена, которую Пепе пересек, воплотится в решетку, сквозь которую суждено видеть море тем, кто никогда не покинет порт.

Если порт, говоря словами Аркадия Ипполитова, «это продолжение корабля на земле» (цитирую по фрагменту лекции А. Ипполитова в монтажном фильме «Список кораблей» режиссера А. Гусева), то, как и корабль, он представляет собой пространственное противоречие: нет ничего теснее каюты, или даже палубы, в открытом море [8]. Именно это почувствовал Пьер в романе Мопассана: каюта представилась ему тюремной камерой [22, с. 20–149]. И тем не менее герои «Пепе ле Моко», «Набережной туманов» или «Безнадежного путешествия» рвутся на корабль, потому что он представляется им проводником к свободе, так же как сам порт — залогом того, что она возможна. Дело в том, что корабль, как и порт, существует в двух измерениях: это территория взгляда (в открытое море или на берега далекой земли), и территория присутствия, замкнутая и от земли обособленная. Обещание — это просвет синего моря Алжира, открывающегося за каждым изгибом улицы на прогулке Камю [20, с. 87]. Но перед самой синей кромкой моря пасовали беженцы в «Транзите» — в последний момент пустота вставала перед ними непреодолимой преградой [19, с. 82].

Натурные съемки в Гавре в «Набережной туманов» задают порт как территорию открытую. Набережная, по которой гуляют Жан (Жан Габен) и Нелли (Мишель Морган), напрямую сообщается с морем. Однако в павильонах с помощью короткофокусного объектива, особой расстановки домов (от высоких к низким) и наклона поля Александр Траунер и оператор Эжен Шюфтан создавали фальшивую перспективу улиц, которые казались в четыре раза длиннее, чем были на самом деле [21]. Эта обманчивая перспектива портовых дорог к морю — иной вариант «коридора свободы», по которому шел на смерть Пепе ле Моко. Динамическое соотношение пустых и открытых пространств с замкнутыми и переполненными и создает парадоксальную топологию. Героя подстрелили на последней улице, упирающейся в море. Тогда как гигантский корабль, ушедший в Венесуэлу, вдруг стал маленьким на сверхобщем плане, то есть море вернуло свой масштаб в тот момент, когда настоящий корабль обратно сжался до размеров макета из бутыли Панамы.

В «Безнадежном путешествии» убитые капитан и певица тоже падали и, более того, их тела преграждали кадр, точно шлагбаумы. В «Деде из Антверпена» камера, получившая было движение от корабля, снятого на натуре, упиралась в пустынную площадь павильона, на которой распластан мертвец. В «Стене Малапаги» герою нужно было лишь пройти за решетки, чтобы сесть на корабль, но он вернулся обратно в Геную, словно между набережной и морем стояла другая, прозрачная стена, Чтобы эти образы работали, пространства порта должны быть пусты и оголены, как конструкция.

В «Безнадежном путешествии» и «Набережной туманов», как и в других фильмах, построенных по принципу «Пепе ле Моко», есть и другой пространственный парадокс: улицы в этих портовых городах пусты, однако пути героев пересекаются в нужном месте и в нужное время. Их траектории похожи на рыболовную сеть, которая в «Безнадежном путешествии» была вместо декора на сцене в кафешантане и вместо костюма на певице. А между узлами этой сетки — пространства, наполненные временно или навсегда застрявшими людьми.

Сама по себе теснота портового пространства не всегда означает беду. Так Марсель в «Мариусе», всегда снимаемый с берега, ограниченный рамкой моста, развернутый, как сцена, к морю витринами торговых лавок, у которых местные докеры болтают с местными торговками рыбы, воплощает собой, вопреки идее Ипполитова о том, что в порту не живут[47], образ надежности и рутины. Той, от которой даже смерть перестает быть фатальной. Именно от этой надежности и хочет бежать Мариус, объясняясь на пустынном ночном берегу сначала с возлюбленной Фанни (Оран Демази), затем с помощником капитана. Для влечения в другое место нужен зазор, пустота, работающая как окно.

В «Мальтийском доме» теснота города с базарами и доками, переполненными людьми, соседствует с пустотой пустыни, ветер из которой врывается в комнату сквозь открытое окно. Море и пустыня навсегда разлучили героев, которые, только будучи своими среди изгоев, обретали подлинную любовь и свободу. В отличие от Пепе, им обоим удалось попасть в Париж — но, как водится, уже он, такой просторный и свободный, стал им тюрьмой.

В «Странном мсье Викторе» заглавный герой ведет двойную жизнь: он успешно притворяется милым хозяином лавки сувениров и добрым семьянином, тогда как в задних комнатах скупает краденое, а на задворках города убивает гангстера, вздумавшего шантажировать его. Вокруг трупа мгновенно собираются люди. Среди тех, кто оказался поблизости — друг Виктора, сапожник (Пьер Бланшар), честный трудяга и действительно добрый семьянин, которого осудят за это преступление. Виктор заколол гангстера шилом, которое стало главной уликой. Но теснота соседских отношений в Тулоне, каким он показан в начале фильма, привела к тому, что соседи видели, как сапожник ругался с чужаком — и этот факт довершил ложное обвинение. Когда невинно осужденный сбежал из тюрьмы и вернулся в город, он увидел его открытым и просторным с вершины холма. Но как только вошел внутрь — он был вынужден спрятаться в доме Виктора, и Тулон захлопнулся в двойную клетку.

Несмотря на то что со второй половины 1940-х гг. практика полного моделирования портового пространства уступает место съемкам на натуре, и действие

[47] «Список кораблей» (реж. Алексей Гусев, Россия, 2008).

таких фильмов, как «Человек шагает по городу», «Порт желаний» и «Вспыльчивый», разворачивается на натуре Гавра, Марселя и Ла-Рошель, парадоксальность порта как пустого и тесного места не исчезает. В «Порте желаний» эта двойственность дана в образе, откровенном и простом, как бывает в жанровом кино: пустынные дороги и набережные тянутся во все стороны вдоль моря, и уже, казалось бы, никому и ничто не мешает сюда добраться и отсюда сбежать, если бы не одно уточнение: в трюме затонувшего корабля все время фильма заперт труп убитой девушки.

В фильме Жана Гремийона «Буксиры» *(Remorques, 1941)* жертвой пустоты, запирающей в клетку, становилась Ивонна (Мадлен Рено), жена Лорана, капитана буксира «Мальта» (Жан Габен). Пустота появлялась вместе с ночными дорогами, по которым команда, сорвавшись прямо со свадьбы одного из матросов, отправилась к морю, отреагировав на призыв попавшего в шторм корабля. В первую брачную ночь жена капитана и невеста матроса оставались вдвоем в спальне, на которую камера смотрела, отъезжая через окно, заливаемое дождем. Это необычная точка зрения предполагала перемену субъекта видения — будто на тех, кто вынужден остаться в порту, смотрело само море. Для капитана же пустота — это не только зазор, сквозь который до него доходит зов попавших в беду кораблей, но и способ оказаться по ту сторону этого окна. Его жена хотела маленький домик где-нибудь в деревне, он же хотел отправиться в собственное настоящее плавание. Оба они оставались в порту, и их отношения с пустотой выявляли разницу между их надеждами, которым в любом случае не суждено было сбыться.

В «Буксирах» есть и другое пустое пространство — пляж в окрестностях Бреста, на котором капитан объяснялся в любви девушке, спасенной им с корабля (Мишель Морган). Это пространство выпадает из модели порта и является самостоятельной кинематографической моделью, сущность которой не представляется возможным подробно разобрать в рамках данной работы. Важно, однако, то, что здесь понятие «граница» принципиально иное — она зыбка и почти неопределима. И если порт не существует вне своих цивилизационных связей, то пляж — это место, где любое присутствие цивилизации оказывается временным следом. Если лестница в Бресте, по которой поднимался Габен, заснятая в начале июля 1939 года, это «тринадцать драгоценных секунд, где за Габеном обнаруживается память о порте, который вскоре будет разрушен войной»[48], то к побережью категории исторической памяти не применимы.

Хижина Панамы, где на стойке хранился символ портовых обещаний: бутыль с макетом корабля внутри, «Панамой 1906 года», которая разбилась, чтобы превратиться в настоящий корабль, временное пристанище чающих и отчаявшихся, беглецов и самоубийц, — эта хижина тоже тонула в тумане на самом краю моря, на пустынном каменистом пляже. Это была точка ноль: именно здесь один из местных обитателей, художник Мишель, оставил свою личность, свою одежду, свои документы и этюдник дезертиру Жану, прежде чем уйти за рамку кадра, куда-то в сторону моря, и сгинуть в небытии. Оказывалось вдруг, что побережье ничего не обещает и никуда не зовет. И именно пляж, своего рода коридор

[48] *Berthomé J.-P.* La production de remorques. Un film dans la tourmente // 1895, revue d'histoire du cinéma. 1997. — № H-S. — P. 41.

между двумя уединенными пространствами[49], в «Постороннем» *(L'Etranger, 1942)* Альбера Камю стал тем самым местом, где ослепленный солнцем герой, пять раз подряд стреляя в араба, «стучался в дверь беды»[50]. Тем самым местом, где «вдруг декорации рушатся, и мы обретаем ясность, лишенную всякой надежды»[51]. Но эта, говоря словами Сартра, «ясность, лишенная надежды», уже слепила с экрана раньше: в тот момент, когда герой «Аталанты» (1934) Жана Виго перебрался через отвесную стену в порту Гавра и выбежал на побережье, где за последней границей его встретила лишь совершенная пустота.

Когда баржа прибывала в Гавр, герой Жана Дасте, не слыша и не видя никого вокруг, шел напрямик через порт. Вместе со своей молодой женой, героиней Диты Парло, очарованной играми большого города и потерявшейся где-то в Париже, он потерял смысл жизни примерно к середине фильма. «Аталанта» прибыла в Гавр как на край света — личный край света героя, альтер эго режиссера Жана Виго. Фоном его внутренней опустошенности стали обнаженные портовые конструкции: железные кресты подъемных кранов, провода и канаты, балки и доски, пустые контейнеры и сочлененная из всех этих элементов пустоты махина корабля. Он прошел сквозь порт и дошел до стены. Перелез через стену, спустился по отвесной лестнице, и увидел, как тонкая линия разделяет белый песок пляжа и белую гладь воды, и горизонт теряется в белой глубине, поглощающей силуэты далеких кораблей. Когда герой поднимался обратно, по другой лестнице, на фоне пришвартованных кораблей, ничто уже не напоминало только что увиденное им и камерой. И местные обитатели порта, зажившего своей обычной жизнью, вдруг окружив героя, усмехались его отчаянию: «Еще один пьяный моряк».

Этот тип пустоты, которая вскоре станет всеобщим пространством обитания, когда в кино придут Микеланджело Антониони, Федерико Феллини и др. режиссеры авторского кино 1950-х гг., — реакция на рухнувшие во Второй мировой войне декорации цивилизации. И есть в кино, по меньшей мере, один пример порта, который связывает эти два образа края мира воедино: несколько секунд руин послевоенного Бреста в «Проклятых» *(Les Maudits, 1947)* Рене Клемана.

Они больше не сдерживают беглецов. Они теперь всего лишь — сломанная рамка. Под конец войны на подводной лодке пытаются бежать группа богатых нацистов и пронацистских французов, похитившая французского врача (Анри Видаль), который и стал рассказчиком в фильме. Корабль, как водится, оказался тюрьмой в открытом море, и каждый пытался сбежать или покончить с собой. В конце концов доктор оказался один на подводной лодке и писал свои мемуары, пока американский корабль не спас его и, наконец, не затопил этот осколок рухнувших цивилизаций в море. Однако руины никуда не исчезли.

И в 1959-м году Ален Роб-Грийе, когда-то вернувшийся в свой родной город Брест и не обнаруживший города Бреста, выпускает роман «В лабиринте» (Dans

---

[49] См.: *Pomet G.* La structure de l'espace dans «L'Étranger» // Études françaises. 1974. — № 7–4. — pp. 359–372.

[50] *Камю А.* Посторонний // Избранное : Сборник. — М. : Радуга, 1989. — С. 67.

[51] *Сартр Ж.-П.* Объяснение Постороннего // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров западноевроп. лит. XX в. — М. : Прогресс, 1986. — С. 94.

le labyrinthe), и новый мир в искусстве начинает создаваться из пыли[52]. В этот же год Антуан Дуанель в «400 ударах» *(Les quatre cents coups, 1959)* Франсуа Трюффо бежит из города на побережье, чтобы увидеть первые волны «новой волны». А затем Фабиани в 1961 году впускает новые волны в доки рабочего Сен-Назера, и история порта в классическом французском кинематографе заканчивается здесь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Порт — одно из самых парадоксальных пространств, представляющих человеческую цивилизацию. Это территория сильнейшего напряжения: все пути просторного и разветвленного портового города будто сходятся к тесным металлическим воротам в океан. И внутренняя противоречивость его устройства, как было показано в работе, стала основой для создания кинематографических моделей портового пространства, принципиальных для французского классического кинематографа 1930–1950-х гг.

Порт выполнял двойственную функцию: будучи пространством перехода между городом и морем, он становился местом заключения и обращался клеткой в сюжетах о «невозможном побеге», которые стали одной из магистральных тенденций накануне Второй мировой войны, во время Оккупации и в первое послевоенное десятилетие. В «Пепе ле Моко» Жюльена Дювивье, «Набережной туманов» Марселя Карне, «Безнадежном путешествии» Кристиана-Жака, «Стене Малапаги» Рене Клемана пространство порта становилось территорией трагедийного фатализма. Порт являлся одновременно и открытым, и замкнутым местом. Пустым пространством и тесными сотами для тысяч изгнанников. Решетка, пустая рамка, отделяющая портовый город от моря, в этих фильмах оказывалась прозрачной, но непреодолимой преградой.

В 1930-х и первой половине 1940-х гг. во французском кинематографе преобладало моделирование пространства порта в павильонах, как это делали художник Александр Траунер и оператор Эжен Шюфтан для «Набережной туманов». Это отвечало требованиям создать территорию, где будет работать механизм Судьбы и все дороги в больших городах, таких как Гавр, неизменно будут сводить героев в нужное время и в нужном месте. Проницаемость портового пространства оказывалась обманчивой, траектории пути героев, все время пересекаясь, образовывали подобие лабиринта Касбы, какой ее представляют в «Пепе ле Моко». Порт — это место, следуя образности романов Анны Зегерс и Луи-Фердинанда Селина, где все дороги упираются в море. Предназначенное для постоянных перемещений, в конце концов оно оказывалось крайней точкой пути беглецов.

Со второй половины 1940-х гг. и в течение 1950-х стали преобладать натурные съемки в послевоенных портовых городах. Но при этом основополагающий пространственный парадокс порта — его способность, оставаясь открытым, выражать идею замкнутости, — не исчез, как это было показано на примере фильма «Порт желаний» Эдмона Т. Гревиля, где вся драматургия держалась на запертом в затопленном корабле трупе девушки.

---

[52] *Ткалич А.* Мир из пыли // Сеанс [сайт]. 08.11.2013. — URL: https://seance.ru/articles/mir-iz-pyli/ (дата обращения: 01.09.2020)

Индустриальность большого портового города родственна механистической сущности кинематографа; они оба порождены прогрессом. И потому оба жестоки ко всему живому и временному.

Порт способен порождать иллюзии. Он является игровой территорией. Универсальные конструкции выполняют функцию сценической механики. Меняются же, придавая уникальность каждому из портов, декорации и реквизит очередной драмы. Он является и территорией кино, где механические конструкции создают рамки и обеспечивают возможность многочисленных проекций: других стран как других миров. На примере фильма «Слепая Венера» Абеля Ганса было показано, как театральность порта совмещается с его кинематографичностью, и в начале периода Оккупации Франции нацистской Германией появляется фильм о побеге удавшемся: в грезы, в идеальное кино, которое видит только слепой посреди театра.

Все портовые города универсальны, и именно потому, будучи территориями обещаний, могут отсылать к тем странам, куда отбывают корабли. Однако порт является и уникальным пространством, к которому приложима категория памяти. Именно потому автору исследования было так важно провести соединительную линию между тремя экранными репрезентациями Бреста: хроники в фильме Эпштейна «Воронье море» 1930 года, где запечатлена ярмарка, являющаяся образным центром города; несколько секунд натурных планов в «Буксирах» Жана Гремийона, которые снимались в июле 1939 года, накануне войны; и руин Бреста в «Проклятых» Рене Клемана, — тех самых, которые станут первым послевоенным впечатлением Алена Роб-Грийе, ставшим отправной точкой для появления французского «нового романа». Облик Бреста в «Проклятых» — одно из очевидных свидетельств катастрофы цивилизации: лишенный своей двойственной природы зрелища и отлаженного механизма, порт продолжает существовать в виде сломанной рамки, каркаса «рухнувших декораций».

Пространство побережья, открывавшееся за отвесной стеной в Гавре в «Аталанте» Жана Виго и за пределами Бреста в «Буксирах», в конце 1940-х гг. оформится в самостоятельную модель в таких фильмах, как «Беспокойные воды» *(Les eaux troubles, 1949)* Анри Калефа, «Такой прелестный маленький пляж» *(Une si jolie petite plage, 1949)* Ива Аллегре, «Удовольствие» *(Le plaisir, 1952)* Макса Офюльса и др., и станет принципиальным пространством в европейском кинематографе 1950-х гг., в фильмах Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Ингмара Бергмана и др. Проблема соотношения этих пространств — порта и побережья — как кинематографических моделей представляется автору чрезвычайно плодотворной. Автор надеется, что полученные выводы станут залогом будущих исследований, материалом для которых будут другие страны и другие периоды, поскольку на размеченной в данной работе территории все еще остается множество незаполненных лакун.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Аталанта» (L`Atalante, 1934). Реж. Жан Виго. Худ. Франсис Журден. Опер. Борис Кауфман. *Гавр.*
2. «Бальная записная книжка» (Un carnet de bal, 1937). Реж. Жюльен Дювивье. Худ. Жан Дуарину, Серж Пименофф. Опер. Филипп Агостини, Мишель Кельбер, Пьер Леван. *Руан.*
3. «Безнадежное путешествие» (Voyage sans espoir, 1943). Реж. Кристиан-Жак. Худ. Робер Ги. Опер. Робер Лефевр. *Гавр.*
4. «Буксиры» (Remorques, 1941). Реж. Жан Гремийон. Худ. Александр Траунер. Опер. Арман Тирар. *Брест.*
5. «Деде из Антверпена» (Dédée d›Anvers, 1948). Реж. Ив Аллегре. Худ. Жорж Вакевич. Опер. Жан Буржуан. *Руан.*
6. «И Бог… создал женщину» (Et Dieu… créa la femme, 1956). Реж. Роже Вадим. Худ. Жан Андре. Опер. Арман Тирар. *Сан-Тропе.*
7. «Вспыльчивый» (Le sang à la tête, 1956). Реж. Жиль Гранжье. Худ. Робер Буляду. Опер. Андре Тома. *Ла-Рошель.*
8. «Мальтийский дом» (La maison du Maltais, 1938). Реж. Пьер Шеналь. Худ. Жорж Вакевич. Опер. Курт Куран.
9. «Мари из порта» (La Marie du port, 1950). Реж. Марсель Карне. Худ. Огюст Капелье. Опер. Анри Алекан. *Шербург.*
10. «Мариус» (Marius, 1931). Реж. Александр Корда. Худ. Альферд Юнге, Винсент Корда. Опер. Теодор Ж. Паль. *Марсель.*
11. «Воронье море» (Mor'Vran, 1930). Реж. Жан Эпштейн. Опер. Альбер Бре, Альфред Гишар, Марсель Ребьер. *Брест.*
12. «Набережная туманов» (Le quai des brumes, 1938). Реж. Марсель Карне. Худ. Александр Траунер. Опер. Эжен Шюфтан. *Гавр.*
13. «Носовая фигура» (La figure de proue, 1948). Реж. Кристиан Стенжель. Худ. Робер Ги. Опер. Рене Гаво. *Бессан и Портиранъ.*
14. «Пакетбот «Упорство» («Пароход «Тинесити»). (Le paquebot Tenacity, 1934). Реж. Жюльен Дювивье. Худ. Жак Краус. Опер. Вилли Факторович, Арман Тирар, Николя Айе, Кристиан Матрас. *Гавр.*
15. «Пепе ле Моко» (Pépé le Moko, 1937). Реж. Жюльен Дювивье. Худ. Жак Краус. Опер. Марк Фоссар и Жюль Крюгер. *Алжир.*
16. «Порт желаний» (Le Port du désir, 1955). Реж. Эдмон Т. Гревиль. Худ. Люсьен Агеттан. Опер. Анри Алекан. *Марсель.*
17. «Прелестный фрегат» (À la Belle frégate, 1943). Реж. Альбер Валантен. Худ. Рене Рену. Опер. Виктор Арменис.
18. «Проклятые» (Les Maudits, 1947). Реж. Рене Клеман. Худ. Поль Бертран. Опер. Анри Алекан. *Брест.*
19. «Сезар» (César, 1936). Реж. Марсель Паньоль. Худ. Альбино Констанцо. Опер. Вилли Факторович, Гриша, Рожер Ледрю. *Марсель.*
20. «Слепая Венера» (Vénus aveugle, 1941). Реж. Абель Ганс. Худ. Поль Бертран. Опер. Леонс-Анри Бюрель. *Ницца.*
21. «Стена Малапаги» (итал. Le mura di Malapaga, фр. Au-delà des grilles, 1949). Реж. Рене Клеман. Худ. Пьеро Филиппоне, Луиджи Джервази. Опер. Луи Паж. *Генуя.*
22. «Странный мсье Виктор» (L'étrange Monsieur Victor, 1938). Реж. Жан Гремийон. Худ. Отто Хюнте, Вилли Шиллер. Опер. Вернер Крин. *Тулон.*
23. «Счастье будет завтра» (Le bonheur est pour demain, 1961). Реж. Анри Фабиани. Опер. Жан Понзе. *Сен-Назер.*

24. «Фанни» (Fanny, 1932). Реж. Марк Аллегре. Худ. Габриель Сконьямильо. Опер. Николай Топоркофф. *Марсель.*
25. «Человек шагает по городу» (Un homme marche dans la ville, 1949). Реж. Марчелло Пальеро. Опер. Николя Айе. Худ. Морис Колассон. *Гавр.*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Arnaud Ph*. Finis Terrae. L'expérience des limites / Ph. Arnaud // 1895, revue d'histoire du cinéma. — 1995. — № 18. — pp. 256–263.
2. *Berthomé J.-P.* La production de remorques. Un film dans la tourmente / J.-P. Berthomé // 1895, revue d'histoire du cinéma. — 1997. — № H-S — pp. 41–58.
3. *Goedert N.* Culture visuelle du territoire (I): Pépé le Moko et l'invention de la frontière / N. Goedert, N. Maillard // IMAJ. 10.01.2016. — URL: https://imaj.hypotheses.org/1229 (дата обращения: 25.08.2020).
4. *Goedert N.* Culture Visuelle du territoire (II): la frontière, passage et prison, dans Pépé le Moko / N. Goedert, N. Maillard // IMAJ. 09.03.2016. — URL: https://imaj.hypotheses.org/1249 (дата обращения: 25.08.2020).
5. *Jeanne G. J.*-P. Sartre et Le Havre / G. Jeanne // Études Normandes. — 1985. — №34–4 — pp. 6–30.
6. *King N.* Abel Gance: A Politics of Spectacle / N. King. — London : British Film Institute, 1984. — 260 p.
7. *Mac Orlan P.* Le Quai des brumes / P. Mac Orlan. — Paris : Gallimard, 1979. — 149 p.
8. *Mathé A.* Le port, un seuil pour l'imaginaire: La perception des espaces portuaires / A. Mathé // Les Annales de la Recherche Urbaine. — 1992. — № 55–56. — pp. 183–198.
9. *Morisson Ph*. Les magiciens du cinéma: Carné, Prévert, Trauner / Ph. Morisson, N. T. Binh, J.-P. Jeunet. — Paris : Les Arènes, 2012. — 128 p.
10. *Pagnol M.* Marius / M. Pagnol. — Paris : Fasquelle, 1946. — 318 p.
11. *Pomet G.* La structure de l'espace dans «L'Étranger» / G. Pomet // Études françaises. — 1974. — № 7–4. — pp. 359–372.
12. *Prelorenzo C.* La ville portuaire, un nouveau regard / C. Prelorenzo // Rives méditerranéennes. — 2011. — № 39. — pp. 13–22.
13. *Vann M. G.* The Colonial Casbah on the Silver Screen: Using Pepe le Moko and The Battle of Algiers to Teach Colonialism, Race, and Globalization in French History / M. G. Vann // Radical History Review. — 2002. — № 83. — 186–192.
14. *Vildrac Ch*. Le paquebot Tenacity / Ch. Vildrac. — Paris : Gallimard, 1920. — 198 p.
15. *Бернанос Ж.* Униженные дети: Дневники 1939–1940 / Ж. Бернанос ; пер. с фр. В. Ю. Быстрова. — СПб. : Владимир Даль, 2005. — 248 с.
16. *Вильдрак Ш.* Пароход «Тинесити». Комедия в трех актах / Ш. Вильдрак ; пер. с франц. Валентин Парнах. — Москва, Гослитиздат, 1936. — 63 с.
17. *Виньон К.* Десять тысяч франков от Дьявола / К. Виньон ; пер. с фр. Е. Мурашкинцевой // Infernaliana. Французская готическая проза XVIII–XIX веков. — М. : Ладомир, 1999. — С. 581–622.
18. *Гусев А.* Месть шута / А. Гусев // Сеанс. — 2018. — № 69. — С. 137–145.
19. *Зегерс А.* Транзит / А. Зегерс ; пер. с нем. Л. Лунгиной. — М. : Художественная литература, 1961. — 279 с.
20. *Камю А.* Лето в Алжире / А. Камю // Изнанка и лицо. — М. : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1998. — С. 87–96.

21. *Карне М.* Жажда жизни / М. Карне ; пер. с фр. А. Брагинского // Искусство кино. — 1998. — № 10. — URL: http://www.kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article26 (дата обращения: 15.08.2020)

22. *Мопассан Г. де.* Пьер и Жан / Г. де. Мопассан // Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 5 / ред. Н. М. Гальперин, Е. Ф. Брук. — М. : Огонек ; Правда, 1958. — С. 20–149.

23. *Нусинова Н.* Набережная туманов / Н. Нусинова // Искусство кино. — 1988. — № 5. — С. 102–104.

24. *Нусинова Н.* «Пепе ле Моко» — шедевр поэтического реализма с Жаном Габеном / Н. Нусинова // Искусство кино [сайт]. 12.07.19. — URL: https://kinoart.ru/reviews/pepe-le-moko-shedevr-poeticheskogo-realizma-s-zhanom-gabenom (дата обращения: 27.08.2020)

25. *Сабашникова А.* Ключевая метафора романа Пьера Мак Орлана «Набережная туманов» / А. Сабашникова // Studia Humanitatis. — 2015. — № 4. — С. 17.

26. *Сартр Ж.-П.* Объяснение Постороннего / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Л. Андреева и Г Косикова // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров западноевроп. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. JI. Г Андреева. — М. : Прогресс, 1986. — С. 92–107.

27. *Сартр Ж.-П.* Тошнота / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Л. Григорьян, Ю. Яхниной // Стена : Избранные произведения / сост. А. А. Лавров. — М. : Политиздат, 1992. — С. 15–176.

28. *Селин Л.-Ф.* Путешествие к краю ночи / Ж.-П. Селин ; пер. с фр. Ю. Корнеев. — М. : АСТ, 2018. — 416 с.

29. *Ткалич А.* Мир из пыли / А. Ткалич // Сеанс [сайт]. 08.11.2013. — URL: https://seance.ru/articles/mir-iz-pyli/ (дата обращения: 01.09.2020)

30. *Шевченко-Рослякова А.* Аффективная топология в фильме «В субботу» Александра Миндадзе (2011) / А. Шевченко-Рослякова // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции. — СПб: СпбГИКИТ, 2019. — С. 179–181.

Третья премия

«ИВАНОВО ДЕТСТВО» В ЗЕРКАЛЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА

Швецов Давид Юрьевич
Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С. А. Герасимова

ВВЕДЕНИЕ

В одном из недавних интервью Наум Клейман на вопрос о месте «Иванова детства» в истории ответил: «Это абсолютная веха, — поясняя. — Мы вдруг поняли, что если Эйзенштейн показал историю общим планом, сверху… то Тарковский повернул вопрос наоборот: а где место истории в человеке». Схожим образом дебют Тарковского оценивает и Майя Туровская, говоря о нем, как о «…фильме поворотном, который в 1962 году сделал как бы слышимым скрип исторической оси».

После 1920-х годов шестидесятые стали самой подходящей эпохой для подобных революционных актов. Трудно поспорить с тем фактом, что это десятилетие стало временем переломным, временем, когда произошли коренные изменения в идеологии советского общества: после XX съезда страна пребывала в неясном томлении — без опоры, без поддержки, без веры; нуждаясь в новых лозунгах, новых императивах, новых категориях. Эпоха предложила проект Программы КПСС, который «изменил все, в жизнь каждого советского человека вторглась поэзия, призванная изменить жизнь такой большой страны, как Советский Союз»[1].

Советские шестидесятые — это еще и время восторженного приятия мировой культуры (особенно западной культуры первой половины XX столетия). И то, что одним из подобных приобретений стал принципиально выкованный в горизонте марксизма экзистенциализм, — нет ничего удивительного. Кажется, именно это переломное время — квинтэссенция чаяний и разочарований всей истории Советского Союза, должно было присвоить идеи Жан-Поля Сартра, на первый взгляд столь близкие по духу поколенческой повестке советских шестидесятых. Характерно в этом плане отсутствие различий между высказыванием (пусть и заимствованным) своеобразного рупора советских перемен Хрущева: «Бытие определяет сознание» и сартровским: «Существование предшествует сущности»[2]. Экзистенциализм Сартра, искренне верящего в идеи коммунизма

[1] *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека // Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=181178&p=2 (дата обращения: 02.09.2020).

[2] *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм // Электронный ресурс: https://scepsis.net/library/id_545.html (дата обращения: 02.09.2020).

и яростно выступавшего с поддержкой Советского Союза и Восточного блока (даже после 1956 года), будто был создан для обновлявшегося советского общества.

Оттепель привнесла в лексикон советского человека новые ключевые слова: «искренность», «правда», «личность». Похоже, что сама эпоха начала смещать ракурс на человека, что становится особо заметно благодаря военным нарративам, ставшим практически общественным медиумом перемен, эстетически поворотного рубежа 50–60-х годов. В том, насколько сильно изменился взгляд и на войну, и на человека, в ней участвующего, свидетельствуют «Летят журавли» Калатозова или же «Баллада о солдате» Чухрая, как и многие другие картины того времени. Но все же и на таком бесспорно ярком фоне дебют Тарковского очень выделялся. Не вызывает сомнений, что появиться его картине позволило само время: внешне она вполне отвечала новому курсу партии на разрядку и мирное сосуществование. Но в реакции на эту странную, вызывающе «неправильную» ленту, «было ощущение, что и самые либеральные критики, писавшие о ней, чего-то не договаривали»[3]. Возможно, дело в том, что в отличие от вышеперечисленных картин фильм Тарковского апеллировал к онтологической сущности войны.

Мировые успехи («Золотой лев» в Венеции) собственного кинематографа машина советской пропаганды приписывала исключительно своей неустанной деятельности и неуклонной верности художников «самому передовому методу». Любая (выпущенная) картина сразу же методологически обезоруживалась и встраивалась в идеологический строй советской догматикой. С иными течениями современной культуры советские ленты просто не соотносились, они были обособлены превалирующей идеологической составляющей, маркированы передовой ангажированностью, малодоступной западной составляющей. Поэтому мыслить дебют Тарковского в терминах экзистенциализма тогда никто не думал. Но саму мысль об уместности взгляда на «Иваново детство» с позиций экзистенциализма легализует то неожиданное обстоятельство, которое и побудило меня к написанию этой курсовой работы: Жан-Поль Сартр сам написал эссе о фильме. На родине Тарковского оно появилось лишь через 31 год в уже другой стране. В шестидесятые его предпочли замолчать: для советского дискурса оно было слишком радикальным по выводам.

В своей работе я по возможности хотел бы избежать разбора и анализа «Иванова детства» в общем ключе — о нем и так написано огромное количество разнообразных материалов; не хотел бы я и заниматься поисками и констатированиями влияний французского экзистенциализма Сартра (важно уточнить, что в этой работе «экзистенциализм» используется именно в сартровской рамке) на дебютный фильм Тарковского, что было бы довольно умозрительно. Более актуально было бы увидеть его картину через призму самого метода. Однако, это в какой-то степени делает и сам Сартр в своем посвященном фильму эссе. Поэтому свою работу я хотел бы посвятить взаимному конструированию эпохой — фильма, и фильмом — эпохи. Кажется, что возможным появление дебюта Тарковского стало благодаря веянию времени, умонастроению самого переломного десятилетия Советского Союза. Но в то же время — искусство, как

[3] *Ковалов О.* Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. — 2010. — № 4 // Электронный ресурс: http://old.kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article6 (дата обращения: 02.09.2020).

и философия, трансформирует структуры знания, порождает идеи, полемизирует культуру и вносит в нее изменения, конструируя взгляды и мнения, подспудно ведя за собой историю.

Благодаря чему дебют Тарковского стал «абсолютной вехой»? И правда ли, она стала провозвестником перемены в мировоззрении и мировосприятии советского общества? Является ли Иван первым экзистенциальным субъектом в советском кино? Возможен ли вообще экзистенциализм в Советском Союзе? И можно ли на материале одного фильма проследить эти тенденции? Мне хотелось бы установить связи, понять взаимоотношения экзистенциализма, эпохи и фильма. Истории не удается познать себя: и если сны Ивана говорят о нем то, что мы не можем узнать из его реальности, то, возможно, воспользовавшись метафорой «кино как сон», дебютный фильм Тарковского, отвечая медиумической форме кинематографа, высвобождающей подспудные интенции времени, скажет об эпохе намного больше, чем она сама способна о себе узнать.

ГЛАВА 1. СТРАННАЯ ВОЙНА

Вероятно, следует начать с уточнения вопроса: почему Сартру пришлось писать свое письмо-эссе именно в защиту Тарковского и его фильма? Почему, даже завоевав главный приз на Венецианском фестивале, «Иваново детство» было воспринято передовой итальянской прессой, такой как «Паэзе», «Паэзе сера» и особенно газетой «Унита» (куда Сартр и пишет свое письмо) крайне неоднозначно? Возможно, дело в том, что вышеупомянутые издания (одни из крупнейших и влиятельнейших газет Италии), абсолютно отвечавшие веяниям времени, обладали крайне левым уклоном, были целиком и полностью ангажированы. Что в таком случае и привело к столь неожиданной реакции на очевидно не ожидаемое произведение. Нетрудно понять, что такие ангажированные прокоммунистические медиа, конструировавшие на Западе левую повестку, как «Унита» (основанная еще Грамши в 1924 году и являвшаяся официальным органом прессы Итальянской коммунистической партии) время от времени вполне могли впадать в критические языки, по духу близкие пафосу диалектического материализма. Отсюда и обвинения Тарковского в «западничестве», превалировании формальной составляющей (попросту «формализме») над идеологически нарративной: «Как всегда, когда «лейтмотив» фильма слишком элементарен, ощущаешь… что возникает необходимость наполнить, оживить его изысканностью, формальной утонченностью. «Иваново детство» поэтому является в основе своей холодным и декоративным». Но что не устраивало воспитанную на экзистенциальных принципах Сартра прессу? Отвечая на этот вопрос, можно обозначить отличительные черты «Иванова детства» от других кинокартин того времени, понять, почему этот фильм стал вышеобозначенным «поворотом».

Для начала, следуя цитатам из газеты «Унита», несложно понять, что их не устраивал язык Тарковского: это был совсем не тот язык, которого они могли ожидать от передовой Страны Советов, не тот язык интернационала, близстоящего коммунизма, к которому они стремились. Завершая свою рецензию, взгляд газеты «Унита» заканчивался словами: «Глядя на него, ощущаешь, что режиссер ориентировался больше на «поэтичность» в кино, чем на раскрытие

реальной безжалостной трагедии детства, «расстрелянного войной». Этот разрыв означаемого с означающим по всей логике стремится указать на их несовместимость: несовместимость «поэтического» (западного) языка и унифицированной Советами трагедии войны, на раскрытие которой может претендовать только язык «реального». Проведение подобного деления сегодня кажется абсурдным, означаемое и означающее «Иванова детства» тесно сошлись в узаконено слитом знаке нового слова. Кажется, что только подобным языком, обновленным для советской почвы, и можно было выразить новые посылы, говорить о новых темах, таящихся в недрах, кажется, давно заклассифицированной темы войны. Старые советские догматические формы не годятся для нового мышления в новых категориях: Тарковский меняет риторику. И это тоже революция. Или же для лево-ангажированной западной прессы — контрреволюция.

Но не готовы они были и к тому, о чем говорит Тарковский на непривычном для категорий соцреализма языке. В статье газеты «Унита» упоминается фильм Василия Пронина «Сын полка», что позволяет эксплицировать революционность и непохожесть «Иванова детства», открывающего новые категории не только в восприятии войны, но и мировоззрении. Разница между фильмами 18 лет, но даже этим нельзя до конца объяснить тот радикальный слом, произошедший в мировоззрении. Если Юра Янкин точно так же, как и Иван, не хочет ехать в тыл, то в Суворовском училище он все-таки оказывается, чего не скажешь об Иване. «Сын полка» кончается кульминационным парадом на Красной площади, триумфом нации, массы, ставшей единым победителем, — советским человеком, частью которого становится и Юра. Фильм Тарковского заканчивается маленькой утопией, но лежащей по ту сторону реальности, по эту — лишь одинокий Иван на блеклой фотографии, маленькая личная трагедия, рядом с которой блекнет и нивелируется большая победа. Продолжать сравнительные тенденции можно и на примере фильма «Летят журавли». Если у Калатозова трагедия потери тонет на фоне всеобщего и всеобъемлющего подъема в ликовании толпы, то у Тарковского громыхание победы (пафос которой уже сбавлен ужасающей хроникой) нивелируется по сравнению с такой жертвой, как детство человека. Произошедшее списывает за ненадобностью вопросы: есть ли победившие или проигравшие. В финале фильма «Летят журавли» мы видим победу, в «Ивановом детстве» — поражение. Фотография Ивана в одной из тысяч папок Третьего рейха подводит итог: проиграли все. Самые утопические воззрения оказываются настолько втоптаны копытами дюреровских всадников, что никакие пения «Интернационала» спасти их не смогут.

Вхождением «Всадников апокалипсиса» в повествование Тарковский вносит другую перспективу, другой взгляд, поднимающийся над узаконенными категориями и видящий в победе Советского Союза все равно поражение человеческого рода. Хотя крайне негативная реакция западной ангажированной прессы вряд ли обусловлена категоризацией ужаса войны Тарковским. Проблема скорее коренится в другой плоскости. Его картина довольно органически вписывается в концепцию «личности», вслед западным тенденциям с запозданием выдвинутую советской, обновленной, опоэтизированной этикой. Однако по выводам она не похожа ни на одну другую картину своего времени, занимающуюся переосмыслением этого понятия и конструирующую поколенческую повестку вместе с ее этическими критериями: как можно более пристально всмотреться в лицо человека, увидеть личность.

В фильме «9 дней одного года» Ромм показывает сложного человека, своеобразного, с большим личностным потенциалом, массой недостатков и достоинств, со своими страстями и мыслями. В картине «Человек идет за солнцем» Калика, мы видим еще незрелого человека, еще являющего из себя tabula rasa, но уже со стремлением к познанию внешнего мира и его социальных организмов. Но в первом случае мы видим героя, который, несмотря на свою яркую личность и обозначенную субъективность, все же не видит себя без служения общества. Он готов погибнуть за служение обществу (коммунизма), будучи вписан в общий императив, и не мыслит себя вне него. Во втором же случае, это еще познающий субъект, но уже пытающийся встроиться в социум, стать заветной единицей самого прекрасного и передового общественного устройства. Несмотря на их уникальность, каждый все равно имманентно оказывается вписан в общий универсум советского общества, является его строителем и созидателем.

Война, калечащая и уничтожающая человеческие связи, тоже преодолевается лишь путем встраивания нового поколения в общий проект по строительству, отстаиванию будущего (коммунизма), как происходит, например, в фильмах «Судьба человека» или «Два Фёдора». Сквозь тернии истории, слабые детские голоса рано или поздно включаются в общий хор советских голосов, сливаясь в единой интенции возведения новой общественной платформы: война неизменно носила функцию скрепляющую, объединяющую советский народ. Тарковский же совершенно абстрагирует Ивана. Война не скрепляет его узы с окружающими солдатами, а делает их невозможными (некий инвариант «интрижка неуместна, а любовь невозможна»). Вместо того чтобы снять фильм о поборовшем врага, хоть и невозможно высокой ценой, советском строе, Тарковский снимает фильм о невозможном: о человеке, не собирающемся в светлое будущее, у которого в словаре не было уготовано места для этого словосочетания. Нужно отбросить всякую ангажированность, чтобы попытаться увидеть человека, которого не заботит коммунизм, который к нему не то, что не стремится, но для которого это слово так никогда и не обретет ровно никакого значения. О герое, выходящем за рамки идеологических категорий, просто не было фильмов.

Фильм, снятый о поражении, оказался поражением и для ангажированной прессы, не готовой ни к подобной риторике, ни к апеллированию подобными категориями фильмом, произведенным в кузнице мировой революции. Реакцией, помимо критики, являлась и попытка обезопасить, вписать фильм в привычные западному сознанию категории, обозначив его возможными маркировками: экспрессионизмом, сюрреализмом, символизмом. В ответ подобным попыткам Сартр пишет: «Его фильм невозможно трактовать, подходя к нему с «буржуазными» мерками»[4]. Письмо в защиту фильма, которое он пишет в редакцию газеты «Унита», постепенно перерастало в яростное, прочувствованное и довольно личное эссе, в котором одним из принципиальных предопределений он ставит вопрос: «Кто он, Иван? Безумец, чудовище, маленький герой?» И отвечает на него: «В действительности он — самая невинная жертва войны, мальчишка, которого невозможно не любить, вскормленный насилием и впитавший его». И это определение

[4] Здесь и далее в цитатах без сносок: Жан-Поль Сартр. По поводу «Иванова детства» // Электронный ресурс: http://www.kinovoid.com/2015/11/sartr-ivanovo-detstvo.html, дата обращения: 02.09.2020).

проводит между ним и остальными солдатами непреодолимую бифуркационную линию: он — другой, выпадающий из любых точек глубинного соприкосновения с другими персонажами. «Он живет среди бойцов. Офицеры, славные, смелые люди, но люди «нормальные», не пережившие трагического детства, занимаются им, любят его, хотят любой ценой вернуть его в «нормальное состояние», отправить в тыл, в школу. На первый взгляд ребенок мог бы, как в одной из повестей Шолохова, найти среди них человека, который заменил бы ему потерянного отца. Слишком поздно: ему не нужны даже родные, неизбывный ужас пережитой бойни обрекает его на одиночество». Война для Ивана выше любых привязанностей: ужас, который он впитал и который сформировал его, создал ему границы, которые не может одолеть даже самая возможная близость: «У меня никого нет, я один», — говорит Иван Грязнову. Грязнов в фильме — несостоявшийся мотив отца, мотив в этой реальности невозможный (возможно, и в этом случае важно актуализировать цитату «интрижка неуместна, а любовь невозможна»). Есть только Иван и война. Образы войны и насилия — единственная абсолютная реальность для Ивана. «Нацисты убили Ивана в тот момент, когда они убили его мать и уничтожили жителей деревни». Все, что остается Ивану — это лишь держать равнение на смерть.

Война обостряет, актуализирует любые экзистенциальные потенции. Поставив человека перед его пределом, она являет собой (за)предельный опыт. Для эпохи шестидесятых пример войны был необходим, но моральный императив облекался в жизненные нормы: победа лишь давала ориентиры, она стала полигоном, на котором проверялись моральные качества советского человека. Война научила новое поколение верить только в экзистенциальные основы: любовь, смерть, жизнь. Это было военное поколение, которое захлестнуло институты в 50-е годы незадолго до Тарковского, еще молодые, но уже воевавшие люди, обладающие предельным опытом жизни и категоричным стремлением выплеснуть его в искусстве. Именно они создали феномен «школы ВГИК», на рубеже 1950–1960-х занимаясь обновлением тем и средств выразительности, расширяя круг жизненных наблюдений искусства и представлений о герое. Взрывным пунктом поисков новой кинематографической выразительности стал уже упомянутый выше фильм Калатозова «Летят журавли», потеснивший даже открытие повседневной действительности (таких фильмов, как, например, «Дом в котором я живу» Сегеля и Кулиджанова), своими открытиями выразительных возможностей экрана. И именно с фильма Калатозова или, например, «Баллады о солдате» Чухрая образ войны постепенно начинал перерастать в слепую, давящую, предельно безличную и «безликую» силу. Именно эти тенденции подверглись сокрушительной критике маоистов, обвинявших новые советские фильмы в образчиках самого что ни на есть буржуазного пацифизма, пагубно утверждающего, что войны, даже самые освободительные, лишь разрушают личное счастье и несут народам неисчислимые бедствия[5]. Советская пресса, конечно же, настаивала на отсутствии какого-либо пацифизма, упорно доказывая наличие лишь всепоглощающего высокого патриотизма. Для настойчиво занятых поисками оснований 60-х, война была одной из принципиальных платформ, что объясняет ее доминирование в кинематографе не

[5] *Ковалов О.* Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. — 2010. — № 4 // Электронный ресурс: http://old.kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article6 (дата обращения: 02.09.2020).

только упомянутого десятилетия. Это подтверждает вывод критика, сделанный в 1961 году: «Тема войны приобрела в последнее время на экране, да и в литературе, такую всеобщность, какой она не знала, кажется, со времен самой войны». 60-е годы заново открыли проблематику войны, с вопросами: кто победил и почему?

Искусство 60-х, кажется, произвело художественное и историческое открытие, сказав, что войну выиграли не Тёркин, не Сталин и не капитан Иванов, а мальчишки: Алеша Скворцов из «Баллады о солдате», московские мальчики из песен Окуджавы, и, конечно же, Иван Тарковского. «В торжественную, как Кремль, концепцию врезались мальчишки из фильмов, песен и книг 60-х. За монолитом священной войны стало проглядывать лицо маленького человека»[6]. С новой персонификацией обновилось и новое восприятие: война безусловно оставалась трагедией, но трагедией оптимистической. В своем рассказе «Судьба человека» Шолохов объяснял: далась победа нелегко, но нет таких испытаний, из которых наш человек не выйдет окрепшим. А вот Сартр пишет о фильме Тарковского: «В ликовании целой нации, дорого заплатившей за право продолжать строительство социализма, черная дыра — среди многих других смерть ребенка, смерть в ненависти и отчаянии. Ничто, даже грядущий коммунизм, не искупит ее». Но о различных взглядах на проблематику восприятия войны Тарковским и Шолоховым/Бондарчуком писалось выше. «Иваново детство» обладает и другим, на тот момент времени, революционным отличием: не Иван на войне увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война — все увидено глазами Ивана. И то, что видим мы, — это образ войны в навсегда потрясенном воображении.

Война — это опыт, который всегда больше нас. «На войне все солдаты безумны, и этот чудовищный ребенок — объективное доказательство их безумия, потому что он безумнее остальных». Это именно та среда, которая конструирует, не созидая, и меняет, не прожевывая, отменяя различия между днем и ночью: «… для этого ребенка, тяготеющего к самоубийству, нет различия между днем и ночью. В любом случае он живет не с нами». Для описания этой среды Сартр пользуется термином Вознесенского — «социалистический сюрреализм». Логично, что Сартр имел в виду не внешние черты образности сюрреалистов, а саму основу метода освоения явлений. Но если сюрреалисты закрепляли за подсознанием функцию резервуара темных страстей и атавистических инстинктов, рефлексируемых началами «уравновешенного» мира, то в «Ивановом детстве» эта схема парадоксальным образом перевернута: реальный мир безумен и дисгармоничен, а вытесненным на периферию подсознания оказывается тяготение Ивана к гармонии и свету. Его сны сложно назвать воспоминаниями в точном смысле слова. Это образы свободы и игры воображения, образы естественной жизни, они рождались как бы наперекор мраку военной реальности, чтобы быть ей хотя бы иллюзорным противовесом. Изображение снов в фильме стремится, однако, к эстетической экспансии: поглощению и тех его зон, что числятся вроде бы за реальностью, пусть и экспрессивно окрашенной. Ведь в мире Ивана всякая цезура между сном и реальностью стирается: они обладают одинаковым статусом достоверности. В этом мире действительность становится похожей на сон, а сон теснит в правах действительность. Сам Тарковский говорил: «Сновидения на экране должны складываться из тех же точно и четко

---

[6] *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека // Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=181178&p=2 (дата обращения: 02.09.2020).

видимых, натуральных форм самой жизни». В непосредственности протекания жизни снов Ивана — компенсация его жизни, а в их слиянии — выход на архетипы, на вечное и вневременное. Ведь и пейзаж войны у Тарковского не столько документален (к чему склоняла, например, литературная первооснова), сколько радикально субъективен, не обобщен, а тотально метафоричен. Но появление снов — переход инициативы от рассказчика к Ивану. Отсутствие отчетливой грани между сном и реальностью конструирует единое пространство то ли кошмара, то ли болезненной галлюцинации причудливого мира Ивана, который фиксирует: мир войны — «уродливый сдвиг естественного мира детства».

Взрослые могли приноровиться к войне посредством быта, для Ивана же этого средостения не существовало. Для него на войне нет отдыха и срока, нет быта и тыла, субординаций и наград — нет ничего, кроме самой войны. Так же как и не было идеологической борьбы, борьбы за правду. «В войне против Советского Союза германские империалисты преследовали не только захватнические, но и классовые цели — уничтожение первого в мире социалистического государства», — Хрущев представлял Великую Отечественную войну прямым продолжением гражданской. Офицеры, другие солдаты еще могли позволить себе идеологические убеждения, перерастающие и конструирующие надежду. Иван — нет, для него нет разницы: крестами или звездами маркированы враги. «Дело в том, что для этого ребенка весь мир — галлюцинация, а сам он, чудовище и мученик, — галлюцинация для других, окружающих его в этом мире». Сила духа Ивана — компенсация бесправия и немощи, он одержим восстанием духа против увечного детства. Война выбила Ивана из привычного нам понятия жизни, она убила его, но убила гораздо раньше физической смерти. Его сны — это проживание своей смерти. Смерть становится разрешением, лишь закольцовыванием уже начатого. Утверждение Сартра: «Война убивает всех, кто принимает в ней участие, всех тех, кто остается в живых», переходит в принципиальный инвариант его императива, заданного еще в программном эссе «Экзистенциализм — это гуманизм»: существование предшествует сущности. «У этого ребенка нет ни маленьких добродетелей, ни маленьких слабостей: он целиком и полностью таков, каким его сделала история. Затянутый против своей воли в круговорот войны, он создан для войны. И если он пугает солдат, среди которых находится, то только потому, что никогда не сможет жить в мире». Иван — порождение войны, существовать за пределами которой он принципиально не может. Иван несет в себе войну, он — ее воплощение. «Это порождение войны, прекрасно приспособленное к военной обстановке, именно поэтому он никогда не сможет адаптироваться в мирной жизни», будь то жизнь в буржуазной идеологической системе или же обществе восходящего коммунизма. Перед драмой Ивана они все равны.

Иван — жертва истории, «крошечный зародыш, сметенный историей», и не только советской, Истории в более широком смысле, в том, в котором она сама создает людей: выбирает, садится верхом и заставляет погибнуть под своей тяжестью. «Среди людей, согласных умереть ради мира и воюющих за него, этот безумный, воинственный ребенок воюет ради войны. Именно ради этого и живет он в полном одиночестве в окружении любящих его солдат. И все же он — ребенок. Его опустошенная душа хранит детскую нежность, которую он, однако, уже не чувствует и тем более не может выразить». Неисправимая трагичность фильма особенно ясно проглядывает через отношение самого Тарковского к детству и мотивам

детства, которое проглядывают через его последующее творчество, в котором потрясения детской души, острота и первоначальность ее впечатлений принципиально важны: кинематограф Тарковского — мир «первоначальной отчетливости, с какой он предстает перед глазами ребенка»[7]. И каждый фильм — путешествие в «поисках утраченного времени», времени детства. Мотивы детских воспоминаний, представлений пронизывают все фильмы Тарковского, может, со своей квинтэссенцией в «Зеркале». Поэтому обоснованно и замечание Сартра: «А между тем эта подавленная, разбитая нежность живет в каждом кадре — Тарковский окружает ею Ивана». Так еще до самого сюжета начинался фильм с безотчетности сна, с насквозь просвеченной летней солнцем идиллии, мира самого Ивана, бесчестно пресеченного войной. Так он и заканчивается, даже ни сном Ивана, ни его фантазией, скорее сном реки (Тарковский: «Вода для меня — отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память»), или же авторским монологом, его послесловием к беспроглядной истории, в котором история разрушает личность, вторгаясь даже в самые сокровенные уголки бессознательного.

Точно так же вторгается она и в самый трансцендентный момент фильма — Машин вальс — появлением кадра с Ляховым и Морозовым. Их появление — всякий раз короткий и страшный эмоциональный удар, это и есть олицетворение истории, войны, у которой на все свои планы. Об этом говорит панорама по березовой роще, обрывающаяся кадрами блиндажа, срубленного из стволов тех же березок. Роща — такой же островок красоты, как оставшаяся недопетой русская песня «Не велят Маше за реченьку ходить» на шаляпинской пластинке. И сны Ивана, и уже взрослые сны недавней школьницы Маши с их столь же понятным стремлением к счастью всякий раз натыкаются на деструктивную реальность (реальность, где «интрижка неуместна, а любовь невозможна»).

История трагична. Так говорили Гегель и Маркс. Но «каково бы ни было происхождение Зла, его бесчисленные булавочные уколы Добру обнажают трагическую правду о человеке и об историческом прогрессе. И где об этом можно лучше сказать, чем в СССР, единственной стране, где слово «прогресс» имеет смысл? Разумеется, это не должно порождать какие-либо пессимистические заключения, равно как и легкомысленный оптимизм, но лишь стремление бороться, никогда не забывая о цене, которую приходится платить».

ГЛАВА 2. НОВЫЙ ГУМАНИЗМ

В это же время единственная страна, где слово «прогресс» имеет смысл, входила в эпоху, которая вполне могла вызывать «легкомысленный оптимизм» особенно у левоангажированных интеллектуалов по типу Сартра, для которого одним из первых провозвестников перемен и являлся дебют Тарковского. Между тем нельзя отрицать, что перемены в Советском Союзе все-таки происходили и отчасти под знаменем нового гуманизма. А как известно новый гуманизм — это экзистенциализм, или как сказал Сартр: «Экзистенциализм — это гуманизм».

---

[7] *Туровская М.* 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. — М. : Искусство, 1991. — 256 с. // Электронный ресурс: https://www.livelib.ru/book/1000331838-7-12-ili-filmy-andreya-tarkovskogo-majya-turovskaya (дата обращения: 02.09.2020).

Логично, что именно шестидесятые внедрили само слово «экзистенциализм» в советский микрокосм, слово, вскоре ставшее практически паролем в интеллигентных компаниях. Но внедрились ли вместе со словом те смыслы, которые постулировала и вкладывала в него французская мысль?

«Экзистенциализм» в СССР стал лексическим монстром: экзистенциализмом называли просто хорошую современную западную литературу без хеппи-эндов по типу Сартра, Камю, Сэлинджера, Кафки и других подобных, или же обозначали стиль французских шансонье, одетых в принципиальные черно-белые цвета. С большой радостью присвоив бренд (формальные отличия, или проще сказать, мифологемы, стоящие за этим непроницаемым словом), идеи и императивы экзистенциализма наравне с другими европейскими течениями для советского человека так и остались непрозрачными и недоступными. Легче было редуцировать его значение до захватывающей литературы, изобличающей больную совесть Запада. Добро и зло принципиально разделялось государственной границей: позитивный идеал ковался в собственном, советском пространстве и его искусстве, тогда как проблематика зла закрепилась за западной культурой. «В советских условиях зло было нераздельно с понятием «неправильного»: неправильного идеологического строя, правительства, извращенного марксизма и т. д.»[8] Ключевым противоречием коммунизма стал отказ от решения проблемы зла в собственном мире, так как грядущая утопия просто исключала зло из жизни советского человека.

Ощущение трагичности бытия, имманентное экзистенциализму, было изначально непонятным и чуждым для советского человека шестидесятых годов, целеустремленно стремящегося в светлое будущее коммунизма. Поколение шестидесятников с их амбициями, императивами, мировоззрением, и языком отделяла, кажется, непреодолимая стена от понимания этой философии. Дуализм течет в крови советского человека, непреодолимо мыслящего оппозициями: его жизнь поделена на черное и белое, хорошее и плохое, советского человека и прозябающего буржуа, советский светлый мир и тонущий западный, закрепощенное прошлое царизма и светлое будущее коммунизма. Малейшие колебания смыслов были заранее предопределены одними только языковыми парадигмами советского человека, его риторикой чеканного, стремящегося к лаконичности лозунга мировосприятия.

Идеи экзистенциализма бесчеловечно вторгались в эту замкнутую среду советского мировозрения: зло трактовалось как имманентно присущее личности, его нужно было искать внутри, а не снаружи; «свобода», на которую советское общество возлагало огромную надежду, в том числе и свобода личности, в обязанностях которой было привести советского человека к коммунизму, вдруг оказалась не наградой, а тяжким бременем. Непонимание советским человеком сартровского императива «Человек обречен быть свободным» несет в себе корень невозможности усвоения философии экзистенциализма советским обществом. Второй столь же значимый момент — идеи экзистенциализма нивелируют спасительную коллективность, единость: человек оказывается вырван из социального тела, предоставлен самому себе. Вместо увлекательной коллективной борьбы за «Новое общество» против «Зла» империализма экзистенциализм лишал полномочий эти понятия, предлагая внутреннюю борьбу, одинокое самоистязание.

---

[8] *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека // Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=181178&p=2 (дата обращения: 02.09.2020).

Конструировалось декартовское: «Побеждать скорее самого себя, чем мир», то есть действовать без надежды. Тем самым подрывались основы, методы и цели советского оптимистического подъема, более того, коммунизм (в стремлении к которому и самоидентифицировалось поколение) — обещанное светлое будущее победившей свободы, в котором остались позади и буржуазное общество, и зло в каких-либо категориях, это будущее маркировалось невозможной утопией.

Позднее, анализируя эту проблему, философ Борис Парамонов[9] писал: «Какие бы удары ни наносил прогресс по мировому злу, как бы ни искоренял он самое семя трагедии — они воспроизводятся снова и снова, ибо они онтологичны и никакому прогрессу не поддаются»[10]. В будущем коммунизме настойчиво подчеркивалось материальное изобилие, естественным следствием которого должен был стать духовный расцвет личности. Но именно исследование этого «естественного» результата и привело советское общество к тупику, выход из которого оказался метафизическим. Человек должен был воспользоваться «опытом отечественной истории, научившей верить не мифам, но — себе». Трагическое непонимание Сартра с его словами: «Человек обречен быть свободным», говорит лишь о том, что советский человек даже в эпоху «эмансипации» не знал, что такое свобода. Советский человек не был обречен быть свободным, потому что свободным он и не был. Являясь личностью, он все же безвозвратно был вписан в единое тело коллектива, где личная свобода корректировалась и формообразовывалась на другом уровне — идеологическом. Советский человек не способен выбраться за переделы горизонта идеологического, по крайней мере, публично. Личность априорно рассматривалась в диалоге с государством, в контексте государства, и даже противопоставлялась государству, а не другим личностям. Метафизическое измерение в советском микрокосме отсутствовало: советскому обществу не давали возможность выйти за пределы политической, идеологической системы координат.

Это возвращает нас к проблеме Ивана. Он — прямое порождение войны, намертво вписан в закольцованную структуру убийства и смерти. Война становится горизонтом Ивана, горизонтом его мышления, мировосприятия, кругозора, его словаря: все безвозвратно определено ее границами, в которые Суворовское училище никак не вписывается. В Иване сплетается ее вечная проблематика, надидеологическая. Его ведет скорее подсознательная тяга самоубийства, нежели какая-либо победа, тем более окрашенная в идеологически красные тона.

В фильме Тарковского мы видим глубоко эмоциональный субъективный пейзаж, мы видим личность. Но можно ли назвать Ивана «экзистенциальным субъектом»? Здесь, кажется, стоит обратиться к опорным пунктам практически манифеста Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм». Главный императив экзистенциализма Сартра («Существование предшествует сущности») объясняет и ситуацию Ивана, чье существование сводится к войне, которая и вытесняет все остальное, вторгаясь даже в самые далекие зоны бессознательного. Может ли

---

[9] Сложно не отметить, что анализируя свою склонность к неподцензурной эссеистике, Б. Парамонов отмечал значимость для себя фильма Тарковского «Зеркало», рассказывающего, по толкованию Парамонова, о мудрости, заложенной в нас катастрофическим опытом отечественной истории, научившей верить не мифам, но — себе.

[10] *Парамонов Б. М.* След: Философия. История. Современность // Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=315624&p=10 (дата обращения: 02.09.2020).

Иван выйти из горизонтов войны и прийти к картезианскому «я мыслю»? Нет. Он не может быть субъектом экзистенциализма, так как не может постичь себя. Война, как упоминалось в прошлой главе, — опыт, превышающий субъективность, поглощающий Ивана, перекрывает возможность свободы самопостигания. Инвариант мысли Сартра («убеждение в том, что существование предшествует сущности») в случае Ивана оборачивается катастрофой.

Но сильно ли отличается советский человек от Ивана? Нет. Для него картезианское «cogito» становится столь же недоступной блажью. «Я мыслю» подменяется «меня мыслят». Кто? История. В тех границах, которые конструируют ее социально-политическое общество. «Для экзистенциалиста человек потому не поддается определению, что первоначально ничего собой не представляет. Человеком он становится лишь впоследствии, причем таким человеком, каким он сделает себя сам»[11]. В обоих случаях советский человек избавлен от мучительных экзистенциальных мук. Не Иван делает себя сам, а война делает его таким, какой он есть, точно так же, как советскому человеку не предоставляется свобод, позволяющих прийти к собственному «проекту бытия». Он уже задан заранее, и изменить ничего нельзя. Проект Ивана задан горизонтом войны, проект советского человека — советской идеологией. Советский горизонт идеологии переворачивает утверждение Сартра: «Выбирая себя, мы выбираем всех людей», тем самым нивелируя потенции свободы выбора и личных свобод отдельно взятого человека.

Советская реальность не менее, чем война, препятствует конструированию экзистенциального сознания. Шестидесятниками не рождаются, шестидесятниками становятся, причем само слово «шестидесятник» становится унифицирующим штампом, исключающим абсолютную субъективность в прямом смысле этого слова: «Если мы хотим существовать, творя одновременно наш образ, то этот образ значим для всей нашей эпохи в целом». Хотя ввиду общего корня — марксизма, советская идеология и имеет сцепки с мыслью Сартра, но в характерно искаженном виде. «Человек, который на что-то решается сознает, что выбирает не только свое собственное бытие, но что он еще и законодатель, выбирающий одновременно с собой и все человечество, не может избежать чувства полной и глубокой ответственности». Советское общество в тот момент исторического самосознания базировалось на установке творческого преобразования мира, но при этом духовные силы направлялись вовне: на окружающий мир, неотъемлемой частью которого являлся советский человек. Заданная установка гласила: человек не может быть счастлив, когда несчастны другие («Выбирая себя, я созидаю всеобщее»).

Здесь я позволю себе привести довольно объемную цитату Сартра, в которой он очень точно проводит тонкую бифуркационную линию между субъектом и общественным элементом, ставя на свои места понятия: «Я всегда буду рассчитывать на товарищей по борьбе в той мере, в какой они участвуют вместе со мной в общей конкретной борьбе, связаны единством партии или группировки, действие которой я более или менее могу контролировать, — я состою в ней, и мне известно все, что в ней делается. И вот при таких условиях рассчитывать на единство и на волю этой партии — это все равно что рассчитывать на то, что трамвай придет вовремя или что поезд не сойдет с рельсов. Но я не могу рассчитывать на людей, которых не знаю, основываясь на вере в человеческую

[11] Здесь и далее в цитатах без сносок: *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм.

доброту или заинтересованность человека в общественном благе. Ведь человек свободен, и нет никакой человеческой природы, на которой я мог бы основывать свои расчеты. Я не знаю, какая судьба ожидает русскую революцию. Я могу лишь восхищаться ею и взять ее за образец в той мере, в какой я сегодня вижу, что пролетариат играет в России роль, какой он не играет ни в какой другой стране. Но я не могу утверждать, что революция обязательно приведет к победе пролетариата. Я должен ограничиваться тем, что вижу. Я не могу быть уверен, что товарищи по борьбе продолжат мою работу после моей смерти, чтобы довести ее до максимального совершенства, поскольку эти люди свободны и завтра будут сами решать, чем должен быть человек. Завтра, после моей смерти, одни, может быть, решат установить фашизм, а другие окажутся такими трусами, что позволят им это сделать. Тогда фашизм станет человеческой истиной; и тем хуже для нас. Действительность будет такой, какой ее определит сам человек».

Функционировать в советском дискурсе подобным рассуждениям было решительно невозможно. Подобные сомнения приравнивались к контрреволюции, а будь Сартр советским гражданином, то скорее всего узнал бы на своем примере обратную сторону революции (если бы, конечно, он смог сформировать здесь свои принципы). Окончательный разрыв с советской идеологической формой мысли Сартр подводит словами: «В исходной точке не может быть никакой другой истины, кроме: «Я мыслю, следовательно, существую». Это абсолютная истина сознания, постигающего самое себя. Любая теория, берущая человека вне этого момента, в котором он постигает себя, есть теория, упраздняющая истину, поскольку вне картезианского cogito все предметы лишь вероятны, а учение о вероятностях, не опирающееся на истину, низвергается в пропасть небытия». Постулируемая здесь «абсолютная истина сознания» была доступна только тотальному советскому организму, но не его частям. Целое, как писал еще Аристотель, — всегда больше частей. В указанном случае частности или части целого, становятся невольниками целого. Оказавшись в плену истории или же идеологии, плену чего-то значительно превышающего нас, кажется, единственным возможным выходом становится лишь смерть (неслучайно показательны трудности эмиграции из Советского Союза, в том числе и шестидесятых годов). Поэтому, несмотря на моду, адекватно отрефлекисировать философию экзистенциализма советские шестидесятые в силу идеологического императива своей эпохи просто не в силах. Точно так же, как не могут достигнуть и точки экзистенциального субъекта и советский человек, и Иван: оба лишены первичной данности свободы выбора себя и других, обоих сформировала более история, нежели они сами. «И если он [субъект] пока еще ускользает от познания, то лишь потому, что все те понятия, которыми мы располагаем для его понимания, заимствованы из правого либо левого идеализма»[12].

В каком-то смысле в своей поздней работе (вышедшей в 1985 году) «Проблемы метода» Сартр сам приходит к осознанию/формированию вопроса марксистского волюнтаризма или же, как еще лучше выразился Лукач, «волюнтаристского идеализма», что позволяет ему (окончательно) разделить экзистенциализм и марксизм: «Экзистенциализм и марксизм стремятся к одной и той же цели, но у второго человек оказался поглощенным идеей, тогда как первый ищет его всюду, где он

[12] *Сартр Ж.-П.* Проблемы метода // Электронный ресурс: https://royallib.com/book/sartr_ganpol/problemi_metoda.html (дата обращения: 02.09.2020).

есть»[13]. Вероятно, причиной тому стали те факты, что со временем открытые марксистские понятия стали предписаниями, закрытыми, утверждающимися как тотальное знание: «свои сингуляризированные и фетишизированные принципы он превращает в конституитивные понятия опыта, переходящее в абсолютное знание, отметающее любое познание»[14]. Не исключено, что его мнение относительно марксизма менялось в соответствии с рецепцией происходящего в Советском Союзе, что и привело к выводу, что один из самых многообещающих конструктов и проектов XX века (антибуржуазная революция в России) возвел, возможно, самый ограничивающий социальный порядок из когда-либо существовавших в истории: систему, мыслящую лишь тотальными понятиями и не предполагающую никаких «вне» и «помимо».

Многие, начиная с Руссо и заканчивая Марксом, воспринимали общество как договор, а народ — как жителей полиса, то есть управляемых и подчиняющихся политическим институтам. И очень мало внимания уделялось тому обстоятельству, что договор заключается между отдельными индивидуумами, между субъектами, обладающими возможностью говорить, спорить, противоречить и противостоять, вносить в гладь политического дискурса трещины и идеологические сломы, а то и попросту отменить удобоваримую и общепринятую политическую риторику; что помимо толпы, собирающейся на агоре, существуют равно и люди других этических императивов; что категории этики становятся полицейскими нормами, если не соотносятся с категориями онтологической составляющей. Одним из первых об этом начало заявлять диссидентское движение. В 60-е оно вынуждает весь мир пересмотреть взгляд на разделение двух главных идеологических сил — политики и художественности. Но если для Запада это становится открытием, то в советском обществе политика и художественность никогда до этого и не разделялись. Риторика диссидентства в общем плане соответствует принятым идеологическим конструктам официальной власти. Диссиденты распространяют свои обвинения на сам факт существования социального принуждения, но, например, лозунг «Соблюдайте свою Конституцию», если отвлечься от тактических соображений, направлен на исправление идеи, а не на уничтожение ее. И уж, конечно, он лишен всякой метафизической направленности, вышеупомянутых категорий онтологической составляющей.

Когда Солженицын говорит: «Не в камнях, а в людях надо коммунизм строить», он предлагает новые принципы, но все еще верит в то, что коммунизм надо строить. Диссидентство существовало в качестве альтернативы советской власти, но альтернативы, вписанной в идеологический проект, в то время как существовала и другая альтернатива: в определенном плане диссидентство или, например, повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и экспозиция «абстракционистов» представляют два противоположных полюса исторического процесса 60-х. Не вызывает сомнений, что публикация повести Солженицына более опасная акция, чем выставка нефигуративного искусства, не имеющая никакой политической направленности. Но это не помешало Хрущеву противопоставить Солженицына именно модернистам. «Чудовищная компания против

[13] Там же.

[14] Там же.

«формализма», казалось бы, полностью противоречит всему характеру 60-х годов»[15]. Ведь новые формы искусства отражали потребность общества в перестройке. Но война шла именно против принципа: Хрущев справедливо увидел в модернистах людей, которые хотят и, наверное, могут внести идею альтернативы в общество, сплоченное единой идеологией.

Абстракционисты радикально противопоставляли коллективу личность, и главное, у этой личности не было цели, кроме самовыражения. Они не считали, подобно Солженицыну и Шолохову, что искусство отражает реальность, они видели в искусстве антитезу реальности, поэтому политические вопросы и проблемы их абсолютно не интересовали. В Манеже Хрущев защищал свой народ от внеидеологического вмешательства, от анархии, которая грозила самой логике советской жизни. Тотальная идеологичность советского общества не могла вместить в свои границы это направление: ведь модернисты не спорили с идеей. Они показательно проигнорировали всплеск социальной активности 60-х, что давало право Хрущеву обвинять их в антисоветской деятельности. Общественный протест естественным образом выливался в эстетические формы, так как других не было. И их нельзя было ни убедить, ни опровергнуть, их вечная конфронтация носит внеполитический характер. Хрущеву ввиду отсутствия подходящего понятийного аппарата, способного выйти за рамки идеологических структур, ничего не оставалось, как сравнить новых модернистов, «богему», с животными (к которым ввиду своей обезоруживающей наивности он причислял и «педерастов»).

Но для новых модернистов или богемы шестидесятых свобода творчества казалась самой реальной свободой, а на вооружение брался не Ленин или Маркс (как у диссидентов), а Гёте: «Если поэт стремится к политическому воздействию, ему надо примкнуть к какой-то партии, но, сделав это, он перестанет быть поэтом». Подобные императивы заводили в тупик не только ортодоксальную, но и оппозиционную мысль, ведь мыслить тут нужно вне партийности, вне ангажированности, вне политических убеждений. В мире, где концепция личной ответственности склоняется к экзистенциальным категориям, то есть не подчинена только лишь социальным конфликтам, коммунизм не обязателен.

К близким экзистенциализму темам приходит и Булгаков, чей роман «Мастер и Маргарита» был впервые издан именно в шестидесятых, причем и в цензурном варианте (печати) и неподцензурной версией (в самиздате). Булгаков выводил Мастера на арену вечности и оставлял его там наедине со вселенской гармонией. Социальная тема переходила в метафизическую, выводом которой стала вневременная, вненациональная, внесоциальная система координат, являвшаяся ничем иным, как прямой противоположностью коммунизма. Но одно дело — абстрактная живопись, циркулирующая по квартирникам, или же вычеркнутые цензурой отрывки из Булгакова, переходящие в самиздате по рукам. Совсем другое дело в обновленной системе координат снимать кино. А тем более кино про войну.

Замкнутое пространство Второй мировой войны Тарковский превращает в универсальную историю, расширяя пространственно-временные границы сюжета до общечеловеческого содержания, в котором конкретное пространство и время будто поглощаются пеленой вечного и таинственного. Уже одно появление

---

[15] *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека // Электронный ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=181178&p=2 (дата обращения: 02.09.2020).

«Всадников апокалипсиса» нивелирует идеологически-политическую подоплеку фильма, превращая борьбу Ивана в сражение уже не с немцами, а со злом мировым и универсальным, с олицетворением зла как таковым: с войной как безличной, противоречивой, бездуховной стихией. Так Дюрер в «Ивановом детстве» — одно из выражений связи времен, переход к общечеловеческому времени и выход на метафизический уровень. Иван проходит сквозь его условность и замечает во всадниках увиденных им немцев («Я их видел. Они здесь на мотоциклах ездят. Это — немцы. Также людей топчут»). Из подобных же уголков до нас доносится и один из самых поэтических мотивов фильма: «Не велят Маше за реченьку ходить» со старой пластинки Шаляпина, остро и больно отзывающиеся сюжету картины. Именно она подготавливает героя к отплытию «на другую сторону». А унылая и пугающая красота переправы через реку будто стягивает весь нерв фильма на себя. Возможно именно потому, что это принципиальный момент — путешествие в царство мертвых, куда Иван идет совершенно сознательно. Мертвый лес — царство небытия: та зона, в которую подсознательно, на протяжении всего фильма движется Иван. Призрачное пространство эпизода словно очертила сама война, это более переправа через Стикс, нежели будничная военная операция: вхождение в тишину и пустоту, лишь иногда расцвеченную сигнальными ракетами. «Эта тишина — война…». Переправа, где тот берег — царство мертвых, наполнена особым метафизическим ужасом, если не сказать шармом (в любом случае кажется одним из самых захватывающих и мистических образов войны). Перед этой войной снимаются любые идеологические категории, любые маркеры нивелируются до архетипического перехода в «другой», иной мир, и не зря его венчают двое повешенных с жутким приветствием, где отсутствие «Ь» выдает макабрический диалект. Павшая нацистская Германия, в застенках которой погиб Иван, выглядит абсолютно вакуумным пространством антижизни, а фотография Ивана в одном из дел третьего отделения навсегда «останется как вопрос, на который нет ответа».

Реальное историческое время вынесено на задворки хроники (искусство и хроника — две точки отсчета, между которыми Тарковский, начиная с «Иванова детства», располагает мир своих фильмов). Тарковский доверяет хронике повествование о ключевом историческом моменте, но благодаря ей день победы начисто лишается и тени радостного воодушевления («Иваново детство» кажется единственной советской картиной подобного рода). Хроника будто тянет на дно, выкачивает воздух, создавая безвыходное, мутное пространство насилия и бесчеловечности, пространство скорее не победы над нацизмом, но его страшного самоубийства. Жертвами становятся по обе стороны баррикад, и дети Геббельса — жертвы этой войны не менее, чем Иван.

И фотография Ивана в одном из дел, и кадры хроники с детьми Геббельса — свидетельства того, что война вторглась в жизнь каждого. В своем фильме Тарковский пронзительно передает процесс перехода от идиллии сна к катастрофе истории — «динамический стереотип», сохранивший след внезапного вторжения войны в мирную жизнь. Но передал он и усилие к гармонии, хоть и отчаявшейся, но всякий раз восстающей в подсознательном мире ребенка, чтобы вновь и вновь рушиться реальностью. Известно, что из первоначальной записи снов Ивана остался недореализованным один изобразительный мотив, которым открывается сценарий Тарковского: это полет Ивана среди деревьев. В своем полном объеме этот

мотив так и остался на бумаге, но в скрытом виде он все же присутствует: фильм открывается как бы полетом камеры. Конечно, целиком мотив полета реализуется в следующей картине «Андрей Рублев», где он вписан в историю настолько концептуально и житейски достоверно, что представить фильм без него уже сложно. Этот полет стал обобщенным образом человеческих возможностей, духовного порыва за переделы земного бытия. Но мотив полета, как пишет Майя Туровская, «реализуется не только как психологическое состояние героя — он реализуется еще как «брейгелевский» угол зрения, охватывающий всю Землю как образ всего пространства — с высоты полеты камеры или из космической станции».

Сюжетное время фильмов Тарковского одновременно всему времени человечества, точно так же как и сюжетное место действия соизмеримо всему человеческому пространству. Его хронотоп настолько полно принадлежит одновременно объективному миру вещей и внутреннему миру человека, что, можно сказать, вмещает в себя всю вселенную. А в конце «Иванова детства» будто и выходит за его пределы, но, конечно же, лишь в том плане, в каком оно адекватно Откровению, данном Богом Иоанну, в котором описано устройство Рая: с чистой рекой воды жизни и древом жизни. «Иваново детство» сложно назвать элементом оппозиционной платформы, скорее сосредоточением ростков (по мнению Майи Туровской, «Иваново детство» являет наиболее универсальную модель фильма Тарковского с его композиционными структурами, пространственно-временными и образными мотивами), которые вскоре прорастают в четкий императив: единственная истинная свобода — внутренняя свобода христианина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня даже непритязательная дипломная работа Тарковского «Каток и скрипка» смотрится как движущийся портрет времени: рубежа шестидесятых с их еще не разбитыми надеждами. «Иваново детство» в общий контекст эпохи вписать несколько сложнее, возможно, дело в том, что оно ускользает в уже новую эпоху. Тарковский, безусловно, очень чутко воспринимал и рефлексировал токи времени, обладал гамлетовским сознанием «вывихнутого века», распавшейся связи времен. Об этом его дебютный фильм, об этом же и «Андрей Рублев», где новелла «Колокол» кажется ассоциативным продолжением предыдущего фильма. Еще на съемках «Иванова детства» вместо того, чтобы построить батальонный НП в заранее запланированном павильоне, Тарковский пришел к идее разрушенной церкви. Сводчатый подвал, в котором Иван взгромождает на балку небольшой колокол и бьет в набат, в следующем же фильме развернется в полную силу, в целый сюжет, в котором храм, фреска, колокол предстали в многообразии и мощи значений, охватывающих «судьбу человеческую — судьбу народную». «Белокаменный собор — дело искусных рук человеческих и образ всенародной беды («снег в храме»); огромный, еще не остывший, в лесах и веревках колокол — образ дерзания и вдохновения»[16].

---

[16] *Туровская М.* 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. - М. : Искусство, 1991. — 256 с. // Электронный ресурс: https://www.livelib.ru/book/1000331838-7-12-ili-filmy-andreya-tarkovskogo-majya-turovskaya (дата обращения: 02.09.2020).

Тема иноземного нашествия — отзвук недавней войны, отзвук судьбы Ивана. Княжеские дружинники, прискакавшие в деревню в поисках колокольного дел мастера, увидели лишь пустоту: последствие разбоев князей и татар. Несложно представить в этой деревушке сцену с Дмитрием Милютенко из предыдущего фильма, на ней клеймо тех же последствий войны и раздора, прервавших ее естественную жизнь. То, что Бориску, который вызывается отлить колокол, вновь играет Николай Бурляев, сложно посчитать случайностью[17]. Он-то и становится в подлинном смысле героем последней и самой грандиозной новеллы, полной повеснему влажной земли, бурлящих ручьев, белеющих на черной земле холстов, сливающихся в мощный акт пробуждения жизни[18], который персонифицируется в звоне колокола. Гул колокола знаменует суматошный праздник пробуждения, приведенный в движение щуплой детской фигуркой. Фразой «Какой праздник для людей», — обращенной к Бориске, Андрей Рублев прерывает многолетний обет молчания. Звон колокола объявляет о новом этапе в жизни Андрея Рублева, новом этапе в жизни всего русского общества (Ренессансе). Точно так же и в 1966 году это был призыв к обновлению и переходу на новый этап жизни, к выходу из идеологического застоя марксизма-ленинизма. Бориска заканчивает в какой-то степени начатое Иваном. Благовест, звон огромного колокола, ответ на отчаянный набат Ивана в подвале НП. Герои Тарковского стремятся скорее не к житейскому покою, а к идеальной гармонии (пусть даже и после смерти). В конечном счете и Иваном, и Бориской движет именно всепоглощающая одержимость восстания духа против своей немощи перед лицом большой истории.

«Насилие над душевным миром человека тотально. Но именно из этой тотальности, из практической невозможности простого, человеческого рождается почти нестерпимая духовная потребность в идеальном. Из абсолютной дисгармонии — мечта об абсолютной гармонии», — так интерпретировала «динамический стереотип вторжения войны в детство» Майя Туровская. Но подобным же образом в жизнь советского человека вторгалась большая идеология. «Даже при коммунизме воля одного человека должна быть подчинена воле коллектива», — в этой фразе Хрущев с исчерпывающей полнотой обозначил господствующие в обществе императивы.

Если в советских шестидесятых ракурс и был смещен на человека, как постулировала идеалистически настроенная общественность, то только лишь пока он предстает как часть коллектива, единица единого советского организма. Даже Большая советская энциклопедия определяла советский народ как «общность людей, имеющих единую территорию, экономику, культуру, государство, и общую цель — построение коммунизма»[19]. Недаром к середине шестидесятых ключевые «правда» и «личность» стали подменяться «родиной» и «народом».

---

[17] Изначально эта роль рассчитывалась на поэта Сергея Чудакова, но ко времени съемок он уже вышел из возраста Бориски.

[18] *Туровская М.* 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. — М. : Искусство, 1991. — 256 с. // Электронный ресурс: https://www.livelib.ru/book/1000331838-7-12-ili-filmy-andreya-tarkovskogo-majya-turovskaya (дата обращения: 02.09.2020).

[19] Большая советская энциклопедия : в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Сов. энцикл ., 1969–1978 // Электронный ресурс: https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=741945 (дата обращения: 02.09.2020).

Экзистенциализм хоть и вошел в моду, но, кажется, самое главное советскому человеку не было доступно. Одно из главных слов шестидесятых — «свобода», постулируемая Советами, так и не вышло за рамки пустого лозунга, тогда как именно свобода — первичная данность экзистенциализма. Советский человек оказался перед грустной констатацией одновременной интенции к постулируемым экзистенциализмом принципам и исторической невозможностью их обретения. Ведь когда идея и идеология превалируют над человеком, он просто не может мыслиться в экзистенциальных категориях, которые требуют присутствия измерения, оторванного от государства и социума.

Из преодоления этого социально-политического порядка следует представление о народе, который не только ничего общего не имеет с «массами» и «классами», но и бросает решительный вызов самой идее «полиса». Тарковский, который оперирует бесконтрольным полетом мысли, где с легкостью сочетаются вера и религия, которые либеральный Запад давно подверг строгому анализу, возрождает в советском кино отвергнутые метафизические категории, выводом из которых служит — история и социум не исчерпывают человеческий мир. В советском кинематографе заговорили о человеке не как ячейке или части общества, а о человеке во всей метафизической глубине этого слова, человеке, вынесенном за скобки социума и социальных конфликтов. Тарковский выделяет Ивана или же Андрея вне какого-либо идеологического проекта, вне идеи новой гражданской войны, вне идеи построения коммунизма. Это ли не критика человека как «политического животного», оспаривание политики идеологического принуждения, когда человека не мыслили в отрыве от государства, идеологии и политизированного социума. И эта борьба за значимость человеческого существования осуществляется не жестокостью терроризма, не волей масс, не анализом бессознательного, а искусством, взывающим в своих категориях именно к религии. Сцена Голгофы в «Рублеве», из которой почти изъяты исторические приметы, описывает эпоху Рублева, как и эпоху ГУЛАГа. Она, как и породившая ее идея, стоит над временем, вне его.

Игорь Смирнов в беседе с Александром Пятигорском формирует понятие «исторического человека», который «ограничен своей эпохой и никогда не может осуществить, реализовать всю истину о человеке»[20]. В этом плане «шестидесятником» назвать Тарковского очень сложно: он поднимается над эпохой с ее актуализациями и чаяниями, Программой КПСС и лозунгами, он мыслит в других категориях, другими категориями. Будучи выше исторической проблематики, он поднимается над шестидесятническим дискурсом, выстраивая свою художественную образность. Если сартровский экзистенциализм утверждал реальность людей, то Кьеркегор — свою собственную реальность. В каком-то смысле Тарковский гораздо ближе религиозному экзистенциализму Кьеркегора, нежели атеистическому — Сартра. И дело не только в отношении к религии или идеологии, Тарковский встает над эпохой именно благодаря формулированию своей собственной художественной реальности в противовес той реальности близстоящего светлого будущего коммунизма, из которой он стремится выбраться.

---

[20] *Пятигорский А.* О времени в себе. Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // *Пятигорский А. М.* Избранные труды. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 590 с. // Электронный ресурс: https://alexanderpiatigorsky.com/ru/teksty/intervyu/o-vremeni-v-sebe/

Это (вслед за Ясперсом) отказ Тарковского как индивидуума содействовать истории, созидаемой марксистами. Экзистенциализм не присущ ни Ивану, ни Советскому Союзу 60-х, в обоих случаях его категории терпят крах. Зато он присущ Андрею Тарковскому, сумевшему встать над войной идеологий и подняться к принципиально другим категориям. Творчество Тарковского более всего вписывается в рамки шестидесятых годов как инвариант вида борьбы, определенный опыт возрождения, отстаивания в правах онтологической категории.

Онтологичность вместо идеологичности в кинематографе Тарковского становится более революционна, чем XX съезд КПСС. Тарковский тоже смешивает тотальное и индивидуальное, но только в других категориях, которые находятся гораздо ближе к христианству, нежели социализму. Христианство апеллирует к личности, социализм — к коллективу. «Нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду», — говорит, хоть и почти через двадцать лет после «Иванова детства», Доменико в «Ностальгии». Возможно, возвращение к истокам и есть тот поворот, «который в 1962 году сделал как бы слышимым скрип исторической оси».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вайль П., Генис А.* Шестидесятые. Мир советского человека. — М. : АСТ, 2013. — 432 с.
2. Жан-Поль Сартр. По поводу «Иванова детства» // Электронный ресурс: http://www.kinovoid.com/2015/11/sartr-ivanovo-detstvo.html (дата обращения: 02.09.2020).
3. *Ковалов О.* Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. — 2010. — № 4 // Электронный ресурс: http://old.kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article6 (дата обращения: 02.09.2020).
4. *Парамонов Б. М.* След: Философия. История. Современность. — М. : Независимая газета, 2001. — 528с.
5. *Пятигорский А.* О времени в себе. Шестидесятые годы — от Афин до ахинеи // Пятигорский А. М. Избранные труды. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 590 с.
6. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм — это гуманизм // Электронный ресурс: https://scepsis.net/library/id_545.html (дата обращения: 02.09.2020).
7. *Сартр Ж.-П.* Проблемы метода / Пер. с фр. ; примеч. В. П. Гайдамаки. — М. : Прогресс, 1994. — 236 с.
8. *Туровская М.* 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. — М. : Искусство, 1991. — 256 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Андрей Тарковский — «Иваново детство» (1962).
Василий Пронин — «Сын полка» (1946).
Михаил Калатозов — «Летят журавли» (1957).
Михаил Ромм — «9 дней одного года» (1961).
Михаил Калик — «Человек идет за солнцем» (1961).
Сергей Бондарчук — «Судьба человека» (1959).
Андрей Тарковский — «Андрей Рублёв» (1966).

Номинация «Литературоведение»

Первая премия

ХРОНОТОП РОМАНОВ О РУССКИХ РОБИНЗОНАХ

Шахова Вероника Евгеньевна
Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова
Гуманитарный институт (филиал в г. Северодвинске)

ВВЕДЕНИЕ

Представленная работа посвящена изучению категории хронотоп в художественных произведениях XVIII–XX веков, которые являются частью русской робинзонады. Для литературных произведений жанра робинзонады отличительной чертой считается ситуация изоляции и выживания героя, а особая композиция текста с включением географических описаний указывает на исключительную значимость художественных пространства и времени.

Актуальность работы обусловлена тем, что заявленная тематика встраивается в русло современного филологического и, в целом гуманитарного, научного познания о пространстве и времени. Это связано с понятием о «пространственном повороте» в культуре, которое подробно описано в книге Д. Бахманн-Медик (2017) и вызывает все больший интерес в гуманитаристике. К тому же актуальным вопросом для литературоведения был и остается поиск новых методов анализа художественного текста. В нашей работе проблеме методологии описания хронотопа уделено большое внимание, отражены существующие подходы, определены закономерности и выявлен алгоритм анализа художественного хронотопа.

Научная проблема исследования основывается на выявленной недостаточности в формулировке дефиниции художественного хронотопа. Другой аспект научной проблемы сводится к вопросу о сущности хронотопа в текстах о русских робинзонах.

Научная новизна нашего исследования объясняется тем, что аналитическая часть работы включает разбор и интерпретацию художественных текстов, четыре из которых до настоящего времени не привлекали внимание специалистов, — это сочинения П.-Л. Ле Руа «Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных, где они шесть лет и три месяца прожили» (1772), С. И. Турбина «Русский Робинзон» (1879), О. Н. Хмелевой «Робинзон в русском лесу» (1873), К. С. Бадигина «Путь на Грумант» (1953). Произведение Н. К. Лебедева «Архангельские робинзоны» (1935) детально рассмотрено в статье А. В. Давыдовой «Три книги о северных робинзонах» (2020)[1].

[1] *Давыдова А. В.* Три книги о северных робинзонах // Северный текст русской литературы. — Выпуск 5 : Русский Север в системе точек зрения : [Материалы Всероссийской научной

Объектом исследования являются художественные тексты, созданные в XVIII–XX вв. разными авторами.

Предметом изучения становится категория художественного хронотопа, которая является значимой частью топики и исторической поэтики. Стоит отметить, что хронотоп относится к числу категорий, объем и содержание которых до сих пор вызывает споры среди исследователей, этим обусловлен наш научный интерес.

Цель работы заключается в исследовании хронотопа в произведениях о русских робинзонах П.-Л. Ле Руа, Н. К. Лебедева, К. С. Бадигина, О. Н. Хмелевой, С. И. Турбина.

Данные произведения выбраны для анализа по следующим критериям: общий сюжет — художественно выстроенные события о пребывании героя/героев в уединении и вне цивилизации (в частности — на острове и в лесу); общая жанровая специфика, имеющая прямое отношение к роману Даниеля Дефо «Робинзон Крузо»; отсутствие как фундаментальных филологических, так и частных аналитических работ о данных текстах (за исключением статьи А. В. Давыдовой[2]).

Кроме того, пространство Русского Севера и Арктики достаточно давно занимает внимание ученых. Этому вопросу посвящены публикации Е. Ш. Галимовой и М. В. Никитиной[3], А. В. Давыдовой и Е. Ю. Ваенской[4], Н. Н. Бединой и В. Н. Матонина[5] и многих других. Данным фактом обосновывается наше обращение к текстам, которые по присущим им характерным признакам (например, место действия — Север России, Арктический остров, Белое море; персонажи — поморы-северяне) входят в состав Северного текста русской литературы.

Поставленная цель подразумевает решение следующих задач:

1) исследовать теорию художественного хронотопа и топики в литературоведении путем систематизации и обобщения информации;
2) сформулировать понятие «хронотоп» с помощью метода двухуровневой триадической дешифровки;
3) рассмотреть методологические подходы к изучению пространственно-временных координат текста с помощью метода контент-анализа и определить методы описания хронотопа в литературных произведениях с помощью метода аналогии;

конференции с международным участием «Северный текст русской литратуры: Русский Север в системе точек зрения», проходившей 10–11 октября 2019 года]. — Архангельск : КИРА, 2020. — С. 65–73.

[2] Там же.

[3] *Галимова Е. Ш.*, *Никитина М. В.* Поэтика пространства Русского Севера и Арктики в северном тексте русской литературы // Геокультуры Арктики : методология анализа и прикладные исследования. Монография / Отв. ред. Д. Н. Замятин, Е. Н. Романова. — М., 2017. — С. 229–294.

[4] *Ваенская Е. Ю.*, *Давыдова А. В.*, *Никитина М. В.* Островной локус в повести З. С. Давыдова «Беруны» // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера : монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. — Т. 1. — Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. — С. 244–252.

[5] *Матонин В. Н, Бедина Н. Н.* Особенности хронотопа старообрядческих текстов о Соловецком восстании [Электронный ресурс] // Вестник славянских культуры — научный рецензируемый журнал. — Т. 43. — 2017. http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-0/v.-n.-matonin (дата обращения: 30.01.2020).

4) сформировать принцип (алгоритм) хронотопического анализа текста;
5) провести целостный анализ и разбор художественных произведений с помощью метода хронотопического анализа.

Методы исследования: сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический, категориально-системный метод, метод контент-анализа, метод аналогии, метод хронотопического анализа текста.

Теоретической базой исследования стали труды М. М. Бахтина, Н. С. Болотновой, В. Н. Топорова, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, В. И. Тюпы, В. Е. Хализева, А. Я. Эсалнек. Исчерпывающими источниками, содержащими в себе теоретические и концептуальные знания о пространстве и времени, стали труды М. Фуко, А. А. Булгаковой, А. Б. Темирболат, Д. Бахманн-Медик. В работе были использованы актуальные диссертационные научные изыскания Н. К. Шутой и В. В. Савельевой.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех частей, заключения и списка литературы (54 наименования). Первая часть работы освещает теоретические аспекты изучения художественного хронотопа, в том числе раскрыты виды топики в литературоведении и смоделировано понятие «хронотоп». Вторая часть раскрывает существующие методологические подходы к изучению хронотопа в художественном тексте; в содержании данной части описывается метод хронотопического анализа текста. Третья часть работы посвящена аналитическому разбору художественных текстов П.-Л. Ле Руа, Н. К. Лебедева, К. С. Бадигина, С. И. Турбина, О. Н. Хмелевой.

Практическая значимость работы заключается в том, что полученные результаты будут способствовать дальнейшему развитию понятийного аппарата в теории хронотопа, поэтики и методологии изучения хронотопа, и могут быть использованы при анализе особенностей художественных времени и пространства при чтении курсов «Введение в литературоведение» и «Литературное краеведение».

Апробация исследования.

Участие в конкурсе научно-исследовательских работ студентов бакалавриата, специалитета и магистратуры в виде научных статей «Филологическая наука и образование: традиции и инновации». Дата проведения с 10 декабря 2019 г. по 01 марта 2020 г. НКЦ «PARADIGMA», г. Пермь. Диплом I степени.

Доклады на научных конференциях:

1. Хронотоп Арктики в романах о русских робинзонах // Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы инновационного развития Арктического региона РФ» с последующим выпуском сборника материалов в электронном виде, с присвоением номера ISBN и включением в базу данных РИНЦ. 18–30 ноября 2019 года. ГИ г. Северодвинска (филиал САФУ г. Архангельска);
2. Русские романы о робинзонах: стратегии рецепции текста и образа // VIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции молодых ученых «LITTERA TERRA: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы» с последующей публикацией сборника (Вып. 14). Конференция посвящена 90-летию проф. Ю. М. Проскуриной (1929–2019). 6 декабря 2019 г. ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет», г. Екатеринбург;

3. Методы изучения хронотопа Арктики в художественном тексте // II Международная молодежная научно-практическая конференция «Арктические исследования: от экстенсивного освоения к комплексному развитию». 27–30 апреля 2020 г. (конференция перенесена на 11–14 ноября 2020 г.). ФГАОУ ВО «Северный Арктический федеральный университет имени М. В. Ломоносова», г. Архангельск;
4. Хронотопический анализ как метод работы с художественным текстом // Научно-практическая конференция «Филологические чтения аспирантов, магистрантов, студентов и молодых ученых». 7 апреля 2020 г. ГИ г. Северодвинска (филиал САФУ г. Архангельска).

Публикации по теме исследования:

1. Хронотоп Арктики в романах о русских робинзонах // Актуальные вопросы инновационного развития Арктического региона. Сборник материалов Всероссийской конференции (18–30 ноября 2019 г.). — САФУ (в печати).
2. Русские романы о робинзонах: стратегии рецепции текста и образа // LITTERA TERRA : материалы VIII Международной конференции молодых ученых «Littera terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы», 6 декабря 2019 г., Екатеринбург / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор И. А. Семухина. — [Электронный текст]. — Екатеринбург : [б. и.], 2020. — Вып. 14. — 1 CD-ROM.
3. Хронотоп Русского Севера в романе С. И. Турбина «Русский Робинзон» (1879) // Филологическая наука и образование: тенденции и инновации. Сборник конкурсных научно-исследовательских работ студентов / Под ред. д. филол. н., проф. С. В. Шустовой ; ООО «Научно-методическое объединение «ИЖ-Логос», Удмурт. гос. ун-т, Пермский институт экономики и финансов, Научно-консультационный центр «PARADIGMA», Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2020. — 292 с.
4. Методы изучения хронотопа Арктики в художественном тексте // Арктические исследования: от экстенсивного освоения к комплексному развитию. Сборник статей и материалов II Международной молодежной научно-практической конференции. — Архангельск (в печати).
5. Хронотопический анализ как метод работы с художественным текстом // Молодая филология — 2020 (по материалам исследований молодых ученых) : Межвузовский сборник научных трудов под редакцией О. А. Фарафоновой. — Новосибирск (в печати).

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХРОНОТОПА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В гуманитарном научном сообществе в начале XXI века происходят определенные «культурные повороты», которые обозначились еще в начале эпохи постмодерна. Многообразие культурных поворотов и их отличительные признаки описаны в труде Д. Бахманн-Медик: интерпретативный, перфомативный, рефлексивный, постколониальный, переводческий, пространственный, иконический. Также ставится вопрос о возникновении и других, не менее значимых, поворотов — мнемоническом, медиальном, этическом и пр.

Рассматривая в нашем исследовании категорию хронотоп, нельзя не обозначить развивающийся в мировой культуре «пространственный поворот» (spatial turn). Для литературы пространственный поворот означает «заостренное переосмысление пространства и локальности, трансграничности и топографий»[6], что указывает на раскрытие пространства как главной темы при обращении к контекстуальному плану художественного целого. В литературоведении пространственный поворот охватывает всевозможные направления научного филологического знания от феноменологии до семиотики. Пространство, по словам Д. Бахманн-Медик, в литературном произведении раскрывается за счет локальных перемещений, художественно освоенных и преобразованных в текстовое единство; интерес вызывают здесь авторские приемы, формы представления, символическая составляющая, все то, что указывает на особую специфику организации художественного пространства — т. е. «воображаемых мест»[7].

Пространственные и временные категории в литературном произведении соединяются в конкретное целое и выражаются в художественном хронотопе, определение которого описано в очерках М. М. Бахтина так: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»[8]. В очерках ученый раскрывает хронотоп через жанровую специфику художественных произведений (греческий авантюрный роман, авантюрно-бытовой роман, рыцарский роман, «раблезианский» хронотоп, идиллический тип хронотопа), характеризует разновидности романных хронотопов: хронотоп встречи, хронотоп дороги, хронотоп замка, хронотоп гостиной-салона, хронотоп порога. Хронотопы для М. М. Бахтина имеют сюжетное значение и изобразительное, и «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа»[9], для ученого хронотоп — это событийный топос. Также литературовед отмечает, что в своих очерках затрагивает временные отношения в отдельности от пространственных, таким образом, делая категорию времени ведущей в понятии «хронотоп».

В. Е. Хализев дополняет написанное М. М. Бахтиным: «…хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, «выводить» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира — даже если герои и повествователи не склонны к философствованию…»[10]

В. Н. Топоров в своих исследованиях предлагает рассматривать время и пространство в согласованном и сплоченном дуэте: «…пространство (или — точнее — пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные

---

6 *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. — М. : Новое литературное обозрение, 2017. — С. 668–669.

7 Там же.

8 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975.

9 Там же.

10 *Хализев В. Е.* Теория литературы. — 4-е изд., испр. и доп. — М., 2004. — С. 231–233.

объекты из сферы культуры и т. п.), т. е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином»[11]. Следовательно, любая «вещь» (слово-понятие, собственно предмет, животное или человек, номинации) в художественном тексте содержит в себе ориентир и отправные точки для выделения и описания определенного вида хронотопа, задавая тем самым структуру текста и создавая целостную картину изображаемого мира.

В теории художественного хронотопа особенно важным оказывается четкое понимание разницы между определениями хронотопа, пространства и времени в отдельности, и художественного мира. Категория хронотопа, объединяя в себе пространство и время, является частью системы художественного мира произведения, которая отличается многогранной функциональной специфичностью. Хронотоп как элемент поэтики текста характеризуется смыслопорождающей, сюжетообразующей, изобразительной и аксиологической функциями.

По утверждению О. М. Казаковой, описание мира в пространственных категориях особенно характерно для русского менталитета[12]. Выстраивая пространство произведения, хронотоп вводит в него читателя и при этом формирует в его сознании ассоциативные связи между художественным целым и окружающей действительностью. Пространство и время выступают в роли значимых величин, которые так или иначе составляют культурную историю человечества.

Хронотоп играет важную роль в структуре литературного произведения. Созданный писателем хронотоп организует существование персонажей внутри художественного пространства и иллюстрирует течение времени, что позволяет в процессе работы с текстом соотносить художественный мир произведения с реальным миром и выявлять авторский замысел, подтекст, идею и ценностное значение произведения. Художественный хронотоп является одним из основополагающих элементов в структуре художественного мира произведения и его осмысливания.

Художественный хронотоп как способ воплощения авторского замысла отражает реальную картину мира, оставаясь при этом эстетической категорией человеческого восприятия.

Кроме своего культурологического, исторического и философского значения, категория художественного хронотопа является одним из главных свойств текста. Создавая цельное и целостное литературное произведение, писатель с помощью внутренней структуры изображаемого художественного хронотопа раскрывает многогранность, многозначность и многозадачность своего текста.

При анализе художественного хронотопа существенное значение имеет обращение к литературной топике. Предметом изучения литературной топики

---

[11] *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М. : Изд-во «Наука», 1983. — С. 227–284.

[12] *Казакова О. М.* Пространство и время в русской языковой картине мира // Культура Алтайского края как опыт толерантного взаимодействия сопредельных территорий. — Сб. материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию Алтайского края (23–25 мая 2007 г.). — Барнаул : Издательство : Алтайский государственный аграрный университет, 2007. — С. 347–350.

является «топос», «…в литературоведении его рассматривают как единицу «бессознательной поэтики» текста»[13].

Литературоведческая категория «топос» теснейшим образом связана с пространством, что означает ее соотнесение с предметом нашего исследования — художественным хронотопом.

Топика, как наиболее продуктивное направление исторической поэтики, изучает сложное понятие «топос», которое объединяет в себе термины «архетип», «универсалия», «хронотоп», «художественное пространство», «мотив», «символ» и другие, проявляя при этом свою способность к семантическому варьированию. В литературоведении состав дефиниции топоса связан непосредственно с художественным образом в функции символа или мотива.

Пространственный аспект топики в литературоведении раскрывается через изображенные в тексте художественное пространство, локусы и хронотопы. Топос является языком описания пространственных образов, а любое пространство обязательно формируется оппозициями (верх — низ, правое — левое, близкое — далекое), что особенно важно в понимании хронотопичности художественного текста.

Устойчивость формул топики (т. е. топосов) знаменует собой обращение к коллективному опыту всего человечества, происходит образование «общих мест», существование которых обеспечивает легкодоступность в рецептивной практике прочтения того или иного художественного произведения в «чуждой» культуре. Относительно материала нашего исследования, обращение к устойчивым формулам топики обусловлено прежде всего единым местом действия в отобранных нами текстах — локусы острова и леса фигурируют в произведениях как составные части большого топоса «Русский Север». Локус леса является одним из самых объемных и содержательных художественных образов, который к тому же определяется как естественно-природная часть русского самосознания[14]. Островной локус на своеобразном семантико-географическом уровне является пограничным пространством с остановившимся временем.

В нашей работе ведущим является понятие хронотопа как категории, которая объединяет пространство и время с равным значением. Термин «хронотоп» давно применяется в литературоведении, но под ним подчас скрываются самые разные смыслы.

Стоит отметить, что хронотоп относится к числу категорий, объем и содержание которых до сих пор вызывает споры в научном филологическом сообществе. Таким образом, в нашем исследовании появляется необходимость решить следующие задачи: систематизировать точки зрения литературоведов относительно того, что есть хронотоп; установить критерии понятия «хронотоп», применив метод триадической дешифровки понятия.

В теории литературы изучением категории «хронотоп» занимаются многие ученые-литературоведы как в России, так и за рубежом. Предметом изучения выступают виды хронотопа (линейный, циклический, вечный); типы хронотопа (хронотоп театра, хронотоп цирка, хронотоп дороги, хронотоп порога и др.);

---

[13] *Булгакова А. А.* Топика в литературном процессе : пособие. — Гродно : ГрГУ, 2008. — С. 54.

[14] *Галимова Е. Ш.* Локус леса в художественной картине мира Северного текста // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера : монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. — Т. 1. — Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. — С. 173–188.

функции хронотопа (сюжетообразующая, текстопорождающая и др.); изобразительно-выразительные возможности хронотопа и т. д.

Рассмотрев различные теоретические труды, мы выявили некоторую недостаточность в формулировках дефиниций категории «хронотоп».

В научном сообществе широко развиты различные когнитивные методы, которые позволяют изучить познаваемый объект не в традиционной абстрактной форме, а в практическом аспекте. В нашей работе мы обращаемся к методу двухуровневой триадической дешифровки понятий.

Метод двухуровневой триадической дешифровки сводится к разделению исходного понятия на два уровня: на первом уровне понятие дешифруется триадой производных от него понятий, на втором уровне полученные производные понятия подвергаются такой же дешифровке, что позволяет в достаточной степени выявить суть исходного понятия и в итоге получить исчерпывающее определение искомого понятия.

Исследование имеющихся в литературоведении определений категории «хронотоп» позволяет установить ее ключевые критерии. В поле нашего внимания оказались 10 различных толкований понятия хронотопа. За основу конструирования определения мы взяли толкования М. М. Бахтина[15], В. Н. Топорова[16], А. Б. Есина[17], В. И. Карасика[18], В. Е. Хализева[19], В. А. Андреевой[20], Р. И. Енукидзе[21], А. Ю. Белецкой[22], В. В. Савельевой[23], А. Б. Темирболат[24].

В итоге, основными категориями, которые были обнаружены в определениях, стали следующие: «пространственно-временные приметы», «вещественное наполнение пространства и времени», «культурологическое отражение

---

[15] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.

[16] *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М. : Изд-во «Наука», 1983. — С. 227–284.

[17] *Есин А. Б.* Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины. — М. : Высшая школа, 1999. — С. 198–210.

[18] *Карасик В. И.* Лингвокультурные концепты времени и пространства // Пространство и время в языке : Тезисы и материалы международной научной конференции. — Часть 1. — Самара, 2001. — С. 16–18.

[19] *Хализев В. Е.* Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. — М., 2004. — С. 231–233.

[20] *Андреева В. А.* Особенности художественного хронотопа в современном литературном нарративе // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. — СПб : Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина. — № 2 (13). 2008. — С. 143–155.

[21] *Енукидзе Р. И.* Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа) : автореф. дисс. … к. филол. н. — Тбилиси, 1984. — 24 с.

[22] *Белецкая А. Ю.* Хронотоп «провинциальный городок» в романе Д. Фаулза «Волхв» [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. — 2013. — № 3(7). — Электронный научный журнал (Online). ISSN 2303-9922. http://www.vestospu.ru (дата обращения: 25.01.2020).

[23] *Савельева В. В.* Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация : автореф. дисс. … д. филол. н. — Алматы : Фонд «XXI век», 2002. — 48 с.

[24] *Темирболат А. Б.* Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе : Монография. — Алматы : Ценные бумаги, 2009. — 504 с.

пространственно-временного континуума», «картина мира», «единство времени и места», «система», «элемент нарратива», «амбивалентная связь временных и пространственных отношений», «система взаимоотношений человека с окружающей действительностью», «устойчивые доминанты хронотопа».

На основе выделенных в структуре дефиниций ключевых слов составим модель понятия «хронотоп».

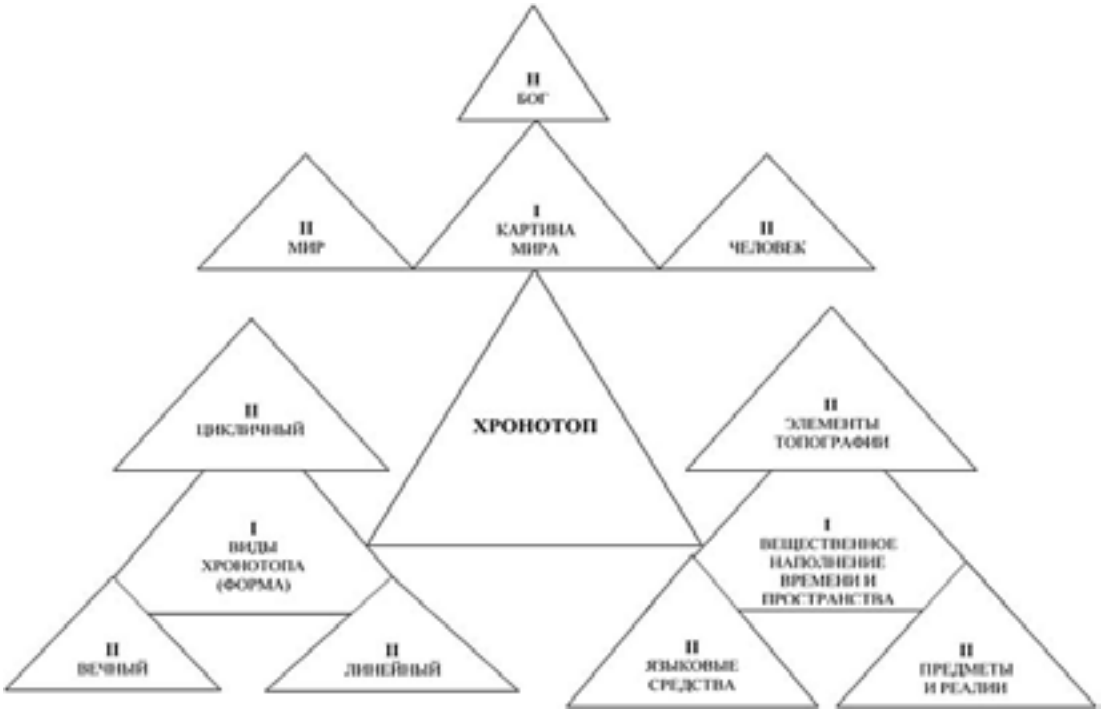


Рис. 1. Триадическая модель понятия «хронотоп»

Проведя первичный этап дешифровки исходного понятия, переходим на второй уровень дешифровки.

Учитывая полученные характеристики понятийной парадигмы «хронотопа», приведем примерную составную дефиницию понятия «хронотоп». Итак, *хронотоп — это формально-содержательная категория литературы (исторической поэтики), являющаяся неотъемлемой частью в устройстве индивидуально-авторской картины мира, которая отражает устойчивую связь между пространством и временем с их вещественным наполнением.*

Сконструированное понятие в дальнейшем находит свое практическое применение в процессе наблюдения над конкретными текстами.

2. МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ХРОНОТОПА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В литературоведческой среде существует несколько разнообразных подходов к методике изучения хронотопа (пространственно-временных координат текста).

Исследование специальных работ (А. Я. Эсалнек[25], Н. К. Шутой[26], В. Ю. Тюпы[27], В. В. Савельевой[28], Е. А. Давыдовой[29], Е. Г. Белоусовой[30]) с помощью метода контент-анализа позволило нам сформулировать следующие проблемы, связанные с анализом художественного хронотопа: 1) формирование единой модели хронотопа с указанием ее элементного состава; 2) выявление структуры хронотопа; 3) определение этапов хронотопического анализа текста; 4) определение и описание уровней работы над текстом; 5) состав дефиниции категории «хронотоп».

Обобщая рассмотренные методологические подходы к изучению хронотопа, мы установили следующие закономерности его анализа: художественный хронотоп соотнесен с человеком; для разных эпох и литературных направлений характерен свой собственный хронотоп; для характеристики хронотопа важно установить позицию, точку зрения — автора, читателя, героя.

Так, литературовед В. В. Савельева предлагает составлять топологическую и темпоральную модель художественного мира. В топологическую модель входят следующие компоненты: география, топография, физические свойства локуса, степень и характер заполненности пространства, характеристика координат событий, топонимия и этимология топонимов, эпохальные артефакты, ландшафт, пейзажные образы, места встречи героев, система архетипов. В темпоральную модель входят: время описываемых событий — исторически достоверное и художественное; приметы конкретного исторического времени, которые могут быть приравнены к эпохальным артефактам; длительность протекания событий; время, прошедшее между событиями.

В ходе работы перед нами встала задача выбора тех или иных групп методов, которые смогут в полной мере раскрыть сущность художественно освоенных категорий времени и пространства. Для решения поставленной задачи мы обратились к существующим в современном литературоведении методам филологического анализа текста, рассмотрели их принцип и определили их значимость в качестве инструмента для описания хронотопа художественного текста.

Ознакомившись с методами филологического анализа текста, описанными в учебном пособии Н. С. Болотновой, мы выяснили, что изучение художественного текста через призму созданного внутри него хронотопа может осуществляться с помощью следующих групп методов: общенаучные методы — количественный

---

[25] *Эсалнек А. Я.* Теория литературы : учеб. пособие. — М. : Флинта : Наука, 2010. — С. 123–139.

[26] *Шутая Н. К.* Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII–XIX вв. : автореф. дисс. … д. филол. н. — Ульяновск : Типография Ульяновского государственного университета, 2007. — 35 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003064850#?page=1 (дата обращения: 07.09.2020). — Загл. с экрана.

[27] *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). — М. : Издательство «Лабиринт», РГГУ, 2001. — С. 94–97.

[28] *Савельева В. В.* Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация: автореф. дисс. … д. филол. н. — Алматы : Фонд «XXI век», 2002. — 48 с.

[29] *Давыдова Е. А.* Методика анализа художественного текста: пространственно-временной аспект // Вестник ОГУ. — № 11(105) / ноябрь, 2009. — С. 89–94.

[30] *Белоусова Е. Г.* Основные характеристики художественной картины мира, репрезентируемой в произведениях жанра фэнтези // Молодой ученый, 2011. — № 4. — Т. 1. — С. 200–202. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://moluch.ru/archive/27/3008/ (дата обращения: 07.02.2020).

анализ, метод моделирования; общефилологические методы — контекстологический, структурный, семиотический; частный метод — метод «слово — образ»[31].

Применение метода количественного анализа позволит составить определенную парадигму релевантных примет «пространства-времени», которая выявит неслучайность в построении художественного хронотопа.

В пределах изучения хронотопа в конкретном произведении обусловленным может быть и контекстологический анализ, как в рамках минимального контекста — на уровне языковой единицы, так и в рамках максимального контекста — целого художественного произведения.

Структурный метод, у истоков которого стоят Ф. де Соссюр и Б. де Куртенэ, позволяет обратить внимание на компоненты, которые составляют художественный хронотоп, выделить их и провести качественный анализ.

Выделение структуры хронотопа в литературном произведении позволяет выйти на первый внешний уровень познания текста. При чтении сфокусированный взгляд специалиста опирается на все возможные показатели разнонаправленности как времени, так и пространства. В качестве показателей элементов структуры хронотопа следует рассматривать следующие векторные оппозиции: «верх — низ», «правое — левое», «вперед — назад». Семантика выбранных направлений хронотопа соответствует авторской интенции. Например, если при описании действий персонажа или сюжетной линии взгляд (читателя, автора, персонажа) обращается вверх посредством используемых приемов (лексических, семиотических, символических), то характер изображаемого хронотопа может обозначать оппозиционный концепт «ад — рай». Другой пример: выбор главным героем своего пути (вперед или назад), который актуализирует в сознании читающего смысловую доминанту проблематики всего произведения. Формирование сущностных значений структуры хронотопа позволяет выйти на второй уровень познания текста — философский и глубинный.

Основная функция художественного хронотопа — организация пространства, в котором «живут» персонажи; возможность сделать его понятным и интересным, концептуально связным и эстетически наполненным. Устройство художественного хронотопа определяется следующими характеристиками: открытость или закрытость, замкнутость или разомкнутость, целостность или дискретность. Эти характеристики могут успешно объединяться писателем для достижения поставленных им творческих задач.

Использование семиотического метода при изучении хронотопа позволяет определить художественную значимость текста на уровне общечеловеческого сознания (речь здесь идет о мифологемах, архетипах и стереотипах, т. е. обращение к «знакам» топики).

Метод «слово — образ» играет важную роль в существе анализа художественного хронотопа. Методичный и последовательный анализ слов на всех их уровнях (слово, предложение, сложное синтаксическое целое) позволяет проследить функции создаваемых с их помощью хронотопичных образов.

Рассматривая художественный хронотоп в разрезе онтологических «вечных» тем, необходимо исследовать пространство и время на уровне бинарных

---

[31] *Болотнова Н. С.* Филологический анализ текста : учеб. пособие. — 4-е изд. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 520 с.

символических образов хаоса — космоса, огня — воды, движения — неподвижности, света — тьмы. В контексте антропологических «вечных» тем хронотоп следует анализировать через следующие факторы: детство — юность — зрелость — старость, будни — праздники, мир — война.

Итак, анализ художественного хронотопа заключается в исследовании текста первоначально на двух уровнях — формальном и содержательном. Формальный уровень основан на анализе архитектоники текста, а содержательный уровень открывается при моделировании структуры хронотопа.

По нашим наблюдениям результативными для изучения художественного хронотопа будут следующие методы: метод моделирования, структурный метод, метод «слово — образ». Также мы определили, что хронотопический анализ как метод работы с текстом подразумевает слияние компонентного, контекстологического, структурного и семиотического методов филологического анализа текста.

Теперь рассмотрим подробнее метод хронотопического анализа текста, наиболее эффективная методика которого описана литературоведом В. В. Савельевой. Хронотопический анализ — это построение модели произведения, отражающей пространство и время. Это один из видов филологического анализа текста.

Термин «хронотопический анализ» еще не нашел своего четкого определения в научных кругах, поэтому часто можно встретить и такие словосочетания, как «хронотопическая модель произведения» (А. Г. Баишева[32]), «хронотопическое чтение» (Р. Р. Гарагезов, Р. Г. Кадырова[33]), «хронотопическое моделирование» (Д. Г. Горин[34]).

Изучение научных работ разных авторов позволяет установить следующие принципы хронотопического анализа: 1) внимание к историческому контексту произведения; 2) оценка функционала изображенного хронотопа; 3) разбор символов-хронотопов; 4) выделение устойчивых доминант структуры хронотопа.

Как говорилось выше, метод хронотопического анализа предполагает работу с художественным текстом на двух уровнях: внешнем (архитектоника текста) и внутреннем (подтексты и смыслы). На внешнем уровне происходит разбор художественного хронотопа с точки зрения лексики, синтаксиса, грамматики и стилистики. На внутреннем уровне хронотопический анализ текста осуществляется путем обращения к имманентному пласту произведения, тем самым реализуются контекстологическая и семиотическая составляющие метода.

Выделяется ряд общих положений метода хронотопического анализа текста с точки зрения его результативности: 1) категория художественного хронотопа является одной из главных свойств текста; 2) составление топологической и темпоральной модели художественного мира позволит наглядно представить хронотоп

---

[32] *Баишева А. М.* Хронотопическая модель исторического романа в семиотическом аспекте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : ООО Издательство «Грамота». — № 5–1(35), 2014. — С. 30–34.

[33] *Гарагезов Р. Р., Кадырова Р. Г.* «Хронотопическое чтение» как метод нарративного анализа // XXI век. Человек и окружающий мир. — 2018 (1). — С. 60–72.

[34] *Горин Д. Г.* Реальное, воображаемое и символическое в институционализации обществ: к методологии хронотопического моделирования // Проблемы современного антропосоциального познания : сб. ст. / под общей ред. Э. С. Демиденко. — Брянск : БГТУ, 2006. — Вып. 4. — С. 3–10.

произведения; 3) выделение и описание структуры хронотопа, выявление его элементов и оппозиций служит базой для осуществления хронотопического анализа текста; 4) постижение уровней изображаемого в тексте пространства (реальность / ирреальность / гиперреальность, фантазия, сон и др.) и времени (прошлое / настоящее / будущее, бесконечность / вечность, безвременье и т. д.) способствует выявлению ценностных смыслообразующих значений в авторской интенции; 5) теория знака и знаковых систем способствует организации хронотопического анализа на лексико-семантическом уровне, особенное устройство которого дает ключ к смысловой интерпретации текста.

С опорой на имеющиеся исследования хронотопа в художественном произведении определяются этапы работы с методом хронотопического анализа. **Предварительный этап:** выполнение разметки художественного текста; выделение различных частей речи с пространственно-временным значением (существительные, глаголы, числительные, наречия, прилагательные). **Этап сбора информации:** работа с семантикой различных лексических групп. **Этап осмысления:** 1) определение видов образов времени и пространства (вкусовые, визуальные, тактильные, звуковые, обонятельные, кинестетические, когнитивные и т. д.); 2) выявление основных приемов передачи пространственно-временных образов. **Этап построения модели** хронотопа в виде схемы, таблицы, рисунка. **Этап обобщения наблюдений,** конкретизация художественного смысла.

Подводя итог, можно заключить, что метод хронотопического анализа вносит значительный вклад в постижение эстетического содержания произведения. В единстве рассмотрения художественного пространства и времени становится возможным познание смысла произведения.

3. ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVIII–XX ВВ. О РУССКИХ РОБИНЗОНАХ

В свое время роман Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» стал популярным среди читателей всех возрастных категорий сначала в родной стране писателя — Англии, а затем и за ее пределами. Произведение Дефо породило множество переработок; сочинение ознаменовало собою становление целого жанра — робинзонады. После романа «Робинзон Крузо» во многих национальных литературах появились свои «островные тексты».

Ориентируясь на теоретические разработки, мы определили рецептивные стратегии усвоения романа Дефо в русской традиции через отобранные нами тексты: «Робинзон в русском лесу» О. Н. Хмелевой и «Русский Робинзон» С. И. Турбина — подражание; сюжет о приключениях мезенцев в Арктике П.-Л. Ле Руа, Н. К. Лебедева, К. С. Бадигина — авторское указание.

Следуя хронологическому и тематическому принципам, обратимся сначала к первоисточнику о приключениях поморских промышленников в Арктике — сочинению П.-Л. Ле Руа XVIII века, затем к произведениям, переработанным и дополненным другими авторами в XX веке — Н. К. Лебедевым и К. С. Бадигиным. В данных трех произведениях мы анализируем хронотоп Арктики. Ко второй группе текстов относятся произведения XIX века — О. Н. Хмелевой и С. И. Турбина, в которых для нашего исследования интересен в первую очередь хронотоп Севера.

Первым, кто описал шестилетние злоключения мезенцев на острове Эдж в архипелаге Шпицберген в Белом море, стал Петр Людовик Ле Руа (1699–1774 гг.), историк по роду деятельности.

Петр Людовик Ле Руа в 1760 году создал книгу «Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных, где они шесть лет и три месяца прожили», изданную сначала на немецком языке (1760) и французском (1766). Позже, в 1772 году сочинение было переиздано на русском языке в Санкт-Петербурге, автор перевода на данный момент не установлен. Позже сочинение Ле Руа перевели на английский, голландский и итальянский языки.

Сочинение Ле Руа увидело свет спустя 53 года после публикации романа Дефо. Предыстория его возникновения напоминает историю создания романа Дефо — публикация интервью с Александром Селькирком, у Ле Руа — допрос мезенцев, оказавшихся на архипелаге и выживших.

Произведение П.-Л. Ле Руа мало изучено. Имеются лишь эпизодические работы, посвященные этому сочинению: предисловие В. Ю. Визе (к изданию 1933 года), статья А. И. Андреева (1946)[35], предисловие М. И. Белова (к изданию 1975 года); книга С. В. Обручева (1964)[36], статья М. Цетлина (1973)[37], статья Л. М. Саватюгина (2010)[38].

Как видим, публикаций совсем немного, почти все они увидели свет в первой половине XX века. Характер данных публикаций — научно-популярный. На наш взгляд, сочинение Ле Руа заслуживает внимания, поскольку позволяет рассмотреть известный мотив необитаемого острова или мотив робинзонады в контексте индивидуально-авторской картины мира.

В своем сочинении Ле Руа стремился к точной передаче случившегося с четырьмя поморами — Алексеем Химковым, его сыном Иваном, Степаном Шараповым и Федором Веригиным. Автор прописывает координаты острова, к которому был принесен бурей промысловый корабль, указывает точные даты, рассказывает об особенностях флоры и фауны острова. Ле Руа в своем сочинении, в отличие от Дефо, который заменил пространство Тихого океана на пространство Атлантического океана, использует топонимы, совпадающие с реальной географической картой Арктики. Читатель может проследить морской путь поморов к острову, вычислить расстояние от Архангельска до Шпицбергена.

Принципиальное отличие от романа Дефо заключается в описании условий пребывания на острове поморских робинзонов, климатические особенности арктического пространства прямо противоположны острову Робинзона Крузо. Остров Робинзона метафорически воссоздает «рай на земле»: теплый климат, плодородная почва, обилие растительности и животных, живописные виды, морской простор, все это благодатно сказывается на становлении личности Робинзона, на его нравственном преображении. В тексте Ле Руа же создан образ острова как

---

[35] *Андреев А. И.* Труды Ломоносова по географии России // Ломоносов : Сборник статей и материалов. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1946. — Сб. II. — С. 130–143.

[36] *Обручев С. В.* Русские поморы на Шпицбергене. — М. : Наука, 1964. — 144 с.

[37] *Цетлин М.* Заполярные робинзоны // Наука и жизнь. — М. : Издательство «Правда». — 1973. — № 2. — С. 148–152.

[38] *Саватюгин Л. М., Дорожкина М. В.* Российские робинзоны острова Грумант // Природа. — 2010. — № 3. — С. 90–95.

враждебного пространства. Автор при описании берегов острова рисует условную картину смерти с помощью образов фауны: «*…часто случалось… находить им на морском берегу клыки морских быков, да и целые челюсти…< > сие великое множество зубов и челюстей, довольно доказывает, что плотоядные звери нападают на спящих на берегу моржей и их пожирают…*»[39]. Инфернальность бытия на острове подтверждается четырехмесячным мраком и в то же время ослепляющим трехмесячным солнцестоянием, «безмерной стужей», присутствием опасного зверя в открытом пространстве, южными ветрами, «ужасной величины острыми камнями». На протяжении всего повествования Ле Руа пишет о несчастии, которое постигло поморов, они находятся на острове как в тюрьме, пребывание на острове в тексте характеризуется, как безнадежность *(«…им нет больше надежды оставить сего острова…»*[40]), заточение *(«…ничто так не подавало сим бедным людям с начала их заточения толикой помощи, как доска, в которую вбит был железный крюк и несколько гвоздей…»*[41]), уныние *(«…они думали препроводить в печалях остальное время своей жизни…»*[42]). Таким образом, Ле Руа изменяет семантику образа острова, у него это **«ад на земле».**

Представления об Арктике в тексте формируются через сочетание различных типов пространства и форм времени. В исследуемом сочинении определяется следующая структура хронотопа Арктики:

— открытое пространство — остров, море;
— космическое пространство — небо;
— конкретное пространство — топонимия (совокупность географических названий);
— пространство природно-географическое — погода, природные явления, стихия местности, животные;
— пространство внутреннее психологическое — сознание персонажей, их чувства и эмоции;
— время — календарное (отсчет дням ведется по церковным праздникам);
— временные оппозиции — день/ночь, зима/лето.

Ле Руа пишет об опасностях и страхе, которые преследуют островитян вне их хижины: «*…причиняли они* (т. е. белые медведи — ред.) *сим людям нападениями своими несказанный страх, так что они, какая бы нужда им ни была, не смели выходить из избы по одиночке и без рогатин, коими они обороняться могли от сих злых зверей, коих хищности беспрестанно должны были опасаться…*»[43], — подобными описаниями раскрываются в тексте образы фауны. При описании острова автор использует прилагательные пустая и пуст со значением «плохая» и прилагательное необитаем со значением «опасный».

Время в сочинении Ле Руа является такой формальной категорией, которая способна отразить авторское и персонажное восприятие описываемой

---

[39] *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — С. 44.

[40] Там же. С. 25.

[41] Там же. С. 27.

[42] Там же. С. 23.

[43] Там же. С. 29.

действительности. Так как автор-повествователь функционально представляет собой хроникера событий, то хронотоп Арктики, изображенный в исследуемой повести, обретает черты реального географического пространства. Таким образом, автор представляет перед читателем конкретное пространство, определяемое через употребляемые топонимы. В начале повествования взгляд читателя находится еще в Петербурге, куда были приглашены путешественники поморы, чтобы сообщить в подробностях о своих злоключениях на острове. После, взгляд читателя перемещается уже в Архангелогородскую губернию, откуда команда моряков отправилась на промысел. И уже затем читатель становится свидетелем кораблекрушения и приключений поморов, оставшихся в уединении на необитаемом острове Ост-Шпицбергене: «*…у россиян Малым Бруном называемом…*»[44] Как видим, география в повести Ле Руа раскрывается через топонимию и отчетливо прослеживается на карте России.

В книге Ле Руа время следует рассматривать с нескольких точек: время читателя, время хроникера-повествователя, время персонажей внутри события (за событие будем принимать период шестилетнего пребывания поморов на острове), время персонажей вне события, когда они вернулись домой.

Время хроникера-повествователя многомерно — описывая приключения островитян, автор делает лирические отступления, касающиеся его личных биографических сведений, тем самым задавая дополнительный лично-авторский пространственно-временной континуум. Ле Руа пишет о своем пребывании в Москве и о возвращении в Петербург, чем формирует авторский хронотоп.

Время персонажей повести внутри события протекает хронологически, они исчисляли дни по церковному календарю, а штурман Алексей Химков сделал астрономическую палку (Jacobs Stab), с помощью которой определял время. Примечательным становится тот факт, что поморы без календаря и почти без солнца в определении времени ошиблись всего лишь на два дня, такая погрешность становится крайне незначительной, учитывая их оторванность от цивилизации.

Хронотоп Арктики в сочинении Ле Руа служит для освоения реальной временной действительности. Рассматриваемый хронотоп состоит из нескольких элементов: хронотоп ландшафта (острова), хронотоп моря, хронотоп погоды, хронотоп поморов.

Хронотоп поморов состоит из их внутреннего психологического пространства и географии их перемещений. Ле Руа отмечает, что, организовав и наладив быт, поморы могли и вовсе не испытывать никаких трудностей в жизни на необитаемом острове, за исключением лишь одного — тоски по семье: «*…ежели бы не уныние…<…> …то бы они имели причину быть довольными все…*»[45] — здесь мы видим эмоциональные образы с пространственно-временным значением.

География перемещения как элемент хронотопа поморов раскрывается с помощью мотива пути. Когда судно оказалось заперто льдами, моряки приняли

---

[44] *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — С. 23.

[45] *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — С. 37–38.

решение сойти на берег, чтобы найти хижину на острове для зимовки. Здесь автором раскрываются когнитивные образы: «*…они начали думать, где бы им перезимовать…*»[46] Путь от промыслового корабля до острова труден и опасен — поморы «*…принуждены были почти целую милю идти по льдинам, волнением и ветром костром намешанным…*»[47] Ле Руа для создания образа трудного пути использует крайне поэтичную метафору — льдины он сравнивает с поленьями дров в костре, которые в хаотичном беспорядке выстроились под воздействием сильного ветра и теперь представляют угрозу для жизни.

Важным для понимания специфики хронотопа Арктики в сочинении Ле Руа является описание географических и метеорологических особенностей острова.

Хронотоп погоды как составная часть хронотопа Арктики воплощен в тексте сочинения через описание климатических условий на острове. Ле Руа пишет о погодных условиях так: «*…стужа бывает в сих странах несносная…*», «*…невероятное множество снега…*», «*…долговременное отсутствие солнца…*», «*… они находились под толь холодным климатом…*»[48] — здесь раскрываются образы осязания. Подобными описаниями автором задается характер северного пространства, в сознании читателя формируются представления о хронотопе Арктики через ассоциации, вызванные описаниями погодных условий, — реализуются мотивы холода и тьмы.

Выделение хронотопа острова как элемента хронотопа Арктики осуществляется через точные описания ландшафта. «*Сей остров Ост-Шпицберген… <…> … лежит между концом третьего и началом четвертого климата… представляется сей остров во образе пятиугольника. В длину он… 23, а в ширину… 22 немецкие мили*»[49], — пишет Ле Руа. Дальнейшие авторские описания особенностей почвы и практически отсутствующей растительности на острове также способствуют созданию реальных представлений о месте пребывания героев произведения. Также Ле Руа опровергает сложившиеся в том времени представления о Новой Земле как о «куче льду». Он пишет о почве, рассказывает, что на острове растет немного травы, есть камни, глина и, возможно, железная руда — так автором раскрываются образы фауны.

Хронотоп моря, как составляющий компонент хронотопа Арктики, создается автором в самом начале повести, когда упоминается о снаряжении промыслового судна с командой в 14 человек. Разбушевавшееся от непогоды море отбросило корабль к восточной части острова, сбив с курса моряков и принудив их к решению о зимовке на острове. Штурман Алексей Химков был отправлен вместе с еще тремя членами экипажа судна для разведывания местности. Обнаружив на острове дом, в котором можно перезимовать, моряки стали пробираться обратно к кораблю. Но подойдя к тому месту, где он застрял во льдах, моряки не обнаружили ни судна, ни остальных членов команды. Вывод был неутешительный — либо корабль был уничтожен льдами, либо ветер унес его в открытое

[46] Там же. С. 23.

[47] *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — С. 23.

[48] Там же. С. 26, 43.

[49] Там же. С. 38.

море. Море в повести характеризуется эпитетами «отверстое», «пространное», оно представляет собой безмерно открытое пространство, которое обладает властью над поморами. Визуальные образы разбушевавшегося моря и затертого льдами корабля заставляют сделать вывод — море отбирает жизнь: «*…ибо они ясно видели, что каким-нибудь случаем погибнут, ежели останутся на море…*»[50]

Применяя метод хронотопического анализа, представим графически схему хронотопа Арктики в сочинении Ле Руа.

Рис. 2. Схема хронотопа Арктики в сочинении П.-Л. Ле Руа «Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных, где они шесть лет и три месяца прожили»

Итак, исследование пространственных и временных определений в сочинении Ле Руа и их символического аспекта позволило сформировать и проанализировать структуру хронотопа Арктики. С учетом изображенного в тексте Ле Руа пространства, можно дать следующую характеристику хронотопа Арктики: это открытое пространство, обширное, но с существующими незримыми границами, которые невозможно преодолеть без какой-либо помощи; время здесь разделено на две части: день — ночь/лето — зима, оно не имеет иных координат кроме противостояния «света» и «тьмы». Хронотоп Арктики в тексте существует и в конкретном пространстве, и в космическом, при этом он оказывается вписан в календарные рамки и ими в свою очередь определяется.

История, случившаяся с поморами-промышленниками, не была забыта. Благодаря сочинению Ле Руа многие русские писатели обращались впоследствии к ней, расширяя и углубляя сюжетное повествование, наполняя его художественными деталями, образами и мотивами.

В первой половине XX века Н. К. Лебедев обращается к историческому прошлому и перерабатывает сочинение Ле Руа. Его сочинение «Архангельские

[50] *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — С. 23

робинзоны» послужило учебным пособием по географии для учащихся начальных классов. Сочинение Лебедева состоит из семи небольших озаглавленных частей, первая из которых актуализирует образ Робинзона. Воссоздавая на страницах книги события XVIII века, автор стремится показать особенности северной части России: «*…на севере — не земля, а море кормит человека…*»[51], — пишет Лебедев; он указывает временные ориентиры становления поморской земли: «*…еще лет пятьсот назад первые русские поселенцы на берегу Белого моря начали эти промыслы, и с того времени их внуки и правнуки кормятся морской охотой…*»[52] Автор подробно прописывает географические данные Северного края, особенности климата, почвы. Остров Шпицберген охарактеризован Лебедевым эпитетами *тоскливый, страшный, пустынный, дикий.*

В третьей части рассказа автор описывает животный мир полярных стран, указывая при этом на бесплодность полярных земель и на богатство «*Полярного моря*»: «*…пустынны и дики даже и летом берега Шпицбергена…*», но «*зато в самом Полярном море водится много <…> ценных морских зверей…*»[53] Подобными описаниями автор задает характер морского и островного локусов. Еще до основного события (выживание на острове) Лебедев обращает внимание читателя на то, что остров необитаем и может представлять опасность для человека.

Последние четыре части книги посвящены приключениям поморов на острове. Лебедев создает своеобразное значимое психологическое пространство героев: они грустят, скучают, тоскуют, плачут, печалятся, их мучают тяжелые мысли, они испытывают надежду, глядя на очищающееся ото льда море.

Хронотоп жизни поморов на острове характеризуется следующими знаковыми оппозициями: весна — осень, зима — лето, утро — ночь. Временные промежутки обозначены в тексте следующими частями речи: наречиями «*наконец*», «*как-то*», «*однажды*», «*скоро*», «*затем*», «*опять*», «*снова*»; глаголами «*начались*» (морозы), «*настал*» (август) и дальше — «*настала сплошная ночь*», «*так и шло*»; существительными «*часы*», «*солнце*», «*месяц*», «*зима*» (часто сопровождается прилагательным «*длинная*»).

«*Художественное время в рассказе, как и в традиционной народной культуре, метафорично: темнота полярной ночи соотносится со смертью, а солнце и весна — с жизнью*»[54]. Категория времени в части о злоключениях поморов на необитаемом острове становится ведущей в формировании хронотопа Арктики. Проводя анализ лексических единиц в тексте, можно заключить, что пребывание людей на арктическом пустынном острове сходится во времени в одной точке

---

[51] *Лебедев Н. К.* Архангельские робинзоны. Рассказ о приключениях четырех поморов на необитаемом острове в северном полярном море. — 3-е изд. доп. — М. : Гос. учеб.-пед. изд-во, 1935. — С. 4.

[52] Там же. С. 4.

[53] Там же. С. 8.

[54] *Давыдова А. В.* Три книги о северных робинзонах // Северный текст русской литературы. Выпуск 5 : Русский Север в системе точек зрения : [Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием «Северный текст русской литературы : Русский Север в системе точек зрения», проходившей 10–11 октября 2019 года]. — Архангельск : КИРА, 2020. — С. 65–73.

безвременья (ее можно условно назвать «выживание»), которая из-за чувства тоски и безнадежности растягивается в вечности, без начала и без конца.

Таким образом, отмечая тот факт, что сочинение Н. К. Лебедева «Архангельские робинзоны» является учебным пособием для детей, можно установить, что хронотоп Арктики изображен настолько подробно, насколько это позволяют жанровые особенности книги. Эскизных описаний островного пространства, локуса моря, психологического пространства персонажей оказывается достаточно для создания хронотопа Арктики как места пустынного и дикого, не пригодного для жизни, а только лишь для промысловых нужд.

В качестве третьего источника для описания художественно освоенного хронотопа Арктики в рамках нашего исследования мы обратились к «поморской были» Константина Сергеевича Бадигина «Путь на Грумант».

В 1953 году советский писатель, капитан дальнего плавания К. С. Бадигин написал повесть «Путь на Грумант», в которой вновь поведал о приключениях мезенских промышленников в 1743 году, но уже преобразовал эту историю в цельное художественное произведение.

Автор намеренно упоминает в начале повествования о Виллеме Баренце, который, по словам Бадигина, заново открыл острова Шпицбергена, а раньше него это открытие совершили именно поморы и назвали остров Грумантом.

Обозначая арктический хронотоп, писатель упоминает стороны света: «…на *востоке возникла неясная полоса темного берега, уходящего к северу…*», «*…обследовали остров… <…> …пробирались к югу…*»[55], чем задает соотносимое с реальностью художественное пространство.

Герои у Бадигина смелые, они не унывают и не грустят, они всеми силами стараются выжить, они не испытывают страха: «*…грозна и жестока Арктика к людям, но поморская воля и дружба сильнее стихии…*»[56] Писатель не раскрывает в своем сочинении тонкостей внутреннего психологического пространства персонажей, северяне-поморы в повести не подвержены слабостям простых людей, они изображены по законам эпического жанра — богатыри, воплощающие в себе народные идеалы любви к родной земле и мужество.

Арктический остров в романе Бадигина предстает одновременно страшным и красивым, диким и живописным. Поморы любуются открывающимися перед ними видами и в то же время опасаются этого пространства. Автор создает визуальные образы при описании внешнего хронотопа Арктики и задает тональность повествования, эстетически преобразованную — от страха к упоению: «*…к западу горели снеговые вершины Большого Беруна… <…> …на юге расстилался огромный залив с бесчисленными черными островками, сверкающими голубыми айсбергами и множеством плавающего льда…*»[57]

Могущественному красавцу острову противопоставлен русский человек, который еще сильнее, и который преодолевает все трудности и опасности, уготованные судьбой и суровой арктической природой.

---

[55] *Бадигин К. С.* Путь на Грумант. Поморская быль. — Архангельск : Кн. изд-во, 1956. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=2359&p=1. — Загл. с экрана.

[56] Там же.

[57] Там же.

В анализируемом тексте существенное значение имеют прилагательные, которые семантически задают характеристику хронотопа Арктики: «*огромный залив*», «*высокие горы*», «*острые камни*», «*крупные валуны*», «*широкий мыс*» — прилагательные со значением размера подтверждают необъятность и мощь пространства, в котором оказались люди; прилагательные со значением цвета позволяют наглядно представить остров — «*темно-серые скалы*», «*гранитные утесы*», «*серый лишайник*», «*свинцовое море*», «*черное разводье*», «*серо-белый лед*», это пространство лишено красок, арктическая земля серая и кажется унылой, но несмотря на это островитяне умеют любоваться северной природой, эта способность обусловлена их особым северорусским мироощущением, далекий арктический остров так и манит поморскую душу: «*…посмотреть захотелось на Русь полуночную… <…> и во снах мне Грумант-то чудился…*»[58], — сообщал один из мезенцев, Степан Шарапов, о причинах, подтолкнувших его идти на промысел. Здесь цветообразы, используемые автором при описании Арктики и внешнего хронотопа, взаимодействуют с внутренним хронотопом (персонажным восприятием художественных времени и пространства) и способствуют выявлению образов-переживаний и мыслей.

Обилие морской терминологии в тексте заставляет обращаться к специальным словарям по ходу чтения. Читатель узнает об оснастке промыслового судна — фок, грот, бизань, может узнать, что такое гик и гафель, бушприт и кливер, и многое другое. Писатель старается стать просветителем для читателя в своей области знаний и создает значимое судовое пространство, маркированное профессиональными лексическими единицами.

Любопытен факт, упоминаемый автором, об установке большого креста. Поморы, прежде чем обеспечить себе пропитание и жилье, соорудили крест и вбили его на самом высоком и видном месте острова. Кроме функции своеобразного маяка, крест для них означал принадлежность этого острова к северорусским землям. Устанавливая большой крест, поморы хотели защитить место своего обитания от иноземцев, от чуждой силы, от смерти, так как остров по преданиям воспринимался пограничным (сакральным) центром между жизнью и смертью[59]. Включая в повествование образ маяка-креста, автор создает пространственный ориентир как вещественный хронотопичный образ, дополненный семиотической составляющей.

Примечательна встреча поморов с англичанами, которые тоже потерпели кораблекрушение и уже долгое время выживали на соседнем острове. Англичане, сильно измученные цингой, поведали поморам свою историю. Они везли преступников, приговоренных к смерти, но получивших помилование в виде поселения на Шпицбергене. Осужденные, издали увидев берега острова, отказались сходить с корабля и умоляли привести смертный приговор в исполнение тут же, лишь бы не оставаться на этом острове, который только лишь своим видом сулит медленную и мучительную смерть. Иностранцы не могли и подумать, что на островах можно выжить. Они были крайне удивлены, встретив поморов, пышущих здоровьем.

---

[58] *Бадигин К. С.* Путь на Грумант. Поморская быль. — Архангельск : Кн. изд-во, 1956. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=2359&p=1. — Загл. с экрана.

[59] *Боярский П. В.* Русский крест в сакральном пространстве Арктики // Ставрографический сборник. — М., 2001. — Кн. 1. — С. 130.

Обращаясь к алгоритму хронотопического анализа, опишем характер хронотопа в романе К. С. Бадигина «Путь на Грумант» в табличном исполнении.

Таблица 2. Структура хронотопа в романе К. С. Бадигина «Путь на Грумант»

Состав хронотопа	Тип хронотопа	Хронотоп Арктики	
		Хронотоп внутренний (персонажное восприятие)	**Хронотоп внешний (читательское восприятие)**
Образы-ощущения		«…резкий, порывистый ветер туманил слезою глаза…<…> … он с силой бросал в лицо мелкие камешки…»[60]	—
Образы-мысли		«…мозг Химкова напряженно работал, ища выхода и не находя его…»[61]	—
Образы-переживания		«…страшно ведь на Груманте зимовать: медведи, морозы лютые… <…> …будем ждать, авось вернется лодья… <... > … век будем ждать…»[62]	—
Визуальные образы		—	«…лед, только вчера лежавший сплошным покровом до самого горизонта, исчез… <…>… к Западу горели снеговые вершины Большого Беруна»[63]
Цветообразы		—	«свинцовое море», «мутная даль», «черные камни», «темное море»
Образы-вещи		—	«…кресты ставили на самой высокой точке мыса или берега …»[64]
Звуковые образы		—	«…море заглушало все остальные звуки…»[65]

Таким образом, анализ хронотопа романа К. С. Бадигина «Путь на Грумант» позволил нам раскрыть индивидуально-авторские представления об арктическом пространстве. Хронотоп Арктики изображается в эпизоде островного многолетнего пребывания поморов в тяжелых условиях выживания. Специфически

[60] *Бадигин К. С.* Путь на Грумант. Поморская быль. — Архангельск : Кн. изд-во, 1956. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.litmir.me/br/?b=2359&p=1. — Загл. с экрана.

[61] Там же.

[62] Там же.

[63] Там же.

[64] Там же.

[65] Там же.

выстроенный писателем внутренний хронотоп в повести сыграл важнейшую роль в выявлении особого восприятия хронотопа внешнего, т. е. хронотопа Арктики. Принимая точку зрения героев романа, читатель находится под влиянием особенностей арктического хронотопа — обесцвеченный снаружи, он способен вызывать эстетически яркие впечатления, страх и минутное отчаянье сменяется решительностью и отвагой.

Итак, анализ хронотопа Арктики в трех текстах показал, что его репрезентация происходит на реальном географическом уровне, художественное пространство соотносится с существующими на карте мира точками — Россия, Белое море, остров Шпицберген, Архангельская область. Обращаясь к семантическому и символическому аспекту анализа хронотопа Арктики, мы делаем вывод, что он выстраивается по онтологическим законам — существует в космическом пространстве, наделен мотивами смерти, коррелирует с образом ада. В индивидуально-авторской картине мира арктический хронотоп становится неким образом с амбивалентным характером: это и место гибели, и место, о котором можно мечтать.

Обратимся к сочинению детской писательницы О. Н. Хмелевой «Робинзон в русском лесу» (1873). Изучив стратегии рецепции текста романа Д. Дефо и образа Робинзона, мы определили, что сочинение О. Н. Хмелевой является подражанием. Повесть представляет собой дневниковые записи главного героя — подростка-дворянина Сергея, о его отроческих годах, приключениях в лесу и жизни после возвращения домой.

Локус «лес» в заглавии сразу определяет необходимые ориентиры для анализа изображенного О. Н. Хмелевой хронотопа. Обширность и безлюдность лесного пространства ассоциируется с местом гибели[66].

Сюжет произведения расположен в композиционной рамке. Перед «лесным текстом» помещены некоторые подробности из жизни Сергея и его друга — крепостного Васи: их занятия и увлечения, их семья и взаимоотношения между ними, в финале показана дальнейшая жизнь юношей, их обучение, работа и жизненный успех. Таким образом, можно вычленить три хронотопа — хронотоп «долесного» периода, хронотоп «лесной жизни» и хронотоп «возвращения». В хронотопе «долесного» периода обозначены мотивы, подтолкнувшие ребенка к побегу: чтение романа Д. Дефо «Робинзон Крузо». Сергей решает убежать из дома в лесную чащу, чтобы отец не отправил его в военный корпус. В хронотопе «возвращения» время ускоряется, перед взором читателя предстает старик-повествователь.

Модель общего художественного хронотопа в данном произведении выглядит следующим образом.

Рис. 3. Модель хронотопа в произведении О. Н. Хмелевой «Робинзон в русском лесу»

[66] *Галимова Е. Ш.* Локус леса в художественной картине мира Северного текста // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера : монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. — Т. 1. — Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. — С. 173–188.

Рассмотрим подробно хронотоп «лесной жизни». Часто в тексте появляются наречия, определяющие положение и душевное состояние главного героя Сергея и его друга Васи: *«беспомощно», «бесцельно», «осторожно», «страшно», «безнадежно», «оторопело»* и другие. Оказавшись в лесу, мальчики понимают, что им придется трудно, они растеряны и по началу «теряют головы», но смекалка и жизненный опыт крепостного Васи определяют исход этого путешествия: мальчики выстраивают себе жилище и остаются живы.

Образ природы хронотопичен: *«глушь безвыходная», «беспредельное море темно-зеленых вершин», «обступавшие берега озера».* Лес как бы заживо погребает ребят, они не могут оттуда выбраться.

Яркими и показательными в хронотопе «лесной жизни» становятся звуковые образы с пространственно-временным значением. Когда мальчики обустраиваются в лесу, им приходится много работать — они рубят деревья (стук), перетаскивают их. Лесное пространство также имеет свое звуковое оформление: *«стон»* и *«треск»* падающего дерева, *«тяжелый топот»* стада лосей, *«густой шорох»* проливного дождя и т. д. Звуковые образы подобраны так, что создается впечатление враждебности леса по отношению к детям, они чужие в этом мире.

Ход времени передается через пространственные перемещения героев, а изменение положения героев (или предметов) в пространстве определяет временные сдвиги. Писательница задает как временные, так и пространственные границы (стороны) «лесной жизни» детей: мальчики работают с утра и до вечера, с перерывами на прием пищи и беседы, они обсуждают планы на следующий день, ходят за водой на озеро, ищут добычу в близлежащей местности, находят залежи чернозема и глины, строят дом — свое личное пространство.

В хронотопе «лесной жизни» время замедляется, а пространство расширяется и детализируется, наполняется предметами и явлениями с семантической нагрузкой. Читатель видит, как постепенно изменяется ландшафт обжитого героями лесного массива, что свидетельствует об изменениях и в их душевном состоянии, и в их характерах; мальчики взрослеют. Наглядные результаты их работы способствуют перемене в их самочувствии, если сначала мальчики ощущали лишь страх, то дальше приходит уверенность в своих силах: Сергей испытывает радость и гордость, глядя на результат их с Васей работы по строительству жилища.

Герои сочинения Хмелевой внутренне преобразились: от страха и безрассудства они пришли к здравомыслию. На момент побега в лес Сергею исполнилось 13 лет, а на момент возвращения ему уже 17. Этот возрастной период считается переходом от отрочества к зрелости. Делая акцент на пубертатном периоде и помещая мальчиков в тяжелейшие условия лесного выживания именно в этих возрастных рамках, писательница эксплицирует мотив инициации, который реализуется через инсценировку смерти инициантов-робинзонов посредством акта выживания в лесу. Мальчики проходят обряд и вступают во взрослую жизнь после возвращения из леса.

Такую же обрядовость (мотив инициации) мы наблюдаем и в идейном наполнении произведения С. И. Турбина «Русский Робинзон», изданном впервые в 1879 году.

Сергей Иванович Турбин (1821–1884 гг.), русский журналист и драматург, в силу своих профессиональных интересов много путешествовал по России — от Кавказа до Сибири. Доподлинно неизвестно, был ли автор «Русского Робинзона» на Севере в Архангельской губернии или на Соловецких островах; в тексте

произведения при описании некоторых особенностей северной флоры и фауны писатель ссылается на две книги этнографа-беллетриста С. В. Максимова «Год на Севере» и «Голодовки и зимовки на Новой Земле».

В предисловии к роману С. И. Турбин рассказывает о территориях Вологодской и Архангельской губерний, о составе народонаселения Усть-Сысольского уезда, описывает особенности быта, питания, сооружения жилищ и бань, заработка. Автор создает образ северной природы, величию которой резко противопоставлен образ человека: «*при ослепительном блеске солнца, отражающемся в весеннем снеге миллионами бриллиантов, резко поражают человеческие фигуры, жалкие до крайности с утомленными лицами*»[67].

Главный герой повести Вася Федоров — уроженец села Тайболово Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии. После гибели матери вынужден вместе с отцом отправиться на Серёговский солеваренный завод. По истечении трех лет отец Васи умирает от тяжелой болезни, а мальчик отправляется в паломничество со слепым стариком Кондратием. Их маршрут (реальный географический хронотоп) в тексте повести прописан эскизно, на уровне топонимов: Тайболово — Вологда — Москва — Воронеж — Киев — Почаев — Москва — Архангельск — Соловецкие острова. На пути в Архангельск их застает буря, разбивается судно, выживает только Вася: его выбрасывает на берег какой-то неизвестной земли. Прожив несколько лет на острове без общения и без помощи других людей, мальчик взрослеет самостоятельно, проходит своеобразный инициационный обряд и возвращается в свое родное село.

На острове мальчик оказывается перед выбором: направо пойти или налево, мальчик выбирает правую сторону. На этом пути он находит пропитание и даже готовит запасы (вялит и сушит рыбу), находит озеро, птичьи гнезда с яйцами, реку и ручьи. Здесь важно отметить семантическую особенность именно правой стороны, в которой уже на первоначальном уровне сокрыто положительное значение (в противовес здесь звучит отрицательная семантика слова «левый», связанная с ложью, конкретнее — с ложным выбором направления пути).

Начало пребывания героя на острове описано автором благополучно: Вася здоров, всегда сыт, он с легкостью изготавливает себе одежды при необходимости, он в безопасности, спит на утином и гусином пуху, с интересом наблюдает за жизнью животных и птиц. Образы флоры и фауны характеризуют хронотоп острова, мы анализируем их с точки зрения героя.

Хронотоп сна. Онейрическое пространство раскрывает перед читателем душевные переживания героя. После утомительного процесса солеварения мальчик засыпает и видит сон — свое родное Тайболово, себя с отцовским ружьем, своих питомцев, крутящихся под ногами, и все то, что с ним приключилось.

Приближается зима, и мальчик осознает, какие испытания его ожидают. Мороз и холод, как первый признак ада (по Данте, последний круг ада — лед), составляют основу при создании северного хронотопа в повести. Безграничность каменистого и ледяного пространства дополняют его характеристику. Рядом море, такое же безграничное и пугающее (*«…в море носились льдины, сталкивались,*

---

[67] *Турбин С. И.* Русский Робинзон: Рассказ для детей С. Турбина. — Санкт-Петербург : тип. д-ра М. А. Хана, ценз. 1883. — С. VII.

разбивались одна об другую или об камни с ужасным треском и визжанием…»[68]). Живая и неживая природа создают одну и ту же картину смерти.

Открытое пространство острова в долгие зимние дни опасно для героя: «*Мигнуть глазом очень трудно: ресницы леденеют, лицо, а еще пуще руки, словно обвариваются кипятком*»[69]. Мальчик физически страдает на острове от холода и страха. Описание мучений русского робинзона диаметрально противоположны условиям пребывания Робинзона Крузо в одноименном романе, Турбин углубляет мотив ада внутри хронотопа Севера.

Закрытое пространство в сочинении реализовано через описание избушки, которую нашел Вася на острове. Казалось бы, защищенное пространство, в котором сосредоточена семантика Дома, изображено в повести промерзшей клеткой-тюрьмой, из которой не выбраться («*…стены промерзали, с них текло и в избушке стоял густой туман…*»[70]).

Картину смерти дополняет находка, которую Вася обнаружил в старой промысловой избушке: «…на лавках лежал человек, точнее, человеческий остов…»[71] Такое «вещественное наполнение» закрытого пространства устремляет временной вектор в будущее: «*…вид остова живо напомнил мальчику его будущую участь…*»[72]

Наличие нескольких хронотопов (для нас — субъектов) в одном художественном и текстовом пространстве позволяет определить принцип хронотопического построения. Выделяемый нами хронотоп Севера включает в себя еще три самостоятельных (насколько это возможно) хронотопа — хронотоп острова, хронотоп сна, хронотоп жилища мальчика, которые находятся в подчинении по отношению к хронотопу Севера. Из этого следует, что хронотоп в произведении С. И. Турбина «Русский Робинзон» выстраивается по матрешечному принципу (хронотоп в хронотопе).

Следуя алгоритму хронотопического анализа текста, определим образный состав хронотопа в произведении и отразим его на схеме.

Рис. 4. Схема хронотопа Севера в романе С. И. Турбина «Русский Робинзон»

---

[68] *Турбин С. И.* Русский Робинзон: Рассказ для детей С. Турбина. — Санкт-Петербург : тип. д-ра М. А. Хана, ценз. 1883. — С. 89.

[69] Там же. С. 91.

[70] Там же. С. 90.

[71] Там же. С. 81.

[72] Там же. С. 81.

Описание хронотопа Севера выстраивается за счет следующих образов: образы флоры — «*кругом камень*», «*отсутствие зелени*», «*болотистая почва*»; образы фауны — «*…семга теснилась и толпилась во всю реку…*»[73]; цветообразы — «*…общий цвет тундры или красноватый от железных руд… или беловатый… от моха…*»[74]; вкусовые образы — «*…спеченные на угольях остатки трески показались Васе таким превосходным кушаньем, какого он не ел от рода…*»[75]; образы-мысли — «*…Вася не раз думал о том, где он… что земля, на которую он попал… остров и к тому же необитаемый, ему не приходило в голову…*»[76]; образы-переживания — «*…пойдут морозы… пропадешь, безпременно пропадешь…*»[77]

Временная составляющая северного хронотопа заключается в описаниях деятельности мальчика на острове: он отсчитывает дни недели, автор прописывает, сколько дней занял у героя обход острова (10 дней), как ребенок готовился к смене сезонов, как наблюдал за постепенно исчезающим солнцем. Время повествования изображается линейно.

В конце произведения движение времени ускоряется. По возвращении в родное село Тайболово «*…зажил Вася отлично: все у него есть, и хлеб родится, и дело спорится…*», «*… прошло еще три года, а сынок первенец, он же Василий Васильевич, бродит по полу собственными средствами…*»[78]

Сочинение С. И. Турбина существенно отличается от сочинения английского романиста. Изменения очень показательны. Сам Дефо допустил неточность: он перенес место действия из Тихого океана в Атлантический. Тихий океан в XVIII веке — белая точка на карте мира. Атлантика же была путем Колумба в поисках счастливой земли. Соответственно, история Робинзона могла прочитываться как вариация на тему обретения Царствия небесного на земле. У Турбина совсем изменился возраст героя, географический градус, условия проживания, остров в Белом море — неосвоенное, значит, враждебное человеку пространство. Мотивы, составляющие хронотоп Русского Севера: мотив смерти, мотив холода, мотив боли. Образ ада коррелирует с хронотопом Русского Севера у С. И. Турбина.

Робинзон у Д. Дефо повторяет весь путь, пройденный человечеством за века: от сбора плодов до обращения в христианскую веру диких народов. Юный робинзон у С. И. Турбина на ледяном острове проходит своеобразный обряд, выживает и заслуживает вознаграждение, вернувшись домой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный хронотоп как способ воплощения авторского замысла отражает реальную картину мира, оставаясь при этом эстетической категорией человеческого восприятия.

---

[73] *Турбин С. И.* Русский Робинзон: Рассказ для детей С. Турбина. — Санкт-Петербург : тип. д-ра М. А. Хана, ценз. 1883. — С. 46.

[74] Там же. С. 47.

[75] Там же. С. 42.

[76] Там же. С. 54.

[77] Там же. С. 54.

[78] Там же. С. 160.

Итак, изучив теоретические научные труды, мы пришли к следующим результатам. На основе систематизации и обобщения информации по теории хронотопа мы сделали вывод о сути этого понятия, выявили его главные характеристики. Хронотоп как единство времени и пространства отличается своей способностью к определению жанра произведения, пространство и время с их вещественным наполнением открывают смысловую составляющую текста, а время повествования способно определять границы событий, их соотнесение между автором, читателем и героем, и характер изменения дистанций между ними.

Хронотоп, изображаемый в литературном произведении, выстраивает целостную картину художественного мира, при этом в структуру самого хронотопа входят такие образы и мотивы, которые способны вывести познаваемый предмет на глубинный уровень понимания.

Описание топики в литературоведении привело нас к определению ее значения в рамках нашего исследования. Литературная топика как система структурно-смысловых моделей попадает в поле нашего внимания за счет своей интерпретативной функции. Пространственная топика обладает существенным значением в качестве целесообразного инструмента для осмысления и разбора хронотопа художественного произведения.

В ходе исследования мы систематизировали точки зрения литературоведов относительно того, чтó есть хронотоп и установили критерии понятия «хронотоп», применив метод триадической дешифровки понятия. Использованный нами метод позволил свести к общему знаменателю рассмотренные значения понятия хронотоп. Хронотоп — это формально-содержательная категория литературы (исторической поэтики), являющаяся неотъемлемой частью в устройстве индивидуально-авторской картины мира, которая отражает устойчивую связь между пространством и временем с их вещественным наполнением.

Обобщив методологические подходы к изучению хронотопа, мы установили такие закономерности его анализа: художественный хронотоп соотнесен с человеком; для разных эпох и литературных направлений характерен свой собственный хронотоп; для характеристики хронотопа важно установить позицию, точку зрения — читателя или героя.

В топологическую модель художественного мира произведения входят следующие компоненты: география, топография, физические свойства локуса, степень и характер заполненности пространства, характеристика координат событий, топонимия и этимология топонимов, эпохальные артефакты, ландшафт, пейзажные образы, места встречи героев, система архетипов. В темпоральную модель входят: время описываемых событий — исторически достоверное и художественное; приметы конкретного исторического времени, которые могут быть приравнены к эпохальным артефактам; длительность протекания событий; время, прошедшее между событиями.

Анализ художественного хронотопа заключается в исследовании текста первоначально на двух уровнях — формальном и содержательном. Формальный уровень основан на анализе архитектоники текста, а содержательный уровень открывается после моделирования структуры хронотопа.

Изучив методы филологического анализа текста, как общенаучные, так и частные литературоведческие, мы определили, что хронотопический анализ

как метод подразумевает слияние компонентного, контекстологического, структурного и семиотического методов филологического анализа текста.

Тема нашей работы обусловила необходимость формирования определенного метода, с помощью которого будет возможно провести анализ хронотопа в художественных текстах. Наиболее эффективной становится методика хронотопического анализа В. В. Савельевой, состоящая из пяти этапов.

Применяя метод хронотопического анализа при работе с художественными произведениями о русских робинзонах, мы выявили следующее.

Хронотоп Арктики в сочинении П.-Л. Ле Руа состоит из четырех элементов — хронотоп острова, хронотоп моря, хронотоп погоды, хронотоп поморов, и имеет следующую структуру — открытое и конкретное пространство находится под влиянием пространства природно-географического, соотносится с космическим и психологическим пространством, определяется календарным временем с ведущими оппозициями день/ночь, зима/лето. Хронотоп поморов создается за счет когнитивных и эмоциональных образов, хронотоп погоды за счет образов осязания, визуальные образы организуют хронотоп моря, а хронотоп острова выстраивается с помощью образов флоры и фауны.

В книге Н. К. Лебедева «Архангельские робинзоны» хронотоп Арктики задается временной составляющей, с помощью которой осмысляется и измеряется пространство. Герои сочинения находятся в таком времени, которое свелось в одной художественно-освоенной точке бытия, их пребывание на острове мыслится бесконечным с остановившимся мгновением, деятельность героев на острове обусловлена только борьбой за жизнь, другими событиями хронотоп Арктики не наполнен.

В романе К. С. Бадигина «Путь на Грумант» хронотоп Арктики наполнен всевозможными пространственно-временными образами и подразделяется на две составляющие — внутренний и внешний хронотопы. Внутренний хронотоп повествования отражает персонажное восприятие пространственно-временных образов, созданных автором — это образы-ощущения, образы-переживания, образы-мысли. Внешний хронотоп способствует читательскому восприятию изображения пространства и времени с помощью вещественных, визуальных, звуковых и цветовых образов.

Хронотоп в произведении О. Н. Хмелевой «Робинзон в русском лесу» состоит из трех частей — хронотоп «долесного» периода, хронотоп «лесной жизни» и хронотоп «возвращения». В хронотопе «долесного» периода важными становятся когнитивные образы — мы видим причины свершения главного события, хронотоп «лесной жизни» раскрывается посредством звуковых (напр., стук топора, звук падающего дерева, вой ветра, топот животных) пространственно-временных образов, хронотоп «возвращения» акцентируется на времени — появляется старик-повествователь с измененным ракурсом изображения событий.

В романе С. И. Турбина «Русский Робинзон» хронотоп выстраивается по матрешечному принципу — от северного хронотопа до хронотопа жилища героя. Характер северного хронотопа складывается при помощи следующих пространственно-временных образов: образы флоры и фауны, вкусовые и цветовые образы, образы-мысли и образы-переживания. Время повествования линейно и идет постепенно до финала, в котором ускоряется и становится пунктирным.

Таким образом, анализ хронотопа в романах о русских робинзонах показал, как меняется его характер от года к году, от сюжета к сюжету. История становления

системы произведений в жанре русской робинзонады начинает свое течение с описания злоключений поморских промышленников, созданного историком Ле Руа на основе допроса самих мезенцев. Здесь мы наблюдаем инфернальный хронотоп, отождествляющий реальное географическое место на карте с адом. Далее мы видим, как писатели используют сюжет романа Даниеля Дефо, ориентируясь прежде всего на детскую аудиторию, — это сочинения С. И. Турбина и О. Н. Хмелевой. Характер хронотопа меняется — здесь он обретает черты «пороговости» и представляет собой процесс перехода личности от одного этапа взросления к другому, который влияет на всю последующую сюжетную жизнь героя.

Затем мы наблюдаем, как Н. К. Лебедев вновь обращается к истории с мезенцами спустя почти 200 лет. Хронотоп (Арктики) в его книге «Архангельские робинзоны» представляет собой одну пространственно-временную точку небытия, так он уподобляется хронотопу «пустоты». В романе К. С. Бадигина «Путь на Грумант», хронологически замыкающем группу текстов русской робинзонады в нашем исследовании, происходят качественные деформации инфернального хронотопа — он становится эстетически воспринимаемым.

Таким образом, проследив изменения в характеристике хронотопа произведений о русских робинзонах, мы смогли определить своеобразный путь его преобразования — от хронотопа ада к хронотопу земли обетованной.

Полученные в ходе исследования результаты определили дальнейшие перспективы работы, нацеленные на формирование системы художественных произведений в жанре русской робинзонады, упрочение представленной дефиниции термина «хронотоп» в теории литературы, усовершенствование алгоритма хронотопического анализа текста.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Андреев А. И.* Труды Ломоносова по географии России // Ломоносов : Сборник статей и материалов. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1946. — Сб. II. — С. 130–143.

2 *Андреева В. А.* Особенности художественного хронотопа в современном литературном нарративе // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. — СПб : Издательство : Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина. — № 2 (13). — 2008. — С. 143–155.

3 *Астахова О. А.* Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии Дебюсси «Канопа») // Журнал общества теории музыки : выпуск 2019/1 (25). — С. 33–44.

4 *Ахундов М. Д.* Концепции пространства и времени. Истоки. Эволюция. Перспективы. — М. : Наука, 1982. — 221 с.

5 *Бадигин К. С.* Путь на Грумант. Поморская быль. — Архангельск : Кн. изд-во, 1956. — 219 с.

6 *Баишева А. М.* Хронотопическая модель исторического романа в семиотическом аспекте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : ООО Издательство «Грамота». — № 5-1(35). — 2014. — С. 30–34.

7 *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. — М. : Новое литературное обозрение, 2017. — 504 с.

8 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.

9 *Белецкая А. Ю.* Хронотоп «провинциальный городок» в романе Д. Фаулза «Волхв» [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. — 2013. — № 3 (7). — Электронный научный журнал (Online). — ISSN 2303-9922. http://www.vestospu.ru (дата обращения: 25.01.2020).

10 *Белоусова Е. Г.* Основные характеристики художественной картины мира, репрезентируемой в произведениях жанра фэнтези [Электронный ресурс] // Молодой ученый. — 2011. — № 4. — Т. 1. — С. 200–202. — URL: https://moluch.ru/archive/27/3008/ (дата обращения: 07.02.2020).

11 *Болотнова Н. С.* Филологический анализ текста : учеб. пособие. — 4-е изд. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 520 с.

12 *Боярский П. В.* Русский крест в сакральном пространстве Арктики // Ставрографический сборник. — М., 2001 — Кн. 1. — 130 с.

13 *Булгакова А. А.* Топика в литературном процессе : пособие. — Гродно : ГрГУ, 2008. — 107 с.

14 *Бурлина Е. Я.*, *Иливицкая Л. Г.* Хронотопия: хронотоп и хронотип // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. — 2015. — № 3. — С. 20–31.

15 *Ваенская Е. Ю.*, *Давыдова А. В.*, *Никитина М. В.* Островной локус в повести З. С. Давыдова «Беруны» // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера : монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. — Т. 1. — Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. — С. 244–252.

16 *Галимова Е. Ш.* Локус леса в художественной картине мира Северного текста // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера : монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. — Т. 1. — Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. — С. 173–188.

17 *Галимова Е. Ш.*, *Никитина М. В.* Поэтика пространства Русского Севера и Арктики в северном тексте русской литературы // Геокультуры Арктики : методология анализа и прикладные исследования : Монография / Отв. ред. Д. Н. Замятин, Е. Н. Романова. — М., 2017. — С. 229–294.

18 *Гарагезов Р. Р.*, *Кадырова Р. Г.* «Хронотопическое чтение» как метод нарративного анализа // XXI век. Человек и окружающий мир. — 2018 (1). — С. 60–72.

19 *Горин Д. Г.* Реальное, воображаемое и символическое в институционализации обществ: к методологии хронотопического моделирования // Проблемы современного антропосоциального познания : сб. ст. / под общей ред. Э. С. Демиденко. — Брянск : БГТУ, 2006. — Вып. 4. — С. 3–10.

20 *Давыдова А. В.* Три книги о северных робинзонах // Северный текст русской литературы. — Выпуск 5 : Русский Север в системе точек зрения : [Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием «Северный текст русской литературы : Русский Север в системе точек зрения», проходившей 10–11 октября 2019 года]. — Архангельск : КИРА, 2020. — С. 65–73.

21 *Давыдова Е. А.* Методика анализа художественного текста: пространственно-временной аспект // Вестник ОГУ. — № 11(105) / ноябрь, 2009. — С. 89–94.

22 *Енукидзе Р. И.* Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа): автореф. дисс. … к. филол. н. — Тбилиси, 1984. — 24 с.

23 *Есин А. Б.* Время и пространство // В кн. : Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины. — М. : Высшая школа, 1999. — С. 198–210.

24 *Казакова О. М.* Пространство и время в русской языковой картине мира // Культура Алтайского края как опыт толерантного взаимодействия сопредельных территорий. — Сб. материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию Алтайского края (23–25 мая 2007 г.). Барнаул : Издательство : Алтайский государственный аграрный университет, 2007. — С. 347–350.

25 *Карасик В. И.* Лингвокультурные концепты времени и пространства // Пространство и время в языке : Тезисы и материалы международной научной конференции. — Часть 1. — Самара, 2001. — С. 16–18.

26 *Комарова Е. А.* Жорис-Карл Гюисманс: сквозь пространство и время // Е. А. Комарова. — Иваново : Иван. гос. ун-т, 2010. — 362 с.

27 *Лебедев Н. К.* Архангельские робинзоны. Рассказ о приключениях четырех поморов на необитаемом острове в северном полярном море. — 3-е изд. доп. — М. : Гос. учеб.-пед. изд-во, 1935. — 32 с.

28 *Ле Руа П.-Л.* Приключения четырех российских матросов, к острову Шпицбергену бурею принесенных / Предисл. М. И. Белова. Примеч. В. Ю. Визе. — Изд. 4-е. — М. : «Мысль», 1975. — 56 с., с ил.

29 *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74–87.

30 *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М. : Искусство, 1970. — С. 14–285.

31 *Матонин В. Н., Бедина Н. Н.* Особенности хронотопа старообрядческих текстов о Соловецком восстании [Электронный ресурс] // Вестник славянских культуры — научный рецензируемый журнал. — Т. 43. — 2017. http://www.vestnik-sk.ru/russian/archive/2017/n-0/v.-n.-matonin (дата обращения: 30.01.2020).

32 *Мартыненко И.* «Надо бы прочесть оригинал…»: Переделки и обработки романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» (на материалах мемориальной библиотеки музея-усадьбы Ясная Поляна) // Библиофилы России. — Том XIII. — 2017. — Москва : Любимая Россия, 2017. — С. 432–454.

33 *Мемедуллаева А. И.* Литературная рецепция художественного произведения // Современные научные исследования и инновации. — 2016. — № 8 [Электронный ресурс]. URL: http://web.snauka.ru/issues/2016/08/70534 (дата обращения: 01.12.2019).

34 *Москалюк М. В.*, *Серикова Т. Ю.* Влияние хронотопа природного ландшафта на формирование образной структуры литературного и живописного произведений пейзажного жанра // Вестник Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева. — Красноярск : Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева. — № 2(40). — 2017. — С. 217–224.

35 *Мухаметзянова Л. Ю.* Пространственно-временные характеристики художественного мира в процессе поликультурного диалога на уроке литературы // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях : Международный круглый стол, посвященный М. М. Бахтину (Москва, 19–20 апреля 2017 года, Москва) : Сборник докладов и статей. Редактор-составитель сборника Е. А. Семенова. — Москва : ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2017. — С. 83–90.

36 *Обручев С. В.* Русские поморы на Шпицбергене. — М. : Наука, 1964. — 144 с.

37 *Саватюгин Л. М.*, *Дорожкина М. В.* Российские робинзоны острова Грумант // Природа. — 2010. — № 3. — С. 90–95.

38 *Савельева В. В.* Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация. : автореф. дисс. ... д. ф. н. — Алматы : Фонд «XXI век», 2002. — 48 с.

39 Современная литературная теория. Антология. Автор-сост. И. В. Кабанова. — М. : Флинта, Наука, 2004. — 343 с.

40 *Тамарченко Н. Д.* Проблема события в литературном произведении: сюжетологические и нарратологические аспекты // Нарратология и компаративистика. Сборник научных трудов. Российский государственный гуманитарный университет. — Москва, 2015. — С. 165–176.

41 *Темирболат А. Б.* Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Монография. — Алматы : Ценные бумаги, 2009. — 504 с.

42 *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера : Монография. — Архангельск : Поморский университет, 2004. — 272 с.

43 *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст : семантика и структура. — М. : Изд-во «Наука», 1983. — С. 227–284.

44 *Турбин С. И.* Русский Робинзон: Рассказ для детей С. Турбина. — Санкт-Петербург : тип. д-ра М. А. Хана, ценз. 1883. — 160 с.

45 *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). — М. : Издательство «Лабиринт», РГГУ, 2001. — С. 94–97.

46 *Фаликова Н. Э.* Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. — Вып. 2. — Художественный и научные категории, 1992. — С. 45–57.

47 *Фуко М.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М. : Прогресс, 1977. — 488 с.

48 *Хализев В. Е.* Теория литературы. — 4-е изд., испр. и доп. — М., 2004. — С. 231–233.

49 *Хмелева О. Н.* Робинзон в русском лесу: Рассказ для детей О. Качулковой. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://mybook.ru/author/olga-kachulkova/robinzon-v-russkom-lesu/reader/. (дата обращения: 07.09.2020). — Загл. с экрана.

50 *Цетлин М.* Заполярные робинзоны // Наука и жизнь. — М. : Издательство «Правда». — № 2. — 1973. — С. 148–152.

51 *Чернейко В.* Способы представления пространства и времени в художественном тексте // Филологические науки. — № 2. — 1994. — С. 58–70.

52 *Шамне Н. Л.* «К проблеме выделения и описания релевантных характеристик категории пространства» // Ментальность и изменяющийся мир. — Вып 1. — Севастополь, 2009. — С. 464–477.

53 *Шутая Н. К.* Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв. : автореф. дисс. … д. филол. н. — Ульяновск : Типография Ульяновского государственного университета, 2007. — 35 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://dlib.rsl.ru/viewer/01003064850#?page=1 (дата обращения: 07.09.2020). — Загл. с экрана.

54 *Эсалнек А. Я.* Теория литературы : учеб. пособие. — М. : Флинта : Наука, 2010. — С. 123–139.

Вторая премия

АХМАТОВА В ИТАЛИИ

Герасименко Александра Сергеевна
Московский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Данное исследование носит междисциплинарный характер и актуально для целого ряда научных дисциплин. В первую очередь оно актуально для истории русской словесности, так как в нем вводятся в научный оборот новые рукописные источники, проливающие свет на новые факты в биографии Анны Ахматовой. Также оно направлено на решение проблем межкультурной коммуникации России и Италии, освещает проблему рецепции творчества знаменитой русской поэтессы в Италии и, в свою очередь, влияния итальянской культуры и литературы на творчество русской поэтессы. Также в работе подняты текстологические проблемы описания локусного итальянского языка в поэтическом гипертексте Ахматовой. Первостепенное внимание в этой работе уделено посещению Анной Ахматовой города Болоньи на территории Северной Италии, поскольку в современной научной литературе практически отсутствует информация об этом факте из жизни Ахматовой.

Степень разработанности темы. Исследованием биографии и творчества Анны Ахматовой и, в частности, ее поездок в Италию занимались А. И. Павловский, А. Марченко, В. А, Черных, Р. Тименчик, Н. Мандельштам, неоценимый вклад внесла Л. Чуковская, оставившая записки об Анне Ахматовой в 3-х томах [15, 12, 20, 19, 11, 22]. Тему посещения Анной Ахматовой Болоньи в 1912 году затрагивают не все биографы великого поэта, и ни один из них не рассказывает нам о городе, который могла увидеть Ахматова.

Поскольку Анна Ахматова свое первое путешествие в Италию совершила в сопровождении супруга Н. Гумилева, следовало изучить материалы, описывающие его биографию и творчество. Исследователей жизни и поэзии Н. Гумилева значительно меньше, чем исследователей творчества его супруги Анны Ахматовой. В данной работе были проанализированы труды В. В. Бронгулеева, А. Б. Давидсона и В. Полушина.

Изучением творчества и биографии Анны Ахматовой занимались не только русские литературоведы, в архивах Москвы была найдена заметка, сделанная рукой самой Анны Андреевны. В ней были перечислены имена таких славистов, как Этторе Ло Гатто, Томмазо Ландольфи, Пьетро Зветеремич. Можно предположить, что Анна Ахматова собиралась изучать и изучила их работы. Один из таких славянистов Этторе Ло Гатто в своей книге «Русские в Италии» описывает приезд Ахматовой в Италию весной 1912 года [24].

Помимо исследования и анализа существующих научных трудов о пребывании Анны Ахматовой в Италии, были осуществлены запросы в национальные

архивы Москвы и в музеи Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме и Музей «Анна Ахматова. Серебряный век». Результатом проделанной работы стал сбор информации по маршруту следования супругов Гумилевых в Северной Италии в 1912 году и получение материалов для изучения второго путешествия Ахматовой на Сицилию, в том числе воспоминания об этой поездке близких ей людей.

Цель исследования. Изучить периоды биографии Анны Андреевны Ахматовой, в которые она посещала Италию, исследовать ее отношение к итальянскому искусству, его влияние на творчество поэта.

Задачи исследования:

1) обобщить собранный материал о путешествиях А. А. Ахматовой в 1912 и 1964 годах;
2) выявить, как изменилось отношение жителей Италии к А. А. Ахматовой;
3) изучить тему взаимного влияния культур Италии и России.

Методы исследования. Исследование основывается на применении филологических научных методов: герменевтического, интертекстуального, текстологического, источниковедческого, антропологического, рецептивного анализов текста, а также изучении межкультурной коммуникации, архивов и научных статей.

Структура исследования. Научная работа состоит из введения, двух глав, а также заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ АХМАТОВОЙ

1.1. Маршрут Анны Ахматовой и Николая Гумилева в 1912 году

Надо заметить, что Ахматова посещала Италию дважды в своей жизни. Первый раз в юном возрасте со своим супругом, русским поэтом Серебряного века, создателем школы акмеизма Николаем Степановичем Гумилевым, второй раз в преклонном возрасте с целью получения международной поэтической премии «Этна — Таормина». Во втором путешествии поэта сопровождала Ирина Пунина, искусствовед, помощница Ахматовой и дочь гражданского мужа Анны Андреевны, искусствоведа Николая Пунина.

«Отношения с Италией» у Анны Андреевны начались еще до фактического ее приезда в солнечную страну. За год до этой поездки Ахматова едет во Францию, где встречает одного из самых известных художников и скульпторов конца XIX — начала XX века итальянца Амедео Клементе Модильяни. Ахматова оставила свои воспоминания о встречах с великим художником.

О первой поездке в Италию 1912 года сведений почти не сохранилось, только маршрут, короткие заметки и стихи обоих поэтов — Анны Ахматовой и Николая Гумилева. Из мемуаров А. Ахматовой «Я научила женщин говорить»: «В 1912 году проехала по Северной Италии (Генуя, Пиза, Флоренция, Болонья, Падуя, Венеция). Впечатление от итальянской живописи и архитектуры было огромно, оно похоже на сновидение, которое помнишь всю жизнь» [1, 2]. Публике известны четыре стихотворения Ахматовой, датированные периодом пребывания в Италии в 1912 году. Ни одно из этих стихотворений не посвящено итальянским городам или стране в целом. В отличие от своего супруга Николая Гумилева, который

посвящал строки каждому городу, в котором побывал, Анна Андреевна написала только одно стихотворение «Венеция» и то уже после возвращения в Россию.

После вычисления наиболее вероятной даты посещения Анной Ахматовой Болоньи, было проведено исследование городской периодики, датированной предполагаемым днем приезда. Предположительно, супруги Гумилевы приезжают в Болонью 20 мая на поезде из Флоренции, останавливаются в отеле, чтобы немного отдохнуть и оставить вещи. Затем начинается их долгая прогулка по Болонье, после которой Николай Гумилев пишет свое стихотворение, наполненное вечерне-ночным образом Болоньи. На следующий день после утомительной прогулки супруги Гумилевы могли бы еще прогуляться по городу и отправиться дальше на поезде в Падую.

В это время в Болонье велась работа по осуществлению плана реконструкции города по примеру реконструкции Парижа. Болонья являлась средневековым городом с узкими улицами, не позволяющими развиваться транспортной инфраструктуре. В связи с этим еще до приезда А. Ахматовой в период 1902–1906 гг. была разрушена каменная стена вокруг города и проложена главная магистраль, соединяющая железнодорожный вокзал и центр города. Незадолго до приезда поэтов, а именно 5 мая 1912 года, по данной магистрали был запущен трамвай [23].

Путешествие Анны Андреевны Ахматовой в Италию состоялось в 1912 году, тогда она первый раз прибыла в эту страну, в это время летоисчисление в Италии осуществлялось именно по григорианскому календарю. Поэтому необходимо дать краткую справку о том, что означают календари, и в чем состоит их принципиальное различие.

Юлианский календарь был разработан группой александрийских астрономов во главе с Созигеном. Календарь назван в честь Юлия Цезаря, по указу которого был введен в Римской империи с 1 января 45 года до н. э. Год по юлианскому календарю начинается 1 января, так как именно в этот день с 153 года до н. э. избранные комициями консулы вступали в должность. Юлианский календарь заменил старый римский календарь и основывался на астрономической культуре эллинистического Египта.

Григорианский календарь — система исчисления времени, основанная на циклическом обращении Земли вокруг Солнца; средняя продолжительность года принята равной 365,2425 суток; содержит 97 високосных лет на 400 лет. Григорианский календарь был введен в католических странах папой римским Григорием XIII в 1582 году, когда после 4 октября сразу наступило 15 октября.

В момент введения григорианского календаря разница с юлианским календарем составляла 10 дней. Однако эта разница увеличивается из-за разного количества високосных годов. С 14 марта 1900 года по 14 марта 2100 года разница между календарями составляет 13 дней. Разница дат юлианского и григорианского календарей по периодам (в вековые годы разница дана с точки зрения григорианского календаря, при этом отсутствующие в григорианском календаре дни 29 февраля принимаются за 1 марта) [10].

Обычно даты до введения нового календаря приводятся по юлианскому календарю, а после — по григорианскому. В странах, которые приняли григорианский календарь не сразу, для периода с 5 (15) октября 1582 года и до его введения часто указывают две даты — по-старому, юлианскому стилю, который использовался на момент события, и, в скобках, по-новому, григорианскому календарю.

В нашей стране переход на григорианский календарь был осуществлен 31 января (14 февраля) 1918 года. Из этого следует, что в момент пребывания Анны Ахматовой в Италии в 1912 году между странами существовала разница в календаре. Необходимо учитывать данный факт при изучении материалов.

Одним из интересных фактов является то, что папа Григорий XIII, создатель григорианского календаря, был уроженцем Болоньи. Болонья — главный элемент изучения данной работы в рамках первого путешествия Ахматовой по Италии. Болонцы были очень горды «их» папой и в 1576 году поставили папе Григорию XIII статую над главным входом в здание мэрии. Двумя столетиями позже, в 1796 году, зная о приближении к городу Наполеона Бонапарта и о его нелюбви ко всем папским символам, жители города закрыли папские атрибуты статуи атрибутами покровителя города Святого Петрония (поместили в руки пастырский посох и закрыли папскую тиару митрой, как видно на фотографии). И для большего успеха добавили над статуей надпись Divus Petronius Protectoret Pater, что значит «Святой отец и покровитель города Петроний». В *музее Болоньи сохранилась фото 1894 года с изображением «ложного» Петрония. Все дополнительные атрибуты, кроме надписи, были удалены в 1895 году.*

Задача данной работы не состоит в детальном изучении первого путешествия Анны Ахматовой в Италию в 1912 году, однако для лучшего представления контекста этой поездки дать краткую справку о посещенных местах необходимо. Маршрут следования состоял из следующих городов: Оспедалетти — Сан-Ремо — Генуя — Пиза — Флоренция. Из Флоренции Н. С. Гумилев отправился один в Рим и Сиену. Анна Андреевна, будучи в ожидании ребенка, решила остаться во Флоренции одна и не утомлять себя долгой дорогой в Рим. После возвращения Гумилева пара отправилась в Болонью, Падую и Венецию.

Одним из первых пунктов назначения этого путешествия оказался город Оспедалетти, где они остановились у родственников Марии Кузьминой-Караваевой. Мария Кузьмина-Караваева была подругой юности Николая Гумилева, он был в нее влюблен и посвятил ей немало стихов. К сожалению, девушка умерла от туберкулеза в возрасте 23 лет.

После недели пребывания у друзей, супруги отправились в Геную и потом во Флоренцию через Пизу. Генуя расположена на побережье Лигурийского моря, как и большинство итальянских городов, Генуя имеет долгую историю, начиная от племен лигуров, проживающих на данной территории до захвата их римлянами, и позднее Наполеоном. Биограф Н. Гумилева В. Л. Полушин пишет, что «романтика моря была у Гумилева в крови» [16], поэт вдохновился Генуей на следующие строки:

В Генуе, в палаццо дожей
Есть старинные картины,
На которых странно схожи
С лебедями бригантины.

Возле них, сойдясь гурьбою,
Моряки и арматоры
Все ведут между собою
Вековые разговоры,

С блеском глаз, с усмешкой важной,
Как живые, неживые…
От залива ветер влажный
Спутал бороды седы. [7]

По данным работы А. М. Марченко, Анна Ахматова не восхитилась итальянской Ривьерой, казавшейся ничуть не лучше Одессы. Такая же участь досталась Пизе, которой, впрочем, Николай Степанович посвятил следующие строки:

Солнце жжет высокие стены,
Крыши, площади и базары.
О, янтарный мрамор Сиены
И молочно-белый Каррары!

Все спокойно под небом ясным;
Вот, окончив псалом последний,
Возвращаются дети в красном
По домам от поздней обедни.

Где ж они, суровые громы
Золотой тосканской равнины,
Ненасытная страсть Содомы
И голодный вопль Уголино?

Ах, и мукам счет и усладам
Не веками ведут — годами!
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами.

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое, темное бремя
Продолжает жить в настоящем.

Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою пизанской башней. [7]
Италия 1912

Наградой для Ахматовой стало впечатление от Флоренции, в которой она захотела остаться, в то время как ее супруг поехал в Рим и Сиену. Флоренция — город завораживающих достопримечательностей, город Данте Алигьери оставил большое впечатление в сердце Ахматовой. Ахматова говорила: «Флоренция — то же, что наши 10-е годы, то есть принадлежность к культуре места все равно что принадлежность к культуре времени» [14].

Неудивительно, что Флоренция произвела большое впечатление на Анну Андреевну, этот город отличался от других городов своей богатой художественной историей. Знаменитые Медичи способствовали невероятно быстрому развитию искусств и ремесел, оставив весомое наследие для своей прекрасной Флоренции.

Что еще видела Ахматова во Флоренции, мы узнаем из ее воспоминаний: «Во Флоренции видела, как рабочие наклеивали на стены первомайские прокламации, а полицейские их срывали. Впечатление от итальянской живописи было так огромно, что помню ее как во сне» [16].

Биографы Анны Ахматовой говорят о том, что уже в итальянском путешествии отношения в паре Ахматова — Гумилев были натянуты, несмотря на то, что они готовились стать родителями. Можно сказать, что Флоренция стала для Анны Андреевны городом заканчивающейся любви, это можно проследить и в стихах, написанных во Флоренции в период отсутствия Гумилева:

Слаб голос мой, но воля не слабеет,
Мне даже легче стало без любви.
Высоко небо, горный ветер веет,
И непорочны помыслы мои [7].

Из Флоренции Ахматова пишет Ольге Кузьминой-Караваевой следующие строки, датированные 18 мая 1912 года по григорианскому календарю: «Дорогая Оля, благодарю Вас за карточки. Они нам очень нравятся, жаль только, что Вас на них нет. Коля вернулся из Рима, и мы на днях едем в Венецию. Я очень поздоровела, много хожу. Черкните о себе два слова в Венецию (Poste centrale. Poste restante. Gumileva). Шлем привет Констанции Фридольфовне. Целую. Ваша Аня».

Штемпель отправления: Firenze. 18 mag. 12.

Штемпель получения: Ospedaletti. 19.5.12 [6].

Данная телеграмма дает нам возможность посчитать, что супруги Гумилевы могли приехать в Болонью сразу после 18 мая по григорианскому календарю и 5 мая по русскому календарю.

После Болоньи супруги заехали в Падую и далее отправились в Венецию. Город на воде изучали в спокойном темпе, так как уже сказывалась накопившаяся усталость. Из города в обратный путь выехали в начале июня (двадцатых числах мая) 1912 года.

Венеция стала изюминкой этой двухмесячной поездки. Этот город вдохновлял, и до сих пор вдохновляет и удивляет людей искусства. Невозможно остаться равнодушным к городу на воде, основанному на 118 островах. Анна Андреевна по-настоящему впечатлилась Венецией, одним из немногих стихотворений, написанных по мотивам первого путешествия в Италию, стало стихотворение «Венеция», написанное по возвращению в Россию в августе 1912 года.

Венеция
Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще-зеленой;
Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы.

Сколько нежных, странных лиц в толпе.
В каждой лавке яркие игрушки:
С книгой лев на вышитой подушке,
С книгой лев на мраморном столбе.

Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое…
Но не тесно в этой тесноте
И не душно в сырости и зное [3].
Август 1912

В обратную дорогу супруги Гумилевы отправились 17 мая 1912 года (30 мая по григорианскому календарю) через Вену и Краков, вернулись в Киев, дальше Анна Андреевна направилась в Подольскую губернию к подруге М. А. Змунчилло, а Гумилев поехал в Москву.

Исследованием биографии и творчества Анны Ахматовой и, в частности, ее поездок в Италию, занимались А. И. Павловский, А. Марченко, В. А, Черных, Р. Тименчик, Н. Мандельштам, А. Найман, неоценимый вклад внесла Л. Чуковская, оставившая записки об Анне Ахматовой в 3-х томах [15, 12, 20, 19, 11, 22]. Тему посещения Анной Ахматовой Болоньи в 1912 году затрагивают не все биографы великого поэта, и ни один из них не рассказывает нам о городе, который могла увидеть Ахматова.

Поскольку Анна Ахматова в своем первом путешествии в Италию была в сопровождении супруга, поэта Н. Гумилева, следовало изучить материалы, описывающие его биографию и творчество. Исследователей жизни и поэзии Н. Гумилева значительно меньше, чем исследователей жизни и творчества его супруги А. А. Ахматовой. В данной работе были проанализированы труды В. В. Бронгулеева, А. Б. Давидсона и В. Полушина [5, 8, 16].

1.2. Амедео Модильяни и Анна Ахматова

25 апреля 1910 года. Анна Ахматова, после семи лет ухаживаний (1903–1910 годы), выходит замуж за Николая Гумилева. В письме к В. Я. Брюсову от 21 апреля Гумилев пишет: «Пишу Вам, как Вы можете видеть по штемпелю, из Киева, куда я приехал, чтобы жениться. Женюсь я на А. А. Горенко, которой посвящены “Романтические цветы”. Свадьба будет, наверное, в воскресенье, и мы тотчас же уезжаем в Париж. К июлю вернемся и будем жить в Царском по моему старому адресу» [20]. Несмотря на восхищение будущего супруга поэта, брак был обречен на поражение: «Родственники Ахматовой считали брак заведомо обреченным на неудачу, и никто из них не пришел на венчание, что глубоко оскорбило ее», — говорит Аманда Хейт, автор книги «Анна Ахматова. Поэтическое странствие» [20]. Однако и это не остановило супругов от намеченного путешествия в сердце Франции — Париж. Пара, поселившись на rue Bonaparte (улица в 6-м округе Парижа, простирающаяся от набережной Вольтер до Люксембургского сада), «ходила по музеям, посещала средневековое аббатство Клюни, Зоологический сад, сиживала в любимых Гумилевым кафе Латинского квартала, была в ночных кабаре. Встречалась с С. Маковским, А. Экстер, Ж. Шюзвилем, А. Мерсеро, Р. Аркосом, Н. Деникером. Нанесла визит французскому критику Танкреду де Визану» [20].

Именно в эти насыщенные парижские дни Ахматова знакомится с Модильяни, уже тогда известным итальянским экспрессионистом, начинающим скульптором.

Их встреча состоялась в самом легендарном и знаменитом кафе столицы «Ротонда» (La Rotonde), расположенном на юге Парижа. За столиками этого заведения засиживались Пабло Пикассо, Морис Вламинк, Андре Дерен и Хаим Сутин, поэтому неудивительно, что именно здесь, в месте, которое притягивало колоритных фигур того времени, и познакомились молодая поэтесса и юный художник.

Встреча длилась не так долго, чтобы узнать все друг о друге, но и не так коротко, чтобы не успеть вскружить голову каждому. В ходе разговора Модильяни просит разрешения написать портрет 21-летней Горенко-Гумилевой, на что получает положительный ответ.

Свадебное путешествие подходило к концу. В начале июня молодые супруги возвращаются в Петербург, в Царское село. Ахматова вспоминала: «На север я вернулась в июне 1910 года. Царское после Парижа показалось мне совсем мертвым. В этом нет ничего удивительного» [20]. Петербургская жизнь мало чем восхищает Ахматову, супруги являются частыми гостями в домах М. А. Кузьмина и М. М. Замятиной. Ахматову воспринимают чужой, непохожей на всех остальных, М. А. Кузьмин пишет в своем дневнике: «Она манерна, но потом обойдется» [20]. М. М. Замятина в своем письме к В. К. Шварсалон пишет: «Но в общем она сносно-симпатичная, только очень тощая и болезненная, но недурная, высокая, брюнетка. Вячеслав очень сурово прослушал ее стихи, одобрил несколько одно, об остальных промолчал, одно раскритиковал. Она вообще очень волновалась» [20]. В августе из-за разногласий с мужем Ахматова уезжает в Киев к матери, однако возвращается по просьбе Гумилева для того, чтобы проводить его в Африку. 22 сентября поэт покидает Россию на 4 месяца и отправляется в Аддис-Абебу, столицу Эфиопии. Тем временем Ахматова живет в гумилевском доме, плотно занимается поэзией, ведет активную переписку с Амедео Модильяни. В своих стихотворениях она часто возвращается к воспоминаниям об итальянском художнике:

«В пушистой муфте руки холодели.
Мне стало страшно, стало как-то смутно.
О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, воздушной и минутной!» [3]
1911

Из мемуаров Анны Ахматовой: «25 марта 1911 года по старому стилю (Благовещенье) Гумилев вернулся из своего путешествия в Африку (Аддис-Абеба). В нашей первой беседе он между прочим спросил меня: “А стихи ты писала?” Я, тайно ликуя, ответила: “Да”. Он попросил почитать, прослушал несколько стихотворений и сказал: “Ты поэт — надо делать книгу”» [20].

После неслыханного успеха жены в глазах мужа у супругов происходит крупный конфликт. В первых числах мая Ахматова уезжает в Париж, игнорируя мнение мужа.

В этот приезд свидания с Модильяни регулярны. Анна Андреевна оставила нам уникальную возможность узнать посредством своих мемуаров, что

происходило в ее отношениях с великим художником: «Модильяни любил ночами бродить по Парижу, и часто, заслышав его шаги в сонной тишине улицы, я подходила к окну и сквозь жалюзи следила за его тенью, медлившей под моими окнами» [4]. Сама Ахматова позже признается, что итальянец не был похож ни на кого на свете. «Я не слышала от него ни одного имени знакомого, друга или художника, и я не слышала от него ни одной шутки. Я ни разу не видела его пьяным, и от него не пахло вином. Очевидно, он стал пить позже, но гашиш уже как-то фигурировал в его рассказах. Очевидной подруги жизни у него тогда не было. Он никогда не рассказывал новелл о предыдущей влюбленности (что, увы, делают все)» [4]. Модильяни был отдушиной для поэта, с ним она не говорила ни о чем здешнем, он был учтив, а это, по мнению поэта, было следствием не домашнего воспитания, а высоты его духа.

В это же время Модильяни жил Египтом. Он отводил Ахматову в Лувр для того, чтобы вместе посмотреть египетский отдел, уверяя, что все остальное (toutlereste) недостойно ее внимания. Амедео писал голову поэта в убранстве египетских цариц и танцовщиц, он был заинтересован великим искусством Египта. Очевидно, что Египет был его заключительной любовью. Уже очень скоро он становится столь самобытным, что ничего не хочется вспоминать, глядя на его холсты. Теперь этот период Модильяни называют «негритянским периодом». Он говорил: «Драгоценности должны быть дикарскими (по поводу африканских бус)» [4] и рисовал Ахматову в них. Всего им было сделано 16 рисунков. По одному из таких рисунков в Москве в 2000 году был установлен памятник Анне Ахматовой в рамках реализации программы по созданию в столице парка скульптуры под звучным названием «Ордынка — «Серебряный век». Торжественное открытие пришлось на 7 ноября. Авторами проекта стали скульптор Владимир Александрович Суровцев и архитектор Наталья Дмитриевна Земляновская. Кроме памятника, на внешней, выходящей на улицу стене дома, имеется мемориальная доска.

«Рисовал он меня не с натуры, а у себя дома, — эти рисунки дарил мне. Их было шестнадцать. Он просил, чтобы я их окантовала и повесила в моей комнате. Они погибли в Царскосельском доме в первые годы Революции» [4]. Позже в интервью Соломону Волкову Иосиф Бродский расскажет, как погибли работы художника в отсутствие Ахматовой дома: «…красногвардейцы и раскурили эти рисунки Модильяни. Они из них понаделали «козьи ножки» [17] («козьи ножки» — самодельная папироса, свернутая в виде воронки и согнутая пополам). Уцелел из рисунков тот, в котором меньше, чем в остальных, предчувствуются его будущие «ню».

В период с мая по июнь Ахматова пишет достаточно откровенное стихотворение о Модильяни, об их ментальной связи, которая другая, непохожая на все остальные:

Мне с тобою пьяным весело —
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.
Оба мы в страну обманную
Забрели и горько каемся,
Но зачем улыбкой странною

И застывшей улыбаемся?
Мы хотели муки жалящей
Вместо счастья безмятежного…
Не покину я товарища
И беспутного и нежного [3].

«Как я теперь понимаю, его больше всего поразило во мне свойство угадывать мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи, к которым знающие меня давно привыкли» [4].

Пора было возвращаться в Россию. Она, конечно, понимала уже, что и он не свободен тоже, что он раб своего дара, что он в поиске, в муках — в поисках того, что ей дается пока так легко… Было прощание, последняя их прогулка, последнее кафе, последний парк, последняя ночь… Но все было пронзительнее и грустнее, чем всегда, может, оба знали, что не увидятся больше.

Эта поездка в творчестве Ахматовой также не осталась незамеченной. Одно из самых известных стихов — «Песнь последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней,
А я знала — их только три!
Между кленов шепот осенний
Попросил: "Со мною умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой".
Я ответила: "Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой…"
Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем [3].

В интервью Роману Тименчику, советскому и израильскому литературоведу, Ахматова в свои 70 лет отзывалась о художнике так: «Такой славный парень, красавец с черными кудрями, у него был только один старый свитер — он был ужасно беден. А когда закончил рисунок, отдал его мне за батон хлеба и бутылку вина. Больше я его не видела. Моди… Моди… Модильяни его звали» [19].

Для людей советского поколения знакомство с Модильяни началось с Ахматовой. Первый раз его работу страна увидела на суперобложке ее знаменитого сборника «Бег времени». Это был рисунок — портрет, который, как выяснилось, висел до самой смерти над ее кроватью. При прощании Модильяни отдал ей остальные свертки рисунков, как всегда подписанных коротким словом: «Моди». Амедео настойчиво просил повесить их в комнате Анны на родине [14].

В начале июля Ахматова возвращается из Парижа в Россию: «В 1911 году я приехала в Слепнево прямо из Парижа, и горбатая прислужница в дамской комнате на

вокзале в Бежецке, которая веками знала всех в Слепневе, отказалась признать меня барыней и сказала кому-то: «К Слепневским господам хранцужанка приехала» [20].

При воспоминании о пережитом у Ахматовой рождались строки, ставшие ныне бесценным сокровищем русской любовной лирики. Через пару лет будет издан сборник стихов — «Четки» — словно загадочный «памятник» ушедшей любви, весь пронизанный Парижем и воспоминаниями о Модильяни. Но имя названо не было. И кому только потом не приписывали посвящение поэта! О смерти Модильяни, того, с кем провела незабываемые парижские месяцы, она узнала, увидев некролог в одном европейском журнале. Шел 1920-й год. Не любившая выставлять свою личную жизнь напоказ и долгое время отрицавшая любовную связь с Модильяни, она, вспоминая о художнике, ни разу не отозвалась о нем плохо, несмотря на скандальную репутацию итальянца. Стоит заметить тот факт, что Модильяни недолго горевал о расставании с Ахматовой и вскоре увлекся французской художницей Жанной Эбютерн, родившей ему дочь. Они прожили вместе до конца жизни и буквально умерли в один день: после смерти художника от простуды, беременная Жанна, обезумев от горя, выпрыгнула с 5 этажа.

О смерти бывшего возлюбленного Ахматова узнала совершенно случайно, когда январским вечером 1920 года она открыла старый европейский журнал по искусству и увидела маленький некролог.

На Западе документов об Ахматовой, связанных с именем Модильяни, вообще не существует. Его письма, которые она цитирует в очерке, не сохранились. Основные источники — мемуары. Таким образом, очерк, рисунок и две не вошедшие в «Поэму без героя» строфы являются единственными опубликованными в России документами. Их немного, но вполне достаточно, чтобы понять, почему Модильяни в жизни Ахматовой был «многих бедствий виной» и мог «даже в сон вносить расстройство», а также почему Ахматова была для него наваждением, счастьем, «ангелом с печальным лицом» — источником вдохновения для многих его работ.

В синеватом Парижа тумане,
И наверно опять Модильяни
Незаметно бродит за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.
Но он мне — своей Египтянке,
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря,
Этот тоже довольно горя
И стыда, и лиха хлебнул.

После поездки увидели свет воспоминания о Модильяни. В этих воспоминаниях она признается: «Вероятно, мы оба не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих предысторией жизни: его — очень короткой, моей — очень длинной. Дыхание искусства еще не обуглило, не преобразило эти два существования, это должен был быть светлый, легкий, предрассветный час. Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед

тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны и пугало страшным бодлеровским Парижем» [4].

29 апреля 1965 года, менее чем за год до своей кончины, Анна Андреевна решила переписать свое завещание. «Ахматова сказала: «Я разрушаю прежнее свое завещание», — вспоминал Анатолий Найман. — Ахматова почувствовала себя неважно. А когда вышли на улицу, она с тоской произнесла: «О каком наследстве можно говорить? Взять под мышку рисунок Моди и уйти» [14].

1.3. Болонья

Для вычисления примерной даты пребывания Ахматовой и Гумилева в Болонье помогают следующие факты:

— 18 мая 1912 года из Флоренции Анной Андреевной была послана телеграмма Ольге Кузьминой-Караваевой, где указано, что Гумилев вернулся из Рима и «на днях» они отправляются дальше. Формулировка «на днях», используемая Ахматовой в телеграмме, дает нам понять, что супруги отправились в дальнейший путь не раньше 20 мая.

— Согласно «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой», составленной В. А. Черных на основе печатных и архивных источников, супруги Гумилевы вернулись в Киев 17 мая (30 мая по григорианскому календарю).

— Из этого же источника известно, что приблизительное пребывание Гумилевых в Венеции составляло не более 10 дней.

Прилагаю дополнительные данные для вычисления возможной даты пребывания Анны Ахматовой и Николая Гумилева в Болонье:

— Расписание поездов по маршруту Флоренция — Болонья и Болонья — Падуя (так как известно, что дальнейшим пунктом назначения стала Падуя). Согласно расписанию поездов, в мае 1912 года последний поезд из Болоньи в Падую отправлялся в 18:30, соответственно, теоретически супруги не могли посмотреть Болонью одним днем, приехав ранним утром и отправившись в Падую вечером [25]. Еще одним фактором в пользу этого предположения является беременность Анны Андреевны. Логично предположить, что долгая дорога и прогулка ее бы утомили, и супруги решили провести ночь в городе.

— Стихотворение «Болонья» Николая Гумилева, из которого понятно, что супруги видели и прогуливались по Болонье поздним вечером. Это помогает понять, что супруги наверняка остановились в городе на ночлег.

Анализируя все имеющиеся данные, можно предположить, что Ахматова и Гумилев приезжают в Болонью 20 мая по григорианскому календарю на поезде из Флоренции, останавливаются в отеле, чтобы немного отдохнуть и оставить вещи. Затем начинается их долгая прогулка по Болонье, после которой Николай Гумилев пишет свое стихотворение, наполненное вечерне-ночным образом Болоньи. На следующий день после утомительной прогулки супруги Гумилевы могли бы еще прогуляться по городу и отправиться дальше на поезде в Падую.

Чтобы предположить, в каком же из отелей поэты могли остановиться, была сделана выборка из гостиниц, функционирующих в мае 1912 года. К сожалению, многие из гостиниц не сохранились до наших дней, некоторые были снесены во время реконструкции центра города, другие пострадали из-за бомбардировок Второй мировой войны.

Большинство гостиниц располагались непосредственно в центре Болоньи и до них надо было добираться либо конным экипажем, либо на трамвае, который запустили прямо перед приездом Гумилевых. В рассматриваемый нами период двумя наиболее популярными у иностранных гостей отелями в Болонье были гранд-отель «Брун» и отель «Пеллегрино». Согласно путеводителю по городу 1892 года отель «Брун» был главным в городе, здесь останавливались все знатные и знаменитые люди: Шопен, Вагнер, Пуччини, Верди, Гарибальди и в 1905 году королева Маргарита Савойская [26]. В то же время в отеле располагались не только королевские богатые апартаменты, но и комнаты по доступной цене.

На одной улице с отелем «Брун» располагался отель «Пеллегрино», поражавший красотой своего мраморного фасада. Это был один из самых старинных отелей в городе, открытый в XV веке. Отель «Пеллегрино» не имел такого масштаба как «Брун», но в то же время принимал у себя много иностранных гостей, в том числе лорда Байрона в 1819 году. Этот факт публиковали в рекламе отеля с предложением увидеть комнату, где останавливался английский поэт.

Надо заметить, что оба отеля были указаны в путеводителях начала XX века. Ниже приведены фотографии с рекламой отелей из путеводителей 1892 и 1913 гг.

Можно предположить, что супруги Гумилевы могли выбрать для своего ночлега отель «Пеллегрино» исходя из двух размышлений: на момент путешествия Гумилевы были начинающими поэтами, не имевшими средств к роскошным камерам гранд-отелей, супругов могла привлекать идея остановиться в отеле, где жил лорд Байрон.

Что же привлекло поэтов в Болонье, что они согласились заехать в город даже на один день? Конечно же, наличие в городе одного из самых старинных университетов мира. Сам А. П. Чехов в своей поездке по Европе уделил внимание Болонье [21]. Не могли оставить без внимания этот город и супруги Гумилевы. Все стихотворение Николая Гумилева «Болонья» наполнено образами старинного университетского здания, образами его студентов и преподавателей.

Как уже было упомянуто, супруги Гумилевы приезжают в Болонью 20 мая 1912 года. В это время в Болонье велась работа по осуществлению плана реконструкции города по примеру реконструкции Парижа. Болонья являлась средневековым городом с узкими улицами, не позволяющими развиваться транспортной инфраструктуре. В связи с этим еще до приезда А. А. Ахматовой, в период 1902–1906 гг., была разрушена каменная стена вокруг круга и проложена главная магистраль, соединяющая железнодорожный вокзал и центр города. Незадолго до приезда четы Гумилевых, а именно 5 мая 1912 года, по данной магистрали был запущен трамвай. Это была новая трамвайная линия номер 15, проходящая вдоль всей улицы Indipendenza (Независимости) — кратчайший путь от вокзала до исторического центра города.

Наиболее вероятно предположить, что супруги приехали из Флоренции в Болонью на поезде, а значит, могли добраться до главной площади на трамвае или пешком, прогуливаясь под сводами аркад улицы Indipendenza (Независимости). Центральный вокзал Болоньи находится на своем месте с 1859 года.

Мы можем проследить, каким супруги Гумилевы увидели центр города по фотографии, сохранившимся в архивах города. План реконструкции Болоньи захватывал не только создание уже упомянутой магистрали, но и расширение улиц и площадей самой центральной части города. Весной 1912 года еще велись

работы по осуществлению данного плана, а это значит, что супруги видели город, которого сейчас нет.

Сам план подразумевал расширение главной центральной улицы Болоньи via Rizzoli, переходящей в via Ugo Bassi. Для этой цели было снесено множество зданий, это повлекло исчезновение целых улиц, например, таких, как via Spaderie. Стоит заметить, что главная площадь города — Piazza Maggiore, носила имя Vittorio Emanuele II до 1943 года. На этой площади находился монумент первому королю Италии.

В стихотворении Николая Гумилева «Болонья» есть следующие строки:

И они придут, придут до света
С мудрой думой о Юстиниане
К темной двери университета,
Векового логовища знаний [7].

Здесь поэт описывает здание первого европейского университета — Аркиджиназио. Болонья знаменита своим альма-матер во всем мире, датой основания университета считается 1088 год, когда первый глоссатор Ирнерий начал преподавать право в Болонье. В болонском университете обучался сам Данте Алигьери.

Здание же университета, описанного в стихотворении «Болонья», было построено в 1563 году по приказу папы Пия IV по проекту Антонио Моранди. Почти пять веков до этого знаменательного события обучение проходило в домах профессоров или при церквях города.

Аркиджиназио привлекает не только своей историей, но и необыкновенной атмосферой, созданной благодаря внутренним убранствам здания. Все стены внутренних помещений, двора и лестниц занимают гербы знатных студентов университета. При входе в главный двор здания стоят огромные темные двери, очевидно, описанные Гумилевым. Нет никаких сомнений, что супруги посетили эту достопримечательность.

Стихотворение «Болонья» заканчивается следующим четверостишьем:

Старый доктор сгорблен в красной тоге,
Он законов ищет в беззаконьи,
Но и он порой волочит ноги
По веселым улицам Болоньи [7].

Здесь поэт описывает, как живет Болонья весной 1912 года. На улицах города идет постоянное веселье, это и понятно, ведь Болонья полна студентами, которые во все времена в свободное от обучения время проводят в компании друзей. Гумилев указывает нам на то, что среди веселых студентов был замечен «старый доктор», так в Италии называют всех, получивших высшее образование, в том числе и профессоров университета. Гумилев рисует нам образ старого профессора, шагающего по улице, полной веселыми студентами. Эта улица, на которой и по сей день находится большинство зданий различных факультетов болонского университета, называется Замбони (via Zamboni).

Испокон веков символом Болоньи являются две башни, Азинелли и Гаризенда, расположенные в центре города. Обе башни являются падающими. Башня

Азинелли отклонена от своей оси на 1,3 метра, Гаризенда же отклонена от своей оси чуть более 3 метров, и в связи с этим укорочена на 60 % своей высоты. Данте упоминает ее в своей «Божественной комедии» такой терциной:

Как Гаризенда, если стать под свес,
Вершину словно клонит понемногу
Навстречу туче в высоте небес.

В своей главной работе «Николай Гумилев. Жизнь расстрелянного поэта» В. Л. Полушин рассказывает о поездке поэта Николая Гумилева с супругой Анной Ахматовой в Италию в 1912 году [16]. В. Л. Полушин провел детальное исследование этого путешествия, в его работе упоминается также приезд поэтов в Болонью, где согласно его предположению, Гумилевы отдыхали, и, видимо, поэтому стихотворение Николая Степановича «Болонья» пронизано лукаво-радостным ощущением.

Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье,
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье… [7]

Также, согласно В. Л. Полушину, «чудо болонской падающей башни Азинелли и храмы с фресками художника Джотто не произвели большого впечатления на поэта» [16]. Данная информация вводит читателя в заблуждение, так как в Болонье в период пребывания Гумилева и Ахматовой не существовало никакого храма с фресками Джотто. В действительности, в Болонье в XIV веке был построен дворец Апостолико с капеллой Манья, которая была расписана великим Джотто, но вскоре после завершения росписи дворец был разрушен восставшими гражданами вместе с уникальными работами художника. В Болонской национальной галерее хранится единственный уцелевший полиптих из этой капеллы, подписанный рукой мастера.

В 1912 году Болонья была знаменита своим производителем шоколада — семейной компанией Майани. Еще в 1932 году Майани сделали первую твердую плитку шоколада в Италии и назвали ее Scorza (корка). В 1908 году на новой улице Независимости открывается дворец в стиле либерти, принадлежащий семье Майани. На первом этаже дворца расположена лаборатория по производству шоколада, магазин и кафе, где этот самый шоколад можно было попробовать, на втором этаже здания располагаются покои семьи. В вечернее время витрины кафе и магазина шоколада освещались множеством огней. Горожане приходили к зданию посмотреть на чудо техники — электрическое освещение. Вероятно предположить, что супруги Гумилевы не только проходили мимо этого здания, которое расположено на пути от железнодорожного вокзала к центру города, но и зашли сюда, чтобы попробовать знаменитый итальянский шоколад.

Рассмотрим городскую периодику и события, произошедшие в день приезда супругов Гумилевых в Болонью. В 1912 году главной и единственной городской газетой была Il Resto del Carlino, в номере за 19 мая 1912 года главными темами были итало-турецкая война и четвертая велосипедная гонка «Джиро д'Италия».

Именно 19 мая 1912 года прошел первый день гонки, маршрут которой составлял 2443 км со стартом и финишем в Милане. 19 мая победителем первого этапа гонки Милан — Падуя стал Джованни Микелетто из команды Atala, о чем сообщили 20 мая 1912 года [27].

Согласно прогнозу погоды, опубликованному в номере Il Resto del Carlino от 19 мая, в Болонье был солнечный день с ясным небом, средняя температура воздуха составляла +18 градусов, а максимальная +21. Логично предположить, что прогуливаться по городу в этот день было крайне комфортно [27].

Il Resto del Carlino за 19 мая 1912 года рассказывает о том, что в главном парке Болоньи — Садах Маргариты — с 16 до 17:30 пройдет музыкальная программа Группы 35 [27].

ГЛАВА 2. ВТОРОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В ИТАЛИЮ

2.1. Итальянцы про поэта

Исследованием творчества и биографии Анны Ахматовой занимались не только русские литературоведы, в архивах Москвы была найдена заметка, сделанная рукой самой Анны Андреевны. В этой записке были упомянуты такие слависты, как Этторе Ло Гатто, Томмазо Ландольфи, Пьетро Зветеремич. Одним из наиболее значимых исследователей русского языка в Италии является Этторе Ло Гатто — основатель славистического журнала Russia. Ло Гатто переводил на итальянский язык Достоевского и Пушкина. В 1971 году выходит его книга «Русские в Италии. С XVII века до наших дней», в которой есть и упоминание о приезде в Италию Анны Ахматовой. Он пишет: «Анна Андреевна Ахматова (псевдоним А. А. Горенко, 1889–1966) посетила Италию в «августе 1912» года, как указано в строках стихотворения «Венеция», опубликованного в сборнике «Четки» 1914 года» [24]. Указанная дата приезда Ахматовой в Италию не соответствует действительности, поскольку согласно воспоминаниям близких поэта и ее телеграммам, отправленным из Флоренции, известно, что Ахматова путешествовала по Апеннинскому полуострову с апреля по май 1912 года.

В архиве РГАЛИ находится следующая записка, сделанная Анной Ахматовой: «Carlo Riccio, Карло Риччо, via F. P. Tosti, 19 = Roma (1) Рим» [7]. Чье имя и адрес записала Анна Андреевна на страницах своего блокнота? Карло Риччо — итальянский славист русского происхождения, переводчик стихов Анны Ахматовой. Он является автором работы «Materiali per una edizione critica di «Poèma bez geroja» di Anna Achmatova» (Материалы для критического издания «Поэмы без героя» Анны Ахматовой). Карло Риччо имел честь встретиться с поэтом в Риме во время ее второго посещения Италии. Более того, Карло Риччо оставил свои воспоминания о тех встречах в своих мемуарах, которые, к сожалению, так и не были опубликованы. Мы имеем возможность читать его заметки, относящиеся к Анне Ахматовой, благодаря В. А. Черных — создателю летописи жизни Анны Ахматовой.

Карло Риччо имел огромную удачу быть знакомым с автором, которого переводил. После знакомства с Анной Андреевной в Риме он сам приезжал в Советский Союз и был частым гостем поэта. Хотелось бы привести фрагмент из его

записей, посвященных Ахматовой: «В заключение хочу сообщить, что в Страстную пятницу 10 апреля 1998 года Папа Иоанн Павел II в проповеди процитировал, хотя и не прямо, Анну Ахматову. Он сказал: «Мир переполнен слезами матерей, безумных женщин на Майской площади и той русской поэтессы, которая семнадцать месяцев ждала около тюрем». О, если бы Ахматова могла узнать о чести быть процитированной в пасхальной проповеди Папой Римским, когда она стояла вместе со мной на площади Св. Петра — и почти незаметно плакала!» [18]

Карло Риччо — не единственный итальянец, переводивший произведения Анны Андреевны. Русского поэта переводили такие знаменитые переводчики, как Бруно Карневали, Раисса Нальди, Эвелина Паскуччи, Микеле Колуччио, Курция Феррари, Паоло Гальвани. Одним из последних опубликованных переводов является «Il silenzio dell'amore: poesie…» Мануэлы Джиабардо и Паоло Руффили, опубликованный в 2014 году [28].

Анна Ахматова тоже переводила. В 1920-е годы в период замужества с Н. Н. Пуниным Анна Ахматова выучила английский и итальянский языки. По данным А. Марченко, Анна Андреевна «переводила для Николая Николаевича искусствоведческие статьи и книги, перевела по договору письма Рубенса» [12]. Поэт читала наизусть Данте и переводила «Лирику» итальянского поэта конца XVIII — начала XIX века Джакомо Леопарди.

Поэт обожала «Божественную комедию» Данте Алигьери. Лидия Чуковская в своих записках пишет: «Лозинский принес ей "Ад". — Перевод замечательный, — говорит она, — я читаю с наслаждением. Есть места натянутые, но их мало. Я сижу и сверяю. — Я, со свойственной мне способностью ляпнуть, не подумавши, осведомляюсь, знает ли она итальянский. — Она, величаво и скромно: — Я всю жизнь читаю Данте» [22].

2.2. Этна — Таормина

Посетив Флоренцию, город Данте Алигьери, в 1912 году, Анна Ахматова пронесла через всю жизнь свое признание флорентийскому гению. В 1964 году в городе Таормина при получении международной литературной премии Ахматова тоже читала Данте на итальянском языке. Итальянская журналистка Аделе Камбрина в своей статье описывает это так: «Хочет прочитать вторую песнь «Чистилища», и читает ее так хорошо, произносит итальянский текст, смакуя, наслаждаясь им».

О последних годах жизни Анны Ахматовой имеется огромное количество литературы: воспоминания близких Анне Андреевне людей, ее собственные записки. В данном разделе работы рассмотрим события второй поездки Анны Андреевны в Италию для получения международной литературной премии «Этна — Таормина». Данная поэтическая премия присуждалась одному итальянскому и одному иностранному поэту за лучшие стихи года.

В. А. Черных, составитель летописи жизни Анны Ахматовой, проделал огромную исследовательскую работу, которая дала нам возможность проследить историю с получением премии «Этна —Таормина» от самого начала и до конца.

Проследим, как развивались хронологические события по данным, опубликованным В. А. Черных [20]. В приведенном ниже тексте упоминаются А. Сурков — секретарь Союза советских писателей, и Д. Вигорелли — генеральный секретарь Европейского общества писателей.

1964 год.

Март <до 27>.

Отчет А. А. Суркова и Г. С. Брейтбурда о командировке в Италию для переговоров с Дж. Вигорелли: Прибыли в Рим 28 февраля, «чтобы совместно обсудить трудности в деятельности Европейского сообщества писателей. <…> Во время нашего пребывания в Риме нам стало известно о намерении жюри ежегодно присуждаемой в Италии премии Таормина дать в этом году премию поэтессе Анне Ахматовой. <…> Вигорелли подчеркнул, что присуждение премии Ахматовой и, возможно, ее приезд имели бы немалое политическое значение, поскольку опровергли бы клеветнические измышления о преследовании в Советском Союзе известной поэтессы». Помета: «Читал К. Воронков. 27. III. 64» **[прим. 1].**

Май 25.

Записка А. А. Суркова в ЦК КПСС: «Во всех случаях, когда иностранные журналисты и иностранные студенты пытались спровоцировать Ахматову на какие-либо жалобы или антисоветские высказывания, она давала им резкий отпор и вела себя как достойный советский гражданин. Принимая во внимание все это, а также то, что наше положительное отношение к присуждению ей итальянской премии больно ударит по рукам иностранных клеветников, было бы полезно не препятствовать принятию Ахматовой этой премии, разрешить ей, когда позволит здоровье, съездить в Италию для получения этой премии сроком на 2 недели (в сентябре-октябре текущего года) и опубликовать в "Литературной газете" и "Литературной России" информацию о присуждении премии. Необходимость выезда в Италию обусловлена статусом премии, предусматривающим личное вручение ее лауреату в Таормино. Прошу указаний по этому вопросу» **[прим. 2].**

Июнь 20. Москва.

Запись А. К. Гладкова: «А. А. говорит немного, но всегда интересно. Юля Живова приносит известие, что А. А. разрешена поездка в Италию. <…> А. А. узнает впервые вот тут. <…> Звонят Маргарите Алигер, и та подтверждает (у нее дочь Маша служит в Иностранной комиссии ССП)» **[прим. 3].**

Телеграмма Дж. Вигорелли — А. А. Суркову и Г. С. Брейтбурду: "Prix Anna Andreievna est definitive mentetabli 12 decembre. Indispensable presence Anna et votre. Conseil directeur convoque du 6 au 13 decembre en coincidence manifestations culturelles Palermo Catania Taormina". <Премия Анне Андреевне окончательно определена <на> 12 декабря. Необходимо присутствие Анны и Вас. Руководящий совет собирается с 6 по 13 декабря одновременно с культурными мероприятиями в Палермо, Катании, Таормине — франц. > **[прим. 3].**

Октябрь 22.

Письмо Дж. Вигорелли — А. А. Суркову: «Дорогой Алексей, <…> Заседание руководящего совета <Европейского сообщества писателей> состоится с 6 по 13 декабря 1964 г. на Сицилии одновременно с вручением Анне Ахматовой Международной премии «Таормина». Прибытие в Палермо назначено на 6 декабря. <…> Официальное вручение премии Анне Ахматовой твердо определено на вторую половину дня 12 декабря. <…> Простите меня за настойчивость, но мне необходимо абсолютное заверение в том, что наша премированная писательница будет присутствовать» **[прим. 4].**

Ноябрь 17.

Телеграмма Дж. Вигорелли — А. А.: “Je vous attends Rome 4 Decembre pour vous accompagner Taormina pour reception grand prix. Affectueusement. G. Vigorelli Secretaire general COMES”. <Ожидаю Вас в Риме 4 декабря, чтобы сопровождать в Таормину для получения премии. Сердечно. Дж. Вигорелли, генеральный секретарь КОМЭС> **[прим. 6].**

Декабрь 1.

Письмо А. А. — В. А. Горенко: «Случилось так, что я потеряла твой адрес и вовремя не ответила тебе и не поблагодарила за великолепный подарок — черное кимоно. <…> Сегодня еду в Рим и на Сицилию, где мне вручат премию за стихи. Командировка всего 10 дней» **[прим. 7].**

Воспоминания Л. З. Копелева: «Провожали ее несколько московских друзей. В вагоне она сидела напряженно серьезная. <…> Сказала как-то спокойно подчеркнуто: — Ну, что ж, еду представлять коммунистическую Россию. — Анна Андреевна, помилуйте, Вы представляете великую державу — Русскую Поэзию. — Нет уж, мои дорогие, я-то знаю, зачем меня посылают» **[прим. 8].**

Письмо советника-посланника посольства Великобритании в Москве Т. Бримлоу — заведующему 2-м Европейским отделом МИД СССР А. А. Рощину: «До тех пор, пока от г-жи Ахматовой не будет получено ответа, указывающего на ее согласие принять почетную степень, Университет не опубликует никакого сообщения о своем желании присудить ей эту степень» **[прим. 5].**

Декабрь 4.

Воспоминания И. Н. Пуниной: «Рано утром (8:35) 4-го декабря поезд остановился в Риме на вокзале Термини. Встречать Ахматову пришла целая толпа литераторов, корреспондентов, фотографов, журналистов во главе с Вигорелли. <…> Отвезли в гостиницу «Plaza» на via Corso. <…> После завтрака и короткого отдыха Вигорелли пригласил нас, Суркова и Брейтбурда к обеду» [29].

Воспоминания К. Риччо: «Джанкарло Вигорелли проводил меня и других лиц (из них помню только <австрийскую писательницу> Ингеборг Бахман) в гостиницу «Плаца», где остановилась Ахматова. Когда после визита к ней мы все вышли, я обнаружил, что забыл свой зонтик в номере. Возвратившись назад уже один, я не упустил возможности опять поговорить с Ахматовой. Когда я ей сказал, что у родителей моей матери была вилла на Большом Фонтане, где она родилась, она как будто сошла с пьедестала и обратилась ко мне как бы к снова найденному дальнему родственнику. Из Ахматовой она стала Анной Андреевной. Так началась наша дружба [18].

Мы видим, что решение о разрешении выезда Анны Ахматовой в Италию для получения поэтической премии принималось долго и тщательно.

Еще одним бесценным источником информации о поездке Анны Ахматовой в Италию в 1964 году являются воспоминания Ирины Пуниной, сопровождавшей поэта в поездке.

Ирина Пунина пишет и о том, как и когда Анна Андреевна получила приглашение в Италию и о присужденной ей премии «Этна — Таормина»: «Летом 1964 года Вигорелли побывал в Ленинграде и в сопровождении Суркова и Брейтбурда навестил в Комарове Ахматову. Анна Андреевна приняла их радостно и благосклонно. От Вигорелли Ахматова и узнала о том, что ее приглашают на Сицилию осенью 1964 года. С тех пор, как Вигорелли сам встретился с Ахматовой,

властям было уже труднее утверждать, что она больна или отказывается от поездки» [29].

Анна Ахматова прибыла в Рим 4 декабря и пробыла в этом городе до 8 декабря, 6 декабря она посетила Ватикан и слушала проповедь папы Павла VI из окна Ватиканского дворца. Она была очень впечатлена происходящим. Карло Риччо в своих воспоминаниях пишет, что Ахматова была растрогана происходящим почти до слез. Дальше поэта ждала дорога на юг Италии в сицилийский город Таормина. Здесь ее поселили в старом монастыре, переделанным под отель «Святой Доминик».

Настал час триумфа Анны Ахматовой. Все та же Ирина Пунина рассказывает нам: «В Риме и русские, и итальянцы старались показать Ахматовой город. В Таормине Ахматова сама стала центром внимания всех писателей, собравшихся на конгресс. Поклонение и восторг перед поэзией создавали атмосферу необыкновенного праздника. Ахматова была главной героиней этого торжества, олицетворяя поэзию как ее королева. Вокруг нее ликовала цветущая под декабрьским солнцем природа, и радовались люди, откинувшие ненадолго свои заботы» [29].

Церемония вручения премии проходила 12 декабря в Катании в здании парламента — палаццо Урсино. Анна Ахматова прочла на сцене следующие строки:

Когда я ночью жду ее прихода
Жизнь, кажется, висит на волоске,
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало.
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я» [3].

О впечатлениях Анны Ахматовой об этой поездке пишет Лидия Чуковская. «По-видимому, поездкой она недовольна. Не Италией недовольна, а своей поездкой, то есть отношением тамошних людей к ней. Встречами с тамошними людьми» [22].

По записям все той же Лидии Чуковской, Анна Андреевна говорила:

— Стихов они и своих-то не любят, о наших и говорить нечего.

— Меня они знают только по «Реквиему». Более ничего не знают и знать не хотят [24].

Вручение Анне Ахматовой премии «Этна — Таормина» означало международное признание ее творчества, и как жаль, что эта премия осталась единственной поэтической премией поэта.

50 лет спустя, в 2014 году, мэрия города Таормина совместно с Генеральным консульством России в Палермо учреждает «Международную поэтическую премию имени Анны Ахматовой — Таормина». Премия присуждается поэтам-женщинам, поддерживающим своим творчеством духовное обновление общества и международную гармонию. Первым лауреатом этой премии стала русская поэтесса и литератор Лариса Васильева. По словам председателя международного жюри, поэта, культуролога, доцента факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова Марины Князевой, «все участники церемонии надеются и верят,

что новая "женская" награда станет импульсом к миру и гармонии современного общества, к достижению новых высот мировой поэзии» [13].

Год спустя, в июле 2015 года, в уютном сквере культурного фонда Джузеппе Маццулло был установлен бронзовый монумент Анне Ахматовой. На церемонии открытия бюста говорили о ее третьем возвращении в Италию [9].

Инициатива установки памятника Ахматовой в Таормине принадлежит российскому Центру национальной славы и трем крупнейшим российским фондам — Андрея Первозванного, «Русский мир» и Славянской письменности и культуры.

Сегодня, приезжая в Таормину, можно пройтись по ахматовским местам. В городе, помимо бюста поэту, существует аллея Ахматовой, в отеле, где останавливалась Анна Андреевна, сохранилось кресло, на котором она принимала поздравления у себя в номере после вручения премии.

А что же в Болонье? Знают ли горожане великого русского поэта и вспоминают ли о творчестве Анны Ахматовой?

25 февраля — 28 апреля 1996 года в Болонье в Археологическом музее прошла выставка «Петербург Анны Ахматовой», где было представлено огромное количество документов о жизни поэта. Выставка была организована совместно с Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном доме. По итогам выставки в свет вышел двуязычный каталог «La Pietroburgo di Anna Achmatova» (Петербург Анны Ахматовой), составитель — Элио Баллардини [29]. Данное издание широко используется студентами факультета литературы Болонского университета.

Работы Анны Ахматовой публикуются в разделе «Культура» различных периодических изданиях города.

21 февраля 2019 года в Международный день родного языка в главной библиотеке Болоньи Sala Borsa прошли чтения стихов Анны Ахматовой и Николая Гумилева на итальянском и русских языках. В дополнение была рассказана история знакомства Анны Ахматовой с итальянским художником Амедео Модильяни. Доклад подготовили Екатерина и Георгий Гришины.

Можно сделать вывод, что имя Анны Ахматовой и ее творчество не только изучается на литературных факультетах университетов Италии, но и знакомо любителям поэзии. Ее имя знают и помнят.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проведенного исследования жизни Ахматовой в Италии можно сделать несколько выводов, которые мы рассмотрим ниже.

Прежде всего, мы изучили маршрут путешествия Николая Гумилева и Анны Ахматовой в Италии; предположили, какие места могли заинтересовать пару для посещения; рассказали о главных достопримечательностях тех мест, куда они заезжали; провели целостный анализ стихотворений и очерков поэтов о тех местах; выстроили хронологическую цепочку посещения итальянских городов; рассмотрели взаимоотношения в семье Гумилевых — Ахматовых и материалы, связанные с биографиями каждого из пары.

В ходе научного исследования мы узнали, что изучением творчества Анны Ахматовой занимались не только русские ученые (А. И. Павловский, А. Марченко,

В. А. Черных, Р. Тименчик, Н. Мандельштам, Л. Чуковская, В. В. Бронгулеев, А. Б. Давидсон и В. Полушин), но и итальянские (Этторе Ло Гатто, Томмазо Ландольфи, Пьетро Зветеремич).

Итоги проделанной изыскательной и аналитической работы дают возможность понять, каким образом первое путешествие Ахматовой в Италию повлияло на ее дальнейшее отношение к стране и к итальянскому искусству. Помимо написания множества произведений, затрагивающих тему Италии, Анна Андреевна выучила итальянский язык и декламировала наизусть Данте.

Немаловажным этапом работы стал поиск информации о современном отношении итальянцев к личности и творчеству Анны Ахматовой, наибольший упор был сделан на отношение к поэту жителей Болоньи. Осуществление поставленной задачи стало возможным благодаря изучению литературоведческих разделов периодических газет, журналов и интернет-сайтов Италии.

В ходе исследования были применены знания различных дисциплин, которые способствовали более широкому рассмотрению материала, а также его углублению. Прежде всего, это знания истории города Болоньи; литературоведения; итальянского и русского языков, которые позволили не только изучить материалы, связанные со средствами массовой информации за 1912 и 1964 годы, но и позволили расшифровать пометки в дневниках и очерках Анны Ахматовой.

Таким образом, можно сделать вывод, что поставленные в начале работы задачи были успешно выполнены, а цель достигнута.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6296. Л. 1–15.
2. Фонд РГАЛИ. Ф. 5. Оп. 55. Ед. хр. 100. Л. 48; Фонд РГАЛИ. Ф. 1899. Оп. 26. Ед. хр. 195.
3. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6293. Л. 33–34.
4. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6293. Л. 36–38 (оригинал); 39–42 (перевод).
5. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 1077. Л. 3.
6. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6293. Л. 63.
7. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6293. Л. 69.
8. Фонд РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 6293. Л. 71.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахматова А.* «Я научила женщин говорить». — М. : АСТ, 2014. — С. 21.
2. *Ахматова А.* Кратко *о себе* // Советские писатели: автобиографии. — М., 1966. — С. 134.
3. *Ахматова А.*Сочинения. — Т. 1. — Стихотворения и поэмы. — М. : Художественная литература,1990. — С. 9–302.
4. *Ахматова А.* Сочинения. — Т. 2. — Проза. Переводы. Издания. — М. : Художественная литература, 1990. — С. 50–76.
5. *Бронгулеев В. В.* Посредине странствия земного: Документальная повесть о жизни и творчестве Н. Гумилева: Годы 1886–1913. — М. : Мысль, 1995. — С. 59–103.

6. *Гоморев А. К.* «…мы на днях едем в Венецию» // Наше наследие. — № 111. [Электронный ресурс]. — URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11113.php (дата обращения: 2014).
7. *Гумилев Н. С.* Колчан. — М. : СПб. : Альциона, 1916. — С. 30–98.
8. *Давидсон А. Б.* Николай Гумилев. Поэт, путешественник, воин. — Смоленск : Русич, 2001. — С. 45–47.
9. *Елков И.* «На Сицилии установили памятник Анне Ахматовой» // Российская газета. [Электронный ресурс]. URL: https://rg.ru/2015/07/11/monument-site.html (дата обращения: 11.07.2015).
10. *Климишин И. А.* Календарь и хронология. — М. : Наука, 1990. — С. 101.
11. *Мандельштам Н.* Об Ахматовой. — М. : Три квадрата, 2008. — С. 29–187.
12. *Марченко А.* Ахматова: жизнь. — М. : АСТ, 2009. — С. 56–172.
13. Международную поэтическую премию имени Ахматовой вручат в Италии россиянке Ларисе Васильевой // INTERFAX. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.interfax.ru/culture/380843 (дата обращения: 13.06.2014).
14. *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. — М. : Художественная литература, 1989. — С. 7–109.
15. *Павловский А. И.* Анна Ахматова. Жизнь и творчество. — М. : Просвещение, 1991. — С. 64–91.
16. *Полушин В.*, Николай Гумилев. Жизнь расстрелянного поэта. М.: Молодая Гвардия, 2007. — С. 340–370.
17. *Волков С. М.* Диалоги с Иосифом Бродским. — М. : ЭКСМО, 2000. — С. 213.
18. *Темненко Г. М.* Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. — Симферополь : Крымский ахматовский научный сборник, 2012. — С. 21–25.
19. *Тименчик Р.* Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. — М. : Мосты культуры / Гешарим, 2014. — С. 125.
20. *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. — М. : Индрик, 2008. — С. 35–44.
21. *Чехов А. П.* Письма: январь 1890 — февраль 1892. — М. : Наука, 2010. — С. 205.
22. *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой : в 3-х томах. — М. : Согласие, 1997. — С. 22–266.
23. *Goldoni A.* Storia di Bologna. — Edizioni Biblioteca dell Immagine, Pordenone, prima edizione novembre 2018. — P. 69–91.
24. *Lo Gatto E.* Russi in Italia. — Editori Riuniti, Roma, 1971. — P. 267–302.
25. *Formentin F., Rossi P.* Storia dei transport i urbani di Bologna. Grafiche Calosci, Cortona, 1990. — P. 63–65.
26. Guida illustrata di Bologna. Storica artistica industriale. — Monti, 1892. — URL: https://www.storiaememoriadibologna.it/hotel-brun-278.
27. «Il Resto del Carlino», Bologna, giornaliere, 18 maggio 1912. — P. 7–9.
28. Il silenzio dell'amore: poesie, traduzione di Manuela Giarbardo e Paolo Ruffilli, introduzione di Paolo Ruffilli, Castelfranco Veneto, Bibliotecadei Leoni, LCE edizioni, 2014. — P. 31–33.
29. La Pietroburgo di Anna Achmatova a cura di Elio Ballardini, Antonella Campagna, Duccio Colombo, scritti di Tatiana Civian, Casalecchio di Reno, Crafis , 1996 (Catalogo della mostra tenuta a Bologna nel 1996). — P. 54–58.

Третья премия

ВОЛЖСКИЙ ТЕКСТ А. Н. ОСТРОВСКОГО: ГЕНЕЗИС И ФУНКЦИИ ОБРАЗА ВОЛГИ

Красникова Олеся Николаевна
Ленинградский государственный университет
имени А. С. Пушкина

ВВЕДЕНИЕ

В отечественной филологии началом изучения семантики пространства можно считать работы Н. П. Анциферова «Быль и миф Петербурга»[1], «Душа Петербурга»[2]. Изучение пространства как текста было продолжено В. Н. Топоровым в работе «Пространство и текст»[3]. Идея «чтения» пространства как текста была применена Топоровым при исследовании образа Петербурга в литературе. Результат изложен в работе «Петербургский текст»[4]. Идея изучения пространства как текста стала катализатором для развития гуманитарных наук: локальный текст до сих пор является объектом самого пристального изучения филологов, культурологов, историков, краеведов. В результате интереса к этой теме стали проводиться научные конференции, где проходила апробация гипотез о формировании локальных текстов.

Начавшись с изучения городского текста, исследования локальных текстов проводятся в разных направлениях.

Во-первых, исследуются устные и письменные фольклорные, публицистические и художественные источники о местности по территориально-административному принципу: городской текст — провинциальный текст. В рамках этих сверхтопосов сформировались и продолжают формироваться научные центры по изучению таких топологических текстов: петербургского текста, московского текста, пермского текста, крымского текста, вологодского текста, тверского текста, северного текста, сибирского текста, ивановского текста, вятского текста, алмаатинского текста, калининградского текста, кимрского текста и других. Такие исследования только множатся.

Во-вторых, формируются тексты социально-территориальных топосов: усадебный текст, дачный текст и другие.

---

1 *Анциферов Н. П.* Быль и миф Петербурга. — Пб., 1922. — 226 с.

2 *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. — Пб. : Брокгауз — Ефрон, 1922. — 226 с. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.prlib.ru/item/331694 (дата обращения: 01.03.2020).

3 *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура : Сб. статей / отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — 303 с.

4 *Топоров В. Н.* Петербургский текст / Отделение историко-филол. наук РАН. — М. : Наука, 2009. — 820 с.

В-третьих, наметилось направление изучения ландшафтных объектов в рамках «гуманитарной географии»[5] — так формируются речной текст, болотный текст, степной текст и тексты других ландшафтных объектов.

В результате такого масштабного изучения локусов был накоплен колоссальный материал, который пока только подлежит систематизации.

Подходы к анализу локальных текстов различны. Долгое время в изучении текстов господствовал семиотический подход, при котором локальный текст понимался как культурное пространство в целом, а не только как совокупность литературных произведений: в роли текстов оказывались не только письменные тексты, а также «архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц…»[6]

Включение в процесс изучения рецепции географических объектов исследователей из смежных областей обозначило новые подходы к их анализу: культурологический, исследующий «культурный ландшафт» региона, «культуру как текст»; гуманитарный («геопоэтика»), в рамках которого исследователи сосредоточены на анализе «экзистенциального опыта переживания различных ландшафтов и мест»[7].

При таком разнообразии материала и подходов к его анализу нельзя говорить об устоявшемся инструментарии исследования, общей теории локального текста, общепринятых терминах и моделях. Необходимость обработки этого материала очевидна.

Мы избираем подход к изучению локального текста в его филологическом понимании как литературного текста или свода письменных источников разной стилистики, объединенных общим локусом (и шире — общим топосом). При этом считаем, что разработанная основателями теории локального текста методика анализа городского текста актуальна до сих пор, но при анализе и реконструкции текстов иных локусов должна быть интегративной и может быть дополнена и другими приемами. Характер пространства, значимые особенности ландшафта, мифопоэтический субстрат и культурные коды, обусловленные спецификой той или иной территории, включают иные характеристики, чем городской текст. Так, необходим этнолингвистический и этнопоэтический анализ, когда дело касается ментальных образов, в частности, образов реки и конкретных глобальных локусов, например, Волги, генезису образа которой и функциям этого образа в драматургии А. Н. Островского посвящена наша работа.

В приближении к образу Волги мы исследуем несколько уровней текста. Этот анализ задает подход к самой реалии *Волга* и воспринимаемым и транслируемым этим образом смыслам: от конкретного образа реки через символизацию и мифологизацию ее уникальных физических свойств и черт к закреплению этих свойств в конкретных авторских текстах, объединяемых затем в единый сверхтекст, ядром которого является образ Волги. Разнообразные ландшафтные характеристики

---

[5] *Замятин Д. Н.* Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. — СПб. : Алетейя, 2003. — 331 с.

[6] *Лотман Ю. М.* Символические пространства // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996. — С. 282.

[7] *Замятин Д. Н.* Введение в метагеографию Зауралья // Свободная мысль. — 2011. — № 12 (1630). — С. 192.

Волги, включая территориальный масштаб, особый склад мышления ее уроженцев, ее значимое место в фольклоре, культурной памяти нации, и, наконец, роль в создании общенациональной картины мира, делают Волгу сакральным топосом с неисчерпаемыми смысловыми парадигмами. Этот образ встраивается в нашем исследовании в следующую иерархическую систему: региональный сверхтекст — волжский текст — волжский текст Островского — волжский цикл пьес А. Н. Островского — локальное ядро цикла (волжские города). В работе мы будем оперировать этими понятиями. Эта система определяет и логику работы.

Образ и локус *Волга* изучались ранее неоднократно. И это понятно, ведь Волга — главная русская река, самая длинная река в Европе, Волга-кормилица и Волга-матушка. Исследование прибрежных территорий Волги в рамках концепции локального текста уже предпринималось. Так, в диссертации на соискание ученой степени доктора наук Люсого А. П. «Русская литература как система локальных текстов»[8] есть раздел «Волжский текст как средоточие российских вызовов и ответов». Интерес также представляет и исследование Кусмидиновой М. Х. «Концепт Волги в историко-культурном развитии России: философский анализ»[9].

Образ Волги — это своего рода мегаобраз. Он вошел в фольклор, быт, культуру и литературу. Ядро образа — фольклорный образ Волги, поскольку он является древнейшим. На него наслаивается быт и культура, в дальнейшем его расширяют авторские контексты и смыслы. Семантика образа постоянно пополняется и актуализируется, в результате чего создается природная и культурная идентификация места, на основании которой и можно говорить о волжском локальном тексте.

Репрезентация образа Волги в волжском тексте происходит в различных формах: в форме артефактов культуры, в форме фольклорных песен и других произведений устного народного творчества, в форме художественных авторских текстов, а также в форме публицистических, автодокументальных текстов (записки, дневники и проч.). Все это вместе создает региональный сверхтекст.

Выбор данного материала для исследования обусловлен несколькими причинами. Во-первых, на сегодняшний день нет полноценного описания волжского текста, поэтому наша работа является необходимым звеном формирования этого культурного поля. Во-вторых, среди пьес А. Н. Островского хорошо изучены пьесы «Гроза» и «Бесприданница», в основном, безотносительно к теории локального текста, а также московские пьесы. Волжская тема в творчестве драматурга изучена недостаточно полно. И, в-третьих, на наш взгляд, именно волжский цикл пьес А. Н. Островского формирует ядро концептуальной сферы волжского текста, поэтому изучение данного локального текста логичнее всего начать с изучения функционирования персонального субтекста в границах более обширного волжского текста.

Актуальность нашей работы заключается в том, что локальный текст представляет собой перспективную тему для изучения. В работе исследовано функционирование понятий локальный текст и волжский текст в современном литературоведении. Подробно описан генезис локуса Волги, поскольку этот образ

---

[8] *Люсый А. П.* Русская литература как система локальных текстов : дисс. ... доктора филол. наук. — Москва, 2017. — 341 с.

[9] *Кусмидинова М. Х.* Концепт Волги в историко-культурном развитии России: философский анализ : дисс. … канд. филос. наук. — Астрахань, 2010. — 202 с.

является ключевым для формирования волжского текста. Впервые полно изучена авторская репрезентация образа Волги в творчестве А. Н. Островского и представлена модель индивидуально-авторского локального текста А. Н. Островского на примере волжского цикла пьес драматурга.

Научная новизна. Анализ циклических структур в драматургическом наследии А. Н. Островского в современных научных исследованиях не проводился, поэтому изучение пьес драматурга, объединенных образом Волги и расширяющих концептуальное поле волжского текста, будет осуществлено впервые, что позволяет говорить о научной новизне работы. Настоящее исследование уточнит не только особенности драматургической системы Островского, но и расширит семантическое поле понятий волжский текст и локальный текст. Данное исследование позволяет выработать новый подход к изучению драматургии А. Н. Островского, дает новое прочтение его творчества, а также вводит новый эмпирический материал в изучение волжской темы.

Целью нашего исследования является анализ волжского текста А. Н. Островского с точки зрения презентации в нем образа Волги с привлечением метатекста автора, а именно дневников и комментариев к пьесам. Поставленная цель предопределяет следующие задачи работы:

1) проанализировать генезис образа Волги — ключевого элемента волжского текста;
2) показать роль авторского субтекста (текстов А. Н. Островского) в семантическом поле волжского текста;
3) проанализировать творческое наследие А. Н. Островского с целью выявления в нем волжских мотивов и сюжетов;
4) описать модель индивидуально-авторского локального текста А. Н. Островского на примере волжского цикла пьес драматурга.

Предметом исследования является функционирование образа Волги в драматургии А. Н. Островского.

Объект исследования — волжский текст в творческом наследии А. Н. Островского.

Основным **материалом исследования** являются пьесы А. Н. Островского, комментарии к ним, а также заметки и дневниковые записи, созданные драматургом во время экспедиции по Волге, инициированной Морским ведомством. Материалом для анализа также послужили труды, посвященные исследованию понятий локальный текст и волжский текст.

Методология нашего исследования предполагает применение системного подхода, что позволило рассмотреть составляющие волжского текста в комплексе с помощью различного специального и общего методологического инструментария, в том числе классических литературоведческих методов: биографического (с его помощью выяснились обстоятельства жизни драматурга, которые привели его к созданию волжских пьес), литературно- и культурно-исторического (метод дал возможность соотнести художественные тексты с историческими предпосылками их появлений); структурно-семиотический метод использовался для анализа композиции пьес в соответствии с идеей изучения взаимосвязи сюжета и композиции. Использовался также и сопоставительный метод, который дал возможность сравнить поэтику разных пьес, содержание которых реализуется в одном художественном пространстве. Таким образом, комплексный подход

к изучению вопроса позволил произвести комплексный текстологический анализ пьес А. Н. Островского, что дало возможность говорить об особом волжском цикле пьес драматурга.

Гипотеза исследования. Предполагаем, что анализ драматургических текстов А. Н. Островского, объединенных образом Волги, позволит выявить отдельную группу текстов — волжский цикл пьес драматурга. Это, по нашему мнению, приведет к новой парадигме изучения творчества А. Н. Островского.

Теоретическая значимость исследования состоит в уточнении понятий локальный текст и волжский текст, а также в разработке понятий волжский текст Островского и волжский цикл пьес Островского, что, в свою очередь, позволяет продолжить научные исследования как в области локальной текстологии, так и в области изучения драматургии.

Практическая значимость работы заключается в исследовании генезиса и функций образа Волги, а также их художественной интерпретации в драматургическом наследии А. Н. Островского. Применение принципов циклизации к драматургическим текстам также составляет практическую значимость исследования, поскольку позволяет по-новому анализировать творчество драматурга. Выводы и наблюдения, к которым пришел автор в ходе исследования, могут быть использованы в вузовских практических и лекционных курсах, в спецкурсах по изучению локальных текстов и драматургии А. Н. Островского, а также в школьной практике.

Основное содержание работы отражено в 11 статьях, посвященных изучению рассматриваемой проблемы, в том числе в 4 статьях, опубликованных в журналах из перечня российских рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

ГЛАВА 1. ВОЛЖСКИЙ ТЕКСТ: ГЕНЕЗИС И ФУНКЦИИ ОБРАЗА ВОЛГИ

Волжский текст — понятие более широкое, чем индивидуально-авторский волжский текст А. Н. Островского. Однако текст, изучаемый как пространство — это полотно, состоящее из отдельных фрагментов, поэтому только при пристальном взгляде на каждый фрагмент замысел полотна будет очевиден. В рамках данного исследования мы рассмотрим одно из семантических полей волжского текста, а именно формирование волжского текста в творчестве А. Н. Островского, что расширит перспективы дальнейшего изучения волжского текста как регионального сверхтекста.

А. Ю. Сорочан в монографии «Тверской край в литературе: образ региона и региональные образы» обозначил цель изучения локального текста: «На основе анализа обширного материала следует раскрывать не историю места, а историю *образа места*»[10].

[10] *Сорочан А. Ю.* Тверской край в литературе: образ региона и региональные образы. — Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2010. — С. 6.

Изучая волжский текст, мы следуем этой идее — описать образ места, при этом образный и метафизический уровни текста должны быть изображены максимально точно. Таким образом, любой исследователь, занимающийся изучением сверхтекста (в любом его подвиде), должен описать то концептуальное поле, которое составляет этот текст, а не только те бытовые, физические, географические и прочие реалии, которые, соответствуют ядру описываемого концепта. Локальный текст — это «корпус "текстов о месте", благодаря которым само "место" наделяется рядом дополнительных характеристик»[11].

Таким текстообразующим «местом», «знаком» и «манифестом локуса»[12] волжского текста является Волга.

В данной главе исследования мы проследим генезис образа Волги и процесс формирования ее ценностных и художественных характеристик в фольклоре и литературе.

1.1 Художественный образ Волги в фольклоре

Изучая функционирование художественного образа Волги в фольклоре, мы заметили, что имеется несколько реализаций данного топоса. Часто художественный образ Волги включает в себя реализации фольклорного образа реки, о которых мы говорили ранее. В частности, повторяются такие мотивы, как *река — граница, река — замужество,* уважение и почитание реки. Персонификация Волги также свидетельствует о включении образа в общефольклорный топос *река.* Такая реализация художественного образа особенно заметна в более ранних по времени появления фольклорных жанрах. Можно заметить, что в этих случаях реализуется архетип Волги как любой русской реки (сравним: Волга — мать рек русских).

Не входят в топос *река* те особенности, которые присущи конкретному топосу, в данном случае — Волге. В широком смысле это два смысловых поля: «Волга — вольница» (с включением в него разбоя, удалых атаманов, кладов, сокровищ, Степана Разина, Ермака, Пугачева и пр.) и «Волга — трудовая река» (быт, бурлаки, промыслы, судоходство и пр.). Упоминания Волги как конкретной реки встречаются в локальных текстах более позднего происхождения (с точки зрения их жанровой специфики: предания, бурлацкие песни, исторические песни, частушки).

Волга-матушка, главная русская река, чаще всего отсылает нас к реальному географическому пространству. В таких текстах Волга является свидетельницей исторических событий и участницей бытовой жизни волжан. Нередко упоминание реки является дополнительным источником сведений о культуре, образе жизни и характере волжан. В других текстах Волга персонифицирована и выступает в роли грозной силы природы. В отдельных случаях топоним Волга употребляется как название русской реки вообще, не только конкретно Волги, хотя для других жанров (например, для исторических песен) привязка к реальному географическому пространству важна.

---

[11] *Баянбаева Ж. А.* Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вест. РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2016. — № 2. — С. 77.

[12] Там же. С. 78.

1.2 Художественный образ Волги в русской литературе XVIII–XIX веков

В 1750-е годы в словесном творчестве *Волга* выступает в роли символа мощи и величия Российской империи, а частные упоминания потамонимов служат для измерения границ огромной страны. В такой функции образ выступает в рамках классицистической картины мира в творчестве Ломоносова, Державина, Майкова и Карамзина.

Символическое появление образа с философским компонентом «Волга — жизненный поток» встречаем у Сумарокова в 1760-х гг., в дальнейшем эта народная (по своему происхождению и бытованию) функция проявляется в литературе по отношению к рекам вообще, не только к Волге.

В конце XVIII века и в 30-х гг. XIX века литературный образ Волги неразрывно был связан с темой природы и красоты, что органично вписывается в концепции художественных методов сентиментализма и романтизма. Волга символизирует богатство и великолепие русской земли, ее щедрость и живописность. Эта тема уходит на второй план в 1810-е гг., т. к. Отечественная война обуславливает появление более актуальных тем в творчестве. Поэтому в этот период появляется патриотичный образ: Волга — *русская* река, *родная.*

Одновременно с интересом к настоящим (современным) событиям растет интерес к национальному прошлому: в 1820-е гг. писатели и поэты активно перерабатывают разинские сюжеты, истории о Пугачеве и Ермаке. В этот период Волга — «река свободы» — ассоциируется с вольной жизнью, удалью, смелостью.

Историческая тема продолжается в 30-е и 40-е годы, в это время в литературе все чаще появляется классически «фольклорный» образ Волги — кормилица, матушка, русская река.

Постепенно исторически-фольклорный образ Волги сменяется реально-бытовым. В публицистике появляются описания волжского быта: смешение народов, ярмарки, рыболовство, судоходство, бурлачество. С описанием труда на реке в литературу входит тема бурлака. У Н. А. Некрасова в стихотворении «На Волге» встречаем строки «река рабства и тоски». В 50-е годы художественный образ Волги неразрывно связан с образом бурлака и тяжелого труда.

В 60-е годы бурлацкая тема также является ведущей. Однако в противовес к ней в литературу входят фольклорно-исторические волжские сюжеты, вновь возвращая ненадолго ушедший на второй план образ Волги — свободной реки.

1870-е гг. открывают перед читателем образ «настоящей Волги», прежде всего этот образ формируется в документальной прозе: в путевых заметках, очерках, мемуарах и путешествиях. Волга становится символом, объединяющим старое и новое, становится олицетворением силы, объединяющей русский народ.

В последующее десятилетие образ Волги трактуется различным образом, что связано с личностью творца. Появляется и интимно-личное отношение к родной реке, образ «исторической» Волги — с завоеваниями и борьбой за свободу и, конечно, фольклорная «матушка Волга». Не уходит из сферы интересов и бурлацкая тема, связанная с бытовым компонентом образа. К примеру, многоплановый образ Волги в этот период изображали в своем творчестве Садовников Д. Н. и Гиляровский В. А.

Безусловно, волжскую тему активно разрабатывает А. Н. Островский. Образ Волги в его творчестве полифункционален. Исследованию этой темы посвящена третья глава нашей работы.

1.3 Волжский текст как разновидность локального текста

Художественный образ Волги, функционирующий в фольклоре и литературе, составляет ядро волжского текста. Этот образ Волги многослоен. В частности, выделяются следующие его компоненты: фольклорный образ (тоже, в свою очередь, неоднородный: образ в пословицах, сказках, преданиях и легендах и пр.), литературно-исторический образ, Волга — реальный географический объект, река как элемент жизни и быта волжан (промысловый образ).

Ядром волжского текста является образ Волги. По наблюдениям лингвистов, лексема *Волга* имеет положительные коннотации, большинству из которых ранее мы уже уделяли внимание в нашем исследовании. Положительной является и оценка волжского региона. Эта территория считается промысловой местностью, вольным и щедрым краем.

Лингвисты также отмечают, что концепт Волги создает вокруг себя целое культурное поле, порождающее производные имена собственные и отвлеченные понятия.

Литературный и языковой концепт *Волга* в народном сознании неразрывно связан с культурным образом Волги. Об этом размышляет Кусмидинова М. Х. в статье «Отражение волжского концепта в культуре народов Нижнего Поволжья». Исследователь отмечает, что Волга оказала большое влияние «на формирование русской ментальности»[13]. По мнению ученого, для жителей волжского региона река была не просто частью окружающей их природы, но «субъектом бытия». «Она “матушка”, прародительница русского народа, кормилица и подательница всех благ. Но вместе с тем Волга — грозная стихия, которая не терпит пренебрежительного отношения к ней»[14]. Мифопоэтическая традиция отношения к Волге остается продуктивной до сих пор, продолжая тем самым расширять границы волжского текста.

Помимо уже указанных нами ранее образов Волги, Кусмидинова М. Х. выделяет характерный для второй половины XIX века «туристический» образ Волги. В этот период формируется эклектичный образ русской реки, вбирающей новое и старое, а сама река является символом всего *русского*.

Волга предстает многоплановым символом и в фольклоре, и в художественной литературе, и в волжском травелоге. Она, как отмечает Сарбаш Л. Н., «“матушка-кормилица”, “река-труженица”, “кормилица-поилица русского народа”»[15]. Исследовательница подчеркивает, что сакральный смысл «Великой реки» проявляется в ней «как “матери” русского и нерусских этносов, репрезентирующей разноликого “поволжанина”»[16].

«Концепт *Волга* передает священный компонент топографии территориально огромного региона Поволжья. Именно Волга “своим бытием” и создает

---

[13] *Кусмидинова М. Х.* Отражение волжского концепта в культуре народов Нижнего Поволжья // TOUR-XXI : Модернизация образования в туризме и академическая мобильность — международный опыт : Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. — Астрахань : Астраханский ун-т, 2011. — С. 146.

[14] Там же. С. 146.

[15] *Сарбаш Л. Н.* Концепт «Волга» в волжском травелоге XIX века // Горизонты цивилизации. — Челябинск : Энциклопедия, 2018. — № 9. — С. 284.

[16] Там же. С. 285.

уникальный полиэтнический синтез, объединяет многочисленные народности в их любви к ее просторам, силе и красоте»[17].

"Своим бытием" Волга создает также целое культурное поле, называемое волжским текстом. Волжский текст занимает особое место в обозначенной В. Н. Топоровым системе «речных текстов».

Волга является доминантой волжского региона. Она основополагающий фактор местного быта и бытия, ландшафтный и культурный объект. Река «выступает культурообразующим феноменом регионального и даже порой всероссийского уровня»[18]. Но Волга создает вокруг себя и мифическое пространство, характеризующееся духом удальства, разбоя и вольности.

И именно это место — родина свободы во всех ее смыслах: бытовом, гражданско-правовом, революционном и т. д. Волга — отчизна Степана Разина (как борца за свободу простого, небогатого человека). Люсый А. П. называет Разина «гением места» нижневолжского хронотопа. Кузьма Минин, герой пьесы А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и уроженец Нижнего Новгорода, еще один исторический деятель, который боролся за свободу своего народа.

С Волгой связано имя Емельяна Пугачева, донского казака, предводителя Крестьянской войны 1773–1775 годов. Революционный дух «идейного» В. И. Ленина, как отмечают историки, также связан с родной для него Волгой (В. И. Ульянов — уроженец Симбирска). Наконец, говоря о свободе, русский человек обязательно вспомнит героическую борьбу русского народа во время Великой Отечественной войны, когда каждый советский человек сражался за свою Родину. Понимание этой борьбы за свободу и олицетворение готовности встать на путь сражений воплощено в скульптуре «Родина-мать зовет!», расположенной в городе Волгограде.

Волга — исконно русская, родная река для жителя ее берегов. Она не только символ родины, а сама Родина. Широкое распространение получили слова: «За Волгой для нас земли нет!», которые принадлежат бойцам Сталинграда. Фраза рождена военным временем и имеет конкретное значение, связанное с обстоятельствами ее происхождения, но в то же время — это клятва верности родной земле вообще, не только в военное время. Эта фраза, рожденная генетическим кодом человека, показывает глубочайшее значение Волги для жителей Руси.

Таким образом, начиная с древнейших времен и до сего дня, Волга является символом свободы русского народа. Это то святое место, которое несет освобождение и поэтому для русского человека «потерять Волгу» — значит «потерять самого себя».

Эти «свобода и воля» — главные мифы волжского текста, его ядерные константы. Но не только «свобода» как сложное концептуальное понятие оформляет ядро волжского текста. Согласно мнению Люсого А. П., «в художественной прозе XIX века доминировали два полюса парадигмы волжского текста — саморазрушительный бунт и столь же исчерпывающая себя домашняя лень»[19]. Город

---

[17] Там же. С. 290.

[18] *Кусмидинова М. Х.* Концепт Волги в историко-культурном развитии России: философский анализ : автореф. дисс. … канд. филос. наук. — Астрахань, 2010. — С. 9.

[19] *Люсый А. П.* География текстуальной революции : Междисциплинарные исследования локальных текстов культуры // Человек : Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. —

Калинов, в котором разворачиваются события «Грозы», это место без какого-либо движения, место, погруженное в прошлое, в котором нет и не будет какого-либо развития. Это глухой город самодуров с жестокими нравами, город неволи, тесноты и замкнутости. В основе жизни такого города лежит «природный принцип прозябания» (по Щукину В.).

Если движение Катерины направлено исключительно по вертикальной оси координат (вверх как птица и вниз с обрыва), то горизонтальную ось волжского простора в своем характере воплощает Обломов из одноименного романа И. А. Гончарова.

«В романе "Обломов" изображается столкновение двух волжских состояний: покоя и действия как дисциплинированного порыва, пассивности и активности. Обломов и Штольц — это горизонтальная и вертикальная плоскости: смерть и жизнь»[20]. Неудивительно, что Обломовка — сонная, ленивая и мечтательная — может стать местом, где зарождается великое будущее. Тип Обломова представляет собой промежуточный этап развития революционного героя, пока еще не действующего, но думающего. По мнению исследователей, образ Симбирска частично положен в описание Обломовки, а позднее этот город становится местом рождения Керенского и Ленина.

В волжском тексте, таким образом, воплощается образ национального характера: мечтательный, несколько медлительный, фантазирующий и философствующий. Но в то же время готовый к решительным действиям и поступкам тогда, когда смотреть и размышлять уже больше невозможно. Этот синтезированный национальный характер мы можем увидеть в образах Катерины из «Грозы» Островского и «Обломова» Гончарова.

Несмотря на многоликость представленных волжских образов и идей, волжский текст, тем не менее, обладает концептуальной целостностью, которая имеет свойство расширяться за счет добавления новых смыслов: появления новых художественных и публицистических произведений, популярных песен и пр. Люсый А. П. замечает, что «Волга создает особую повествовательную и коммуникационную парадигму, в которую включены разные имена, и органично их соединяет»[21].

Волга является ключевым образом волжского текста, но функции, которые она реализует, различны. В первую очередь стоить отметить, что образ Волги неразрывно связан с концептом *материнство.* Волгу традиционно называют «матушкой», представляют ее как хранительницу домашнего очага и семейных ценностей. Волга — мать-помощница и заступница. Как добрая мать, она защищает бедных и обездоленных, но для людей с недобрыми намерениями она может стать и карающей силой. Эти презентации образа связаны и с его персонификацией. Волга представляется красивой, сильной и своенравной девушкой или молодой женщиной, очаровывающей своей красотой. Такой Волга изображена в монументе «Мать-Волга», расположенном в г. Рыбинске. В образе женщины

2014. — № 1. — С. 233.

[20] *Люсый А. П.* Русская литература как система локальных текстов : дисс. ... доктора филол. наук. — Москва, 2017. — С. 230.

[21] Там же. С. 239.

Волга также располагается у основания Ростральной колонны, находящейся в г. Санкт-Петербурге (согласно одной из версий, подножие колонн украшают образы русских рек).

Иная функция, выполняемая Волгой, быть символом свободолюбия русского человека. Волга — это смелость, удаль, размах русской души. Причем такой размах часто связан с разбоем и беспорядками, поэтому Волга является приютом удалых разбойников со Стенькой Разиной во главе. Плавно неся свои воды через время и пространство, Волга становится свидетельницей исторических событий. И в этом заключается еще одна ипостась образа: Волга — хранительница исторического наследия русского народа, она трепетно передает историческую память столь событийных для России мест.

Особое философское значение часто приобретает описание труда на реке. Сама Волга осознается как труженица, которая дает возможность людям жить: Волга — кормилица. В этот же концепт входят и понятия щедрость и изобилие, которые также неразрывно с образом Волги связаны.

Речной поток, бурные волны или медленное течение Волги может символизировать жизненный путь. Волга и ее движение становятся символом течения жизни человека, река становится «жизненным путем».

И, конечно, являясь главной русской рекой, Волга символизирует саму Россию, Родину вообще или малую родину. В это же семантическое поле входит олицетворение Волгой мощи и славы России и русского народа.

Основные функции Волги, перечисленные нами здесь, формируют отдельные слои волжского текста, грани которого всегда по-особенному раскрываются в творчестве того или иного писателя.

В завершение параграфа отметим, что мы согласны с мнением Баянбаевой Ж. А. в том, что «творчество одного автора формирует лишь определенный слой локального текста»[22]. Пьесы Островского — лишь одно из полей волжского сверхтекста. Однако произведения Островского А. Н. составляют ядро волжского текста, поэтому их изучение является важной задачей в рамках более обширного исследования волжского текста. И поэтому следующая глава нашего исследования будет посвящена изучению волжского цикла пьес А. Н. Островского.

ГЛАВА 2. ВОЛЖСКИЙ ТЕКСТ А. Н. ОСТРОВСКОГО

2.1 Принципы объединения волжского цикла

Многозначность художественного образа Волги, часто встречающегося в творчестве А. Н. Островского, обусловлена той огромной ролью, которую играет река в жизни русского человека. Однако, несмотря на обилие смыслов и значений, которые имеет данный образ, его наличие в пьесах А. Н. Островского позволяет этим пьесам разительно отличаться от, к примеру, московских пьес драматурга.

На сегодняшний день в литературоведении нет четкого определения понятия волжских пьес Островского. Волжскими называют пьесы, действие которых

---

[22] *Баянбаева Ж. А.* Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вест. РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2016. — № 2. — С. 77–78.

разворачивается на берегах Волги; пьесы, действие которые происходит в городах, расположенных на Волге, причем название реки может даже не упоминаться; волжскими называют и пьесы, на поэтику которых повлияло увлечение драматургом культурой Поволжья, хотя в этих пьесах действие не происходит на Волге.

Л. М. Лотман, очень подробно изучавшая творчество А. Н. Островского, в комментариях к полному собранию сочинений драматурга в 12 томах знакомит читателей с первоначальным замыслом Островского, который, к сожалению, не был до конца реализован. Она указывает, что в 1857 году, уже в качестве постоянного сотрудника «Современника», Островский сообщал редактору журнала Н. А. Некрасову о новом своем замысле: «Честь имею Вас уведомить, что у меня готовится целый ряд пьес под общим заглавием "Ночи на Волге"»[23].

Н. А. Некрасов, который будучи поэтом, тяготел к разработке крупных эпических форм, замысел Островского оценил. По его мнению, этот цикл давал «простор» для воплощения творческих идей Островского. В реализованном замысле соединились бы эпическое изображение жизни народа и фольклорных истоков, берущее начало от Гоголя, а также драматургическое начало, воплощенное в пушкинском «Борисе Годунове».

Многие пьесы Островского, написанные на рубеже 50–60-х годов (а некоторые и позже), идейно и образно связаны с задуманным циклом. Так, свое органичное место заняли бы в цикле и пьесы, посвященные современным событиям (например, «Гроза» и «Бесприданница»), и произведения, сюжет которых связан с историческим прошлым («Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и «Воевода»).

Поездки Островского на Волгу в 1840-х годах явились для молодого драматурга введением в изучение «своей народности». Природа, поразившая его своей красотой, народ, восхитивший его значительностью и разнообразием своих типов, памятники старины и явления национальной культуры — все будило в нем «творческий дух» и стремление глубже проникнуть в открывшийся его взору мир народной жизни.

Участие Островского в этнографической экспедиции 1856 года ощутимо обогатило запас сведений, которыми писатель располагал: он стал собирать словарь живого народного языка, изучал историю края по научной литературе и архивным документам.

В дневнике 1848 года Островский с глубокой симпатией отозвался о волжанах: «Народ и рослый, и красивый, и умный, и откровенный, и обязательный, и вольный ум, и душа нараспашку»[24]. Эта характеристика как будто предвосхищает образы героев «Минина» и «Воеводы».

Во всех пьесах, которые по первоначальному замыслу были связаны с циклом «Ночи на Волге», природа, пейзаж и песня выступали как активные компоненты действия. В этих пьесах Островского конфликты, проявляющиеся в пределах замкнутого купеческого дома, сменялись коллизиями, охватывающими широкий круг

---

[23] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М.: Искусство, 1973–1980. — Т. 6. — Пьесы (1861–1865). — 1976. — С. 536.

[24] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М.: Искусство, 1973–1980. — Т. 10. — Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. — 1978. — С. 352.

действующих лиц, население города или даже страны в целом. В «Грозе» страдающая в душной атмосфере богатого дома Кабановых Катерина стремится на простор, ее манят высокие берега реки, ее стремнины, заволжские дали. Свои нравственные страдания она несет на площадь, в общении с людьми надеясь найти их разрешение.

В основе исторических хроник Островского лежат события, охватывающие интересы всего народа. Судьбы отдельных личностей в этих произведениях также не обделены вниманием, но при этом жизнь каждого персонажа в исторических пьесах неразрывно связана с общей судьбой страны. Образ Волги в этих пьесах становится объединяющим символом — знаком Родины, Отчизны, образом места, которое необходимо защищать.

Размышления над поэтикой художественного пространства тех пьес, которые прямо или косвенно связаны с образом Волги, дают нам возможность говорить об особом волжском цикле пьес Островского.

В данном параграфе мы остановимся на принципах формирования волжского цикла, а также приведем перечень пьес, составляющих волжский цикл.

Для корректного освещения рассматриваемой темы считаем необходимым рассмотреть вопрос волжского текста Островского максимально полно, поэтому в нашем перечне укажем все пьесы драматурга, прямо или косвенно связанные с волжской темой.

Волжский текст Островского формируется следующими группами пьес:

I. Пьесы, в которых Волга только упоминается (появление образа Волги в этих текстах связано с неоднократным посещением Островским Поволжья): 1. «Трудовой хлеб», 2. «Последняя жертва», 3. «Сердце не камень», 4. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», 5. «Тушино».

II. Пьесы, в которых образы реки и Волги проявляются вполне конкретно, и/или пьесы, появление которых было обусловлено появлением волжской темы в жизни драматурга: 6. «Не так живи, как хочется», 7. «На бойком месте», 8. «Бешеные деньги», 9. «Лес», 10. «Снегурочка».

III. Пьесы, центральным образом художественного пространства которых является Волга: 11. «Гроза», 12. «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», 13. «Воевода (Сон на Волге)», 14. «Горячее сердце», 15. «Бесприданница», 16. «Таланты и поклонники», 17. «Красавец мужчина», 18. «Без вины виноватые»[25].

В целом, волжский текст А. Н. Островского составляют 18 художественных текстов. В индивидуально-авторском волжском тексте А. Н. Островского можно выделить ядро и периферию. Ядро волжского текста Островского составляют пьесы, в которых в полной мере присутствуют все признаки циклизации. Эти произведения составляют волжский цикл пьес А. Н. Островского.

2.2 Поэтика и функции образа Волги в волжском тексте Островского

Исследуемый нами образ Волги многозначен, поскольку река — это реальный пейзажный объект, смыслопорождающий и смыслообразующий топос, это образ символический, имеющий мифопоэтическое и фольклорное значение.

---

[25] *Красникова О. Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А. Н. Островского // Вест. Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. — Ижевск, 2019. — Т. 29. — Вып. 3. — С. 477.

Рассмотрим функционирование образа Волги в I группе пьес.

В анализируемых текстах образ является одним из элементов, формирующих художественное пространство пьесы, поэтому функционирование образа связано с теми компонентами концепта, которыми обладает Волга как реальный географический объект.

К пьесе **«Трудовой хлеб»,** написанной драматургом в 1874 году, имеется примечание: «Сцены из жизни захолустья, в четырех действиях». Из примечания ясно, что для пьесы характерна сжатая экспозиция и динамичное развитие действия, поскольку перед нами «сцены». В пьесе описан отдельный эпизод из жизни героев, который стал переломным в их судьбе. Для текста характерно динамичное развитие действия, предельная концентрация во времени и пространстве. Такой лаконичный сюжет нет необходимости «расширять» с помощью раздвижения пространственных границ, поэтому описываемое пространство четырех действий вполне конкретно.

Образ Волги появляется в реплике Потрохова в третьем явлении второго действия. В этой пьесе Волга описана как место, которое позволяет простому человеку *жить:* трудиться, кормиться с помощью работы на реке, ловить рыбу и пр. В данной пьесе это образ второстепенный, даже эпизодический. Упоминание реального географического объекта дает отсылку к первичной реальности и к реальной реке, что позволяет придать достоверность художественному тексту. Волгу мы можем назвать рекой-кормилицей, при этом данная характеристика верна и для реальной Волги, и для художественного образа.

Комедия 1877 года **«Последняя жертва»** имеет сходный образ Волги, однако представлен он здесь несколько иначе.

В пятом явлении третьего действия говорящие сравнивают то, как обобрали богатую девицу в Москве, с рыбной ловлей на Волге:

«Разносчик вестей. Недавно и смиренницу одну обобрали.

Иногородный. Это как же?

Наблюдатель. Подпуском, как на Волге рыбу ловят.

Разносчик вестей. Сыскали молодого человека, красивенького, окопировали его, дали тысячи три-четыре; а он за это, в благодарность, выдал векселей на пятьдесят тысяч. Посадили его в коляску и подпустили в виде жениха, богатого помещика»[26].

В диалоге мы опять можем увидеть, как хорошо знакома Островскому организация работы на Волге. И как образно удается ему сравнить нечестное дело с порядочным трудом! Причем этот промысел считается делом сложным, для успеха в нем нужна ловкость и сноровка. Островский демонстрирует не только хорошее знание промыслов Поволжья, но и показывает особую сметливость и умение волжских рыбаков.

Образ Волги, функционирующий в тексте так же, как и в предыдущей пьесе, дает отсылку к реальному географическому объекту, делая текст более достоверным.

В пьесе **«Сердце не камень»** (1879) Волга упоминается как элемент реального географического пространства. «Приехать с Волги» означает быть русским человеком, честно трудиться и добывать себе хлеб.

---

[26] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 4. — Пьесы (1873–1877). — 1975. — С. 366.

Драматическая хроника **«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»** была опубликована А. Н. Островским в 1867 году. Замысел пьесы возник в 1856 году: во время «литературного» путешествия по Волге в составе экспедиции А. Н. Островский проезжал богатый историей Углич, картина которого породила создание драматической хроники о Дмитрии Самозванце.

Поскольку данный художественный текст представляет собой драматическую хронику на историческую тему, то вполне логичным оказывается тот факт, что Волга упоминается как привязка к реально существующему географическому пространству. Волга в данном тексте играет роль границы: она разделяет русскую землю и татарскую орду.

Таким образом, Волга в данном произведении — это символ места, где происходили реальные исторические события.

Еще одна драматическая хроника А. Н. Островского, опубликованная в 1867 году, называется **«Тушино».** В пятой сцене мы встречаемся с образом *богатая Волга.* Здесь река — важнейший торгово-промышленный путь, выход к которому позволяет заниматься торговлей и, в результате, получать выгоду и доход.

Художественный образ Волги в этой пьесе дает точную географическую привязку, а также помогает более конкретно создать пространство художественного текста, имеющее прямые корреляции с реальным пространством.

Таким образом, в пьесах «Трудовой хлеб», «Последняя жертва», «Сердце не камень», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино» Волга выступает как реальный географический объект, контекстуальных смыслов в содержание пьес не добавляет.

Для пьес II группы волжская тема оказывается более значимой, поскольку Волга входит в пространство текста как явный маркер русского провинциального мира. К этой группе пьес мы относим пьесы «Не так живи, как хочется», «На бойком месте», «Бешеные деньги», «Лес», «Снегурочка».

Волжская народная культура, особенно песенная, знакомство с которой произошло у драматурга во время путешествия по Волге, сформировала особенный песенный стиль пьесы **«Не так живи, как хочется»** (1854). Как известно, в соответствии с первоначальным замыслом Островского действие этой драмы должно было разворачиваться в одном из городов на Волге. Но, действие народной драмы в трех действиях происходит «в Москве в конце XVIII столетия, на масленице»[27]. В пьесе изображена народная, разгульная жизнь: «В Москве места много, есть где погулять, была б охота»[28], — говорит Петр.

«Очевидно, что место действия пьесы было сознательно изменено автором. И, пожалуй, это действительно важно, ведь случись такая драматическая ситуация, которая показана нам в финале “Не так живи, как хочется”, не в Москве, а на Волге, развязка была бы совершенно иной: мы, безусловно, вспоминаем трагедию

---

[27] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 1. — Художественная проза. Пьесы (1843–1854). — 1973. — С. 379.

[28] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 1. — Художественная проза. Пьесы (1843–1854). — 1973. — С. 381.

Катерины из "Грозы"»[29]. Тем не менее «речная» тема (и именно «волжская») важна для этой драмы. В пьесе «Не так живи, как хочется» имеются существенные образы и мотивы, характерные для пьесы Островского «Гроза» — по сути, главной волжской пьесы драматурга. «Катерина — мечтательница, она утрачивает трезвый христианский взгляд на предназначение человека, который, кстати, в пьесе "Не так живи, как хочется" лаконично формулирует отец Петра: "Не для веселья мы на свете-то живем" (1, 383). Утрата духовной трезвости бросает Катерину из крайности в крайность, в этом смысле она натура, родственная Петру — горячая, недюжинная. Ведь не случайно же ее отчество — Петровна»[30]. Отметим также, что важным художественным образом драмы является Москва-река, над прорубью в которой в минуты душевного смятенья стоял Петр. Москва-река, без сомнения, типологичностью образа сопоставляется с Волгой. Для Петра (главного героя «Не так живи, как хочется») искушающей «разверстой бездной» является Москва-река, для Катерины (героиня «Грозы») «разверстой бездной» выступает Волга.

Пьеса «Не так живи, как хочется» действительно важна для изучения текстов волжского цикла. Во-первых, для понимания пьесы важно перенесение основного места действия из города на Волге в Москву. Во-вторых, стиль пьесы очень музыкален, что связано с народной культурой, с которой драматург познакомился во время путешествия по Волге. И, в-третьих, важным художественным образом данной пьесы является Москва-река, около которой стоял Петр в минуты душевного волненья.

Комедия **«На бойком месте»** была поставлена в октябре 1856 года. В пьесе нет прямого упоминания Волги или какой-либо другой реки. Известно, однако, что идея создания пьесы пришла Островскому во время его путешествия по Волге в 1856 году, отразились в пьесе и личные впечатления Островского от поездки в его имение Щелыково по Галичскому тракту, который проходил через густые леса. Пьеса отличается особым колоритом, а отраженные в ней нравы и обычаи описаны Островским как элементы волжской культуры. Значение этой пьесы для раскрытия нового художественного поля в творчестве А. Н. Островского немаловажно, так как, как мы уже говорили ранее, личные впечатления от знакомства с культурой Поволжья отразились в рукописях и в окончательной редакции этой пьесы.

Пьеса 1870 года **«Бешеные деньги»** «принадлежит к числу московских пьес А. Н. Островского, которые составляют так называемый московский текст»[31], но волжские реалии в пьесе присутствуют.

Один из главных героев пьесы — Савва Геннадич Васильков — богатый провинциал с берегов Волги. Островский долго и плодотворно изучал быт

---

[29] *Красникова О. Н.* Художественное пространство пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» // Пушкинские чтения-2017. Художественные стратегии классической и новой словесности : жанр, автор, текст : материалы XXII междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т. В. Мальцева. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2017. — С. 149.

[30] *Мосалева Г. В.* «Непрочитанный» А. Н. Островский: поэт иконной России : моногр. — Ижевск : Удмуртский ун-т, 2014. — С. 212.

[31] *Красникова О. Н.* Пространство и время в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги» // XX юбил. Царскосельские чтения : мат-лы междунар. науч. конф. (20–21 апр. 2016 г.) / под общ. ред. проф. В. Н. Скворцова. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. — Т. 1. — С. 221.

и нравы волжан и пришел к мнению, что это трудолюбивый, деятельный народ, люди — настоящие труженики. Васильков воплощает в себе лучшие черты жителя берегов Волги. «Несмотря на "провинциальность" простого люда, А. Н. Островский им восхищался, видя в каждом трудяге настоящего русского мужика»[32]. Васильков «действительно труженик. Однако он не просто рабочий. Благодаря своим способностям он смог закончить высшее учебное заведение и разобраться в специальности»[33]. Так, например, «на Суэцком перешейке земляные работы меня интересовали и инженерные сооружения»[34]. «Он умен, расчетлив и трудолюбив. Изучал он свое дело и в России, и за границей. Он знает, как нажить состояние и как грамотно его приумножать. Его деньги не "бешеные", они — "трудовые"»[35].

В этот художественный текст Волга, таким образом, «приносит» свое настроение — вольное, смелое, гордое и трудолюбивое. Олицетворен же этот волжский характер в образе Василькова.

В 1870 году петербургская общественность увидела комедию «Лес». Первые зрители и читатели от комедии были в восторге. Просто и правдиво переданные характеры героев, непридуманная провинциальная жизнь — все это сделало комедию популярной среди публики.

Анализ художественного мира пьесы следует начать с ее названия. Лес — это не менее «фольклорное» пространство, чем река. Часто лес — это место таинственное, дикое и страшное. Действие комедии происходит в провинциальной глуши, в лесу. В этой пьесе лес олицетворяет дикость, дремучесть и развращенность людей, внешне хорошо воспитанных. Про лес как место выразительно говорит Несчастливцев почти в самом конце пьесы. В его же словах объясняется и смысл названия комедии: «*Несчастливцев.* Аркадий, нас гонят. И в самом деле, брат Аркадий, зачем мы зашли, как мы попали в этот лес, в этот сыр-дремучий бор? Зачем мы, братец, спугнули сов и филинов? Что им мешать! Пусть их живут, как им хочется! Тут все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятся от горького житья у своих родных: лес, братец»[36].

Безусловно, лес связан с развитием сюжета не только как образное название «дикого» общества. Лес, окружающий усадьбу, обычно является гордостью помещика. В этой комедии лес превращается в предмет торговли. Очень емкое название носит усадьба Гурмыжской — «Пеньки». Это название символическое, ведь, действительно, только пеньки и останутся на месте купленного и вырубленного леса (добавим, что и располагающиеся рядом пустоши Горелая, Паленая и Пылаева

---

[32] *Красникова О. Н.* Пространство и время в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги» // XX юбил. Царскосельские чтения: мат-лы междунар. науч. конф. (20–21 апр. 2016 г.) / под общ. ред. проф. В. Н. Скворцова. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. — Т. 1. — С. 224.

[33] Там же. С. 224.

[34] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 3. — Пьесы (1868–1871). — 1974. — С. 172.

[35] *Красникова О. Н.* Пространство и время в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги» // XX юбил. Царскосельские чтения: мат-лы междунар. науч. конф. (20–21 апр. 2016 г.) / под общ. ред. проф. В. Н. Скворцова. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. — Т. 1. — С. 224.

[36] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 3. — Пьесы (1868–1871). — 1974. — С. 337.

имеют столь же говорящие названия). Да и дворянское общество, прежде представлявшее из себя опору государства, постепенно развращается и оскудевает: параллель с образами *лес — пеньки*, на наш взгляд, очевидна.

Усадьба Пеньки помещицы Гурмыжской, которая располагается недалеко от уездного города, является основным топосом комедии «Лес». Усадьба находится в плачевном состоянии. В пьесе нет поэтизации этого места, есть изображение имения, связанного с делом: хозяйством, бытом. Благодаря ремаркам читателю становится известно, что этим уездным городом является Калинов — место действие «Грозы» и «Горячего сердца». Также эти размышления подкрепляются репликами героев. В восьмом явлении третьего действия Иван Петрович Восьмибратов называется «калиновским купцом» и все деньги сполна получила «калиновская помещица Раиса Гурмыжская»[37].

Как художественный топос Волга в данном тексте не фигурирует, однако дух и характер свободной Волги (*калиновской* Волги, если так можно сказать), здесь все же присутствует. Так, в явлении первом второго действия мы становимся свидетелями диалога Петра и Аксюши. Герои готовы убежать из дома, путешествуя по Волге, если им не удастся пожениться.

Волга упоминается также и в рамках мотива *броситься в реку.* В шестом явлении четвертого действия героиня собирается броситься с берега в Волгу, так же, как Катерина из «Грозы». Спасает ее Несчастливцев.

Еще одно упоминание реки связано с путем-дорогой Несчастливцева и Счастливцева. «Поедем мы с тобой до Волги в хорошем экипаже, а потом на пароходе в первом классе»[38].

Подводя итоги рассмотрения особенностей пространства данной пьесы, отметим, что основными топосами являются *лес, усадьба, река* и *дорога*. Пьеса сконцентрирована на создании образа усадьбы и описании усадебного хронотопа. Пространство усадьбы ограничено и изолировано от окружающего мира лесом. Также ограничена и узость взглядов обывателей таких усадеб. Жители имений оторваны от остального мира, живут в «своем лесу», ограничены своими законами и порядками. В одном из действий Карп так об этом говорит: «*Карп.* Какая наша жизнь, сударь! Живем в лесу, молимся пенью, да и то с ленью»[39].

Образ Волги, таким образом, выполняет смыслообразующую функцию, расширяет пространство художественного мира рассматриваемой пьесы, добавляя в него новые смыслы и образы.

Весенняя сказка А. Н. Островского **«Снегурочка»** (1873) — произведение совершенно особого рода. Действие сказки происходит в особом сказочном мире — царстве берендеев, поэтому, конечно, говорить о формировании образа Волги (тем более, как реальной реки) в данном случае не приходится. Тем не менее художественный мир сказки «Снегурочка» помогает раскрыть глубину волжских пьес А. Н. Островского по ряду причин. Во-первых, «Снегурочка» была написана в духе русского фольклора, в том числе, и волжского, поскольку с ним драматург был хорошо знаком. Во-вторых, некоторые обряды и песни, напрямую отраженные в сказке, были записаны Островским в Поволжье. Действительно,

[37] Там же. С. 291.

[38] Там же. С. 327.

[39] Там же. С. 285.

праздник бога солнца, Ярилин день, с хороводами, плясками, играми Островский мог наблюдать и в жизни во время пребывания в Щелыкове — в то время он отмечался жителями Кинешемского, Галичского, Чухломского уездов. И, наконец, в-третьих, в художественном пространстве сказки присутствует топос река, важный для нашего анализа. Пространство пьесы организовано, в первую очередь, миром природы. Но тот природный мир, который мы встречаем в пьесе, сказочен. Островский пишет о природе как о человеке. Поэтому, конечно, считать сказочное пространство эквивалентным пространству «реальных» бытовых «пьес жизни» Островского не представляется верным. В пьесе пять основных мест действия — Красная горка, заречная слобода, дворец, лес, долина.

Природа играет в данной пьесе важную роль. Ремарка к прологу наглядно демонстрирует, что пейзаж является одним из главных драматических элементов, поскольку способствует эпизации действия, создавая волшебную, сказочную атмосферу.

Если мы попробуем нарисовать карту местности, в которой происходит действие пьесы, то увидим довольно типичную сказочную картину, поскольку все пространство условно делится на реальное и сказочное. Так, заповедный лес представляет собой мифическое пространство, «потусторонний мир». Обязательно между «разными» по своей сущности пространствами должна быть граница — здесь ею является река. Река-граница — это традиционный фольклорный мотив.

За рекой-границей находится «заречная слободка Берендеевка»[40] и все Берендеево царство.

Поскольку река является границей, то мы можем рассуждать о появлении пространственных оппозиций «свой/чужой». Так, мифические Мороз и Весна действуют в лесу — «чужом» для берендеев пространстве. Сами берендеи у себя в слободке — в «своем» пространстве. Снегурочка рождена в мире сказки, в «чужом» для людей мире, поэтому, конечно, ей приходится сложно в мире социальных отношений. Она чужая для этого мира, она вносит в него разлад, и постепенно мир людей отторгает ее — Снегурочка гибнет.

Следует отметить, что Берендеева слобода тоже не совсем обычное место. В этом ограниченном пространстве жизнь царит настолько идеальная, что нередко литературоведы отмечают утопические черты этого общества. Хотя утопией в полной мере этом мир назвать нельзя, так как выраженного авторского мнения о том, что это утопия, мы здесь не найдем.

Немаловажным элементом объединения двух миров (сказочного и бытового, «своего» и «чужого») стала река, образ-символ которой характерен для разных стадий развития общества. В данной пьесе образ реки реализован следующим образом.

Во-первых, река — это органичная часть природного мира. Весна-Красна обращается к птицам, говоря, что стоит подождать завтрашнего дня, когда «растают на полях / Проталинки, на речке полыньи»[41], тогда птички и смогут погреться на солнышке. В данном фрагменте речка предстает элементом мира природы, частью окружающего пейзажа.

---

[40] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М.: Искусство, 1973–1980. — Т. 7. — Пьесы (1866–1873). — 1977. — С. 383.

[41] Там же. С. 369.

Во-вторых, река, как мы говорили ранее, является границей между пространством леса и царством берендеев. В ремарке к первому действию указано, что имеется к реке тропинка.

В-третьих, река реализует тот фольклорный мотив, который мы назвали «река — замужество». Обиженная и расстроенная Купава после предательства Мизгиря ищет помощи и защиты у природы, обращается к пчелкам, хмельнику, к реченьке. Броситься в реку Купава готова в момент сильного эмоционального потрясения. Удерживает ее Лель, живущий в гармонии с окружающим миром.

Таким образом, рассматриваемый нами компонент художественного пространства река объединяет в себе природное, фольклорное и реально-бытовое начала. Если говорить шире, то по своей сути «Снегурочка» как оригинальное произведение — пьеса-сказка — соединяет в себе лирическое, драматическое и эпическое начала. В пьесе соединены картины реальной жизни, фольклорные песни и обряды, элементы сказки, олицетворение природы, лиричность тона и драматичность чувств. Благодаря организации такого сложного внутреннего мира пьесы драматургу удалось создать картину народной жизни и передать особенности национального характера, волжского по своей сути.

Образ Волги, таким образом, выполняет смыслообразующую функцию, расширяет пространство художественного мира рассматриваемой пьесы, добавляя в него новые смыслы и образы.

2.3 Особенности художественного пространства пьес волжского цикла

Как мы отмечали ранее, биографам А. Н. Островского было известно о желании драматурга создать цикл пьес под названием «Ночи на Волге», объединенных образом Волги. В полной мере намерение драматурга в жизнь приведено не было, но из-под пера А. Н. Островского вышли несколько пьес, в которых волжский топос стал ключевым. В данном параграфе мы рассмотрим организацию художественного пространства пьес, которые могли бы составить цикл «Ночи на Волге».

По нашему мнению, истинно *волжскими* могут называться пьесы, действие которых происходит на берегу Волги. Эти художественные тексты ранее мы включили в группу III.

В 1859 году А. Н. Островский создает пьесу **«Гроза»,** одну из первых, собственно, волжских пьес. Сегодня «Гроза» — это не только его самое популярное произведение, но и чаще других изучаемое и интерпретируемое. Красота природы, передаваемая в пьесе, необыкновенные пейзажи, незабываемые виды красавицы-реки и родной стороны положены в основу описательной части произведения. Именно они определяют неповторимость города Калинова. Будучи вдохновленным, и не в силах сдержать чувств, один из героев второго плана мещанин Кулигин стал именно тем, чьими восторженными репликами начинается сюжет. «Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу. Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется»[42].

Город и природа слились у Островского воедино. Они неразрывно связаны от начала и до конца драмы. Название города Калинов было выбрано автором

[42] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М.: Искусство, 1973–1980. — Т. 2. — Пьесы (1856–1866). — 1974. — С. 210.

с глубоким смыслом. Кустарник калины в природе цветет пленительным белым цветом, ягоды же, поспевая, становятся кроваво-красными, горькими и терпкими, а их форма напоминает форму сердца. Создатель пьесы использовал смысловой контраст, выбирая название городу в своем произведении. Далее сюжетная линия подводит нас к трагическим событиям, происходящим в судьбе главных героев, проживающих в этом городе.

Калинов — основное место действия этой драмы. Каким же рисует драматург этот город? Калинов такой же, как и *калина,* противоречивый и непредсказуемый, славящийся великолепием пейзажей, и, в то же время, нешумный, таящий в себе секреты его жителей, отдаленный, замкнутый, засыпающий.

Как отмечает в своей статье В. Г. Щукин, конфликт, присутствующий в сюжете, то скрыто, то обнаженно, не позволяет и думать об идиллии, иногда всплывающей кратковременно в рассуждениях, мыслях и мечтах действующих лиц. Город подспудно воспринимается как достаточно тесное пространство, а люди, проживающие в нем, живут скученно и конфликтно, пытаясь свою правду жизни положить в основу отношений, зачастую непрочных и шатких.

Калинов — это и переходный топос. Можно заметить, что в его образе заложено два начала. Первое вполне реально и присуще любому подобному городку на Волге, второе вымышлено и наделено сказочными элементами, ирреально и пугающе. Жизнь в городе Калинове протекает спокойно и размеренно, и она является таковой, потому что абсолютно замкнута и в физическом, и в нравственном плане.

Очень интересные размышления по этому поводу приводит А. Л. Лифшиц в своей статье «Волшебная сказка с несчастливым концом. Заметки о драме А. Н. Островского “Гроза”». Автор размышляет, что непредвзятому читателю «Гроза» кажется нарочитой и необычной, иррациональной настолько, как будто пьеса существует и движется по законам тяжелого сна, а не реальной жизни.

С первой главы читатель понимает, что в данном произведении необычно все. Небо над городом редко бывает светлым и безоблачным, в основном, тяжелые грозовые тучи нависают над Калиновым, усугубляя обстановку в этом приволжском городке. Довольно странные обитатели ведут нескончаемые разговоры, вуалируя смысл сказанного и наводя друг друга на глубокие размышления. Город расположен вдали от событий, происходящих в столице и прочих, особенно крупных, городах России того времени. Он иной, непонятный и необъяснимый.

Исследователь назвал Калинов нетипичным городком, и осведомленный читатель способен увидеть глубокую разницу и отличия от привычного описания русских городов XIX века.

Его можно охарактеризовать, как некое пространство, существующее в собственном измерении, как мост, находящийся частично в мире живых людей, частично в мире умерших, и соединяющий их. Река олицетворяет границу между мирами, являясь гранью между пространствами, и усиливая ощущения близкого присутствия потустороннего мира.

Неоднозначно описывается река Волга в драме «Гроза» и поэтому образ реки выполняет несколько функций. Опишем каждую из них.

1. Река помогает создать в пьесе необходимое художественное пространство и представляет собой часть декораций, являясь фоном, задним планом и появляясь в ремарках в первом и четвертом действиях. Все события сюжетной линии

связаны с ней прямо и косвенно. Драматург применяет в своем произведении прямое использование образа реки, создавая в нем особую атмосферу.

2. Не будь в данном литературном произведении Волги, как отдельного образа, оно бы утратило пространственное ощущение, а герои лишились бы возможности наслаждаться красотой природы. Мастерски созданное автором «волжское пространство» — это центр мироздания города Калинова, его душа. Приемы, используемые для описания Волги в пьесе, противопоставляют два понятия: «природа» и «город», «искусственно созданное» и «естественно существующее».

Первые реплики героев в пьесе превозносят красоту Волги. Автору удалось передать любовь некоторых героев к реке, природе и своему городу, их поэтическое отношение к окружающему миру наряду с прозой обыденной повседневной жизни. Мещанин Кулигин наделен способностью воспевать природу, как творение Всевышнего, в традициях написания оды Ломоносовым и Державиным, утверждающих ее величие и неповторимость.

Но не всех жителей города Калинова трогает красота родных мест. Многие утратили чувство видеть прекрасное, восторгаться и получать удовольствие от созерцания чарующей красоты. Быт поглотил их умы, сделал их малодушными и приземленными людишками, не способными направить свои взоры к прекрасному. Все глубже и глубже они уходят в повседневные дела, души их черствеют и грубеют.

3. Лейтмотивами Катерины в пьесе служат пространство и полет. Высокий обрыв Волги дает главной героине возможность для полета фантазии. В начале пьесы Катерина мечтает взлететь с обрыва ввысь, словно птица, парить в небе, раскинув руки. Этот мотив, чистый, наивный и юношеский в начале, в конце драмы переходит в трагическую ситуацию, надрывную и страшную: Катерина покидает этот мир, бросаясь в воды реки с обрыва.

Мотивы *полет, воля* и *свобода* в тексте воссоединяются с образом Волги. Хорошо известно, что Волга является символом русской вольницы. Волжские «удалые молодцы» и многие свободолюбивые жители приволжских городов всегда боролись за свою свободу, демонстрируя непокорность, открытость и готовность сражаться за нее до последнего вздоха. Такой образ «Волги-матушки» рисует Островский в своих исторических пьесах: «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и «Воевода (Сон на Волге)».

В драме «Гроза» данные мотивы связаны с образом Катерины, представительницы русских женщин, не имевших в ту пору ни статуса, ни свободы слова, ни выбора.

В первую очередь необходимо упомянуть монолог главной героини «Отчего люди не летают так, как птицы». Как вольно парили птицы в небе над Волгой, так же вольно и свободно текла мощная река по просторам русских земель. В сознании народа издревле эти два понятия ассоциировались и с человеческой свободой. Поэтические сравнения «как река течет», «как птица в небе летит» часто срывались с уст тех, кто мечтал о свободе, находясь в зависимости от обстоятельств или тех, кто их этой свободы лишал.

Островский также стремился в своей пьесе эти три понятия связать воедино. Его героиня жаждет быть свободной, летать как птица, пережить волнительный момент парения на волжских просторах. Душа несчастной молодой женщины непрестанно стремится оторваться от земли, подняться ввысь.

Ощущение простора способно порождать *образ свободно парящей птицы*. Широта полноводной реки, текущей по обширной равнине, объединяясь с образом птицы, делает образ *свободы* еще более глубоким и неповторимым. В другом своем произведении «Бесприданница» Островский намеренно назвал главное женское действующее лицо Ларисой, ведь именно это имя на греческом языке означает «чайка». Драматург осознанно связал ее образ в произведении с образом вольно парящей птицы.

Обе женщины в данных произведениях несвободны в своем выборе. Все, что им доступно — это мечты, желания и тоска по свободе. Их образы связаны с птицами одним неприятным звеном. Это образы птиц, живущих в клетках и рвущихся на свободу. Даже то, как драматург преподнес нам моменты их коротких свиданий с рекой, говорит о том, что он желал передать контраст между их неволей и свободой естественного образа жизни птиц в природе. У Катерины есть возможность смотреть на волжские просторы с края высокого обрыва, Лариса приходит полюбоваться речными просторами со смотровой площадки, обнесенной решеткой.

4. В «Грозе» Островский описал не только грозу, но обратился ко всем четырем стихиям. Волга является в драме представителем одного из элементов — *воды*. Катерина тонет, бросившись в Волгу. Стихия *воздуха* передана в желании главной героини вознестись над землей — совершить полет. *Земля* является фундаментом каждого деревянного дома в городе Калинове. В землю уходят грозовые молнии и гасятся в ней. Гроза, как наводящее ужас природное явление, связывается автором со стихией *огня*. Огонь же присутствует и на старинной фреске, сюжет которой изображает геенну огненную, как расплату за грехи человечества. Героиня понимает, что ее ждет за содеянное и решает покончить с жизнью.

Катерина — «птица небесная» — весьма набожна. Дух ее способен подняться над землей, она видит ангелов в свете солнца. В грозе природной ей видится другая гроза — беда, которая вот-вот постигнет ее. Ее натура, способная видеть глубокий смысл в происходящем, противоречит ее статусу и положению. Будучи дочерью купца, живя зажиточной жизнью, не зная голода, разрухи или бытовых неурядиц, девушка должна была быть счастлива браку с себе подобным молодым человеком. Ее муж Тихон Кабанов не подозревает, что в душе его супруги бушуют страсти. Островский также выбрал имя для супруга Катерины, основываясь на ассоциациях, которые могут быть вызваны у читателей при знакомстве с ним. Автор хочет вызвать в нашем воображении представление о молодом человеке, как о человеке, ведущем размеренный образ жизни, неактивный и не страстный, что для того времени считалось нормой для человека подобного статуса. Катерина, напротив, не смогла стать под стать супругу, отдавшись увлечению и стихии. Она была способна возгореться пламенем, вспыхнуть молнией, вознестись к небу, носиться вольным ветром в поднебесье и сгореть в собственной страсти.

Жизнь Катерины продлилась недолго. Она предпочла статус утопленницы положению несчастной женщины, ставшей прелюбодейкой. Поддавшись чувствам, она позволила себе сгореть в «огне любви», фактически подписав себе смертный приговор, поскольку для нее это означало «сгореть в аду». Гроза разразилась в душе героини, в ее семье, отношениях с близкими. Гроза в небесах стала последней каплей, подтолкнувшей ее к смерти. «Смертельной же для героини оказывается также своя, «грозовая», стихия — вода. В небесной

грозе вода и огонь живут вместе, но на земле такое невозможно. Сырая земля, глиняная грязь Калинова погасила огонь Катерининой души, выступив в роли античного рока. Но гордая женщина предпочла не обычную «земляную» смерть, а гибель в родной водной стихии. Тем более что, бросившись не в пруд, как бедная Лиза, а в Волгу, с которой традиционно связывались представления о воле и вольнице, Катерина еще раз осталась верной самой себе»[43]. Она изменила мужу, но не изменила себе.

5. Следует отметить, что несмотря на тот факт, что Волга — это топоним реально существующей реки, Волга, описанная драматургом в «Грозе», не является идентичной реальной реке. Созданный Островским образ реки, безусловно, иной. Образ жизни жителей волжских городов был хорошо изучен создателем «Грозы». Ему хорошо была известна Кинешма, близ которой его отец приобрел сельцо Щелыково, доезжал драматург и до Самары. Благодаря экспедиции, собранной по поручению Морского ведомства, появилась возможность посетить такие города, как Тверь, Городец, Торжок, Кострому, Ярославль и другие.

В драме «Гроза» Островский мог описать любой из волжских городов, но он этого не сделал. Волга же, как река, протекающая по территории средней полосы России, остается. Но в драме описывается не такая Волга, которая протекает в указанных выше городах, это совсем другая река, образ, который автор создал именно для этого произведения. «*Та* Волга, которая нарисована им в «Грозе» не похожа на *настоящую* Волгу»[44]. Островский не показал, что она является судоходной, по ее берегам не сидят рыбаки, также нет и тянущих лямки бурлаков, бредущих вдоль берега и поющих свои бурлацкие песни. Кручи, окружающие реку, опасны. Хочется подойти к краю и броситься вниз в воду; но это не желание оказаться в приятой воде или раствориться в природе, это желание смерти. Прибрежные берега реки пусты и унылы, они как будто мертвы. И река сама по себе кажется мертвой. «Но дело здесь не только в реке: замкнутое пространство города в принципе не позволяет покинуть его. Попытка бегства из такого места может быть осуществлена только в вертикальной плоскости — через смерть»[45]. У Катерины нет возможности уехать из города ни со своим мужем, ни с возлюбленным. Она совершает «побег в параллельный мир», умерев, видя в этом единственный выход из создавшегося положения. Волга «помогает» ей в этом.

6. Сами жители городка Калинова, за исключением небольшого количества граждан, проживающих в нем, относятся к Волге, как к *неживой* субстанции. Они видят ее такой, они наделяют ее качествами неживых предметов не потому, что пароходов не ходит в том краю, а потому, что сами «застыли во времени».

В «самый *омут*» ведет красота, пророчит барыня, указывая на реку. Эта же героиня далее говорит, обращаясь к молодым девушкам: «Все в огне гореть

---

[43] *Щукин В. Г.* Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. — 2006. — С. 180–195. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.libfox.ru/261844-vasiliy-shchukin-zametki-o-mifopoetike-grozy.html (дата обращения: 07.03.2018).

[44] *Красникова О. Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А. Н. Островского // Вест. Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. — Ижевск, 2019. — Т. 29. — Вып. 3. — С. 478.

[45] Там же. С. 478.

будете неугасимом»[46]. Катерина страдает, поэтому думает о том, что смерть для нее — выход: «Взяли бы, да и бросили меня в Волгу; я бы рада была»[47].

Таким образом, молодая женщина гибнет не в реке, а в *омуте,* в который она бросается с высокого берега, с *обрыва,* предполагая заранее верную гибель. «Высоко бросилась-то: тут обрыв, да, должно быть, на якорь попала, ушиблась, бедная!»[48] Обрывом закончилась жизнь Катерины и в прямом, и в переносном смысле. Путь ее оборвался внезапно для всех, она приняла решение оборвать его намеренно.

Психологически она была готова к тому, что подобное может произойти. Она видит обрыв, воду реки, и называет расстояние между ними *пропастью.* Это не просто расстояние в несколько метров, это душевное состояние героини. Грех не дает покоя, и она пытается решить проблему, поскольку не может унять свой страх: «А вот что, Варя: быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что»[49].

Грешная женщина решает наложить на себя руки и видит выход в том, чтобы утонуть. Слова *пропасть, омут, обрыв* неразрывно связываются автором с Волгой именно в ракурсе смерти. Для героини эта смерть несет избавление от осуждения и дальнейшего мучительного положения, в котором она оказалась, а река становится неким порталом, коридором, способствующим ее переходу в мир иной. Таким образом, Волга — это река, которая приносит смерть, пускай и спасительную.

7. Калинов описан как своеобразный пограничный топос. Река воспринимается как *граница* между настоящим миром (тот мир, куда пытаются уехать из Калинова, мир действия и активности), не описанным в драме, и, в какой-то мере, странным, нереальным, спящим городом, а также делит пространство на городское (замкнутое, закрытое) и природное (свободное, вольное).

Островскому удалось представить Волгу в своем произведении как отдельный образ, многофункциональный и глубокий, роль которого обширна и многолика. В него входят как фольклорные *речные* мотивы, так и пейзажные интонации. Трудно было бы представить данное произведение без образа именно Волги, как части бытия людей, населяющих приволжские города.

Следующее произведение, написанное А. Н. Островским, представляет собой драматическую стихотворную хронику. В 1861-м году появляется первая редакция пьесы **«Козьма Захарьич Минин, Сухорук».**

Во время работы над пьесой Островский выступил в роли талантливого художника и ученого-исследователя. Историческая основа его пьес основывалась на фактах, опыте и знаниях, полученных им во время поездок по волжским городам. Также он изучал архивы, материалы других исследователей данного направления, исторические документы.

---

[46] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 2. — Пьесы (1856–1866). — 1974. — С. 223.

[47] Там же. С. 260–261.

[48] Там же. С. 265.

[49] Там же. С. 222.

Произведение «Минин» явилось первой исторической драмой Островского. Он начал писать ее не в жанре трагедии, но как хроники о жизни волжан. В тот период города вдоль Волги не считались центральными, были русской глубинкой.

Концепция произведения перекликается с замыслом, отраженным автором в его неоформленном цикле «Ночи на Волге». В основу произведения была положена идея народного освобождения от непосильного гнета, а также борьба за интересы и нужды простых людей, изнывающих от царского самодержавия и местного самоуправления, социального неравенства, несправедливости чиновников и политических кризисов.

Действие пьесы происходит в Нижнем Новгороде, и драматург открыто произносит его название, поскольку, как считает Е. Г. Холодов, роль города здесь больше, чем просто населенного пункта. Город по своей сути является отдельным действующим лицом, коллективно-собирательным.

А. Н. Островский показывает происходящие исторические события, создавая тесно переплетающийся образ Нижнего Новгорода и его народа. Он описывает и бурлаков, уставших от непосильного труда, и проворных кораблестроителей, хорошо знающих свое дело. Драматург описывает одежду, национальные костюмы, лица и настроения новгородцев.

Общая характеристика художественного мира пьесы «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» является основанием для утверждения, что новгородское пространство открытое и динамичное. Локации сменяются по мере необходимости сюжетного развития. Позиции героев в рассматриваемом пространстве также являются важными деталями, поскольку позволяют зрителю (читателю) судить, каким образом герои взаимодействуют друг с другом, кто является сторонним наблюдателем, а кто активно действующим лицом.

Пространство представляется в описании конкретно и точно, поскольку места происходящих действий существуют в реальности во времена описываемых событий. Более того, пространство пьесы можно назвать социальным, поскольку главным действующим лицом хроники является собирательный образ народа — город в целом.

Нижний Новгород является городом, занимающим главную позицию среди прочих городов, расположенных на Волге, поскольку именно в нем началась организация борьбы с польскими оккупантами.

Нижегородцы, горожане, люди, народ — главное действующее лицо хроники. Именно поэтому первоначальный замысел Островского был связан с объединением людей для достижения одной общей цели.

Пьесы Островского в стихах, написанные им в жанре исторической драмы на протяжении 60-х годов XIX века, а именно «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и «Воевода (Сон на Волге)», основывались на отображении социальных ситуаций, имевших место в истории России. Народная толпа, как одно действующее лицо, появлялась на сцене, будучи смятенной и взволнованной, угнетенной политической обстановкой. Имея опыт Пушкина в литературе, Островский опирался на него, поскольку данную проблему в этой области первым осветил именно Александр Сергеевич Пушкин как исторический драматург.

Островскому удалось преподнести зрителю свои исторические пьесы по-новому, «насытить» их, в какой-то степени, сказочными, фантастическими элементами, придать им эмоциональную приподнятость, сделать их патетичными.

Некая близость пьес Островского наблюдается с гоголевскими «Вечерами на хуторе близ Диканьки» и «Миргородом» (фольклорное начало стилистически роднит эти произведения), хотя личные наблюдения драматурга, его описание быта населения Поволжья, их культуры, обычаев, памятников старины, народных типов, образцов незамысловатого искусства и языка, сыграли немалую роль в его произведениях, сделав их самобытными и неповторимыми.

Размышляя о волжском характере, следует обратить внимание на цитату: «Спасенье русское придет от Волги. // Хороший <…> и чистый край!»[50] Подобное высказывание совершенно справедливо и важно с точки зрения описания характеров волжан, храбрых и самоотверженных, готовых отречься от собственных интересов во благо Родины, обладающих необыкновенной силой духа, искренней верой и глубокой любовью к своему краю.

Нижний Новгород вбирает в свой образ основные места происходящих событий — Гостиный двор, Кремль, башни городской стены, ворота, площади и лавки торговцев, но Волга играет в нем главную роль.

Как считает Мосалева Г. В., в рассматриваемой хронике Волга действительно воплощает в себе идею единства народа, который «вышел» из нее будто из купели, будучи наполненным верой, светом и любовью.

И город, и народ — образы собирательные. Символом свободы, благодати и богопослушной христианской жизни Нижний Новгород стал благодаря тем, кто в нем живет и несет идею освобождения всей России. Именно в этой русской глубинке восходит "заря освобождения".

Дьяк Семенов говорит в первом действии: «…А тушинцам у нас почету мало; // на Волге их не любят»[51]. Реплика подчеркивает, что жители свободолюбивой Волги не любят тех, кто не сражается с захватчиками. Биркин же так в ответной реплике характеризует жителей Новгорода: «Не беда! // Насильно мил не будешь! Уж народец // У вас на Волге! Нечего сказать! // Новогородским духом так и пахнет. // Некстати говорливы!»[52]

Волга неоднократно упоминается и во второй редакции хроники. Символично, что заканчивается вторая редакция пьесы монологом Аксенова, в котором Минин и его характер напрямую связан с Волгой:

«Благословенно буди
Пришествие твое, спаситель Руси!
Ты нам родной, тебя вспоила Волга,
Взрастил, взлелеял православный мир,
Ты честь и слава русского народа.
Потоль велика русская земля,
Поколь тебя и чтить и помнить будет»[53].

---

[50] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 6. — Пьесы (1861–1865). — 1976. — С. 22.

[51] Там же. С. 19.

[52] Там же. С. 19.

[53] Там же. С. 385.

Эта последняя реплика еще раз доказывает, что именно описываемое пространство формирует особенности характеров героев и сюжетную завершенность исторической хроники.

Истинно волжской можно назвать пьесу 1865 года **«Воевода (Сон на Волге)».** По нашему мнению, именно эта пьеса стала бы центральным звеном цикла «Ночи на Волге», если бы он был реализован.

Главной темой пьесы является борьба народа с угнетателями. Тяжелое положение крестьян, социальная несправедливость, их закрепощение служат приметами того времени. И такие несправедливые условия жизни составляют основу отношений, царящих в обществе. Жизнь описываемого города раскрывается как постоянная, ежедневная борьба народа с существующим строем, который олицетворен в образе воеводы.

На наш взгляд, драматургу было важно показать, что подобное положение характерно не для одного конкретного города, но распространено повсеместно. Именно поэтому он не называет город, давая лишь общую характеристику в первой ремарке: «Действие происходит в большом городе на Волге, в половине XVII столетия»[54].

Особенности уклада повседневной жизни и быта жителей приволжских городов намного важнее, чем указание названия конкретного города. Волга в большей степени определяет поэтику произведения, а второе название пьесы содержит в себе прямое название реки.

Представители вольницы, удальцы-храбрецы, веселые и дерзкие, но в то же время смышленые и изобретательные, слиты воедино с образом Волги в «Воеводе». Они ведут борьбу с воеводой и его приспешниками, а также всеми, кто угнетает или разоряет простых людей. Сюжет пьесы написан на основании исторических событий, подтвержденных источниками, в соответствии с реальными фактами, а также в духе фольклорной традиции описания волжской вольницы.

Мировоззрение и мироощущение героев, их жизнь, тесно связаны с Волгой. Река служит в данном произведении олицетворением свободной от притеснений жизни. Народ видит великую реку как заступницу, прообраз вольных казаков, бунтарский дух которых наполнен удалью. С ней связаны восстания Степана Разина, который слыл народным заступником, предводителем народных масс. Она является центром всех происходящих событий, путеводной нитью к свободе, наделяется душой, способной сопереживать людской боли.

Островский использовал множество собственных наблюдений, создавая комедию «Воевода». Образные зарисовки и точно подмеченные характеры он тщательно собирал, путешествуя по Волге.

Песни и легенды о Степане Разине и волжской вольнице оказали огромное влияние на структуру и замысел драматурга в отношении данного произведения. Персонаж Роман Дубровин был, однозначно, навеян ими, поскольку герою пьесы присущи многие черты атамана Разина, народного предводителя и всеобщего любимца. Дубровин и воевода столкнулись в произведении, как представители и предводители двух противоборствующих сторон.

В пьесе присутствуют отголоски легенд о разбойнике Кудеяре, а также других шедевров народного происхождения, таких как сказки, сказания и былины,

[54] Там же. С. 114.

песни, обряды, загадки и пословицы. Жанровые направления их различны — от исторических и героических до лирических и духовных.

Драматург наделяет Романа Дубровина такими же чертами, которыми обладал сам Степан Разин, согласно народной молве и песням. Дубровин представлен бесстрашным витязем, верным руководителем и наставником, он обладает способностью видеть и понимать знаки, предсказывающие будущее. Несправедливость и подлость — его ярые враги.

Герой вместе с преданными сотоварищами преследуется за свое свободолюбие и непокорность. В народе его кличут Худояром, но прославляют не за разбойничьи деяния, но за его благие подвиги. Для простых людей он не бандит, но удалой молодец и достойный хвалы народный атаман.

«Разинский» образ Дубровина доказывает, что у него имеется советник, и, как в дальнейшем выясняется, им является волхв Мизгирь. Атаман предпринимает мудрые решения, проявляет находчивость в ответах. Он достаточно изобретателен, мудр, дерзок, но при этом близок к природе и своему народу. В его образе органично сливаются стихии баллады, легенды и лирики, образуя специфическую поэтическую тональность, немного грустную, но пропитанную силой и волей к победе, истинный русский характер.

Реплика Дубровина: «На белом свете много // привольных мест — и Дон, и Волга-мать. // Где я гулял — там нет меня; теперя // домой пришел»[55], — также намекает на причастность Дубровина к разинскому движению. Но, конечно, центральным событием разинского фольклора является поход Степана Разина по землям волжским, который отражен в популярной народной песне «Вниз по матушке по Волге», органично введенной Островским в текст пьесы. Песня рисует картины вольной жизни волжских разбойников, их удалую натуру, разудалую жизнь, тягу к свободе и любовь к родным просторам.

Анненков П. В. отмечал, что в «Воеводе» Островскому удалось добиться уместности использования народной песни о свободе, фольклорного начала и законченности драматургического произведения. Для своей комедии Островский использовал текст песни в его игровом варианте. Так, исследование этой темы Мальцевой Т. В. наглядно показывает, как соотносятся между собой фольклорные и авторские фрагменты текстов. Исследователь доказывает, что мотивы песен сходны, как и тексты.

Роль, отводимая песне в пьесе «Воевода», не носит увеселительный характер. Она является частью композиции и повторяет сюжет произведения, как бы комментируя его и предрекая конец воеводы за его притеснения и произвол.

Народные песни и фольклорные образы широко и многообразно использованы в комедии. Народные игрища и представления (народная игра «Лодка») описаны автором пьесы довольно подробно и отражают в ней народно-игровое начало — волжский фольклор. Добавим, что позже инсценировка этого народного представления будет показана в комедии «Горячее сердце», опубликованной в 1869 году.

Сюжет драмы «Лодка» строился на мотиве народной песни «Вниз по матушке по Волге». Островский объединил два фольклорных источника, генетически родственных, посредством использования образа Волги. Первым по праву считается

[55] Там же. С. 130.

песня народного происхождения «Не шум шумит, не гром гремит…» По нашему мнению, именно этот фольклорный песенный отрывок был использован автором в произведении «Воевода». Вторым является народная драма «Лодка». Оба источника описывают одинаковых героев, таких как атаман и есаул, невеста и «робята». Кульминационный момент пьесы строится на исполнении полюбившейся атаману песни «Вниз да по матушке по Волге». Логическим завершением игры и песни становится момент увоза невесты.

Как считает Мосалева Г. В., в данной пьесе Волга выступает в качестве природного и социального топоса. В «Воеводе» пейзаж, представленный в общем, и образ Волги в частности играют роль не только фона, но и являются важными художественными образами, органично включенными в драматургический текст. Функции ремарки, таким образом, расширяются: они разрастаются до полноценных художественных картин. Но, река в данном произведении, как и во многих других, это не только фон, на котором разворачиваются события, она является топосом, участвующим в развертывании сюжетной линии.

Волга в «Воеводе» олицетворяет вольницу, свободу и выбор каждого, кто жизнь свою готов был положить за светлые идеи, двигаться к ней, прислушиваясь к своему сердцу. Река могла стать решением всех проблем, поскольку, достигнув пика отчаяния и безысходности, страдалец мог *утопиться, утонуть,* найти выход из создавшегося положения подобным образом. В пьесе упомянутый мотив встречается несколько раз. Например, мотив *утонуть в реке* встречается в заключительном фрагменте сна воеводы: «… Меня столкнули в Волгу. // Тону, тону! Спасите! Заливает // Меня всего, под шею подступает. // Ко дну иду. Без покаянья страшно // мне умирать…»[56]

В этом страшном сне воеводу пугает не только тот факт, что его невесту увозят на его глазах, но и то, что он тонет без покаяния. Воевода знает, что он бесчестен и совершил много грехов. Мотив покаяния воеводы в полной мере был реализован в финале второй редакции пьесы, где отсутствует образ нового воеводы, а Шалыгин заставляет себя судить и просит прощение у народа.

Второе название пьесы «Сон на Волге» было выбрано автором для передачи образа реки, поскольку именно Волга является ключевым образом произведения, объединяющим всех персонажей и организовывающим сюжет.

Волга всегда принадлежала вольным народам. Вольным в своей душе, сердце и духе. В пьесе «Воевода» она играет роль защиты и опоры, подпитывает желание подняться против ига рабства, придает силы, поддерживает борцов за справедливость. Ей присвоен статус символа свободной воли и справедливости.

Народный быт, описанный в комедии **«Горячее сердце»** (1869), также соответствует всем наблюдениям Островского, привезенным с берегов Волги. Действие пьесы «Горячее сердце» разворачивается в Калинове; в городе, который читатели «Грозы» уже хорошо знали на момент выхода нового произведения в свет.

Считается, что пьеса «Гроза» заняла главное место среди серии произведений с волжским сюжетом. Новое произведение «Горячее сердце» также было связано напрямую с образом Волги. Действие обеих пьес происходит в том самом приволжском городе Калинове.

---

[56] Там же. С. 219.

Жители города в обоих произведениях отличаются схожими нравами. Аристарх причитает: «Что только за дела у нас в городе! Ну, уж обыватели! Самоеды! Да и те, чай, обходительнее»[57]. Его слова можно отнести и к героям пьесы «Гроза». Отметим, что в пьесе «Горячее сердце» мы видим как обывателей, так и представителей городской власти. Среди них городничий Градобоев и глава города Курослепов.

Город Калинов — это не просто уездный город на Волге. Это город, хорошо знакомый читателю и зрителю по «Грозе», город, который воплощает в себе всю Россию.

Речная тема в пьесе связана с упоминанием рыболовного промысла, а также с мотивом *утопиться в реке.* Так, когда Аристарху не нравится поведение Хлынова, последний важно заявляет, что «река никому не заказана»[58]. Этот же мотив встречаем и в других репликах (пять фрагментов).

В жанровом отношении, как известно, «Горячее сердце» — комедия. Поэтому мотив *утопиться в реке* остается здесь только высказанной возможностью, хотя в «Грозе», события которой происходят здесь же, в Калинове, этот мотив реализован был.

Город Калинов расположен не просто на любой русской реке, а на Волге, что имеет свое значение. Волжская традиция *похищения невесты* и игра «Лодка» были введены драматургом в произведение с целью придания ему народного колорита.

Произведениям Островского присуща особая поэтика, которая положена им в основу пейзажного описания. Обычаи, бытующие на Волге, характеризуют атмосферу пьес русского драматурга. Описание видов природы помогает передать ощущение пространства, читатель будто бы ощущает особый волжский дух, созданный драматургом. «Но на этом функции Волги в “Горячем сердце”, можно сказать, заканчиваются. Волга в “Горячем сердце” это не та же Волга, которая течет в “Грозе”»[59].

Волга в пьесе «Гроза» является одним из действующих лиц. Вокруг нее происходят все события произведения, то есть река в нем не только деталь ландшафта, но отражение личности и настроений драматурга. Волга подчеркивает трагедию сюжета и образа Катерины в разыгравшейся «мещанской драме». В. А. Кошелев отметил, что в «Горячем сердце» образ реки, преподнесенный в качестве одного из героев, оказался бы лишним и переключал бы внимание зрителей на себя, мешая сюжетной линии.

Сороковым оригинальным произведением Островского, как он сам признавался, стала пьеса **«Бесприданница».** Она вышла в свет в 1878 году.

Художественное пространство пьесы создается посредством описания видов на Волгу, самой реки, кофейни и смотровой площадки, с которой просматриваются великолепные виды. Это топосы, которые создают собственную атмосферу произведения и делают пьесу поэтичной.

---

[57] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 3. — Пьесы (1868–1871). — 1974. — С. 116.

[58] Там же. С. 128.

[59] *Красникова О. Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А. Н. Островского // Вест. Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. — Ижевск, 2019. — Т. 29. — Вып. 3. — С. 481.

Город Бряхимов, в котором происходит действие, является большим деловым центром. Это город на Волге, где бурно ведется торговля, строительство, ежедневно доставляются товары. В Бряхимове можно продать и купить пароход, стать частью деловой жизни города. В первую очередь вольная и свободная Волга описана в данной пьесе как судоходный канал. Углубляясь в сюжет, мы понимаем, река остается *освободительницей* от мук и страданий, как и в предыдущих произведениях автора. Главная героиня вдохновенно говорит Паратову: «Для несчастных людей много простора в божьем мире: вот сад, вот Волга. Здесь на каждом сучке удавиться можно, на Волге — выбирай любое место. Везде утопиться легко, если есть желание да сил достанет»[60].

Лариса едет погулять на Волгу, не оставляя мысли о самоубийстве: «Или тебе радоваться, мама, или ищи меня в Волге»[61]. Лариса понимает, что может найти успокоение на речном дне. Но, как и каждый человек, она не теряет надежды *вырваться и улететь* от проблемы. В этом ее желании переплетаются образы свободы, реки и птицы подобно тому, как это было реализовано в «Грозе». Заволжье кажется героине спасением. «Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне!»[62]

Образ чайки-Ларисы связан с образом Волги. Слово перепуганная птица, Лариса встрепенулась от раскатов пушечных выстрелов на реке. Смотря с высоты площадки вниз, она гадает, насколько опасна высота и оценивает, будет ли падение с нее смертельным. Привлекающая глубина манит и завораживает героиню, которая цепенеет на несколько мгновений, последствия падения взвешиваются ею в глубоком молчании.

Плоскостное географическое пространство пересекается с вертикальным. Эти два измерения порождают ощущение реальности и мгновенного перехода в иное измерение. «Бесприданница» и «Гроза» пересекаются идейно, будучи написанными в одном художественном пространстве. Обрыв, высота, гора, смотровая площадка на возвышенности являются прообразами внутренней высоты духа двух героинь. Читатели «поднимаются» вместе с ними на их духовную высоту, уровни которой оказались разными у двух молодых женщин. Таким образом, в «Бесприданнице» раскрывается второй замысел названия пьесы: Лариса оказывается «нравственно бедной» личностью. В произведении Лариса не может принять решения покончить с жизнью, бросившись в Волгу, она отходит назад. «Она ждет решения извне и принимает его с такой благодарностью, что не приходится сомневаться в ее искренности»[63]. Читатель понимает, что она готова умереть, но на самоубийство не способна.

Поэтичная и глубокая натура Ларисы уживается с противоречивым характером. Она не может смириться с тем, что она *вещь.* Желая утопиться, она не

---

[60] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 5. — Пьесы (1878–1884). — 1975. — С. 74.

[61] Там же. С. 64.

[62] Там же. С. 20.

[63] *Хомич Э. П.* А. Н. Островский: поэтика эпического театра: моногр. — М. ; Барнаул : Изд-во БГПУ, 2002. — С. 62.

торопится этого сделать: «Вот хорошо бы броситься!»[64], «Просто решимости не имею»[65], — говорит она.

Хомич Э. П., размышляя о поведении Ларисы, отмечает, что девушка *стремится не к цели,* а *убежать* от «преследования». Ей неуютно среди суеты и шума, ей не нравится присутствие матери, Карандышев не мил, город навевает скуку, перенесенные страдания и унижения заставляют искать лучшей участи. Ей видится только один выход: «Бежала б я отсюда, куда глаза глядят»[66], «Меня так и манит за Волгу, в лес…»[67]

«И в Заболотье, и за Волгу с Паратовым — это все от отчаяния. "Там", "за Волгой", "на той стороне", как оказалось, тоже обман, расчет, подлость»[68]. Она чувствует себя обреченной, одинокой и ненужной.

Волга выбрана драматургом с целью передачи пространства. Река — прекрасна, люди — не всегда. «Красота и сила природы и Волги противопоставляются навязчивому желанию людей «казаться красивыми», а свободная и вольная Волга противопоставляется людскому "базару"»[69]. Островский противопоставляет эти два момента в своем произведении, так же как *свободу* и *волю — обыденности* и *рутине.* Суета, поглотившая душу главной героини, не дает ей свободы. Ей хочется за Волгу, но сама река и является границей, отделяющей Ларису, по ее мнению, от настоящей жизни и природы. Река — начало жизни и смерти. Она дает силу тем, кто видит в ней источник вдохновения и радости, но и способна распахнуть свои *страшные* объятия жаждущим покончить с жалким существованием. Жених Ларисы решает судьбу девушки на берегу Волги.

Очевидно, что «природа пьесы, Волга, в первую очередь, определяет художественный мир этой драмы, становясь не только фоном для изображаемых событий, но и активным действующим лицом»[70].

«Бесприданница» — последняя драма А. Н. Островского. После нее драматург обращается в основном к комедиям.

В 1881 году А. Н. Островский пишет комедию **«Таланты и поклонники».** Сюжет пьесы разворачивается в уже знакомом читателю Бряхимове. Выбор места действия важен потому, что основной сюжет пьесы связан с провинциальным театром, который может существовать именно в провинциальном (но крупном, каким является Бряхимов) городе. О том, что это именно Бряхимов, мы узнаем из

---

[64] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 5. — Пьесы (1878–1884). — 1975. — С. 78.

[65] Там же. С. 78.

[66] Там же. С. 52.

[67] Там же. С. 20.

[68] *Хомич Э. П.* А. Н. Островский: поэтика эпического театра : моногр. — М. ; Барнаул : Изд-во БГПУ, 2002. — С. 60.

[69] *Красникова О. Н.* «Бесприданница» А. Н. Островского: особенности художественного пространства «волжской» пьесы // ART LOGOS (Искусство слова). Научный журн. / Гл. ред. Т. В. Мальцева. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2019. — № 1 (6). — С. 144.

[70] Там же. С. 16.

первого явления четвертого действия. В ремарке читаем: «С платформы слышны голоса: «Станция. Город Бряхимов, поезд стоит двадцать минут, буфет»[71].

Четвертое действие, которое разрешает конфликтную ситуацию пьесы, происходит на вокзале. Сам вокзал (без привязки к данной пьесе) — топос пограничный, поскольку является элементом дороги. Дорога же, путь — это не только перемещение локальное, но и изменение жизненное. Дорога позволяет герою меняться, развиваться, встречаться с трудностями и преодолевать их и пр. Впереди у нашей героини — Негиной — дорога со всеми возможными ее путями развития, которая начинается здесь, на вокзале города Бряхимова.

Исследователи творчества Островского отмечают, что жизнь актрисы Негиной действительно могла сложиться по-разному. Финал пьесы неоднозначен. Так, Вишневская И. Л. отметила, что Негина желает и готова уехать с Великатовым, «купившим» ее талант. Поскольку действие происходит в Бряхимове, который отсылает читателей к событиям «Бесприданницы», то возникают гипотезы о возможном сходном завершении обеих пьес.

Необходимо отметить, что такие лексемы, как *Волга* и *река,* полностью отсутствуют в пьесе. К волжскому циклу Островского ее можно отнести, поскольку действие пьесы разворачивается в Бряхимове.

Действие пьесы **«Красавец мужчина»** (1882) также разворачивается на волжских берегах в городе Бряхимове. По большому счету, как кажется на первый взгляд, любой большой провинциальный город (даже не названный) мог быть описан в подобной пьесе. Однако упоминание Бряхимова как места действия важно. Во-первых, те социальные отношения, которые существуют между центральными героями пьесы, реализуются именно в рамках провинциального города (так, например, мы понимаем, что в основном все жители города друг друга знают, и почему они настороженно относятся к чужакам). Во-вторых, «Красавец мужчина» — третья пьеса А. Н. Островского, действие которой происходит в Бряхимове, и поэтому все те перипетии сюжетов, которые уже известны зрителю (читателю), составляют внутренний фон анализируемой пьесы.

Бряхимов — речной город, поэтому следует предположить, что речные образы и мотивы в этой пьесе должны присутствовать. В диалоге Лупачева и Оли реализуется мотив *утопиться в реке.* Их разговор, к счастью, остается только на уровне слов, не действий. Зоя — не та героиня, которая бы бросилась в реку.

Как мы уже выяснили, действие пьесы происходит в Бряхимове. Название города, а также однокоренное слово *бряхимовское* (имение) в тексте встречаются лишь трижды. Пространство комедии расширяется за счет постоянных упоминаний Москвы (словоформы встречаются 15 раз) и тем самым создает пространственную оппозицию провинциальный город — столица.

Без сомнения, Бряхимов и Москва — это два контрастных города. В одном все друг друга знают и боятся общественного мнения. В Москве люди живут иначе, поскольку нет столько *обще*народной публичной жизни, которая бывает в провинции. На пересечении этих двух противоположных миров и появляется такой тип личности, как Окоемов, появляется «красавец мужчина».

---

[71] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980. — Т. 5. — Пьесы (1878–1884). — 1975. — С. 268.

Образ Волги, как видим, в данной пьесе обозначен лишь контекстуально, являясь символом провинциальной Руси, глубинки страны, и маркером конкретного географического пространства.

Написанная в 1883 году комедия **«Без вины виноватые»** продолжает, с одной стороны, «сомнительную тему», заявленную Островским в «Красавце мужчине», поскольку пьеса явилась отголоском на интересующий общество наболевший вопрос: автор коснулся в ней прав «незаконных» детей — тоже внешне «либеральная», модная тема; с другой стороны, «Без вины виноватые» посвящены театру и актерам — так же, как «Таланты и поклонники».

Действие пьесы разворачивается в губернском городе, названия которого автор не дает. Однако по ходу развития сюжета читателю становится ясно, что это речной город. Конкретизируется река в диалоге Шмаги и Миловзорова: «*Шмага.* Как бы хорошо в такую ночь… // *Миловзоров.* По Волге кататься?»[72]

Пьеса «Без вины виноватые» становится в один ряд с пьесами «Красавец мужчина» и «Таланты и поклонники». Можно предположить, что основное место действия рассматриваемой пьесы — город Бряхимов, но напрямую в тексте об этом не говорится.

Бряхимов — провинциальный обобщенный город. Такой образ позволял автору показать в своих произведениях реальные общественные проблемы. В пьесах Островского легко представляются образы типичных обывателей провинциальных городов Поволжья. Топоним Волга помогает в этом драматургу, делая художественное произведение реалистичным.

Опираясь на анализ рассмотренных выше произведений, можно прийти к следующему выводу. Образ Волги, как отдельного действующего лица в произведениях Островского, относимых к волжскому циклу, выполняет различные функции во всех произведениях. При этом упоминание реки можно считать композиционно мотивированным и соответствующим сюжету. Таким образом, можно утверждать, что драматургическое наследие А. Н. Островского, а именно пьесы, входящие в волжский цикл, объединено образом Волги, играющим во многих из них главную роль.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Волжский текст А. Н. Островского — это объемное и многоуровневое образование, представляющее собой разновидность локального текста в конкретной реализации «речного» локального текста. Волжский текст неоднороден, поскольку включает в себя различные презентации центрального образа — Волги. На наш взгляд, восемь пьес («Гроза», «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Воевода (Сон на Волге)», «Горячее сердце», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Красавец мужчина», «Без вины виноватые») составляют ядро волжского текста, образуя при этом волжский цикл пьес А. Н. Островского. Другие пьесы, проанализированные нами в исследовании, составляют периферию волжского текста.

---

[72] *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М.: Искусство, 1973–1980. — Т. 5. — Пьесы (1878–1884). — 1975. — С. 407.

Изучение авторского наследия А. Н. Островского доказало, что волжский цикл пьес формирует ядро волжского текста, подчеркивая непреходящее значение творчества драматурга для русской культуры. Совокупное изучение драматургии А. Н. Островского позволило выделить особый волжский текст автора, который, в свою очередь, входит в более объемный волжский сверхтекст, который является одним из ключевых текстов русской культуры.

Генезис центрального образа волжского текста вполне очевиден. А. Н. Островский был хорошо знаком с широкой и полноводной Волгой. Драматург неоднократно путешествовал по Волге, направляясь в семейное имение Щелыково. Подробнее волжский быт А. Н. Островский изучает во время экспедиции, инициированной Морским ведомством, в которой он принимает участие. И позже практически на протяжении сорока лет А. Н. Островский почти каждый год проезжал через Волгу и волжские города, совершая поездки из Москвы в Щелыково.

Волга как элемент бесконечно богатой русской природы была знакома драматургу хорошо. Но в чем заключается генезис Волги как компонента художественного пространства текста? Почему драматург на протяжении всей жизни возвращается к одному и тому же образу? Для А. Н. Островского Волга — это символ *русскости.* Русского провинциального мира и его людей. Островский писал о людях разных сословий и социальных положений, но его герои — чувствующие, эмоциональные и думающие. Драматизация — характерная черта жизни русского человека, и эту черту А. Н. Островский так замечательно увидел и ярко выразил в своих произведениях. Герои драматических произведений А. Н. Островского — настоящие, хоть и являются плодом авторской фантазии, впрочем, как и Волга — настоящая русская река — становится у драматурга реалией вымышленного волжского мира, с его конкретными городами и усадебными имениями, пристанями и общественными садами, площадками на берегах и домами городничих.

В произведениях А. Н. Островского Волга является многозначным смыслообразующим и смыслопорождающим образом. Следует отметить, что многие функции Волги, отмеченные нами в текстах А. Н. Островского, характерны не только для волжского цикла драматурга, но для волжского текста русской литературы в целом.

По традиции Волгу называют «матушкой», представляют ее хранительницей домашнего очага и семейных ценностей. Волга — заступница и мать-помощница. Как добрая мать, она защищает бедных и обездоленных, а для людей с недобрыми намерениями она как мать, защищающая и оберегающая своих детей, может стать карающей силой. Эти презентации образа связаны с его персонификацией. Волга представляется красивой, сильной и своенравной девушкой или молодой женщиной, очаровывающей своей красотой.

Плавно неся свои воды через время и пространство, Волга становится свидетельницей исторических событий. И в этом заключается еще одна ипостась образа: Волга — хранительница исторического наследия русского народа, она трепетно передает историческую память столь событийных для России мест. Особенно заметна эта функция образа в драматических хрониках А. Н. Островского.

Особое философское значение часто приобретает описание труда на реке. Сама Волга осознается как труженица, которая дает возможность людям жить:

Волга — кормилица. В этот же концепт входят и понятия щедрость и изобилие, которые также неразрывно с образом Волги связаны.

Речной поток, бурные волны или медленное течение Волги может символизировать жизненный путь. Волга и ее движение становятся символом течения жизни человека, река становится «жизненным путем».

И, конечно, являясь главной русской рекой, Волга символизирует саму Россию, Родину вообще или малую родину. В это же семантическое поле входит олицетворение Волгой мощи и славы России и русского народа.

Русский человек, открытый, с широкой душой, всегда любил простор и раздолье. Иная функция, выполняемая Волгой, быть символом свободолюбия русского человека. Волга — это смелость, удаль, размах русской души. Причем такой размах часто связан с разбоем и беспорядками, поэтому Волга является приютом удалых разбойников со Стенькой Разиной во главе.

Можно заметить, что *свобода* и *воля* — главные мифы волжского текста, его ядерные константы.

В волжском тексте, таким образом, воплощается образ национального характера: мечтательный, несколько медлительный, фантазирующий и философствующий. Но в то же время готовый к решительным действиям и поступкам тогда, когда смотреть и размышлять уже больше невозможно.

Несмотря на многоликость представленных волжских образов и идей, волжский текст, тем не менее, имеет концептуальную целостность, которая имеет свойство расширяться за счет добавления новых смыслов: появления новых художественных и публицистических произведений, популярных песен и пр.

В различных текстах образ Волги реализуется различно, но «везде, где бы мы ни встречали упоминание Волги, оно сюжетно и композиционно мотивировано, что действительно позволяет говорить о существовании в ряду всего драматургического наследия А. Н. Островского так называемого волжского цикла — группы пьес, объединенных образом Волги»[73].

Рабочую гипотезу исследования также можно считать доказанной, поскольку в ходе исследования нами был сформировано понятие особого волжского цикла пьес А. Н. Островского, что позволяет современному литературоведению открыть новую парадигму изучения творчества драматурга.

Рекомендации и перспективы дальнейшей разработки темы.

Изучение волжского текста представляется перспективной темой для дальнейшего исследования, поскольку данный текст является одним из важнейших сверхтекстов русской культуры. Перспективной можно считать разработку следующих вопросов: волжский цикл пьес А. Н. Островского как часть творческого наследия драматурга, исследование организации хронотопа волжских пьес А. Н. Островского, концептуальное ядро и периферия волжского текста, развитие волжского текста в XX и XXI веке.

---

[73] *Красникова О. Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А. Н. Островского // Вест. Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. — Ижевск, 2019. — Т. 29. — Вып. 3. — С. 482.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волжский фольклор / сост. В. М. Сидельников, В. Ю. Крупянская; с предисл. и под ред. Ю. М. Соколова. — М. : Советский писатель, 1937. — 209 с.
2. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений : в 12 т. / А. Н. Островский; под общ. ред. Г. И. Владыкина. — М. : Искусство, 1973–1980.

   Т. 1. — Художественная проза. Пьесы (1843–1854). — 1973. — 576 с.

   Т. 2. — Пьесы (1856–1866). — 1974. — 808 с.

   Т. 3. — Пьесы (1868–1871). — 1974. — 560 с.

   Т. 4. — Пьесы (1873–1877). — 1975. — 544 с.

   Т. 5. — Пьесы (1878–1884). — 1975. — 543 с.

   Т. 6. — Пьесы (1861–1865). — 1976. — 608 с.

   Т. 7. — Пьесы (1866–1873). — 1977. — 608 с.

   Т. 8. — Пьесы, написанные в соавторстве (1876–1882). — 1977. — 431 с.

   Т. 9. — Переводы и переделки (1865–1886). — 1978. — 664 с.

   Т. 10. — Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. — 1978. — 720 с.

   Т. 11. — Письма (1848–1880). — 1979. — 781 с.

   Т. 12. — Письма (1881–1886). — 1980. — 632 с.
3. *Островский А. Н.* Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода: дневник путешествий по Волге 1856 г. // Островский А. Н. Полн. собр. соч. : в 16 т. — М. : Гослитиздат, 1952. — Т. XII. — С. 189–230.
4. Песни и сказания о Разине и Пугачеве / вступ. ст., ред. и прим. А. Н. Лозановой. — М. ; Л. : Academia, 1935. — 418 с.
5. *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. — Екатеринбург, 2000. — 404 с.
6. *Анциферов Н. П.* Быль и миф Петербурга. — Пб., 1922. — 226 с.
7. *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. — Пб. : Брокгауз — Ефрон, 1922. — 226 с. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.prlib.ru/item/331694 (дата обращения: 01.03.2020).
8. *Баянбаева Ж. А.* Локальный текст и его функции (на примере алма-атинского локального текста) // Вест. РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2016. — № 2. — С. 77–84.
9. Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты / Моск. гос. ун–т ; отв. ред. Л. О. Зайонц ; сост. В. В. Абашев, А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. — М. : Языки слав. культуры, 2004. — 669 с.
10. *Голубев Н. А.* Формирование локального текста: Ивановский опыт : дисс. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2014. — 241 с.
11. *Замятин Д. Н.* Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. — СПб. : Алетейя, 2003. — 331 с.
12. *Красникова О. Н.* Поэтика и функции образа Волги в «волжских» пьесах А. Н. Островского // Вест. Удмуртского ун-та. Серия: История и филология. — Ижевск, 2019. — Т. 29. — Вып. 3. — С. 477–484.
13. *Красникова О. Н.* Пространство и время в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги» // XX юбил. Царскосельские чтения : мат-лы междунар. науч. конф. (20–21 апр. 2016 г.) / под общ. ред. проф. В. Н. Скворцова. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. — Т. 1. — С. 217–226.
14. *Красникова О. Н.* Художественное пространство пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» // Пушкинские чтения–2017. Художественные стратегии классической и новой словесности : жанр, автор, текст : материалы XXII междунар. науч. конф. Отв. ред. Т. В. Мальцева. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2017. — С. 147–154.

15. *Купцова О. Н.* Художественная картография А. Н. Островского: город // Уральский исторический вестник. — 2018. — № 2 (59). — С. 78–86.
16. *Кусмидинова М. Х.* Концепт Волги в историко-культурном развитии России: философский анализ : дисс. … канд. филос. наук. — Астрахань, 2010. — 202 с.
17. *Кусмидинова М. Х.* Отражение волжского концепта в культуре народов Нижнего Поволжья // TOUR-XXI: Модернизация образования в туризме и академическая мобильность — международный опыт : Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. — Астрахань : Астраханский ун-т, 2011. — С. 146–150.
18. *Лескинен М. В.* Волга — русская река: образы и описания главной реки Империи во второй половине XIX в. // Родина. — 2013. — № 12. — С. 2–7.
19. *Лифшиц А. Л.* Волшебная сказка с несчастливым концом: Заметки о драме А. Н. Островского «Гроза» // Литература — Первое сентября. — 2008. — № 6. — [Электронный ресурс]. — URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200800609 (дата обращения: 28.02.2020).
20. *Лотман Ю. М.* Символические пространства // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996. — С. 239–296.
21. *Люсый А. П.* География текстуальной революции : Междисциплинарные исследования локальных текстов культуры // Человек : Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. — 2014. — № 1. — С. 214–236.
22. *Люсый А. П.* Русская литература как система локальных текстов : дисс. ... доктора филол. наук. — Москва, 2017. — 341 с.
23. *Мальцева Т. В.* Фольклорные источники волжской темы в пьесе А. Н. Островского «Воевода (Сон на Волге)» // Пушкинские чтения–2016. Худож. стратегии классич. и новой лит. : жанр, автор, текст : мат-лы XXI междунар. науч. конф. — СПб. : ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. — С. 112–119.
24. *Мосалева Г. В.* «Непрочитанный» А. Н. Островский: поэт иконной России : моногр. — Ижевск : Удмуртский ун-т, 2014. — 296 с.
25. *Сарбаш Л. Н.* Концепт «Волга» в волжском травелоге XIX века // Горизонты цивилизации. — Челябинск : Энциклопедия, 2018. — № 9. — С. 282–293.
26. *Сорочан А. Ю.* Тверской край в литературе: образ региона и региональные образы. — Тверь : Изд-во М. Батасовой, 2010. — 172 с.
27. *Топоров В. Н.* Петербургский текст / Отделение историко-филол. наук РАН. — М. : Наука, 2009. — 820 с.
28. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст : семантика и структура : Сб. статей / отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — 303 с.
29. *Холодов Е. Г.* Мастерство Островского. — М. : Искусство, 1967. — 544 с.
30. *Хомич Э. П.* А. Н. Островский: поэтика эпического театра : моногр. — М. ; Барнаул : Изд-во БГПУ, 2002. — 104 с.
31. *Щукин В. Г.* Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. — 2006. — С. 180–195. — [Электронный ресурс]. — URL: https://www.libfox.ru/261844-vasiliy-shchukin-zametki-o-mifopoetike-grozy.html (дата обращения: 07.03.2018).

Номинация
«Архитектура и дизайн»

Первая премия

КОММУНИКАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА АНИМИРОВАННЫХ ВЕБ-БАННЕРОВ В СФЕРЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Белякова Татьяна Евгеньевна,
Рипка Ксения Сергеевна
Московский государственный университет технологий и управления
имени К. Г. Разумовского (ПКУ)

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования связана с широким распространением анимированных веб-баннеров на различных ресурсах сети Интернет для привлечения аудитории, в том числе в сфере популяризации и сохранения культурного наследия, а именно в качестве рекламы выставок, экскурсий, мастер-классов и других мероприятий, проводимых культурными центрами и музеями. Для выполнения социальной задачи популяризации культурных ценностей необходимо разработать технологию продвижения этих ценностях с учетом тенденций современной визуальной культуры.

В работе рассматриваются особенности продвижения культурно-досуговых центров и мероприятий культурной направленности средствами веб-дизайна с элементами анимации. Веб-ресурсы и социальные сети могут быть грамотно использованы в качестве площадки для рекламы и максимального охвата потенциальной аудитории, но сейчас они недостаточно эффективно применяются культурно-досуговыми центрами в России. Данная тема практически не рассматривалась с научно-исследовательской точки зрения, что подчеркивает ее актуальность.

Проблема исследования заключается в необходимости создания современных веб-баннеров, которые будут восприниматься реципиентами как нативная (естественная) реклама, не вызывающая отторжения или так называемой «рекламной слепоты», и которые при этом визуально будут отвечать современным тенденциям. Дизайнерам необходимо грамотно подойти как к информационному содержанию баннера, так и к вопросу его корректного отображения на различных устройствах, чтобы максимально увеличить охват потенциальной аудитории.

Так как в качестве объекта продвижения нас интересуют мероприятия в сфере культуры, необходимо учесть данную специфику.

Объект исследования: дизайн анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия.

Предмет исследования: коммуникационные особенности современного дизайна анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия.

Цель исследования: выявить особенности современного дизайна веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия, способствующие эффективной коммуникации с целевой аудиторией.

Задачи исследования:

1. Определить теоретико-методологические основания исследования коммуникационных особенностей анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия.
2. Выявить наиболее актуальные на сегодняшний день методы использования анимации в контексте рекламы и информирования аудитории, а также в экспозиционном решении при оформлении музейного пространства, основываясь на анализе теоретических источников и реализованных дизайн-проектов.
3. Раскрыть особенности коммуникативного воздействия анимированных веб-баннеров на реципиентов. Рассмотреть взаимодействие аудитории с анимационными дизайн-решениями, показать их влияние на продвижение культурных ценностей.
4. Разработать рекомендации по созданию анимированных веб-баннеров с целью популяризации и сохранения культурного наследия.
5. Разработать демонстрационный макет анимированного веб-баннера в сфере популяризации и сохранения культурного наследия.

Теоретическая база исследования:

1. *Теория художественной промышленности* (Генри Кол, Уильям Моррис, Джон Рёскин).
2. *Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне* (Иттен Й., Агостон Ж. и др.).
3. *Теория создания бренда в графическом дизайне* (Дан Герман, Джонатан Айв, Тобиас ван Шнайдер, Орельен Саломон и др.)
4. *Концепция дизайна как социокультурного феномена* (Казарин А.).
5. *Теория применения компьютерных технологий в графическом дизайне* (Головач В., Яцюк О.)

Методы исследования: анализ теоретических источников по данной и смежным темам, стилистический анализ имеющихся примеров с целью выявления особенностей дизайна, метод дедукции, синтез, анализ, наблюдение, сравнение, анкетирование целевой аудитории (пользователей веб-ресурсов сферы популяризации и сохранения культурного наследия), эскизирование, проектирование, компьютерное моделирование веб-баннеров.

ЧАСТЬ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ КОММУНИКАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ АНИМИРОВАННЫХ ВЕБ-БАННЕРОВ В СФЕРЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Современная жизнь человека тесно связана с нарастающим прогрессом в технологической сфере, развитием новых технологий и постоянно развивающимся рынком электронных гаджетов. Разнообразные девайсы, которые отмечаются универсальностью «современных цифровых носителей информации и средств электронной коммуникации», уже давно стали неотъемлемой частью человеческой жизни, как и сеть Интернет, транслируемая через эти девайсы [8]. С каждым днем активно растет число пользователей интернет-ресурсов, которые в свою очередь направлены не только на получение новых знаний, но и на продвижение товаров и услуг. В современных реалиях реклама в сети Интернет получает все более широкое распространение с каждым годом и предстает в различном обличии — контекстная, таргетированная, SEO, баннерная и т. д. За редким исключением ее можно заметить на каждом веб-ресурсе, не зависимо от сферы запроса. Благодаря активному продвижению рекламы в сети Интернет, имеется больший охват целевой аудитории. Организации, популяризующие культурное наследие, памятники архитектуры и зодчества, музейные комплексы и т. п., мало используют современные возможности рекламы, а именно анимированные баннеры. Продвижение такого рода несет социальную значимость: привлечение внимания аудитории к проблемам сохранения культурного наследия, приобщение населения к различным жанрам искусства, формирование культурно-досуговой деятельности горожан. Перечисленное, в свою очередь, благоприятно скажется на формировании духовно-нравственных ценностей современного человека, осознанного отношения к истории и культуре, а также окажет положительное влияние на духовно-нравственное состояние современного общества в целом.

Для активного продвижения среди населения данной тематики, связанной с популяризацией культурных ценностей, важно применять новые технологии в сфере веб-дизайна. Из многообразия технологий в сфере веб-дизайна стоит акцентировать внимание на анимационный контент, сама «Анимация продолжает поиск новых форм, ее все чаще применяют неожиданным образом в новых сферах» [8]. Одним из таких инструментов продвижения можно выделить анимированный веб-баннер, именно он отличается благоприятными характеристиками для современной аудитории и интернет контента. «Благодаря анимации смягчается резкий переход между разными состояниями интерфейса с помощью свойств анимированного объекта, длительности анимации и скорости», что дает возможность транслировать информацию циклично, непрерывно сменяя кадры, тем самым привлекая наибольшее внимание потенциальной аудитории к рекламному сообщению, именно это является его уникальностью перед другими видами интернет рекламы [9]. Большинство современных исследователей считают веб-анимацию новым эффективным инструментом, позволяющим представить информацию целевой аудитории в выгодном свете. Анимированные веб-баннеры за счет смены изображений, графики и информации имеют возможность показать больше рекламного материала за более короткий срок, что также удобно и для аудитории.

С целью выявления теоретико-методологических оснований исследования коммуникационных особенностей анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия. В табличном виде результаты анализа отечественной литературы представлены в Приложении 1. Первый критерий анализа — тема исследования. Мы выяснили, что отдельно коммуникационные особенности анимированных веб-баннеров в сфере популяризации культурного наследия не рассматривались в отечественных и зарубежных исследованиях. При этом широко изучены роль и средства выразительности веб-баннеров в целом: композиция, цвет и др.

В сфере веб-анимации более широко представлены теоретические исследования, нежели экспериментальные. Теоретические источники достаточно полно освящают тематику. Экспериментальные исследования проводятся в узких целевых группах (количество респондентов менее 50). Часто используемые методы: опрос, анкетирование, наблюдение, сравнение. Наиболее часто цитируемым источником в данной сфере является книга Якоба Нильсена «Веб-дизайн».

По итогам проведенного исследования и анализа литературы на тему сохранения культурного наследия посредством интернет-рекламы были сформулированы основные определения понятий, используемых в работе, и выявлено несколько значимых критериев в формировании анимационного веб-баннера, отличающегося активным привлечением аудитории и ее удержанием.

Коммуникативные особенности дизайна — элементы визуально-графического оформления или структуры объекта дизайна, чьей задачей является создание коммуникационных связей с потребителем, служащих для передачи информации от производителя продукта или услуги.

Анимированный веб-баннер — баннер рекламного или навигационного характера, размещенный в сети Интернет или на мультимедийных панелях на улицах города, в торговых центрах, местах проведения мероприятий и других местах, посещаемых целевой аудиторией, содержащий короткие видеовставки, а также анимацию или ее отдельные элементы.

Основные выводы, полученные в результате анализа теоретических источников:

1. Главные страницы сайтов рекомендуется структурировать с точки зрения быстрого понимания сути контента и удобной навигации [5].
2. Эстетические эффекты призваны поддерживать функции навигации и коммуникации с пользователями [5].
3. В веб-дизайне, в том числе в дизайне анимированных баннеров, рекомендуется соблюдать принцип минимума элементов, выполняющих достаточное количество функций. Множество мелких деталей для более цельного восприятия и удобной коммуникации нужно стремиться преобразовать в один более простой и понятный элемент [2].

ЧАСТЬ II. ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ И ВЫВОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОММУНИКАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДИЗАЙНА АНИМИРОВАННЫХ ВЕБ-БАННЕРОВ В СФЕРЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В ходе анализа примеров анимированных веб-баннеров, которые располагаются на 29 из 80-ти рассмотренных сайтов культурно-досуговых организаций России и всего мира (парков, музеев и т. д.), был выявлен ряд признаков, присущих баннерной рекламе в данной сфере. Рассмотрена структурная составляющая анимированного веб-баннера, выделены наиболее часто используемые элементы, показаны основные составляющие критерии информативного текстового блока. Показано наиболее актуальное цветовое решение, применяемое в рекламе данного типа. Раскрыты основная миссия и маркетинговые задачи. Выявлена частота транслируемой информации, визуальна наполненность кадров. Выявлено, что популярные ресурсы социо-культурной направленности чаще всего используют анимационный контент для привлечения посетителей.

Расположение. Основной процент анализируемых веб-баннеров располагался на главной страннице, а также в верхней части страницы. Такое расположение используют на своих сайтах многим известные социокультурные места: Центральный парк культуры и отдыха имени Горького, Москва, Россия (http://www.park-gorkogo.com/); достопримечательность Лондона, Великобритания — Лондонский глаз (https://www.londoneye.com/); Королевский дворец в Мадриде (https://www.patrimonionacional.es/visita/palacio-real-de-madrid). Рассматриваемое расположение удобно для посетителя, так как навигация по сайту происходит быстрее. Большинство баннеров имеют гиперссылку на внутреннюю страницу сайта, что является удобным для посетителя веб-ресурса, так как он может сразу перейти к подробной информации по интересующей его тематике баннера. Так, на сайте Центрального парка культуры имени Горького размещается анимационный веб-баннер с включенными ссылками на последующие информационные страницы ресурса, что является комфортной навигацией по порталу.

Структура. Анализируя структуру веб-баннера, мы остановились на некоторых значимых критериях. Первое, что стоит отметить, это визуальная составляющая веб-баннера. Большинство существующих анимированных веб-баннеров в своей основе имеют короткие видео или анимированные статичные фото, несущие определенную информацию, то есть коммуницирующие с аудиторией.

Рассмотрим веб-баннер, размещенный на сайте ЦПКиО имени Горького. Он состоит из короткого видеоряда отдельных зон парка, что отражает сущность самого места, тем самым привлекая потенциальных гостей сайта посетить социокультурное пространство. Рассматриваемый пример веб-баннера демонстрирует не навязчивый, но информативный пример рекламы. Выявленная визуальная составляющая предстает перед зрителями как нативная (естественная) реклама, что препятствует возникновению баннерной слепоты. Стоит выделить веб-ресурсы, использующие аналогичную структуру веб-баннера: Букингемский дворец, Лондон, Великобритания (https://www.rct.uk/visit/the-state-rooms-buckingham-palace); Эйфелева башня, Париж, Франция (https://www.toureiffel.paris/fr); музей современного искусства «Гараж», Москва, Россия (https://garagemca.org/ru). Ненавязчивая демонстрация мероприятий, фасадов зданий, самих экспонатов и объектов

культуры не раздражает посетителя при просмотре сайта, а наоборот, увлекает его внимание постепенно. Присутствие в анимационных баннерах представителей целевой аудитории также актуально и часто используется.

По структурным особенностям выделим также минимальное использование иконок, текстового блока, который не содержит большого количества информации. Текстовое сообщение выполнено с использованием гротескного шрифта — он наиболее читабелен с экрана, тем самым облегчает и ускоряет процесс информирования посетителя сайта. Наглядные примеры эргономичного оформления текстового блока: Лувр в Париже (https://www.louvre.fr/); Большой театр в Москве (https://www.bolshoi.ru/); Галерея Уффици во Флоренции (https://www.uffizi.it/gli-uffizi). Текстовое сообщение может располагаться справа, слева или по центру. Цветовое решение в текстовых блоках выполнено в двух нейтральных цветах: в белом и черном. Отметим малое использование фирменных цветов в веб-баннере, применение ярких «кричащих» цветов отсутствует полностью. В оформлении текстового блока участвует сам текст и, в некоторых случаях, контрастная тексту подложка. Вследствие использования нейтральных цветов «создается впечатление элегантности и стиля» [2].

Длительность большинства анализируемых анимационных веб-баннеров составляет 31 и более секунды. Треть баннеров используют ускоренную анимацию в среднем от 6-15 секунд. Многие веб-баннеры содержат в себе 6-7 сменных кадров или позиций. Более 7 кадров используются в единичных случаях. Отметим также, что средняя продолжительность одного кадра (позиции) не превышает 5 секунд. Переход между кадрами часто осуществляется резкой сменой кадра, без каких-либо анимационных приемов, также активно используется плавный переход между позициями. Для наглядности можно обратить внимание на веб-баннер датского музея современного искусства «Луизиана» (Louisiana Museum of Modern Art — https://louisiana.dk/), который расположен на главной странице интернет ресурса. Данный баннер несет в каждом посменном кадре коммуникационную составляющую, то есть полезную информацию-предложение или призыв для реципиента. Баннер является оптимальным по длительности для прочтения и удержания внимания, сменность кадра составляет 4-5 секунды, количество сменяющихся сцен — 4, анимация зациклена.

Результаты анализа веб-баннеров в сфере популяризации культурного наследия представлены в Приложении 2.

В Приложении 3 представлена раскадровка разработанного нами на основе результатов проделанного анализа анимированного веб-баннера для Национального парка «Лосиный остров». Веб-баннер направлен на привлечение потенциальных посетителей, просвещает потребителя и погружает в культуру внешней среды. Демо-версию урезанного качества данного баннера можно посмотреть по ссылке https://drive.google.com/file/d/1xGgOo7DXhY9cvI6XTwFYeiePkGJkmA60/view. Сам сайт (http://elkisland.ru/) носит познавательный характер для разных возрастов. Некоторые программы (экскурсии и мероприятия) носят ознакомительный характер, формируют взгляд на окружающую среду, способствуют сохранению культуры среды. Представленный веб-баннер поверхностно информирует потребителей контента о данном месте, помогает понять суть организации, показательно демонстрирует ее направленность. Располагать данный анимационный веб-баннер следует на основной странице сайта, в его шапке.

Продолжительность анимации составляет 29 секунд. Количество сменных сцен 7, что является наиболее часто используемой в современных анимационных баннерах. Анимационный баннер состоит из отдельных видео-фрагментов, снятых на территории парка, что показывает посетителю реальные кадры местности.

Разбирая созданный баннер, а именно его структуру, рассмотрим покадрово изменения, происходящие на протяжении 29 секунд. В начале анимации представляется логотип и название организации на размытом видеоряде. Длительность вставки с графическими элементами составляет 7 секунд. Следом графическая вставка плавно растворяется в следующем кадре, не раздражает восприятие потенциального зрителя, размеренно перетекая в демонстрацию самого парка и его жителей. Через три смены видеоэпизода появляется текстовый элемент. Плавно проявляется слоган организации на двенадцатой секунде, который в свою очередь держится в статичном положении 6 секунд (с 0:00:12 по 0:00:18), затем медленно затухает. Шрифт, используемый для написания слогана, выбран без засечек, что дает возможность прочесть его без усилий. Слоган, размещенный на трех движущихся видеокадрах, обращает зрителя к прочтению информационного блока, являясь единственным статичным элементом. С 19 секунды продолжительность кадра меняется в зависимости от его визуального наполнения, стоит отметить, что средняя продолжительность одного кадра варьируется от 3 до 4 секунд, попеременная продолжительность кадра удерживает взгляд посетителя контента, увлекая его следующими друг за другом эпизодами.

Последний видеокадр плавно размывается, затем анимация зацикливается, кадр переходит к началу, которое в свою очередь начинается с размытого видео фона.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проделанной работы по данному исследованию были получены следующие выводы:

1. Анимация — новое, современное средство, используемое в веб-дизайне для более полного раскрытия информации и для привлечения аудитории.

2. Анимированные веб-баннеры помогают преодолеть «баннерную слепоту», при определенном расположении на веб-страницах и правильно выстроенной информативностью в рекламном сообщении, с учетом реакции глаза человека. Динамичные баннеры состоят из использования минимума структурных компонентов, а также в редком использовании заголовка рекламного текста.

3. Анимированный баннер обладает цикличностью (повторяемость одних и тех же элементов, следующих один за другим через равные промежутки времени). Цикличность анимированного баннера позволяет не только уплотнить информацию, но и дополнительно привлечь внимание читателя за счет смены изображения и особого прагматического эффекта.

4. Современный мир пестрит различной информацией, получаемой через интернет-сеть. Вследствие этого для популяризации и сохранения культурного наследия культурные центры, музеи должны проводить рекламные кампании в интернете, и особенно — следовать новым тенденциям, чтобы привлечь и заинтересовать аудиторию. Анимация в данном случае будет являться преимуществом и поможет донести нужную информацию до реципиентов.

5. Анимированные веб-баннеры по своей структуре содержат минимальное использование текстовой составляющей, в основном полагаясь на визуальный ряд анимированных статических изображений / видеоряда, тем самым облегчая и ускоряя процесс информирования посетителя контента.

Кроме того, нами были разработаны следующие рекомендации для разработки веб-баннера в сфере популяризации и сохранения культурного наследия, которые могут быть полезны и для других сфер:

1. Главные страницы сайтов рекомендуется структурировать с точки зрения быстрого понимания сути контента и удобной навигации.
2. Эстетические эффекты призваны поддерживать функции навигации и коммуникации с пользователями.
3. В веб-дизайне, в том числе в дизайне анимированных баннеров, рекомендуется соблюдать принцип минимума элементов, выполняющих достаточное количество функций. Множество мелких деталей для более цельного восприятия и удобной коммуникации нужно стремиться преобразовать в один более простой и понятный элемент.
4. Преимуществом в коммуникации с пользователями обладают цикличные баннеры.
5. Текстовая составляющая анимированного веб-баннера должна быть минимальна для более эффективной коммуникации с пользователем.

На основе вышеперечисленных рекомендаций создана демонстрационная версия анимированного веб-баннера для Национального парка «Лосиный остров».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алфимцев А. Н.*, *Хает Ф. И.* (2014). Пути преодоления баннерной слепоты в веб-интерфейсах. Вестник Московского государственного технического университета имени Н. Э. Баумана. Серия: Приборостроение. С. 70–79.
2. *Бугун А. А.*, *Хожаинова М. С.* (2019). Веб-анимация как фактор, объединяющий информацию и визуальное восприятие. НАУКА. КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ: (pp. 8–12). Белгород, Белгородский государственный институт искусств и культуры.
3. *Казарин А. В.* Теория дизайна: учебное пособие / А. В. Казарин. — Нижний Новгород : ННГАСУ, 2011. — 103 с.
4. *Калугина Ю. В.*, *Кондакова А. А.*, *Михайлов А. С.*, *Стрельникова С. В.* (2018). Роль цвета в веб-дизаине. Решетневские чтения. С. 560–562.
5. *Морозов М. Д.*, *Романов В. В.* (2019). Роль эстетики в веб-дизаине. Вестник астраханского государственного технического университета. 2(68). С. 77–80.
6. *Мустафина Л. И.*, *Дмитриевская А. А.* (2017). Анимация в веб-дизаине. Современное состояние, возможности применения. Альманах научных работ молодых ученых университета ИТМО, Т-4. С. 170–172.
7. *Розина И. Н.* (2016). Принципы успешной коммуникации на основе гипертекста. Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: языкознание. С. 37–46.
8. *Сергеев А. Н.*, *Сергеева А. В.*, *Медведев П. Н.*, *Малий Д. В.*, *Дорохин Ю. С.* Лабораторный практикум: Учебно-методическое пособие в 2 частях. Часть 1. Тульский государственный педагогический университет имени Л. Н. Толстого, 2015. — 305 с.
9. *Юмашев (2015).* Анимация в системе средств массовой информации : развитие коммуникативного потенциала анимации. Научные ведомости белгородского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 18(215). С. 68–72.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1
Анализ источников литературы по теме исследования за последние 5 лет

№	Критерий анализа	Количественный показатель	Качественный показатель
1	Тема исследования	Количество проанализированных статей за последние 5 лет **по нашей теме**	Узкие темы или, наоборот, широкие, каких исследований мало или совсем нет?
		Коммуникационные особенности дизайна анимированных веб-баннеров в сфере популяризации и сохранения культурного наследия: **0**	Достаточно узкая тематика. Реклама и особенно анимация в сфере культурных центров встречается очень редко.
		По смежной тематике: 1	
		Анимация в веб-дизайне: 6	Средний показатель. В темах рассматривается использование анимации в веб-дизайне и ее роль.
		По смежной тематике: 2	
		Роль и используемые средства веб-баннеров: 9	Широкая тема. Рассматриваются средства и элементы (композиция, цвет и т. д.), которые помогают веб-баннерам выполнять свою функцию.
2	Вид исследования	Количество **теоретических исследований**	Качество теоретического исследования с сточки зрения научных норм.
		9	Теоретические источники полны, хорошо освящают тематику. Совокупности теоретических и практических положений, полученных в итоге исследования, носят содержательный и значительный характер.
		Количество **экспериментальных исследований**	Качество экспериментальных исследований с сточки зрения научных норм
		3	Экспериментальные исследования проведены узко (количество респондентов: менее 50). Информация проведенных исследований исчерпывающая. Вид экспериментальных исследований: опрос, анкетирование, метод эмпирического исследования (наблюдение, сравнение).
3	География исследования	Количество статей по каждому региону, **где проводились исследование**	Глубокий анализ или поверхностный, обобщающий, полные ли исследования, исчерпывают ли тему, или много не затронутых аспектов
		Различные города (СПб., Москва, Пермь, Саратов, Белгород, Архангельск и. т. д) и их регионы.	
		Количество статей по каждому региону/институту, **где работает автор**	
		3	По вышеописанной тематике статьи, роли анимированных баннеров в сфере культуры, глубокого анализа не проводилось. Большое количество работ встречается по смежным темам, роли анимации в веб-дизайне в целом. Работы носят обобщающий характер, меньшинство работ имеют исчерпывающие анализы, но на отдельные аспекты тематики.

4	Используемые источники	Наиболее часто цитируемые источники по теме исследования / количество цитирований	Стоит ли нам тоже опираться на часто цитируемые источники?
		Якоб Нильсен «Веб-дизайн» / 2, остальные источники цитировались единично.	Да, так как данный источник содержит основы современного веб-дизайна.
5	Актуальность исследования	**Актуальность 1.** *Обобщить, какого рода актуальность встречается наиболее часто и в скольких статьях.*	Есть ли не рассмотренные аспекты актуальности?
		Веб-анимация как новый инструмент, позволяющий представить информацию и материалы с новой стороны.	Не имеются. Актуальность рассмотрена обобщающе.
		Актуальность 2.	
		Значение интернета в современном мире огромно. Поэтому для показа услуг и привлечения аудитории очень важно проводить рекламные компании в веб-сети, и в частности, использовать качественные веб-баннеры.	Анимированные веб-баннеры за счет смены изображений, графики и информации имеют возможность показать больше рекламного материала за более короткий срок, что также удобно и для аудитории.
6	Проблема исследования	**Проблема 1.** *Обобщить, какого рода проблемы исследуют наиболее часто и в скольких статьях.*	Есть ли не рассмотренные аспекты проблемы?
		Применение анимации на веб-ресурсах, удобство ее расположения, влияние на транслируемую аудиторию.	Обобщающее исследование. Не рассмотренных аспектов не выявлено.
		Проблема 2.	
		Актуальность и новизна использования анимации.	
7	Объект и предмет исследования	**Предмет 1.** *Обобщить, какого рода объект/предмет исследуют наиболее часто и в скольких статьях.*	Достаточно ли полно изучен предмет исследования, или остались нераскрытые аспекты?
		Анимация в веб-дизайне.	Нераскрытых аспектов не найдено.
		Предмет 2.	
8	Методы исследования	Какие встречаются методы **теоретического исследования**, в скольких статьях встречаются.	Какие методы мы можем использовать в нашем исследовании?
		Анализ: 6, дедукция: 4	Анализ, метод дедукции.
		Какие встречаются методы **практического исследования**, в скольких статьях встречается.	
		Социальный эксперимент: 2. Метод эмпирического исследования (наблюдение, сравнение): 1.	
9	Результаты и выводы исследования	Есть ли повторяющиеся или похожие результаты и выводы, сколько раз встречаются.	Какие интересные выводы можем использовать в нашем исследовании?
		Моушн-дизайн в современном мире все больше набирает популярность и помогает более полно и интересно преподнести информацию.	Возможно, стоит рассмотреть нашу тему не только как использование анимированных баннеров в сети Интернет, но и также преимущества использования на самих культурных мероприятиях, выставках и т. д.
		Анимированные веб-баннеры имеют ряд преимуществ в сравнении со статичными веб-баннерами.	

Приложение 2
Анализ веб-баннеров в сфере популяризации культурного наследия

Основная информация			
Наименование	Парк Горького	ГИМ. Со ссылкой на медиа-портал ГИМ	Louisiana Museum of Modern Art
Культурная значимость объекта	Центральный парк культуры и отдыха имени Максима Горького. Москва.	Государственный исторический музей. Москва. Крупнейший национальный исторический музей России.	«Луизиана» — датский музей современного искусства.
Целевая аудитория анимированного веб-баннера	Представители различных социально-демографических групп.		Посетители различного возраста и пола.
Ссылка на анимированный веб-баннер	https://park-gorkogo. com/parter	https://shm. ru/	https://www. louisiana. dk/
Социальная значимость веб-баннера	Культурно-досуговая деятельность горожан. Объекты культурного наследия, досуговые, учебные мероприятия. Направлен на совершенствование культурной среды города.	Направлен на привлечение общества к культурному наследию. Москва.	Приобщение населения к современному искусству. Интерпретация объектов современного искусства для широкой публики.
Веб-баннер на сайте			
Расположение веб-баннера на странице	Располагается в верхней шапке сайта, на главной страничке.	Основное содержание сайта включает в себя анимированный баннер.	Располагается в верхней части основного контента, на главной страничке.
Рекламная стратегия			
Назначение веб-баннера. Какие маркетинговые задачи решает, цель?	Кликабельный веб-баннер (анимированное меню сайта). Навигация сайта. Создает переход между верхними вкладками сайта (от «Партер» до «Музеон»).	Баннер с гиперссылкой, ведет на конкретный указанный сайт. Обеспечивает приток аудитории на видеохостинг (медиа-портал) ГИМ.	Баннер с гиперссылкой, ведет на отдельную вкладку с информацией о выставке. Анонсирование событий, выставок.
Демонстрация действия/экспоната/услуги. Использование фотографий ключевых (товаров).	Имеется. Выполнено с видеорядом (с видеокамер парка).	Имеется. Видеоряд с фасадом ГИМ.	Имеется. Отдельные кадры экспонатов/экспозиций. С приближением кадра (переходом от общего плана к крупному).
Присутствие авторитетной личности, рекламирующей какую-либо услугу	Отсутствует	Отсутствует	Отсутствует
Присутствие представителей ЦА	Имеется	Отсутствует	Отсутствует
Информационный блок в веб-баннере статичный или анимированный (постоянно меняющийся)	Статичный	Статичный	Анимированный

Текстовое сообщение (информация)			
Присутствие заголовка Название услуги/мероприятия	Имеется	Отсутствует	Имеется
Слоган	Имеется	Отсутствует	Отсутствует
Текст или объявление (краткое описание услуги/экспоната)	Отсутствует	Отсутствует	Присутствует
Сроки проведения	Не ограничен в проведении	Не ограничен в проведении	Присутствует
Дополнительные данные (адрес, телефон и т. д.)	Отсутствует	Имеется	Отсутствует
Дизайн-решение			
Использование видеокадров	Используется	Отсутствует	Отсутствует
Использование статичных кадров с их последующей анимацией	Отсутствует	Используется	Используется
Демонстрация услуги/товара/экспоната	Используется	Используется	Используется
Использование логотипа (товарного знака/символа) в веб-баннере	Используется	Используется	Не используется
Присутствие иконки (различных знаков для краткого обозначения)	Используется. Иконки главных мест парка.	Не используется	Не используется
Цветовое решение перекликается с фирменными цветами	Не используется	Не используется	Не используется
Использование ярких/контрастных цветов	Не используется	Используется	Не используется
Использование графических элементов в веб-баннере	Не используется	Применен градиент на весь веб-баннер, немного затмевающий видеоряд.	Не используется
Цикличность веб-баннера			
Длительность веб-баннера.	32 секунды	6-7 секунд	30 секунд
Количество кадров (сменных позиций)	4 сменных (видео) кадра	2 кадра	4 кадра
Средняя длительность одного кадра	8 секунд на одно видео местности	3,20 секунды на один кадр фасада	7 секунд
Переход между кадрами	Резкая смена видеокадра	Резкий переход с использованием деформации кадра.	Плавный переход кадра. Рассеивание предыдущего, нарастание последующего.

Приложение 3
Раскадровка анимационного веб-баннера
для Национального парка «Лосиный остров».

0:00:01

0:00:02

0:00:03

0:00:04

0:00:05

0:00:06

0:00:07

0:00:08

0:00:09–0:00:10

0:00:11

0:00:12

0:00:13

0:00:14

0:00:15

0:00:16

0:00:17–0:00:20

0:00:21–0:00:23

0:00:24–0:00:26

0:00:27–0:00:29

Вторая премия

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКИХ ИГРОВЫХ ПРОСТРАНСТВ В УСЛОВИЯХ ТИПИЧНЫХ ДВОРОВ

Казакова Екатерина Евгеньевна
Алтайский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время благоустройство дворовых пространств имеет противоречивые тенденции. С одной стороны, дома современной типовой застройки в пространстве многоэтажных комплексов имеют довольно четкую планировку и создают лаконично ограниченную среду, включающую унифицированное оборудование, предназначенное для физического развития и отдыха детей. С другой стороны, даже при наличии уникальных архитектурных форм, формирующих внутридомовое пространство, существует проблема превалирования единообразия средовых объектов (тротуаров, ограждений, игровых конструкций и т. д.). *(Рис. 1)*

Именно детские игровые площадки находятся в наиболее уязвленном состоянии. Почти повсеместно встречаются однотипные горки, качели, песочницы, расставленные по территории двора и имеющие одинаковые, вычурные и часто безвкусные конструкции, выполненные в ярком контрастном цветовом решении. «Кричащий красный, синий, зеленый и желтый цвета будоражат детскую психику — вот все, что можно увидеть в современном дворе»[1]. Очевидно, что детские «каменные джунгли» неблагоприятным образом влияют на формирование детского восприятия окружающего пространства. Вместе с тем, важно уточнить, что и стандарты проектирования детских игровых пространств в типовых дворах на протяжении долгого времени не изменялись в соответствии с новыми требованиями проектной архитектуры, что, несомненно, вызывает тревогу в рядах средовых дизайнеров. *(Рис. 2)*

Следует подчеркнуть, что на территории нашей страны существуют единичные случаи реализации схожих проектов и они, находя отклик от целевой аудитории, пользуются успехом (игровая площадка «Пирамида», ЖК «Бунинские луга», г. Москва). *(Рис. 3)*

Актуальность данной работы обосновывается тем, что в настоящее время даже достаточно благоустроенные детские площадки имеют преимущественно унифицированный однотипный характер, неспособный оказывать влияние на духовно-нравственное и эстетическое развитие подрастающего поколения. При

[1] *Григорьев А. Д.* Проектирование. Детские игровые площадки : учеб. пособие / А. Д. Григорьев. — Магнитогорск : МаГУ, 2012. — С. 12.

этом следует учесть, что как в крупных, так и в малых населенных пунктах преобладает застройка домов времен СССР, формирующих стандартизированное внутридомовое пространство, в котором детские игровые комплексы практически состоят из 2–3 объектов.

Детская площадка не может быть просто набором разного оборудования. Уличное средовое пространство должно соответствовать разнообразным детским занятиям, многосторонне развивать их физические, коммуникативные и творческие способности. Поэтому немаловажным является использование экологически чистых материалов: включение водоемов, зеленых насаждений, песка, газонов и т. п.[2] Этого можно достичь за счет зонирования и разделения пространства на тематические локации. При этом территория обязана быть пригодной как для детей разных возрастов, так и для и взрослых людей, ведь внутридомовое пространство рассчитано и на них.

Очевидно, что проектирование детских игровых площадок, имеющих тематическую направленность и обоснованную концептуальность, является в настоящее время актуальным и востребованным.

Целью является создание многосторонне развивающей ребенка территории посредством разработки детской модульной игровой площадки на примере типового двора г. Барнаула, соответствующей всем стандартам эргономики, эстетическим нормам и климатическим критериям конкретного региона.

Для достижения данной цели определены следующие *задачи:*

1. Изучить историю проектирования детских площадок.
2. Выявить современные требования, предъявляемые к детским площадкам в типовых дворах.
3. Произвести анализ существующих аналогов (отечественных и зарубежных) детских площадок.
4. Разработать концепцию проекта модульной детской площадки для типового двора в соответствии с климатическими условиями и эксплуатацией в разное время года.
5. Привлечь внимание общественности к теме благоустройства внутри дворовых пространств.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе к проектированию детских игровых площадок с учетом требований, предъявляемых к объектам подобного назначения, критериев художественности, существующих условий внутридомового пространства и потребностей детей в создании общеразвивающей среды.

В работе впервые был введен в научный оборот широкий круг источников по теме заявленного исследования. Теоретически обоснована авторская дизайн-концепция *детской игровой площадки* на основе комплексного подхода, которая заключается в устранении серости и безвкусицы территорий внутридворового пространства.

Научная концепция проекта детской площадки для типовых дворов обозначена как воспитание в детях основных моральных качеств посредством включения в объект проектирования тематическую направленность, в частности, на

---

[2] *Грашин А. А.* Дизайн детской предметно-развивающей среды: учеб. пособие / А. А. Грашин. — М. : Архитектура-С. 2008. — С. 24.

советскую мультипликацию. Это обусловлено возможностью показать гармонию природных образов через палитру форм и проявлений сюжетов из советской мультипликации. Сценарии советских мультфильмов тесно связаны как с природой, так и с привитием детям таких моральных качеств, как любовь, ответственность, находчивость, дружба и т. п. Данная концепция актуальна тем, что при ее реализации на местности получится пространство, способное заинтересовать и людей старшего возраста, выявляя чувство ностальгии. Так же проект привлечет внимание современных детей к наследию нашей культуры.

Практическая значимость работы

Данный проект и исследование среды дворового пространства будут актуальны для начинающих средовых дизайнеров. Разработанная автором дизайн-концепция детской игровой площадки в типовом внутридомовом пространстве, обладающей функциональными и эстетическими качествами, соответствующей личностным представлениям человека о комфорте, удобстве, красоте, экологичности и доступности, может использоваться как основа проектирования подобных объектов.

Методология работы. Исследование базируется на комплексном подходе, включающем в себя историко-культурологический, архитектурно-региональный и экологический аспекты, что способствует целостному изучению феномена современного архитектурно-дизайнерского проектирования.

Методы работы. В исследовании были использованы общетеоретические и эмпирические методы, в частности, методы анализа и синтеза, сравнения и обобщения эмпирических данных, нормативно-правовых документов. Также в соответствии со спецификой данного исследования применены общенаучные методы (описательный, типологический, структурный, сравнительно-исторический, системный) и специальные методы: наблюдение и анализ, метод натурного обследования объектов дизайна с последующей систематизацией и обобщением результатов, указывающих целесообразные пути решения дизайнерских задач в области эстетизации и экологизации окружающих пространств. Использование в исследовании метода структурно-функционального анализа позволило выявить современные тенденции, стили и направления в процессе дизайн-проектирования.

Современное дизайн-проектирование сталкивается с множеством проблем, которые необходимо решать, основываясь на различных подходах. Искусствоведы, дизайнеры, архитекторы и ученые выдвигают значимые вопросы и пытаются ответить на них исходя из знаний, полученных в смежных областях науки. Детские площадки как феномен культуры рассматривают И. А. Корепанова-Котляр, М. В. Соколова, А. Д. Григорьев и др. Проектированием детских игровых площадок в городском пространстве занимались А. А. Грашин, С. Л. Новоселов, Е. Н. Мигулько и др. На проблематике проектирования детской площадки как развивающей предметной среды заостряют внимание О. Ю. Барсова, С. Л. Новоселова и др. Вопросы, связанные с формообразованием и цветом в дизайне среды, проектированием на основе определенного концепта, рассматриваются в работах М. С. Кухты, В. А. Серякова, И. Иттена, А. И. Феха и др.

Труды ученых, несомненно, имеют важнейшее значение в проектировании детских игровых площадок, но вместе с тем присутствует недостаточная разработанность по обозначенной проблеме, что, безусловно, актуализирует тему нашего исследования.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ДЕТСКИХ ПЛОЩАДОК В ТИПОВЫХ ДВОРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В России первые детские площадки появились на рубеже веков более ста лет назад и выглядели немного иначе, чем современные. Они представляли собой своеобразную школу на открытом воздухе. Площадки были оборудованы в основном лавочками и столами, также был небольшой сарай для хранения инвентаря. Детский досуг контролировали и организовывали воспитатели, которые читали, устраивали игры, учили рукоделию. Исходя из специфики, такие комплексы работали только в теплое время года. Также в начале 20-го века для детей устраивали игры в городских парках.

К 1930 году стали организовывать круглогодичные детские игровые пространства. На них устанавливалось большее количество игрового оборудования (карусели, качели, песочницы), а позже, с появлением норм ГТО, появились спортивные снаряды, такие как турники и брусья. *(Рис. 4)*

Еще одной особенностью того времени можно назвать площадки с «плескательными бассейнами», которые наполнялись водой примерно по колено ребенка. Но на практике выяснилось, что в таких местах проблематично поддерживать чистоту. От бассейнов пришлось отказаться, но до сих пор существуют памятники этого периода, например, пустой бассейн с четырьмя слонами на ул. Маршала Василевского в Москве, который в августе 2016 года был внесен в реестр объектов культурного наследия вместе с прилежащей территорией[3].

Следующий период истории строительства детских игровых площадок в СССР характеризуется небывалым «художественным взлетом». Для этого периода характерные детские деревянные площадки, отражающие образы и мотивы из русских народных сказок. Во внутридомовых пространствах устанавливались разнообразные мозаичные скульптуры и фонтаны. Помимо этого, многие объекты сооружались не профессиональными строителями, а энтузиастами, которые самостоятельно строили качели и горки.

В связи с развитием градостроительства и самостоятельной деятельности горожан в СССР сложились определенные особенности детских игровых площадок[4]. Можно выделить следующие характеристики:

— Высокие качели, выше роста взрослого человека, не закрепленные сверху, крутящиеся на 360 градусов, что нельзя было назвать безопасным.
— Цилиндрические карусели без фиксации.
— Горки, в основном железные, выполненные в образе различных животных.
— Полоса препятствий. Это могли быть деревянные пеньки, камни, автомобильные шины.

Существовали и другие виды игрового оборудования, не менее популярные среди детей, но зачастую их нельзя было назвать безопасными. Можно выявить ряд минусов, которые могли навредить детям на площадках того времени.

---

[3] Зонирование и планировка детских игровых площадок: полный обзор. [Электронный ресурс]. — URL: http://скиф63.рф/staty/zonirovanie (дата обращения: 05.05.2020).

[4] *Крашенников А. В.* Жилые кварталы: учебное пособие для архит. и строит. спец вузов / А. В. Крашенинников. — М. : Высшая школа, 1988. — С. 39.

Во-первых, большинство конструкций делались из металла. Они были холодными, покрывались льдом в холодное время года. Во-вторых, с конструкций быстро опадала краска и они покрывались ржавчиной, что портило одежду детей.

На оформление и наполнение детских игровых типовых площадок напрямую влияли нововведения данного исторического периода. Так, например, после революции игровые площадки стали инструментом пропаганды среди детей. Аналогично, как уже утверждалось выше, и после введения норм ГТО в 1931 году площадки стали более ориентированными на спортивную подготовку детей[5].

В советское время впервые стали серьезно относиться к детским игровым комплексам, мероприятия по благоустройству имели централизованный характер. Стали выпускать сборники с чертежами и описаниями каруселей, читален, горок. Создавались проекты типовых оград лавочек и других малых архитектурных форм (МАФ), которые неоднократно подвергались корректировкам. Появлялись специализированные игровые зоны у школ и в парках. Площадки окончательно стали функционировать круглый год, здесь берет начало традиция заливать ледяные горки, лепить снежные скульптуры.

В послевоенные годы хорошо оборудованных площадок стало еще больше. Это стало возможным благодаря увиденному во время войны в Европе. Опыт проектирования детских площадок был позаимствован у союзников, так как «сотрудничество в области педагогики было активным, как и дискуссия о том, каким должны стать восстановленные после разрушений войны города»[6].

Помимо этого, в оформлении детских площадок снова стали появляться сказочные образы и национальная романтика, что повлияло на стимуляцию патриотизма. После войны, с появлением микрорайонов, ситуация снова изменилась. Если раньше детские площадки занимали определенный маленький ограниченный участок двора, то теперь архитекторам было где развернуться на территории между домами. Скульптуры пионеров, характерные для сталинского соцреализма, сменились на более абстрактные конструкции, по которым дети уже могли карабкаться. Проектировщики стали активно взаимодействовать с рельефом территории, прокладывая дорожки, по которым можно было бегать и ездить на велосипеде, не боясь машин.

Строительство детских площадок затрагивает большой круг лиц для реализации проекта, но следует отметить, что в России к строительству детских развивающих площадок всегда относились как к коллективному творчеству. Найти имена дизайнеров тех или иных площадок является весьма проблематичным, однако указывается авторство иллюстраторов оборудования для строительных пособий.

Со временем, по мере роста строительства «тиражированных» похожих друг на друга микрорайонов, стали упрощаться и приходить к типовому стандарту

---

[5] *Статкус Е.* Откуда взялись детские площадки и как они изменились со временем. [Электронный ресурс]. — URL: https://n-e-n.ru/playgr (дата обращения: 21.05.2020).

[6] *Кондратьева С.* От сараев к замкам: история детских площадок в России. [Электронный ресурс]. — URL: https://strelkamag.com/ru/article/history-of-russian-playgrounds. — (дата обращения: 05.05.2020).

и детские игровые пространства[7]. Их обустройством стали заниматься ЖЭКи, а не архитекторы, за исключением тех площадок, которые брали под опеку предприятия. «Именно тогда под окнами домов стали появляться миниатюрные цветные замки, парусники или избушки на курьих ножках»[8]. Зачастую некоторые активисты, жители районов и местные художники оживляли детские площадки самодельными скульптурами и арт-объектами.

В 1986 году с участием специалистов и проектных институтов произошла дискуссия, посвященная игровым зонам в городском пространстве, организованная журналом «Декоративное искусство СССР». Были подготовлены эскизные проекты и рекомендации к конструированию, но в силу исторических перипетий они не были реализованы[9].

Таким образом, обобщив все вышесказанное, можно заключить, что архитектура и средовое проектирование, как и любая другая область жизни общества в нашей стране, подвергается трансформациям в связи с изменением политического курса государства и также зависит от множества других факторов. В целом проблематика данной ситуации состоит в том, что проектирование детских игровых пространств в типовых дворах на протяжении долгого времени не подвергалось осмыслению и грамотной реализации.

В настоящее время городские администрации во многих городах нашей страны привлекают к проектированию и установке детских площадок архитектурные и дизайнерские бюро. В работе над проектами детских площадок участвуют различные специалисты: дизайнеры, архитекторы, педагоги, художники, инженеры и плотники.

Примером такого проекта является детская площадка в московском Парке имени М. Горького, выполненная датским бюро Monstrum. В центре композиции тонущий лайнер, который утягивает на дно гигантский осьминог. Площадка оборудована такими спортивными элементами, как детские горки и натяжная сетка для лазанья. *(Рис. 5)*

РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ДЕТСКИХ ПЛОЩАДОК В ТИПОВЫХ ДВОРАХ

Детская площадка — это, как правило, определенная территория, предназначенная для игры детей дошкольного и младшего школьного возраста. Находятся такие территории в населенном пункте, во внутриквартальном, внутридворовом пространстве или же могут быть вынесены на специализированные участки, такие как парки, санатории, скверы.

Детские площадки содержат основные элементы уличного игрового оборудования, направленные на организацию детского досуга. Оборудование представляет

---

[7] *Чепурова О. Б.* Теоретические проблемы формирования художественного образа в дизайне / О. Б. Чепурова. // Вестник ОГУ, 2005. — С. 24–28.

[8] *Нельсон Д.* Проблемы дизайна / Пер. Д. Э. Куниной и Д. В. Сильвестрова. — М., 1971. — С. 37.

[9] *Ковешникова Н. А.* Дизайн: история и теория : учеб. пособие / Н. А. Ковешникова. 3-е изд., стер. — М. : Омега-Л, 2007. — С. 116.

собой особый набор конструктивных сооружений, оказывающих влияние на физическое, умственное развитие ребенка. Также оно оказывает благоприятное воздействие на психологическую, социальную и культурную адаптацию детей[10].

Первостепенное требование к игровой предметно-пространственной среде обуславливает ее развивающий характер — создание комфортных условий для разнообразной деятельности, предусматривая цели физического и психологического совершенствования индивидуальных личностных характеристик детей. Этому в большей степени способствует проектная концепция объекта. В результате научно-технического прогресса стало больше возможности для реализации разнообразных идей. Но все же главной целью является не только свободная реализация любых проектных концепций, а в первую очередь ориентация на удовлетворение социальных потребностей. Дизайн-проект — это идея, от которой зависит весь визуальный образ и особенности его восприятия.

Техническое задание для такого вида средовых объектов разрабатывается на основе социальных приоритетов и гуманных ценностей. Принято выделять несколько способов возведения детских игровых развивающих комплексов, которые, в свою очередь, обуславливаются определенными факторами:

1. Спонтанная детская площадка. Этот способ был популярен в 70–90-е годы прошлого столетия. Такие площадки до сих пор сохранились во многих микрорайонах нашей страны. Возводились они спонтанно, без какого-либо предварительного проекта активистами и ремесленниками данной местности. Для строительства использовались в основном подручные материалы, зачастую это грубо обработанное дерево или металлическая сварная конструкция. Главным достоинством таких площадок были малая экономическая стоимость и легкое строительство. Минусы таких проектов состояли в однотипности и шаблонности, недолговечности и, главное, несоответствии нормам безопасности. Также такие площадки были мало эстетичны и не выражали какой-либо четкой концептуальной направленности и оформления.

2. Типовая детская площадка. Является наиболее популярным вариантом, применяемым в современных городских застройках. Создается в основном на базе типовых модульных элементов, создаваемых промышленными средствами, что позволяет создать разнообразную и функционально насыщенную развивающую предметно-пространственную среду. Основные материалы — качественная фанера или МДФ, облицованные пластиком, металлический сварной или сборный каркас. Безусловное достоинство таких площадок — экономическая доступность, соответствие нормам безопасности и эргономике. Минусами можно назвать определенное однообразие образных средств и ограниченность подходов к игровым сценариям[11].

Детские игровые пространства являются неотъемлемой ячейкой программ развития городского благоустройства. Игровое оборудование, конструкции и снаряды как главные объекты данной среды проектируются и формируются

---

[10] *Никитина Н. П.* Детское игровое пространство: Методические указания для практических занятий и курсового проектирования по курсу «Основы архитектурно-конструктивного проектирования» для студентов дневной формы обучения по специальности 270114 — «Проектирование зданий» / Н. П. Никитина. — Екатеринбург, 2016. — С. 11.

[11] *Корепанова-Котляр И. А.*, *Соколова М. В.* Детская площадка как феномен детской субкультуры / И. А. Корепанова-Котляр, М. В. Соколова // Вопросы образования, 2017. — С. 153–159.

в зависимости от возрастной категории детей, географического положения по отношению к климату данной территории, расположения в городе и множества других немаловажных факторов.

При проектировании детской предметно-пространственной среды необходимо учитывать, что дети не всегда находятся под присмотром старших. Поэтому необходимо располагать определенным оборудованием, которое предполагает самостоятельное безопасное использование.

Первостепенное требование к игровым снарядам — безопасность и прочность, они не должны иметь острых, торчащих элементов. Оборудование должно быть устойчивым, для этого его опоры заглублены в земле и иногда дополнительно заливаются бетоном. Горки, в свою очередь, обязательно должны быть округлены снизу и иметь высокие борта.

Материалы, используемые на детской площадке, должны быть экологически чистыми и тщательно проверяться специалистами. При строительстве территория будущей площадки тщательно выравнивается. Согласно европейским стандартам для безопасности покрытия необходимо укладывать подушку из песка и гравия толщиной 40–50 см.

Для игровых зон, разумеется, не используется кирпич, бетон или мощение. Сыпучие материалы также не подходят, вместо песка и гравия, которые могут царапать ребенка, используют специальный отсев без острых граней. Самое идеальное покрытие — это мягкий ковер из зеленого газона. Конечно же, он должен обладать устойчивостью к вытаптыванию и быть достаточно густым.

Нормативы и требования к строительству детских игровых площадок на придомовой территории и стандарты, регулирующие правила создания и эксплуатации детских сооружений, появились лишь в 2003 году[12]. Существует 14 утвержденных ГОСТов, в которых отображены основные требования к материалам, прочности элементов и правилам безопасности конструирования оборудования.

Так в ГОСТ Р 52169 указывается на обязательное наличие на территории противоскользящего и ударопоглощающего покрытия, ограждений и перил для возвышающихся объектов. Для самых маленьких детей, например, ступеньки лестницы должны начинаться от самой земли. Недопустимо наличие острых кромок и углов, все должно быть безопасно закруглено.

Горка является самым травмоопасным элементом детской площадки. Из-за этого стартовый участок обязательно должен быть оснащен перилами и бортиками, а конечный участок должен быть поднят от земли на 4–5 см и иметь радиус закругления более чем 5 см. На участке скольжения также предусмотрены бортики от 1 до 5 см высотой.

Перечень основных характеристик можно найти в соответствующих ГОСТах:

— ГОСТ Р 52301 — изложены общие требования по эксплуатации детских площадок и контроля их состояния;
— ГОСТ Р 52168 — разработан на базе европейских нормативов ЕІ 1176- 3: 2008, утверждает безопасные типы покрытий и виды оборудования;

[12] *Минервин Г. Б.* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник // Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. : Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М. : Архитектура-С, 2004. — С. 73.

— ГОСТ 2. 601 — определяет обязательное наличие паспорта безопасности у всех площадок. Площадки, построенные до 2005 года, должны быть реконструированы;
— ГОСТ Р 55678-2013, Р ЕН 1177-2006, Р 52024-2003, а также норматив СП 31-115-2006 регулируют обустройство спортивных площадок во дворах. Согласно этим документам спортивная площадка должна иметь противоскользящее и амортизирующее покрытие, и, соответственно, специальную разметку для каждого вида спорта, на которой и устанавливается оборудование согласно специфике. *(Рис. 6)*

Размеры территорий спортивных площадок зависят от возраста детей, вида игры и расположения относительно близлежащих районов жилой застройки. Средний размер площадки рассчитывается исходя из метража на одно лицо — 0,5–0,7 на одного жителя.

Во дворах обстоит та же ситуация. Размеры детских игровых площадок рассчитываются из возрастных показателей. Площадка для дошкольников может иметь размер 50-55 кв. м, при ее отдельном расположении от других зон. Допускается ее совмещение с местами для пассивного отдыха взрослых, но в этом случае она не должна быть меньше 80 кв. м. Оптимальный размер для дошкольной группы считается 70-150 кв. м., для детей школьного возраста — 100–130 кв. м, а комплексная игровая зона должна быть от 900 до 1600 кв. м.

Если жилой район, где расположена детская площадка, застроен или является историческим, то размер зоны зависит от возможности данной территории, нормативные же показатели могут компенсироваться за счет ближайших городских территорий. Что касается размещения игрового оборудования, здесь имеет место четкое соблюдение правил минимального расстояния для обеспечения безопасности при использовании. Ниже приводятся основные стандарты, учитываемые при конструировании игровых объектов.

Минимальные расстояния:
— Качели. Не менее 1,5 м в стороны от боковых конструкций и не менее 2 м вперед и назад от крайних точек качелей в состоянии наклона.
— Карусели. Не менее 2 м в стороны от боковых конструкций и не менее 3 м вверх от нижней вращающейся поверхности карусели.
— Горки. Не менее 1 м от боковых сторон и 2 м вперед от нижнего края ската горки.
— Спортивные площадки должны иметь ровную, хорошо утрамбованную грунтовую, травяную или из синтетических материалов поверхность, ограничиваться полосами шириной 1-1,5 м с покрытием отличной от основной фактуры. Оборудование спортивных площадок должно контрастировать с окружающим фоном.

Для физкультурно-игровых занятий детей-инвалидов также создаются специализированные сооружения[13].

Немаловажным является соблюдение требований, предъявляемых к материалам, из которых состоит оборудование и объекты благоустройства на детской игровой площадке.

---

[13] *Агде Г., Нагель А., Рихтер Ю.* Проектирование детских игровых площадок / Г. Агде, А. Нагель, Ю. Рихтер. Под. ред. В. А. Коссаковского. — М. : Стройиздат, 1988. — С. 18.

Помимо технологических и экономических аспектов материалов, необходимо учитывать потребительские и визуально-образные качества материалов. Все материалы отличны друг от друга и имеют специфическую фактуру, цвет, плотность, поверхность, вес, упругость, вязкость и пр.

Задача дизайнера — разобраться в эксплуатационных качествах данных материалов и открыть в них визуально-образные и эстетические характеристики. Умело сочетая искусственные материалы с природными и добиваясь при этом целостности и гармонии комплексного решения, дизайнер-проектировщик может создать поистине комфортное и безопасное пространство.

У каждой характеристики материала есть свои ассоциативные категории, которые возникают у потребителя при использовании. Текстура, цвет, фактура поверхности и т. п. являются исходным моментом творческого процесса. Сочетание разных приемов обработки одного материала или сопоставление разных по свойствам материалов, их специфических особенностей — это палитра дизайнера при создании детской игровой площадки.

Таким образом, можно сделать вывод, что при проектировании, строительстве детской площадки и возведении отдельного оборудования необходимо знать и понимать множество аспектов и норм строительства, от нормативных ГОСТов безопасности до особенностей материала сырья[14].

Дизайнер должен знать, какие ощущения и ассоциации вызывает у человека и потребителя каждый материал и образ на площадке, ощущается ли комфорт при использовании оборудования и удобно ли находиться на данной территории в целом.

Конечно же, все эти понятия крайне относительны, но все же общая картина определяется множеством факторов, и необходимо уметь создавать многогранную среду, где будет уютно любому ребенку.

РАЗДЕЛ 3. КОНЦЕПЦИЯ ПРОЕКТА ДЕТСКОЙ ИГРОВОЙ ПЛОЩАДКИ. ОБОСНОВАНИЕ ИДЕИ ПРОЕКТА ДЕТСКОЙ ПЛОЩАДКИ ДЛЯ ТИПОВЫХ ДВОРОВ

Исходя из анализа проблематики выбранного места (г. Барнаул, ул. Лазурная, 29) для проектирования и рассматривая ситуацию, в которой находятся детские игровые площадки г. Барнаула на данный момент, можно сформулировать главную идею данной работы. *(Рис. 7)*

Как уже упоминалось ранее, первостепенной задачей является устранение серости и безвкусицы территорий внутридворового пространства домов типовой застройки и разработка концептуального решения обустройства детских игровых площадок. Это относится ко всем дворовым участкам города, как современного строительства, так и времен СССР, которое требует в некоторых случаях реставрации и модернизации[15].

---

[14] ГОСТ Р 52169-2012. Оборудование и покрытия детских игровых площадок. Безопасность конструкции и методы испытаний. Общие требования. — М. : Стандартинформ, 2014. — С. 51.

[15] *Быстрова Т. Ю.* Эстетический компонент в устойчивом дизайне 2000-х гг. / Т. Ю. Быстрова // Человек в мире культуры, 2012. — № 1. — С. 35–44.

Решить эту проблему можно путем отвлечения людей от серости бетонных стен и привлечения их к образам природы. Экология, гармония с природой привлекает человека испокон веков. Это именно то, чего не хватает современному человеку в городской среде. Помимо сказанного такая обстановка будет благоприятно влиять на детскую психику.

Чтобы показать гармонию природных образов, привить ребенку бережное отношение к окружающей среде, развить в нем такие чувства как добро, искренность, ответственность и повысить эмоциональную активность, было решено обратиться к палитре форм, образов и сюжетов советской мультипликации.

Сценарии практически всех советских мультфильмов тесно связаны как с природой, так и с привитием детям главных моральных человеческих качеств, таких как: любовь, находчивость, дружба, доверие и т. д. В связи с этим был проведен анализ сюжетов советской мультипликации, в которых непосредственно затрагиваются природные образы, благоприятно влияющие на детскую психологию и развивающие личностные характеристики.

Наиболее подходящим анимационным мультфильмом, по нашему мнению, является «Ёжик в тумане». *(Рис. 8)* В данном мультфильме, несмотря на то, что он выполнен преимущественно в сдержанной темной цветовой палитре, вполне доступно отображается положительный образ главного героя, ярко изображены основные качества, настоящего друга и его доброго отношения к окружающим.

Также данный мультфильм наделен познавательной составляющей. Главный герой постоянно, на протяжении всего своего путешествия, сталкивается с непонятными ему явлениями, которые вызывают у него большой интерес и непосредственно влияют на его восприятие мира. Данное свойство и было взято за основу концепции проектирования.

Как уже утверждалось ранее, ребенок в процессе игры на детской игровой площадке должен развиваться многосторонне: психологически, физически, умственно. Он должен научиться находить общий язык со сверстниками, становиться коммуникабельным, приветливым, ведь именно здесь происходит социализация ребенка. Таким образом, непосредственно из этих аспектов складывается сюжетность игры на данной детской игровой площадке. Разработанный сценарий игры во многом повторяет сюжет выбранного мультфильма.

Так из логики сюжета было спроектировано и зонирование территории, где каждый участок уникален, предназначен для определенной возрастной категории детей, разделен на виды занятий с соблюдением эргономических норм *(Рис. 9)*.

Попасть на территорию детской площадки можно с трех входов: одного главного и двух вспомогательных, соединенных четырьмя транзитными путями *(Рис. 10)*.

Зонирование спроектировано в зависимости от возрастных потребностей детей, играющих на площадке. Всего имеются четыре игровые зоны, из которых три предназначены для активного отдыха и одна отведена для пассивного времяпровождения, совмещенного с площадками для спортивных игр.

Проходя через главный вход, посетитель оказывается на территории для игры детей от 3 до 7 лет. Эта зона соответствует сюжету начала мультфильма — территория поля с травой и холма, по которым шел Ёжик в начале мультфильма. Оборудование характеризуется следующими объектами: горка, две качели, песочница. *(Рис. 16–18)* Также к этой зоне относится сухой ручей — аллея, как

символ реки, по которой Ёжик плыл и говорил с сомом в середине мультфильма. *(Рис. 11)*

Следующая зона — дети от 7 до 12 лет, здесь располагаются более активные снаряды и комплексы. Оборудование данной зоны — Канатная установка — «Туман», Домик на дереве — «Дуб», горка, песочницы. И туман, и дуб являются символами — отсылками к мультфильму. *(Рис. 12)*

Зона для самых маленьких от 0-3 лет расположена справа, она немного отделена от основных активных зон, для обеспечения безопасной игры. Оборудование — песочница, качалки на пружине, лазательная горка.

Зона старшего школьного возраста (12–18) находится слева. Здесь присутствует площадка для мини-футбола и теннисный стол. Также здесь присутствуют беседки для пассивного отдыха. *(Рис. 13)*

Таким образом, подводя итог, можно утверждать, что концепция проекта детской игровой площадки формулируется так: «Воспитание в детях основных моральных качеств посредством восприятия образов советской мультипликации». Данная концепция актуальна тем, что при ее реализации на местности получится пространство, способное заинтересовать как людей старшего возраста, выявляя чувство ностальгии, так и привлечь внимание современных детей к наследию нашей культуры.

Современный мир, используя свои технические возможности, привлекает молодое поколение различными гаджетами, поэтому необходимо заботиться о досуге молодых людей. Необходимо создать среду, которой ребенок будет заинтересован; чтобы, приходя на детскую площадку, он каждый раз открывал для себя что-то новое.

РАЗДЕЛ 4. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРОЕКТА

Для того чтобы полноценно перейти к описанию содержания данного параграфа, необходимо понять: какими средствами выразительности пользуются дизайнеры для воплощения своих идей в полной мере? Выразительные средства дизайна, которые являются общими для всех пластических искусств: точка, линия и пятно, фигура, объем, форма, текстура и цвет.

Для данного проекта первостепенное значение имеют такие характеристики как форма, цвет и, помимо этого, уровень эстетической наполненности объекта.

Формообразование в дизайн-проектировании включает в себя пространственную организацию элементов среды и объектов, определяемую его структурой, компоновкой, технологией производства, а также эстетической концепцией дизайнера. Это является решающим фактором дизайнерского творчества, в процессе реализации которого закрепляются как функциональные характеристики объекта проектирования, так и его художественно-образное решение.

Существует различие в эмоциональном воздействии формы вещей, оборудования или сооружения, но человек обычно не осознает и не дифференцирует

его источников. При учете влияния объекта на человека очень важно различать такие термины, как проектирование, формообразование и композиция[16].

Конструктивная основа архитектурной формы имеет ряд особенностей: геометрические и физические свойства, работа несущих элементов, соотношение несущего и несомого, параметры объекта, организация конструкционных материалов. В основе архитектурного формообразования лежит композиция, благодаря которой объект создается, преобразуя в эстетические категории законы, процессы и образы природы.

Одни теоретики рассматривают формообразование, в основном, как проектирование художественной формы. Другие утверждают, что формы структурируют, прежде всего, реальную среду жизненных процессов и поэтому тесно взаимосвязаны с учетом всего комплекса социально-экономических, функциональных, инженерно-технических и других объективных факторов.

Художественно-эстетическая организация объекта при таком подходе составляет только определенный аспект формообразования, который выражается в поиске свойств внешней составляющей, наиболее существенной для восприятия определенной информации и содержащей в себе понятие красоты.

Что касаемо эстетического аспекта, его роль в дизайне имеет решающее значение при восприятии зрителем конечного продукта проектирования. Соединяющим звеном дизайна и эстетики служит ассоциация. Объект воспринимается зрителем положительно, если он гармоничен, обладает целостностью и несет определенное настроение и идею. В дизайне помогают добиться этого результата средства построения композиции.

Эстетическая гармония заключается в целостности объекта, она отражает логику и органичность связи конструктивного решения с его композиционным воплощением. Здесь речь идет уже о грамотной визуализации идеи проектирования. Любая композиция может рассматриваться как определенная система, основанная на соподчинении элементов главных, менее значимых и второстепенных[17].

Эстетическое отношение отдельной личности представляет собой эмоциональную рефлексию — это переживание впечатлений, эмоциональных реакций. В акте эмоциональной рефлексии преобразуется культурный опыт личности. Эстетическая сфера человеческих отношений не является областью знаний или убеждений. Это сфера мнений, воображения, отношений, вкуса, что сближает эстетическое с гедонистическим. Понятие вкуса, его наличия или отсутствия, степени развитости, предполагает культуру восприятия впечатлений.

Как форма, так и цвет в данном проекте детской игровой площадки имеет главное значение для формирования восприятия мира у детей. Для данной разработки за основу формы и цвета, как уже говорилось ранее, были взяты образы из мультфильма «Ёжик в тумане».

При анализе форм и символов были выявлены следующие элементы: окружности, полуокружности, волнистые линии, что было взято за основу модульности проекта. Что качается цвета, была выбрана пастельная гамма из натуральных цветов, в том числе тех, что главным образом фигурируют в данной

---

[16] Безмоздин Л. Н. В мире дизайна / Л. Н. Безмоздин. — Ташкент : Фан, 1990. — С. 46.

[17] *Варламов И.* Как правильно делать детские площадки. [Электронный ресурс]. — URL: https://varlamov.ru/1371530.html (дата обращения: 19.05.2020).

мультипликационной картине, это светло-зеленый как доминанта, оранжевый, красный как акценты и три оттенка серого для фона. *(Рис. 14)*

В заключение заметим, что посредством всех вышеупомянутых характеристик решаются и композиционные задачи: выявление общих геометрических форм, подчеркивание расположения статичного или динамичного модулей композиции, выявление сочетающихся в пространстве разных пластических форм.

Формообразование и цвет не могут рассматриваться только как средства для создания художественной или эстетически значимой формы вне объективной их обусловленности другими факторами и требованиями, которые предстают взаимодополняющими способами организации жизнедеятельности людей посредством реальной предметно-пространственной структуры.

Таким образом, все вещи, с которыми мы соприкасаемся в процессе жизнедеятельности, в разной степени могут поражать наше воображение и даже временами заставлять задуматься если и не об их истории, то, во всяком случае, об их современной интерпретации символики, об идее, которую вкладывал в них автор. Соответствие распространенным эстетическим категориям делает предметы более приспособленными для «общения» с человеком, энергия внутри них оживает, вызывает определенные ассоциации и отклик эмоций, что является немаловажным фактором на такой общественной территории, как детская игровая площадка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие ребенка зависит напрямую от того, как и где осуществляется процесс его воспитания, как организовано пространство, какое это окружение: монотонное, однообразное или оно насыщенное, неординарное. Игра — это не просто веселье, а возможность для ребенка раскрыть и познать самого себя и окружающий мир.

Также огромное значение здесь играет мотивационная составляющая, сознательная тяга к познанию нового. Площадка во дворе — это настоящий детский город, живущий по своим собственным правилам. И поэтому необходимо сделать так, чтобы этот «город» мог свободно функционировать, нужно рассчитывать количество его «жителей» для создания общего комфорта.

В данной работе были рассмотрены основные нормы и требования, предлагаемые при строительстве игровой площадки. Рассмотрение и классификация теоретического материала, исторических справок застройки данных объектов позволяет обобщить опыт многих поколений в этой сфере архитектурного строительства. И именно совмещение опыта и современных разработок помогут украсить серые города новыми красками и формами, не нарушая при этом гармонии ландшафтов.

Сейчас детские площадки настолько разнообразны, что предоставляют ребенку право выбора из огромного количества игровых элементов. Все современные детские площадки отвечают жестким требованиям, в числе которых безопасность, износостойкость, долговечность, разнообразие и, конечно, внешний вид.

Дети дошкольного возраста довольно много времени проводят в пространственной среде детской площадки. Поэтому от того, какой будет эта площадка, зависит в целом не только физическое, но и духовное развитие ребенка.

Данный проект детской игровой площадки нацелен на многогранное развитие ребенка: его социализацию, физическое, умственное и творческое развитие. Посредством образов, используемых на площадке для введения эмоциональной окраски, ребенок развивает в себе чувственные характеристики для восприятия натуральной красоты природы, рациональной оценки действительности.

Образы мультипликационных элементов вызывают чувство уюта и комфорта при нахождении в этом игровом пространстве, причем там будет комфортно всем участникам, как детям, так и их родителям. Натуральный цветовой код, вдохновленный природой, благоприятно влияет на психику и эмоциональное состояние.

Введение определенной сюжетности игры на детской площадке позволяет добиться наиболее комфортного и увлекательного времяпрепровождения для детей, что также способствует популяризации данного места городской среды. В исследовательской работе представлены разработанные автором визуальные образы средовых объектов детской площадки «Дом на дереве» *(Рис. 16)*, «Канатная установка» *(Рис. 17)* и «Качели». *(Рис. 18)*

Современные дизайнеры обладают обширнейшим арсеналом возможностей и мощной теоретической базой, достаточной для воплощения в жизнь смелых проектных решений. Сейчас стоит вопрос о необходимости популяризации данной темы и приобщения к этому общественности. Ведь от качества воспитания будущего поколения зависит наше общее будущее. «Правильно организованная детская площадка формирует у детей мотивацию к самостоятельной физической активности, личностному развитию, овладению важными навыками, развивает их поведенческую культуру»[18].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агде Г., Нагель А., Рихтер Ю.* Проектирование детских игровых площадок / Г. Агде, А. Нагель, Ю. Рихтер. Под. ред. В. А. Коссаковского. — М. : Стройиздат, 1988. — 75 с.
2. Безмоздин Л. Н. В мире дизайна / Л. Н. Безмоздин. — Ташкент : Фан, 1990. — 311 с.
3. *Быстрова Т. Ю.* Эстетический компонент в устойчивом дизайне 2000-х гг. / Т. Ю. Быстрова // Человек в мире культуры, 2012. — № 1. — С. 35–44.
4. *Григорьев А. Д.* Проектирование. Детские игровые площадки : учеб. пособие / А. Д. Григорьев. — Магнитогорск : МаГУ, 2012. — 234 с.
5. *Григорьев Ю. В.* Строительство и благоустройство детских площадок / Ю. В. Григорьев // Молодой ученый, 2017. — № 23 (157). — С. 133–135.
6. *Грашин А. А.* Дизайн детской предметно-развивающей среды: учеб. пособие / А. А. Грашин. — М. : Архитектура-С. 2008. — 240 с.
7. ГОСТ Р 52169-2012 Оборудование и покрытия детских игровых площадок. Безопасность конструкции и методы испытаний. Общие требования. — М. : Стандартинформ, 2014. — 112 с.
8. *Иконников А. В.* Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М. : Стройиздат, 1990. — 335 с.

[18] *Месенева Н. В.* Благоустройство детских игровых придомовых площадок / Н. В. Месенева // Современные наукоемкие технологии. — 2018. — № 12–2. — С. 313–317.

9. *Ковешникова Н. А.* Дизайн : история и теория : учеб. пособие / Н. А. Ковешникова. 3-е изд., стер. — М. : Омега-Л, 2007. — 223 с.

10. *Лаврентьев А. Н.* История дизайна: учеб. пособие / А. Н. Лаврентьев. М. : Гардарики, 2007. — 303 с.

11. *Минервин Г. Б.* Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник // Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. : Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М. : Архитектура-С, 2004. — 288 с.

12. *Нельсон Д.* Проблемы дизайна / Пер. Д. Э. Куниной и Д. В. Сильвестрова. — М., 1971. — 58 с.

13. *Крашенников А. В.* Жилые кварталы: учебное пособие для архит. и строит. спец вузов / А. В. Крашенинников. — М. : Высшая школа, 1988. — 310 с.

14. *Корепанова-Котляр И. А.*, *Соколова М. В.* Детская площадка как феномен детской субкультуры / И. А. Корепанова-Котляр, М. В. Соколова // Вопросы образования, 2017. — С. 153–159.

15. *Месенева Н. В.* Благоустройство детских игровых придомовых площадок / Н. В. Месенева // Современные наукоемкие технологии. — 2018. — № 12–2. — С. 313–317.

16. *Никитина Н. П.* Детское игровое пространство : Методические указания для практических занятий и курсового проектирования по курсу «Основы архитектурно-конструктивного проектирования» для студентов дневной формы обучения по специальности 270114 — «Проектирование зданий» / Н. П. Никитина. — Екатеринбург : 2016. — 54 с.

17. *Розенсон И. А.* Основы теории дизайна : Учебник для вузов / И. А. Розенсон. — СПб. : Питер, 2006. — 219 с.

18. *Чепурова О. Б.* Теоретические проблемы формирования художественного образа в дизайне / О. Б. Чепурова // Вестник ОГУ, 2005. — С. 24–28.

Интернет-ресурсы

19. *Варламов И.* Как правильно делать детские площадки. [Электронный ресурс]. — URL: https://varlamov.ru/1371530.html (дата обращения: 19.05.2020).

20. Зонирование и планировка детских игровых площадок: полный обзор. [Электронный ресурс]. — URL: http://скиф63.рф/staty/zonirovanie (дата обращения: 05.05.2020).

21. *Кондратьева С.* От сараев к замкам: история детских площадок в России. [Электронный ресурс]. — URL: https://strelkamag.com/ru/article/history-of-russian-playgrounds (дата обращения: 05.05.2020).

22. *Статкус Е.* Откуда взялись детские площадки и как они изменились со временем. [Электронный ресурс]. — URL: https://n-e-n.ru/playgr (дата обращения: 21.05.2020).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Пример детской площадки для типового двора

Рис. 2. Пример детской площадки в типовом дворе застройки времен СССР

Рис. 3. Игровая площадка «Пирамида», ЖК «Бунинские луга», г. Москва

Рис. 4. Пример спортивной площадки времен СССР

Рис. 5. Аналог детской площадки от датской компании MONSTRUM

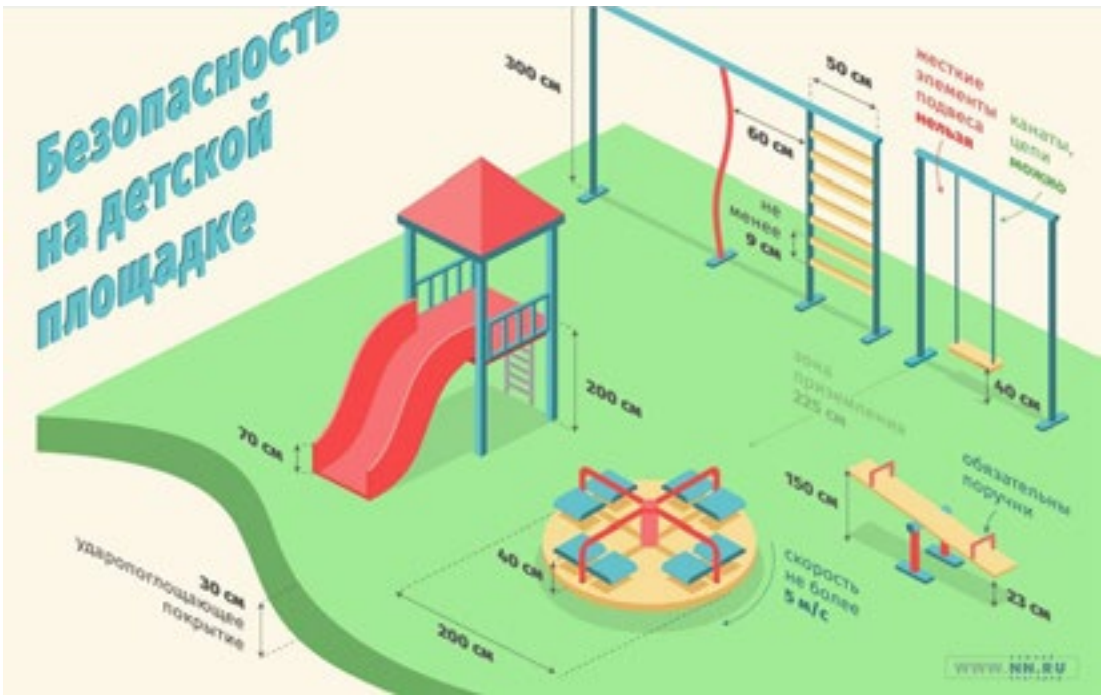


Рис. 6. ГОСТы, используемые при строительстве детских игровых площадок

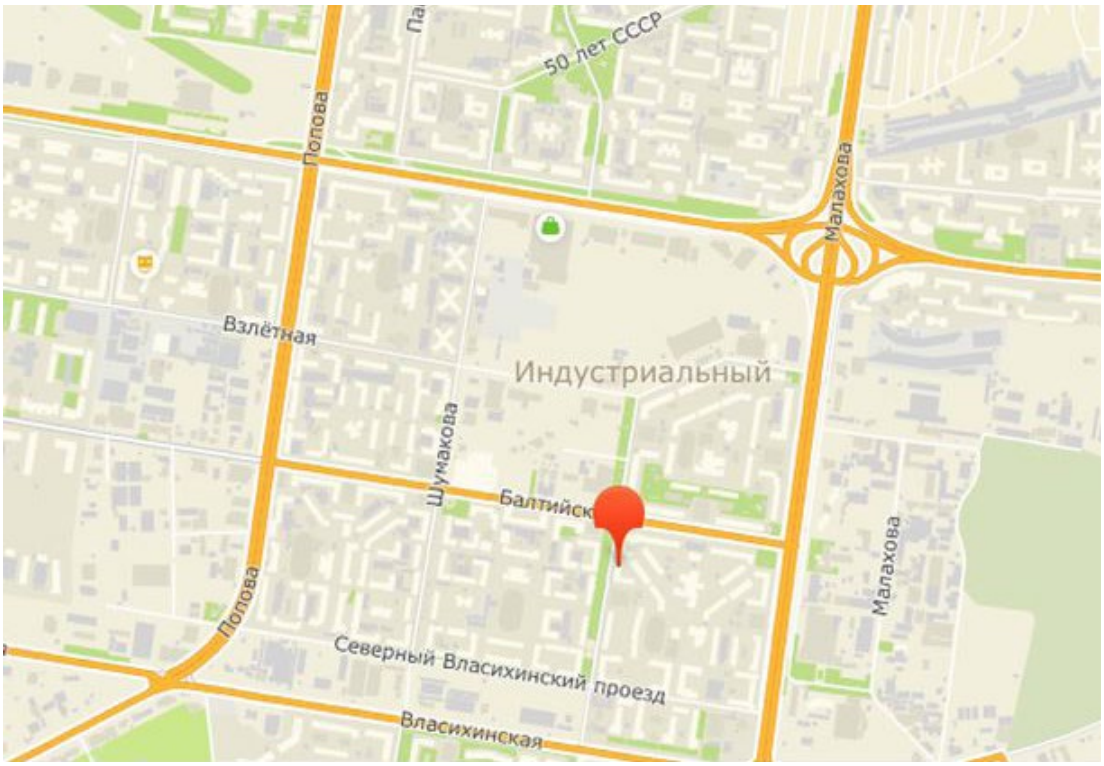


Рис. 7. Карта с указанием места проектирования

Рис. 8. Образы советской мультипликации

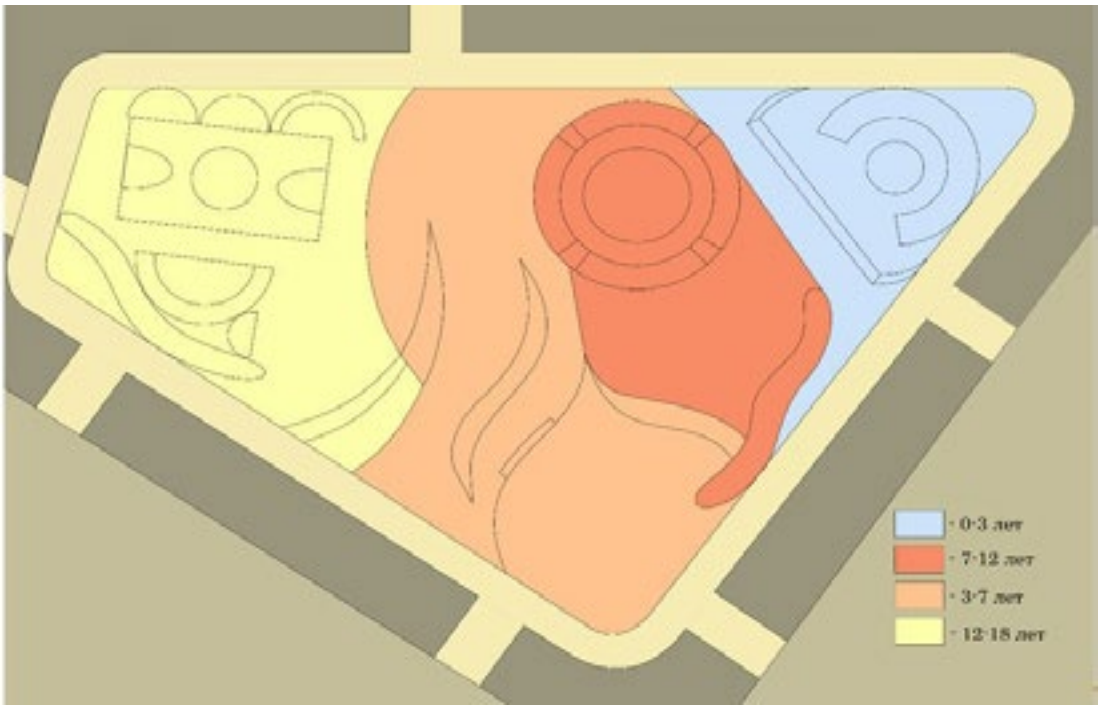


Рис. 9. План зонирования проектируемой детской площадки

Рис. 10. План движения по территории детской площадки

Рис. 11. Макет детской площадки. Сухой ручей

Рис. 12. Макет детской площадки. Зоны для размещения конструкций «Туман», «Дуб». Зона для детей от 0 до 3 (слева)

Рис. 13. Зона для детей от 12 до 18 лет

Рис. 14. Макет площадки. Вид сверху, цветовая палитра объекта в действии

Рис. 15. Итоговая подача проекта детской игровой модульной площадки для типового двора

Рис. 16. Объект «Дом на дереве»

Рис. 17. Объект «Канатная установка»

Рис. 18. Объект «Качели»

Третья премия

КОНЦЕПТ-ПРОЕКТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО ПАРКА «ВОСТОК» В ГОРОДЕ ТЮМЕНИ

Морозова-Хвитько Анастасия Дмитриевна
Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня в мире одной из главных проблем является загрязнение воздуха, которое пытаются решить с помощью чистых технологий промышленности, перехода к чистым способам выработки энергии, таким как отдача более приоритетного внимания к городскому транспорту, пешеходным и велосипедным сетям, а также постройка более зеленых городов. Внедрение парковых зон в монотонную городскую обстановку решает ряд экологических проблем: деревья снижают уровень загрязненности воздуха, они поглощают углекислый газ и насыщают воздух кислородом, а также подавляют городской шум, который негативно влияет на психическое состояние человека.

Тюмень быстро растет, леса и растительность ежегодно заменяются городским пейзажем и дорогами, а создание парка большой площади — это один из способов обеспечить урегулирование экологической обстановки в городе и сохранить растительную экосистему. Современные тенденции твердят об экологизации городской среды, увеличении парковых зон, таким образом, парк становится не только местом для развлечения, развития и отдыха, но и для релаксации и оздоровления людей.

Актуальность

Ландшафт, соединяющий образовательные, познавательные и развлекательные функции в контексте зрелищности, созерцания и развлечений на основе мировых тенденций и опыта, адаптированных к климату, культуре и потребностям Тюмени. Многофункциональный ландшафт поможет в решении проблем образовательного, социального и развлекательного характера. Учитывая огромный масштаб, проект должен прорабатываться и запускаться в эксплуатацию постадийно — начиная с прогулочных территорий, зон для созерцания, постепенно наполняясь капитальными объектами и комплексными зонами.

На данный момент в Тюмени отсутствуют многофункциональные парки. В основном наши парки предполагают прогулки и спортивные развлечения. Визуалистика парков полноценно не прорабатывается.

Таблица 1. Современные проектные идеи разных стран, адаптированные для местного климата и культуры

Объект	Аналоги		Готовность (стадия проекта)
	Мир	Россия	
Климатрон	Эдем, Великобритания	Ботанический сад МГУ, Москва	Концепция
Международный центр танцев Формейшн Вера	Нидерландский театр танца, Нидерланды	—	Архитектурный и дизайнерский проект
Многофункциональный концертный зал «Тюмень» и центр музыки	Музей музыки и научной фантастики, США Experience Music Project and Science Fiction Museum and Hall of Fame, США	Во всех крупных городах страны	Архитектурный проект
Выставочный центр	Во всех крупных городах мира	Екатеринбург-ЭКСПО, Екатеринбург	Концепция
Дом науки и технологий	Город науки и техники в парке Ла-Виллет, Франция	Экспериментариум, Москва	Концепция
Парк аттракционов	Во всех крупных городах мира	Во всех крупных городах страны	Концепция
Центр фотографии	Centre for Contemporary Photography, Австралия Noorderlicht, Голландия	—	Дизайнерский проект
Центр урбанистики и музей архитектуры	Музей дизайна, Великобритания	—	Дизайнерский проект
Музей авиации и аэроклуб	Смитсоновский музей авиации и космонавтики, США	Центральный музей авиации, Минино	Концепция
Картинг-база «Восток»	Dubai Kartdrome, ОАЭ	Картодром «Маяк», Московская область	Концепция
Мини-гостиница	—	—	Концепция
«Райские» сады			
Объект	**Аналог**		**Готовность (стадия проекта)**
Сад Геологии	—		Дизайнерский проект
Сад птиц	—		Дизайнерский проект
Висячие сады	Семирамида, Вавилон		Концепция
Сказочный лес	Сад Эквилибрис в парке Ла-Виллет, Франция		Дизайнерский проект
Диковинный сад	—		Дизайнерский проект

Обоснование темы

Проект образовательно-развлекательного парка «Восток» может стать самым зрелищным досуговым центром национального масштаба. Крупнейший парк области удовлетворит желание всегда быть впереди. Строительство нового паркового комплекса придаст Тюмени новый статус и в сотни раз увеличит туристический поток. Богатые впечатления поспособствуют личностному росту населения. Смена впечатлений человека равносильна полноценному отдыху. Территория

площадью в 100 гектаров в Восточном округе является прекрасным местом для постройки этого научно-развлекательного комплекса. Объект проектирования располагается между двух развязок (Ялуторовский тракт и ТКАД) в конце улицы Широтной, рядом железная дорога, ТЭЦ, частный сектор и новые микрорайоны. Собственник территории — Правительство Тюменской области.

Предмет, объект, цель и задачи

Предмет — проектирование парка, соединяющего образовательные, познавательные и развлекательные функции на основе мировых тенденций и опыта.

Объект — ландшафтный кластер в Восточном округе Тюмени, площадью 100 гектаров.

Цель — изучить мировую практику в проектировании многофункциональных, образовательно-развлекательных ландшафтов, спроектировать идеологию, найти и предложить планировочные, функциональные и формально-стилистические решения для парка «Восток» в Тюмени. Адаптировать полученный опыт к климату, культуре и потребностям Тюмени.

Задачи:

1. Изучить особенности паркового строительства и выявить существующие аналогичные многофункциональные комплексы, сочетающие образовательные и зрелищные аспекты;
2. Спроектировать оптимальную функциональную начинку;
3. Проработать логистические схемы транспорта и передвижений по парку, в контексте городских коммуникаций, подчинив его структуру имеющимся городским жилым районам и транспортным развязкам;
4. Проработать планировку размещения объектов и точек притяжения;
5. Найти основы формообразования, стилистики, функциональные и конструктивные принципы;
6. Предложить принципиальные решения тематических садов, арт-объектов, наполнения парка капитальными строениями, форму персонала, бренд.

ГЛАВА 1. ПРОЕКТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

1.1. Схема парка

Образовательно-развлекательный парк «Восток» — комплекс с образовательными, культурными и развлекательными объектами, находящимися на одной территории, делает ее многофункциональной и удобной. Объекты, доступные целый день, позволят найти занятие каждому посетителю не на один день, а на длительное путешествие. Расположение объектов обусловлено расположением точек притяжения, подробно в Приложении 1. Подробное описание объектов представлено в разделе «Состав проекта». *(Рис. 1)*

1.2. Состав проекта

В проекте запланированы уникальные объекты:

Климатрон — 3 оранжереи с разным климатом: арктическая тундра, тропики, степь. Он несет познавательную, созерцательную и коммерческую функцию, рассчитан на подростков и людей старшего возраста. Привлечет большое

количество посетителей и туристов, так как будет единственным объектом такого плана среди близлежащих регионов. Объект подобного плана — биомы в садах Эдема, Н. Гримшоу. Аналоговое предложение.

Международный центр танцев и школа «Формейшн Вера» Формейшн Вера — это чемпионы с мировым именем, у которых нет своего места для тренировок и выступлений. Размещение такого объекта в парке увеличит туристический поток и в целом повысит статус города. Объект совмещает в себе развлекательную, зрелищную, образовательную функцию. Объект спроектирован архитекторами Смирновой С. Н. и Пуховым Е. С. *(Рис. 2)*

Многофункциональный концертный зал «Тюмень» — трансформируемое пространство зала для разных типов представлений (концерт, цирк, театр, музыкальный оркестр, кинотеатр); центр музыки: проведение экскурсий «про музыкальные инструменты» и мастер-классы по игре на инструментах, музыкальная школа. Объект совмещает развлекательную, зрелищную, образовательную и коммерческую функцию. Объект спроектирован архитектором Мацурой С. В. *(Рис. 3)*

Выставочный центр — макеты Тюмени и значимых мест Тюменской области (Тобольский кремль, Ялуторовский острог, и т. п.), здание для проведения сезонных ярмарок и выставок разного назначения. Привлечет новых инвесторов и поможет развитию бизнеса (на выставках). Объект совмещает познавательную и торговую функцию. Концептуальное предложение вида выставочных макетов города представлено в разделе «Проектные предложения».

Дом науки и технологий — несет образовательную, развлекательную и коммерческую функцию. Возможно проведение уроков по физике для учеников школ, что повысит качество образования. Выставка экспонатов (оптическая иллюзия, магнетизм, механика, электрика и т. д.), театр занимательной науки (показ научно-познавательных представлений, рассчитанный на школьников) опыты и мастер-классы на эту тематику. Объект подобного плана — Дом науки и технологий в Ла Виллет. Аналоговое предложение.

Центр фотографии — пространство для фотовыставки, фотостудий, обучения фотоделу. Несет образовательную, развлекательную и коммерческую функцию. Категория посетителей — молодежь, люди, интересующиеся искусством фотографии. Концептуальное предложение спроектировано Маркиной М. А. *(Рис. 4)*

Центр урбанистки и музей архитектуры — экспозиция архитектурных достижений, история дизайнерского искусства, зал для научно-практических и бизнес-конференций. Категория посетителей — люди, интересующиеся архитектурой и ее историей. Несет образовательную, развлекательную и коммерческую функцию. Концептуальное предложение спроектировано Ушаковой Е. Ю. *(Рис. 5)*

Музей авиации и аэроклуб — объект с познавательной, развлекательной и коммерческой функцией. Категория посетителей — люди, интересующиеся воздушной техникой. Коллекция макетов самолетов, база для воздушных развлечений — параплан, воздушный шар, дельтаплан, парашют, аэротруба и т. п. Объект подобного плана — Смитсоновский музей авиации и космонавтики. Аналоговое предложение.

«Райские» сады — тематические сады, сочетание созерцательности, образовательности и развлечения. Ландшафты с названиями: Сад птиц, Сад геологии, Висячие сады, Сказочный лес, Диковинный сад. Сады рассчитаны на спокойный и, местами, спортивный отдых. Привлекут большое количество посетителей, так

как не имеют аналогов среди близлежащих регионов. Виды садов представлены в разделе «Проектные предложения».

Мини-гостиница — система маленьких домов разного типа, обособленных от парка с озером и местами для пикника (беседки, лежаки). Это новое и необычное место для размещения и проживания тюменцев и приезжих на непродолжительный срок. Несет коммерческую функцию. Категория посетителей: пары, семьи с детьми, компании друзей. Концептуальное предложение проектировалось совместно с архитектором Мацурой С. В.

Картинг-база «Восток» — несет развлекательную и коммерческую функцию. Включает: картинг-клуб, школу картинга, крытую трассу и трассу по лесу для разного уровня подготовки. На данный момент в Тюмени имеется три картинг-центра, которые разнесены по разным частям города, исключая Восточный округ. Соединение открытой и закрытой трассы актуально и привлечет большой поток посетителей. Категория посетителей — люди, интересующиеся автоспортом. Аналоговое предложение.

Парк аттракционов — несет развлекательную и коммерческую функцию. На данный момент в Тюмени имеется один парк аттракционов, часто посещаемый семьями с детьми. Размещение второго парка аттракционов в другой части города актуально, в нем можно разместить другие виды аттракционов и колесо обозрения, благодаря которому можно будет увидеть перспективу города с новой точки. Категория посетителей: семьи с детьми, подростки.

1.3. Озеленение

Парк включает различные виды и типы озеленения. Зеленые насаждения регулируют шумовой фон улиц и магистралей. Особенно хорошо это выполняют хвойные деревья, благодаря сохраняющейся круглый год листве. В образовательно-развлекательном парке «Восток» используются: ель, пихта, сосна, туя; из лиственных пород: липа, граб (березовые), шелковица, ильмовые, бирючина, спирея. Шумозащитные посадки создаются вдоль улиц и магистралей из деревьев и кустарников с плотной кроной. Хороший шумопоглощающий эффект дают ступенчатые по высоте посадки. *(Рис. 6)*

1.4. Зонирование

Парк включает все необходимые зоны: культурно-просветительную, зону массовых мероприятий, тихого отдыха, спортивную, детскую и хозяйственную. *(Рис. 7)*

1.5. Размещение аллей и тропинок

Дорожно-тропиночная сеть, площадки, аллеи обычно подразделяются на классы в зависимости от их функций и классифицируются по типам покрытий. Покрытия должны быть разнообразны по своему рисунку, окраске, материалам. Поверхность дорожек и площадок воспринимается посетителем с различных точек.

1 класс — главные дороги и аллеи, по которым распределяются основные потоки посетителей объекта. Конструкция этого типа дорог должна быть очень прочной, выполненной из мало изнашиваемых материалов, в данном случае — бетон.

2 класс — второстепенные дороги, дорожки, аллеи, предназначены для соединения различных узлов объекта и более равномерного распределения посетителей. Интенсивность движения по второстепенным дорожкам, их пропускная способность ниже. В проекте используется мощение.

3 класс — дополнительные дороги, дорожки, тропы, служат для соединения второстепенных планировочных элементов объекта. Конструкции и покрытия таких дорожек делаются упрощенными — гравий или частично закрытый газон.

1.6. Водоемы

Водоемы помогают разнообразить парковый ландшафт, различное использование воды в парке делает его более интересным и увеличивает функции. В зимнее время года озера большего размера преобразуются в каток. Небольшие озера подсвечиваются софитами, в композиции с хвойными кустарниками создают пейзажный вид. Вмонтированные под лед светодиоды образуют под ногами дисплей, на котором можно транслировать изображения и видео, а также использовать как градиентную подсветку.

1.7. Велотрассы

На территории парка запланировано 3 веломаршрута. Трассы проходят через основные точки притяжения парка, включая зону с подъемами и спусками. Велосипедные дорожки для прогулок проектируются шириной 1,5–2,5. *(Рис. 8)* В зимнее время года велотрассы используются в качестве лыжных трасс или для поездок на собачьих упряжках. *(Рис. 9)*

1.8. Парковый транспорт

Большая площадь обязывает к использованию паркового транспорта, небольшие габариты и широкие аллеи позволяют ему с комфортом перемещаться по территории.

Таблица 2. Характеристики электроавтобуса

Размеры	4615 × 1520 × 1970 мм
Пассажиров	11
Мотор	5 кВт
Батарея	6В, 12 штук
Диапазон	100 км
Максимальная скорость	28 км/ч
Максимальный угол подъема	20 %
Время зарядки	6–8 часов
Снаряженная масса	1230 кг
Вес	2110 кг
Мин. просвет	150 мм
Расстояние оси	2650 мм

1. 9. «Райские» сады

1.9.1. Сад птиц

Научно-познавательная часть парка для детей и взрослых. Сад наполнен арт-объектами в виде птиц в увеличенном масштабе из окрашенных металлических сеток. На вращающейся жерди имеется QR-код, перейдя по которому можно увидеть видео- и аудиоинформацию о конкретной птице, а также о других видах птиц. *(Рис. 10)* В вечернее время птицы подсвечиваются светодиодами и создают интересный эффект игры теней. *(Рис. 11)* Artemide «Cariddi» используется для подсветки арт-объектов птиц, деревьев и кустарников. Artemide «Cuneo» для подсветки газонов. Artemide «Walking Space 60-90» использован в качестве рассеянного освещения цветников и декоративных тропинок. Artemide «Walking Space 250» для общего рассеянного освещения парковой зоны. На площадке размещаются 4 птицы, относящиеся к одному отряду. *(Рис. 12, 13)*

Арт-объекты — 3D птицы из металлических прутьев в увеличенном масштабе, разделены на отряды. С объектами можно взаимодействовать — их можно вращать. Для этого на опорах имеются ручки.

1.9.2. Диковинный сад

Сад для тихого отдыха, созерцания и уединения. Обилие цветников и растений. Система сухих фонтанов. Павильон с подробной информацией о дендрологии, с водопадом по периметру. Рядом с каждым диковинным растением имеется QR код, перейдя по которому можно увидеть более обширную информацию о растениях и цветах, произрастающих в Тюменской области. *(Рис. 14)* Artemide «Minispot» используется для подсветки цветников и декоративной травы. Artemide «Cuneo» для подсветки газонов и кустарников. Artemide «Oblique Bollard 45» используется для освещения цветников и декоративных тропинок. Artemide «Ciclope 90» в качестве основного освещения аллей. Навесы размещены в тихой зоне парка, они прикрывают открытую площадку и места для сидения. *(Рис. 15)* Площадка имеет множество цветников, форму которых повторяет скамья с металлическим основанием и деревянным покрытием. Светодиоды, встроенные в светящиеся панели, дополнят вечерний ансамбль парковой подсветки. Газон на крыше — один из мировых трендов, который актуален не только в городе, на крышах домов, но и в парке, в качестве дополнительного озеленения и создания более гармоничного пространства. *(Рис. 16)*

1.9.3. Сад геологии

Несет познавательную функцию. Тюмень — крупный инженерно-геологический центр. Научно-познавательный сад позволит взрослым и детям углубиться в геологическое исследование различных почв Тюменской области. Увидеть их в разное время года под разным углом (сбоку/срез, сверху, снизу). Сад наполнен арт-объектами кубами на шарнирной опоре. *(Рис. 17)* На одной из сторон куба имеется QR-код, перейдя по которому можно увидеть более обширную информацию о почвах, растениях, произрастающих там, а также местоположение видов почв на карте города и области. *(Рис. 18)* Куб — металлический каркас в земле, грани куба — печать на пластике/пленке на металле. Artemide «Epulo» используется для подсветки арт-объектов кубов. Vibia «Break» для подсветки газонов и декоративных троп. Artemide «Chilone Floor 90» используется в качестве основного освещения аллей. Artemide «Chilone Up Floor» для подсветки кустарников. *(Рис. 19)*

1.9.4. Висячие сады

Сад наполнен видовыми точками, местами отдыха, кафе «Над верхушками деревьев», трансформирующимися тентами для укрытия от непогоды, беговой и прогулочной тропой, 3 видами подъемов на мост — лестница, плавный спуск, лифт. 2 ярус парка. Мост над частью территории, позволяющий увидеть перспективу леса и посмотреть на парк с высоты.

1.9.5. Сказочный лес

Парковая аллея, которая в зимнее время заливается под каток, а вечером работает цветная иллюминация для подсветки деревьев. *(Рис. 20)* В летний период деревья не подсвечиваются декоративным светом, и аллея используется в качестве прогулочной. *(Рис. 21)* Наполнение светящимися арт-объектами (растения, животные, фигуры), которые будут светиться летом и зимой. SLV «Galen RGB» используется для цветной подсветки деревьев зимой. Artemide «O Floor» для подсветки газонов и декоративных троп. Artemide «Reeds Outdoor» используется в качестве декоративного освещения — арт-объекта. Artemide «Indicta» для основного рассеянного света в летний период.

1.10. Мини-гостиница

Система маленьких домов разного типа, обособленных от парка (пара, семья с 2–3 детьми, компания друзей, пожилая пара) с озером и местами для пикника (беседки, лежаки). *(Рис. 22)* Дома разрабатывались совместно с архитектором Степаном Мацурой.

1.11. Выставочный павильон

Место для крупных временных экспозиций — ЭКСПО, сезонные ярмарки, выставки животных и т. п. Постоянная экспозиция — макеты Тюмени и значимых мест Тюменской области (старая Тюмень, Тобольский кремль, Ялуторовский острог и т. п.). *(Рис. 23, 24)* Пример: «Гранд Макет Россия» в частном музее в Санкт-Петербурге, М 1:87.

1.12. Униформа

Форма для работников обслуживания парка — к таким зонам относятся: места тихого отдыха, спортивные и детские площадки, прокат спортивного инвентаря, тематические сады, зона с аттракционами, открытые сцены и площадки, зона общественного питания, а также эта форма для аниматоров. *(Рис. 25)*

Форма для экскурсоводов и научного персонала — к таким зонам относятся: места с познавательным подтекстом, тематические сады, выставки, экспозиции, культурные мероприятия. *(Рис. 26)*

1.13. Брендированная продукция

Парку необходима своя продукция для его популяризации, зрелищности, узнаваемости. Сувениры создают позитивное настроение, привлекают внимание и становятся частью жизни людей. Реклама на сувенирах не вызывает раздражения и имеет большую продолжительность действия. Сам факт дарения и получения подарков вызывает положительные эмоции и способствует созданию благоприятной атмосферы. Сувениры должны иметь не только декоративную ценность, но и практическую. *(Рис. 27)*

1.14. Навигация

Навигация необходима любому ландшафту, особенно, парку такого масштаба. Навигационная система обеспечит информирование посетителей о разнообразии паркового досуга и поможет сориентироваться среди ключевых достопримечательностей. На развороте представлено первоначальное предложение навигации, которой требуется доработка визуальной части. Навигация предполагает серьезные полевые исследования, которые не являются частью данного проекта. *(Рис. 28)*

ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ЧАСТЬ

2.1. Исследование

Во время проектирования было произведено исследование территории, проведен опрос жителей города и восточного округа, произведен анализ результатов. Так же учтены данные опроса, проводимые «Точкой кипения» в Гилевской Роще. Эта информация представлена в виде инфографики. *(Рис. 29)*

Восточный округ один из самых густонаселенных округов города, в нем сосредоточено наибольшее количество новых жилых районов, в которых, преимущественно, проживают семьи с детьми. В районе отсутствуют крупные парки для прогулок, а район нуждается в них.

Население города: 807 400

Население округа: 190 000

В существующих в городе парках нет всех зон сразу, особенно это касается мест для массовых мероприятий и культурного обогащения горожан.

Предпочтения населения среди рекреационных зон города в %:

дворы — 10 %,

скверы — 31 %,

лесопарки — 59 %.

Наибольшим спросом среди населения пользуются большие парки, лесопарки. На большой площади у людей есть выбор — пойти в массы или остаться одному, что положительно сказывается на его эмоциональном состоянии. Что касается эмоциональной стороны парковых зон, то можно сказать, что практически каждый человек тяготеет к природе и лесу, подсознательно он чувствует, что лес является источником силы, энергии и вдохновения. Это доказывает эксперимент, проведенный в 2017 году в Южной Корее.

Типы парков. Французский регулярный

В мире установлено 4 типа парков. Каждый имеет свои особенности, отличающие его от другого типа. Рассмотрим каждый из них.

Регулярные сады являются неотъемлемой частью дворцов и замков, а в наше время — резиденций и административных зданий, потому что такой сад подчеркивает материальный достаток владельца, ведь его содержание очень затратно и трудоемко. В любом регулярном парке есть центральная аллея, она соединяет вход (центральные ворота) с дворцом и проходит через всю площадь сада напрямую. Эта аллея делит цельную площадь на две равные части, соблюдая идеальную симметрию. Внутри каждой части — дополнительные векторы дорожки, которые

усложняют композицию, но не нарушают симметричность в целом. Непосредственно перед дворцом остается открытое пространство, называемое портер. На его территории располагаются цветники, клумбы, водоемы и фонтаны. Площадь сада обязательно должна быть с идеально ровной поверхностью, а для того, чтобы на прогулке не было скучно, чередуются одни декоративные элементы с другими.

Особенности:

— *Симметричность и геометричность композиции,*
— *Фонтаны, скульптуры,*
— *Парадные цветники,*
— *Стриженые деревья и кустарники.*

Самым узнаваемым и королевским является французский регулярный парк, который достиг своего пика популярности во Франции в эпоху Барокко (XVII–XVIII век). Наиболее яркий и узнаваемый представитель — Версальский сад, созданный для Людовика XIV архитектором Андре Ленотром.

Типы парков. Английский пейзажный

Планировка садов пейзажного типа включает в себя устройство озер, посадку лесов, которая ведется в соответствии с высокими эстетическими требованиями. Совершенство этой посадки заключается в гармоничном сочетании растений различных видов, возраста, цвета и величины. Например, хвойные растения высаживались с широколистными деревьями, сбрасывающими листву, этот прием появился вместе с пейзажным садом. Английский парк всегда имеет элементы непредсказуемости и сюрприза. Человек, гуляя по такому саду, не знает, что находится за поворотом аллеи. Разнообразие саду придают различные парковые элементы, такие как мостики, садовые павильоны и т. п. Пейзажный парк имеет ряд отличных от регулярного сада черт. Одна из самых заметных — живописность и естественность. Дорожки формируются извилистыми, парковые растения притягивают своей натуральностью и природной красотой. В английском саду вместо фонтанов и водных гладей — природные озера и ручьи. Вместо партеров — лужайки, а вместо топиарной стрижки — рощи и группы из деревьев и кустарников. Помимо этих отличий, парк также сохраняет существующий рельеф, который позволяет создать различные среды.

Особенности:

— *Свободная планировка,*
— *Водоемы и озера,*
— *Естественность,*
— *Хвойные и широколиственные кустарники.*

Самый популярный в наше время, английский пейзажный тип, сформировался в Англии в начале XVIII века, во время эпохи Просвещения. Одним из самых известных представителей является сад Стоурхед, созданный Генри Хором. Он славится трехрукавным озером и пантеоном, расположенным на берегу. За озером расположился лес из пихты и бука.

Типы парков. Итальянский террасный

Третий тип, вариация регулярного парка, но имеющего свои отличия от него — итальянский террасный. Своим рождением этот стиль обязан древним римлянам, которые гуляли по такому саду уже в I веке нашей эры. Развитие же террасный парк получил в эпоху Возрождения. Главная особенность итальянского сада — его ярусность, которая достигается с помощью террас или ландшафтного

рельефа. Планировка, как правило, всегда такая: главный вектор парка ведет к дому, ярусы сопровождаются фонтанами и скульптурами. Также, в итальянском саду всегда можно найти балюстрады или парапеты из камня. В центре фонтанов обязательно присутствует скульптурная композиция, а по его периметру — зеленые насаждения. Что касается расположения остальных элементов, то можно отметить, что они размещаются симметрично, сродни с регулярным парком. Водная гладь чередуется с водным каскадом, а дорожки окутывают боскеты правильной геометричной формы. Высаживаются как хвойные, так и плодовые деревья, отдельные растения сажают в кадки и размещают их рядом с домом или беседкой. Русская ландшафтная архитектура впитала в себя принципы построения итальянского сада, к примеру, в России также есть представитель сада итальянского типа — Петергоф, спроектированный Жаном-Батистом Леблоном в 1711 году.

Особенности:

— *Террасность,*
— *Фонтаны и скульптуры,*
— *Геометричная планировка,*
— *Стриженые деревья и кустарники.*

Самым ярким представителем являются сады Боболи, расположенные на территории главной резиденции Тосканы Медичи. Сначала проектирование было поручено Никколо Триболо, а после его смерти обустройство продолжил Бартоломео Амманати. Сады Боболи разделяют длинные осевые дорожки, сад украшен каменными фонтанами и статуями. Планировка похожа на амфитеатр, дорожки от дворца поднимаются ввысь, образуя террасы, с которых открывается великолепный вид на город.

Типы парков. Японский

Главные отличия японского сада — это использование камней, гальки, невысоких растений и его небольшой размер. Планировка ассиметричная, и чем-то, своей витиеватостью, похожа на пейзажный парк. Помимо этих особенностей, у японского сада есть свои задачи, которых нет у других типов. Японский сад располагает к размышлению и медитации, человек, созерцая водную гладь или композицию из камней, невольно начинает задумываться и философствовать. Суть такого парка раскрывается через отношение человека к природе как к собеседнику. Площадка из нескольких квадратных метров, усыпанная белой галькой и пара камней — это уже сад, здесь камни воспринимаются как скульптура. Философский смысл сада, который достигается путем использования природных объектов — камни, мхи, бамбук и вода. Вторым отличием является его размер, японские сады не могут быть огромными, в несколько сотен гектаров, такому саду достаточно и пары квадратных метров. И третье, созерцание и спокойствие во время нахождения человека в этом саду. Помимо этих отличий, есть еще другие особенности, такие как чайные сады, таблички с афоризмами императоров и древних философов, пагоды, зигзагообразные деревянные мосты.

Особенности:

— *Свободная планировка,*
— *Эстетизм,*
— *Созерцательность,*
— *Тематические сады.*

Принципы его организации были сначала заимствованы у Китая, затем, в период с XII до XVI века, возникли собственные нормы японского ландшафтного искусства. Японский сад полная противоположность европейским садам. Примером может послужить один из трех знаменитых японских садов — парк Кэнроку-эн (Сад шести достоинств), который был создан в XVII веке кланом Маэда, даймё.

2.2. Характеристика объекта

(Рис. 30)

Местоположение: Восточный округ Тюмени.

Площадь: около 100 гектаров.

Общественный транспорт (маршруты):

Автобусы / маршрутки: 2, 8, 25, 46, 42, 57, 64.

Использование ж/д путей — электричка, грузовой поезд. Имеется возможность установки грузового терминала для транспортировки выставочных объектов.

Авто: съезды с Широтной, ТКАД, Станционной.

Территория: смешанный лес, преимущественно хвойный, 6 водоемов, естественный рельеф, высокая местность.

Статус: городские леса.

Принадлежность территории: правительство Тюменской области.

2.3. Анализ проектных проблем и задач

Многофункциональный образовательно-развлекательный парк — это одна из форм проявления культуры города. Ла Вилетт Б. Чуми в Париже — хороший прецедент. Бернар Чуми — швейцарский архитектор, теоретик, создавший знаменитые объекты: Ла Виллет (1983–1998), Новый музей Акрополя (2002–2008), концертный зал «Зенит» (2007) и т. д. Наполнение Ла Виллета: город науки и индустрии, город музыки, планетарий, научный кинозал и сферический кинотеатр, постоянные научные выставки, музыкоград, консерватория, филармония Ж. Нувеля, танцплощадки, тенистые зоны, деление на тематические мини-парки (бамбуковый сад, виноградники, сад зеркал, сад ветров и дюн).

Система: красные объекты являются скелетом парка и размещаются по сетке, с шагом в 120 метров. Это — единая система. Она позволяет людям легко ориентироваться в парке и добираться до нужного места за короткий промежуток времени. Это делает парк удобным и функциональным. Чуми наполнил парк функциональными объектами и павильонами. Они обеспечили широкий спектр для занятия публики в дневные и вечерние часы. Павильоны несут в себе разные функции — музыкальный киоск, ресторан, обсерватория, бельведер, видеосалон и т. п. Эти объекты стали центрами тяготения посетителей.

2.4. Тенденции

Современные парки — городские объекты, которые могут обеспечить себя сами. Основными источниками дохода являются коммерческие площади, ярмарки, фестивали, платное посещение павильонов или выставок. Расширенный функционал парков позволяет зарабатывать средства на содержание парковых комплексов. Главное, чтобы полученные средства вкладывались в обновление

паркового оборудования, тропинок, растений и т. п. Хорошим функционалом обладают дворцово-парковые комплексы Европы, распространены диснейленды, но многие монофункциональны (развлечение). Также появились попытки исторических реконструкций старых предприятий, наполнения их современной жизнью и образом истории (пример Bethlehem SteelStacks Arts + Cultural Campus в Пенсильвании).

«Совмещение интересов пользователей парковых объектов и инвесторов проекта позволило на основе реализации схемы компенсации затрат за счет использования центров досуга успешно решить многие проблемы устройства и эксплуатации парка»[1].

Трендом современных парковых пространств можно назвать и гибкую функциональную трансформацию парка. Этому тренду в парке Чуми отвечают обширные открытые пространства — полянки, которые можно использовать для разных функций, например, тихая прогулка, пикник, групповые занятия спортом или танцами. Эти площадки можно использовать как угодно, исходя из требований, потому как они являются территориальным резервом и важным композиционным интервалом в организации пространства.

Разнообразие и поразительный эффект. Супер-парки — это новый тренд. Парк должен удивлять, восхищать и поражать. Парк объединяет разные миры и становится интересным для всех. Для людей с разным возрастом и интересами.

«Сады Эдема» Н. Гримшоу: знаменитый ботанический сад, 3 оранжереи, 3 климатические зоны, общей площадью 23 гектара. Смотровые площадки, концерты, выставки, образовательный центр и тропа над верхушками тропиков.

Королевские ботанические «Сады Кью»: ведущий мировой научный центр, тематические сады, международные выставки, библиотека, поезд Кью Эксплорер, тропа Кью Гарденс среди крон деревьев.

Культурно-просветительский центр «Зарядье»: тематические зоны, ледяная пещера с выставками, флорариум, концертный зал, медиа-центр, парящий мост, музей и амфитеатр.

В современном парке обязательно должен присутствовать элемент познавательности. Научные центры и медиа-павильоны выполняют эту функцию. В них можно получить достоверную информацию. Отвечая этому тренду, во многих современных парках существуют познавательные объекты: это «Город Науки» в Ла Виллет, оранжереи в «Эден» архитектора Николаса Гримшоу и различные познавательные объекты в московском «Зарядье».

Главной тенденцией в области сохранности парка является использование антивандальных материалов. Это сохранит красоту парка на более длительный срок.

Основная проблема — создание взаимосвязанных пространств с разной визуальной и звуковой изоляцией, адекватной характеру поведения людей. Разграничение наиболее шумных пространств достигается использованием разных уровней поверхности земли, деревьев и кустарников. Разные уровни поверхности ландшафта придают ему художественность. Примером этой тенденции может послужить Сад Хуан Миро в Париже. На маленькой площади (0,9 га), благодаря ландшафтной трансформации, архитекторы создали разнообразный ландшафт.

---

[1] Ландшафтный дизайн и устойчивость среды / авт. В. А. Нефедов. — СПб. : Полиграфист, 2002.

Активный парк с волнообразными очертаниями искусственного рельефа позволяет максимально разграничить пространства с разными функциями:

— *зеленые холмы,*
— *ручей,*
— *каскады растительности,*
— *склоны.*

Они вносят разнообразие в среду. Уклон дает возможность собирать дождевую воду на более низких участках парка, для чего там были созданы специальные водоемы. Существуют и другие примеры использования искусственного рельефа в ландшафтном проектировании, например, Олимпийский парк в Мюнхене.

Следующая тенденция — столкновение разных форм ландшафта. Округлое и плоское. Геометричное и природное. Противопоставление контрастных элементов рельефа позволяет усилить эффект естественности одних поверхностей и искусственность других. Такой контраст сделает пространственную среду разнообразной и интересной с точки зрения визуального восприятия и может нести функциональную нагрузку. На примере сада Хуан Миро именно переходы разных поверхностей сохраняют композиционное единство.

Тенденция экономии ландшафта. Сооружение части построек и павильонов под землей. Таким образом «крыша» здания становится продолжением парка с видовой террасой. Примером может послужить парк «Зарядье», в нем были спроектированы подземные и частично-подземные сооружения, такие как: ледяная пещера, ресторан, подземный музей, заповедное посольство и парковка. Практически все постройки либо внедрены в ландшафт, либо спрятаны под ним. Огромной популярностью обладают подъемные автомобильные парковки. Благодаря им ландшафт очищается от машин. В мире становится все больше парков, созданных по природным мотивам. Больше природных растений, меньше декоративных.

2.5. Методы, использованные при исследовании мирового опыта и в проектировании

Метод сценирования позволяет проанализировать разные варианты сценариев и выработать эффективное решение. В данном случае метод сценирования помог выбрать и распределить функциональные парковые зоны, объекты и связи между ними. Итоги метода сценирования — в разделе «Состав проекта».

Метод морфологических матриц позволил выявить и отобрать относящиеся к ситуации варианты решения образов и форм.

Метод аналогов позволил выявить новейшие тенденции в проектировании парков и научно-развлекательных комплексов, более подробно об этом — в разделе «Анализ проектных проблем и задач».

Синектика (метод широких образных ассоциаций) позволила выстроить таблицу слов, образов, прямые и косвенные ассоциации и отобрать наилучшие варианты для выстраивания проекта; проанализировать результаты и выйти на новый уровень проектирования, открыв новые возможности.

Апробирование работы прошло на международном конкурсе МООСАО в 2018 году, кроме того, работа согласовывалась на разных стадиях проектирования с главой восточного округа Тюмени, на территории которого располагается развлекательно-образовательный парк.

Использованные методы позволили более детально проработать различные аспекты паркового проектирования. Исходя из опыта зарубежных стран, наиболее оптимальным является решение баланса интересов различных групп населения. В ландшафтах имеются приватные, коллективные и общественные пространства. Создается система открытых и закрытых мест, которые будут комфортными для посетителей. Парковки, в основном, переносятся под землю, либо используется многоуровневый паркинг, в качестве экономии пространства зеленых территорий. Структурирование среды решает задачи поддержания экологической устойчивости паркового комплекса в целом. Преимущественное использование антивандальных материалов необходимо в силу различного контингента гуляющих.

Посещение дизайн-сессии в «Точке кипения» в мае 2019 года позволило узнать, чего не хватает людям в парках. Проанализировав все записи после мероприятия, я составила сценарии посещения парка людьми разного возраста. Планирование возможных сценариев посещения образовательно-развлекательного парка предоставило возможность создать список объектов и мест, которые лишь частично присутствуют на территории Тюмени и Тюменской области, либо находятся в разных частях города, либо вовсе отсутствуют.

ГЛАВА 3. ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Приложение 1. Планировка, стандарты и нормы в ландшафтном проектировании на основе исследования и в соответствии со СНиП 2.07.01-89.

Планировка парка должна учитывать круглогодичное его использование. С этой целью те сооружения, которые эксплуатируются и летом, и зимой, должны тяготеть к основным центральным аллеям парка, функции некоторых открытых площадок переносятся в холодный сезон в закрытые помещения. Главный вход в парк располагается с учетом архитектурно-планировочной организации городского района и направления потоков движения посетителей. Перед парком предусматривается площадь для остановок общественного транспорта, распределения посетителей и стоянки автомобилей. Кроме главного рекомендуется устраивать дополнительные входы, положение которых увязывается с подводящими к парку улицами и бульварами. Функциональное зонирование парка является одним из самых важных в ландшафтном проектировании, оно заключается в рациональном размещении всех актуальных мест отдыха для населения. К размещению и планировке каждой из зон предъявляются специфические требования.

Существует несколько типов зон: зона массовых мероприятий, зона тихого отдыха, культурно-просветительная, спортивная зона, зона детского отдыха и хозяйственная.

Зона массовых мероприятий обычно размещается вблизи главного входа в парк, для того, чтобы уменьшить потоки посетителей через другие зоны парка. В эту зону входят театр, кино, танцевальные площадки, аттракционы, поля для фестивалей, массовых игр и другое. Благоустройство зоны рассчитывается на высокую плотность посещения, движение посетителей предусматривается только по

аллеям и дорожкам. Этой зоне свойственны широкие аллеи, большие площадки, регулярные очертания планировочной композиции.

В парке «Восток» запланировано несколько зон массовых мероприятий, они располагаются рядом с каждым из трех входов, а также в центральной части парка и соединяются главными пешеходными аллеями, что позволит регулировать потоки людей, движущихся в разных направлениях.

Таблица 3. Пропорции функциональных зон в парке

Функциональная парковая зона	**% от общей площади парка**	**Норма площади ($м^2$ на посетителя)**
Массовые мероприятия	5–7	30–40
Прогулочная (тихий отдых)	75–40	200
Культурно-просветительная	3–8	10–20
Спортивная	10–20	75–100
Детская	5–10	80–170
Хозяйственная	2–5	—

Зона тихого отдыха занимает большую часть парка и характеризуется естественным пейзажем. Какие-либо сооружения, кроме малых архитектурных форм типа беседок, трельяжей, садовой мебели, здесь исключаются, при условии проведения необходимых мер по защите растительности разрешается отдых на газонах, под деревьями и на полянах. Зеленые насаждения и водоемы должны занимать не менее 90 % площади зоны. Для этой зоны свойственны камерные садики, узкие тропы, минимальное вмешательство в природный ландшафт, это позволит исключить вырубку деревьев и даст возможность сохранить то, что уже есть. Наиболее уместно будет использовать в этой зоне пейзажный тип паркового проектирования, возможно использование элементов итальянского и японского садов. Лесной массив с лужайками, водоемами и естественным рельефом, прорезанный сетью аллей и тропинок, которые зимой можно использовать для лыжного спорта. Эта зона является доминантой в парке.

Так, в разрабатываемом парке «Восток» этой зоне отведено наибольшее по площади пространство, что даст людям возможность отдохнуть от городского шума, суеты и побыть наедине с собой и с природой.

Культурно-просветительная зона. Что касается образовательной функциональной зоны парка, то ей отводится особое место. Такие сооружения, как лектории, небольшие выставочные павильоны и кафе, читальни, помещения для любительских занятий, могут быть выделены в особую культурно-просветительную зону или свободно размещаться по территории парка.

В случае проектирования парка «Восток» культурно-просветительные постройки и здания располагаются по всей территории парка, чтобы не создавать большие скопления людей на одной площадке. Так, для парка были придуманы различные образовательные павильоны и музеи, такие как павильон-минерал,

павильон иллюзий, птичий сад, павильон дендрологии, павильон, повествующий о плодах тюменской области, а в зданиях у входов размещаются макеты города Тюмени и отдельных частей области, также были разработаны арт-объекты о геодезии и почвах области, которые располагаются децентрализовано по всей площади парка.

Детский отдых обычно располагается обособленно, на незначительном удалении от входов в парк, с помощью зелени тщательно защищается от шума, пыли и солнечного перегрева. Помимо детских площадок предполагается и обучение детей, для этого в парке размещают различные павильоны для проведения мастер-классов и игр. Неподалеку от зон детского отдыха обязательно размещение мест общественного питания, бистро, а также, возможно, наличие пунктов скорой помощи. Все детские площадки делятся на группы для разных возрастных групп.

Так, при проектировании парка «Восток» было запланировано несколько детских зон. Места отдыха с маленькими детьми предполагают использование колясок и песочниц в местах тихого отдыха и располагаются вблизи с входами в парк, а во входных зданиях предполагаются ясли, где с детьми будут заниматься аниматоры и учителя. Для детей дошкольного и школьного возраста предполагается отдельная трасса для катания на различных средствах передвижения, которая соединяет все три входа в парк. По пути следования по трассе встречаются места для отдыха, которые включают в себя качели, турники, горки, павильон с киоском, местом для проведения мастер-классов и туалетом.

Спортивная зона. Важной зоной можно назвать и спортивную зону, потому как она включает в себя физкультурно-оздоровительные сооружения (спортивные площадки и залы, бассейны, солярии, катки, пункты проката инвентаря), которые желательно объединять в один комплекс в открытых местах с относительно ровным рельефом и водоемами, но лыжные и велосипедные маршруты могут размещаться децентрализовано.

В парке «Восток» имеется 5 водоемов, которые в зимнее время можно использовать в качестве катка, а летом большой водоем будет принимать желающих покататься на лодках. Прокат инвентаря располагается у входов в парк, а велосипедные маршруты проходят через всю площадь. Также к спортивной зоне можно отнести и картодром со школой картинга, рядом с которым размещен прокат электротранспорта для детей.

Хозяйственная зона. Для хозяйственной зоны отводится участок на периферии парка со своим выездом на прилегающую улицу. Учитывая площадь парка и использование его в зимнее время года, ширина главных аллей проектируется с учетом ширины снегоочистительного транспорта.

В данном случае хозяйственная зона будет располагаться со стороны второго входа и улицы Станционной. В таблице представлены данные об организации территории многофункционального парка и их соотношении с общей парковой площадью. В каждой зоне парка преобладают сооружения соответствующего функционального профиля, но они должны дополняться необходимыми обслуживающими объектами (площадками для отдыха, туалетами, навесами от непогоды и другим).

Помимо парковых зон важно следовать нормам и стандартам при проектировании, которые представлены в Своде правил СНиП 2. 07. 01-89. Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений.

Таблица 4. Количество единовременных посетителей зеленых территорий

Городские парки	100
Парки отдыха	70
Парки курортов	50
Лесопарки	10
Леса	1–3

Свод гласит:

«П. 4. 3. В структуре озелененных территорий общего пользования крупные парки и лесопарки шириной 0,5 км и более должны составлять не менее 10 %. Время доступности городских парков должно быть не более 20 мин., а парков планировочных районов — не более 15 мин.

П. 4. 4. Расчетное число единовременных посетителей территории парков, лесопарков, лесов, зеленых зон следует принимать, чел./га.

П. 4. 7. При размещении парков и садов следует максимально сохранять участки с существующими насаждениями и водоемами.

П. 4. 10. Озелененные территории общего пользования должны быть благоустроены и оборудованы малыми архитектурными формами: фонтанами и бассейнами, лестницами, пандусами, подпорными стенками, беседками, светильниками и др. Число светильников следует определять по нормам освещенности территорий.

П. 4. 11. Дорожную сеть ландшафтно-рекреационных территорий (дороги, аллеи, тропы) следует трассировать по возможности с минимальными уклонами в соответствии с направлениями основных путей движения пешеходов и с учетом определения кратчайших расстояний к остановочным пунктам, игровым и спортивным площадкам. Ширина дорожки должна быть кратной 0,75 м (ширина полосы движения одного человека).

Покрытия площадок, дорожно-тропиночной сети в пределах ландшафтно-рекреационных территорий следует применять из плиток, щебня и других прочных минеральных материалов, допуская применение асфальтового покрытия в исключительных случаях»[2].

Учитывая, что парк «Восток» будет относиться к городским паркам, то расчетное число единовременных посетителей на площадь 100 гектаров будет соответствовать 10 000 человек.

Приложение 2. Методика проектирования парков с разными климатическими зонами.

«Ботанические парки и сады представляют собой научно-исследовательские и культурно-просветительные учреждения, в которых изучают отечественную и мировую флору для обогащения сельского и лесного хозяйства, садоводства, зеленого строительства новыми культурами и сортами, а парфюмерной, лекарственной и химической промышленности — сырьем. Видное место в исследовательской

[2] СНиП 2.07.01-89 Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений. — Росстандарт, 2010.

работе ботанических садов занимает изучение вопросов озеленения городов и других населенных пунктов. В первую очередь уделяется внимание проблеме расширения ассортимента растений, используемых в зеленом строительстве, за счет внедрения видов и форм, особенно ценных в декоративном отношении и устойчивых в условиях города. Наряду с научными исследованиями в ботанических садах ведется большая работа по распространению научных знаний среди широких масс населения. Ботанические сады оказывают большую помощь средним и высшим учебным заведениям, а также экспериментаторам, работающим в разных районах нашей страны. Кроме того, они являются местами отдыха городского населения. При планировке ботанических садов решают комплексные задачи организации территорий с соблюдением ряда специальных требований. Размещение многочисленных элементов парка, состоящих из растений в виде массивов, групп и отдельных экземпляров, зависит от принятой научной схемы организации данного парка. Растительные компоненты парка часто являются своего рода специальными самостоятельными садами (например, дендрарий, розарий, сиринГарий). При этом тщательно изучают и всемерно используют природные особенности территории (рельеф, систему обводнения и т. д.), чтобы каждой группе растений отвести участок, наиболее подходящий по естественным условиям. Кроме растений и сооружений научного и научно-вспомогательного характера (оранжерей, теплиц, парников, лабораторий и др.) на территории парка строят объекты для культурно-просветительной работы и бытового обслуживания посетителей. Решая все эти задачи, надо иметь в виду, что кроме всего прочего ботанический парк (сад) должен служить образцом садово-паркового искусства. Уровень благоустройства ботанических парков и садов и обслуживания их городским транспортом аналогичен уровню других городских парков»[3].

Парк «Восток» позиционируется как многофункциональное пространство, включающее в себя и ботаническую часть, в роли которой выступают оранжереи в центре всей площади ландшафта. «Помимо главной оранжереи в парке возможно устройство тематических садов: розария, сиринГария, сада плодовых растений, яблоневого сада, коллекции многолетних цветущих растений, пряно-ароматических растений, лекарственных и злаковых трав»[4].

Нормы озеленения и проектирования ландшафтов с годами менялись так же, как и тенденции в этой сфере. Современный парк XIX века существенно отличается от современности XXI, ведь с годами к просто прогулке в парке добавились новые функциональные зоны, которые должны отвечать нуждам и требованиям современного жителя города.

Приложение 3. Стандарты и нормы озеленения, шумоподавление согласно СНиПам

С шумовой проблемой помогут справиться правильно высаженные деревья и кустарники, согласно требованиям (Росстандарт, 2010). Исходя из источника,

---

[3] Проектирование садов и парков / авт. В. Ф. Гостев, Н. Н. Юскевич. — М. : Стройиздат, 1991.

[4] Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 80-летию со дня рождения академика Л. Н. Андреева [Конференция] // Ботанические сады в современном мире: теоретические и прикладные исследования. — М. : Товарищество научных изданий КМК, 2011. — стр. 765.

шумоподавляющие полосы деревьев должны быть как можно ближе к источнику шума, в данном случае, к ТКАД, но быть не ближе 9–10 метров, для безопасности дорожного движения. В таблице ниже представлена информация о значении снижения уровня звука путем высадки деревьев.

Таблица 5. Снижение уровня звука полосами зеленых насаждений

Полоса зеленых насаждений	Ширина полосы в м	Снижение уровня звука LA зел в дБА
Однорядная посадка при шахматном расположении деревьев внутри полосы	10–15	4–5
	16–20	5–8
Двурядная посадка при расстоянии между рядами 3–5 м	21–25	8–10
Двух- или трехрядная посадка при расстоянии между рядами 3м	26–30	10–12

Разные породы деревьев создают различный уровень шумопоглощения, в таблице ниже представлена информация о шумозащитной функции насаждений.

Эффект снижения шума достигается при многоярусной посадке деревьев с густыми кронами, смыкающимися между собой, и опушечными рядами кустарника, полностью закрывающими подкроновое пространство. Хорошо снижают шум полосы из растений с высоким удельным весом зелени (все хвойные породы в среднем на 6–7 дБ эффективнее снижают уровень шума при тех же параметрах полос, чем лиственные, но в городских условиях их применение осложняется высокой чувствительностью к загрязнению окружающей среды).

Таблица 6. Шумозащитная эффективность различных насаждений

Насаждения	Снижение уровня звука за счет зеленых насаждений по мере удаления от магистрали, дБА				
	50 м	100 м	150 м	200 м	250 м
Лиственные древесные (тополь, дуб, акация)	4,2	6,1	8	9	10
Лиственные кустарниковые	6	9,1	11,5	12,5	14
Хвойные (ель)	7	11	12,5	14	15,5
Хвойные (сосна)	9	12,2	14,2	16	17,5

По степени шумозащитной эффективности различные насаждения располагаются в следующем порядке: сосновые, еловые, кустарниковые (лиственные разных видов) и лиственные древесные. Оптимальная ширина шумозащитной

полосы в городских условиях находится в пределах 10–30 м. Увеличение ширины полосы не дает существенного снижения шума. Полоса шириной 10 м должна состоять из не менее трех рядов деревьев». Исходя из этих данных наиболее шумозащитными деревьями являются хвойные деревья, они наилучшим образом защитят парк от дорожного авто шума и создадут в парке тихую лесную атмосферу.

Есть стандарт по нормам озеленения, он представлен в СНиП III-10-75. Уровень озеленения напрямую зависит от количества человек, проживающих в городе, микрорайоне и районе, данные представлены в таблице. Исходя из этих стандартов, можно рассчитать площадь зеленых территорий для любого населенного пункта. Учитывая тот факт, что в восточном округе проживает 190 тысяч человек, имеющихся 25,35 гектаров недостаточно для нормальной экологической обстановки. Помимо автомобилей с ТКАД воздух округа загрязняют такие предприятия как ТЭЦ–2 и металлургический завод. Исходя из данных о нормах и количестве проживающих человек, площадь зеленых территорий в районе должна составлять 114 гектаров.

Таблица 7. Нормы зеленых насаждений общего пользования на одного человека, м²

Озелененные территории	**Площадь озеленения территорий, м² / чел.**			
Общего пользования	Крупнейших и крупных городов (более 500 тыс. до 1 млн. человек)	Средних и малых городов (более 250 тыс. до 500 тыс. человек)	Малых городов (более 100 тыс. до 250 тыс. человек)	Сельских поселений (до 100 тыс. человек)
Общегородские	10	7	8	12
Жилых районов	6	6	—	—

«Помимо стандартов существует предназначение города, если главная задача города промышленное производство, то его экологическая ситуация будет заведомо хуже города-курорта. В таком городе зеленые насаждения могут лишь улучшить ситуацию, но не смогут сделать из него экологически чистое место, поэтому в больших городах в обязательном порядке должны организовываться и озеленяться территории рядом со школами, детскими садами, больницами, спортивными центрами. Но это не значит, что в административных районах не должно быть парков, в каждом большом городе должны организовываться рекреационные зоны большой площади — лесопарки, сады, скверы, парки»[5].

Восточный округ — перспективный и быстроразвивающийся район, в нем строится много жилых комплексов, куда заселяются преимущественно молодые семьи, которым нужно где-то гулять, а учитывая нормы, этих мест должно быть много, и они должны быть большого объема.

[5] Правила озеленения городов: нормы и реальность [В Интернете] // Циан. — https://ekb.cian.ru/stati-pravila-ozelenenija-gorodov-normy-i-realnost-218401/.

Приложение 4. СНиП III-10-75.

«1. В крупнейших, крупных и больших городах существующие массивы городских лесов следует преобразовывать в городские лесопарки и относить их дополнительно к указанным в табл. 3 озелененным территориям общего пользования исходя из расчета не более 5 м²/чел.

2. В структуре озелененных территорий общего пользования крупные парки и лесопарки шириной 0,5 км и более должны составлять не менее 10 %.

3. Время доступности городских парков должно быть не более 20 мин, а парков планировочных районов — не более 15 мин.

4. При числе единовременных посетителей 10–50 чел/га необходимо предусматривать дорожно-тропиночную сеть для организации их движения, а на опушках полян — почвозащитные посадки; при числе единовременных посетителей 50 чел/га и более — мероприятия по преобразованию лесного ландшафта в парковый.

5. При размещении парков и садов следует максимально сохранять участки с существующими насаждениями и водоемами.

6. Площадь территории парков, садов и скверов следует принимать, га, не менее: городских парков — 15.

7. Парк проектируется по государственным стандартам, строительным нормам и правилам за 2017 год.

8. Озелененные территории общего пользования должны быть благоустроены и оборудованы малыми архитектурными формами: фонтанами и бассейнами, лестницами, пандусами, подпорными стенками, беседками, светильниками и др. Число светильников следует определять по нормам освещенности территорий.

9. Дорожную сеть ландшафтно-рекреационных территорий (дороги, аллеи, тропы) следует трассировать по возможности с минимальными уклонами в соответствии с направлениями основных путей движения пешеходов и с учетом определения кратчайших расстояний к остановочным пунктам, игровым и спортивным площадкам. Ширина дорожки должна быть кратной 0,75 м (ширина полосы движения одного человека).

10. Покрытия площадок, дорожно-тропиночной сети в пределах ландшафтно-рекреационных территорий следует применять из плиток, щебня и других прочных минеральных материалов, допуская применение асфальтового покрытия в исключительных случаях.

11. Размеры стоянок автомобилей, размещаемых у границ лесопарков, зон отдыха и курортных зон, следует определять по заданию на проектирование. Число машиномест на расчетную единицу в парках и зонах отдыха 15–20 машиномест на расчетную единицу, расчетная единица 100 единовременных посетителей.

12. При размещении парков и садов следует максимально сохранять участки с существующими насаждениями и водоемами.

13. Расчетное число единовременных посетителей территории парков, лесопарков, лесов, зеленых зон следует принимать, чел/га, не более: для городских парков — 100»[6].

---

[6] СНиП III-10-75. Благоустройство территорий. — Росстандарт, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Нефедов В. А.* Ландшафтный дизайн и устойчивость среды / В. А. Нефедов. — СПб. : Полиграфист, 2002. — 295 с. ; ил., цв. ил. ; 23 см. — Библиогр. : с. 287–293. — ISBN 5-901584-21-X. — Текст : непосредственный.
2. *Гостев В. Ф.* Проектирование садов и парков / В. Ф. Гостев, Н. Н. Юскевич. — М. : Стройиздат, 1991. — 339 с. : ил. ; 24 см. — ISBN 5-274-00438-5. — Текст : непосредственный.
3. *Реуцкая В. В.* Ландшафтное проектирование и ландшафтный дизайн: учебно-методическое пособие : в 2частях / В. В. Реуцкая, А. В. Гапоненко ; Российский гос. социальный ун-т. — М. : Изд-во Российского гос. социального ун-та, 2016. — 178 с. ; 21 см. — ISBN 978-5-7139-1290-1. — Текст : непосредственный.
4. *Лефевр А.* Парки и сады : перевод с французского : по изданию 1871 года / А. Лефевр. — М. : Фитон+, 2010. — 168 с. ; 24 см. — (Классика садово-паркового искусства). ; ISBN 978-5-93457-332-5. — Текст : непосредственный.
5. *Никитина О. Н.* Деревья и кустарники парков средней полосы России : атлас-определитель / О. Н. Никитина, Н. А. Шевырева. — М. : Фитон XXI, 2019. — 352 с. ; 22 см. — ISBN 978-5-906811-72-1. — Текст : непосредственный.
6. *Горохов В. А.* Зеленая природа города : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Архитектура» / В. А. Горохов. — Изд. 2-е, доп. и перераб. — М. : Архитектура-С, 2005. — 591 с. ; 25 см. — ISBN 5-9647-0054-3. — Текст : непосредственный.
7. *Теодоронский В. С.* Ландшафтное проектирование с основами проектирования : учеб. Пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки «Ландшафтная архитектура» / В. С. Теодоронский, И. О. Боговая. — 2-е изд. — М. : ФОРУМ, 2016. — 303 с. ; 24 см. — ISBN 978-5-00091-114-3. — Текст : непосредственный.
8. *Ожегова Е. С.* Ландшафтная архитектура : история стилей / Е. С. Ожегова; под ред. Д. О. Швидковского. — М. : Оникс, Мир и образование, 2009. — 559 с. ; 25 см. — ISBN 978-5-488-02258-4. — Текст : непосредственный.
9. СНиП 2.07.01-89*. Планировка и застройка городских и сельских поселений : Введ. 2017-07-01 — М. : Госстрой России, ГУП ЦПП, 2002. — 60 с. — Текст : непосредственный.
10. СП 51.13330.2011. Защита от шума. Актуализированная редакция СНиП 23-03-2003 (с Изменением № 1) : Введ. 2011-05-20 — М. : Госстрой России, ГУП ЦПП, 2010. — 46 с. — Текст : непосредственный.
11. СП 82.13330.2016. Благоустройство территорий. Актуализированная редакция СНиП III-10-75 : Введ. 2017-06-17 — М. : Госстрой России, ГУП ЦПП, 2016. — 28 с. — Текст : непосредственный.
12. Ботанические сады в современном мире : теоретические и прикладные исследования. Материалы всероссийской научной конфереции с международным участием, посвященной 80-летию со дня рождения академика Л. Н. Андреева «Ботанические сады в современном мире: теоретические и прикладные исследования», 5–7 июля 2011 г. — М. : Товарищество научных изданий КМК, 2011. — 765 с. — ISBN 978-5-87317-756-1. — Текст : непосредственный.
13. Зодчество XXVII Архитектурный фестиваль : материалы с XXVII архитектурного фестиваля (17–19 окт. 2019 г.) / Союз Архитекторов России — М. : TATLIN , 2019. — Текст : непосредственный.
14. *Щукин А. В.* В поисках идеального парка // Эксперт. — 2019, — № 44. — 11 с. — Текст : непосредственный.
15. LATZ+PARTNER : официальный сайт / SACH Site GIAT, St. Chamond. — FR [сайт]. — URL: https://www.latzundpartner.de/en/projekte/postindustrielle-landschaften/site-giat-st-chamond-fr (дата обращения: 19.01.2020). — Текст. Изображение : электронные.

16. Architects Grimshaw : официальный сайт / The Eden Project: The Biomes Cornwall. — UK [сайт]. — URL: https://grimshaw.global/projects/the-eden-project-the-biomes (дата обращения: 16.10.2019). — Текст. Изображение : электронные.
17. Циан : официальный сайт / Правила озеленения городов: нормы и реальность — Екатеринбург [сайт]. — URL: https://ekb.cian.ru/stati-pravila-ozelenenija-gorodov-normy-i-realnost-218401 (дата обращения: 28.02.2020). — Текст : электронный.
18. Википедия : свободная энциклопедия [электронная энциклопедия] / Королевские ботанические сады Кью. — URL: https://ru.wikipedia.org — (дата обращения: 16.09.2019). — Текст : электронный.
19. Brooklyn Botanic Garden : официальный сайт. — UK [сайт]. — URL: https://www.bbg.org (дата обращения: 16.10.2019). — Текст. Изображение : электронные.
20. DILLERISCOFIDIOI+IRENFRO : официальный сайт / Zaryadye Park. ¬ US [сайт]. — URL: https://dsrny.com/project/zaryadye-park (дата обращения: 05.01.2020). — Текст. Изображение : электронные.
21. WEISS/MANFREDI : официальный сайт / Brooklyn Botanic Garden Visitor Center. — US [сайт]. — URL: http://www.weissmanfredi.com/project/brooklyn-botanic-garden-visitor-center (дата обращения: 16.10.2019). — Текст. Изображение : электронные.
22. TOTALARCH : ландшафтная архитектура и зеленое строительство / Аллеи, дорожки. Виды покрытий. — Москва [электронная архитектурно-строительная библиотека]. — URL: http://landscape.totalarch.com/node/21 (дата обращения: 25.04.2020). — Текст. Изображение : электронные.
23. *Williams F.* TED : Can trees heal people / F. Williams / IDEAS.TED. — 2017. — URL: https://ideas.ted.com/can-trees-heal-people/ (дата обращения: 25.04.2020). — Текст : электронный.
24. *Николаева Н. С.* Японские сады / Н. С. Николаева. — Текст. Изображние : электронные // TOTALARCH : [сайт]. — URL: http://landscape.totalarch. com/japanese_garden_nikolaeva (дата обращения: 15.05.2019).
25. Kew Royal Botanic Gardens : официальный сайт. — UK [сайт]. — URL: https://www.kew.org/about-us (дата обращения: 15.10.2019). — Текст. Изображение : электронные.
26. Kyoto Prefecture Web Site : официальный сайт. — JP [сайт]. — URL: http://www.pref.kyoto.jp/en/02-02-10.html (дата обращения: 10.10.2020). — Текст. Изображение : электронные.
27. Ботанический сад Биологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова : официальный сайт. — Москва [сайт]. — URL: http://botsad.msu.ru/ (дата обращения: 23.02.2020). — Текст. Изображение : электронные.
28. Игры света: традиции и новые тенденции в оформлении городов / Play of light:traditions and new trends in the cities design / [видеозапись лекции Л-В. Леторно, В. Фести] // Architime. 28 декабря 2015, снято по заказу Architime.ru — URL: http://architime.ru/video/urban_light.htm (дата обращения: 25.05.2020). — Изображение (движущееся; трехмерное) : видео.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Схема парка, наполнение

Рис. 2. Международный центр танцев Вера Формейшн, авт. Смирнова С. Н., Пухов Е. С.

Рис. 3. Концертный зал, Тюмень, авт. Мацура С. В.

Рис. 4. Центр фотографии, авт. Маркина М. А.

Рис. 5. Центр урбанистики и музей архитектуры, авт. Ушакова Е. Ю.

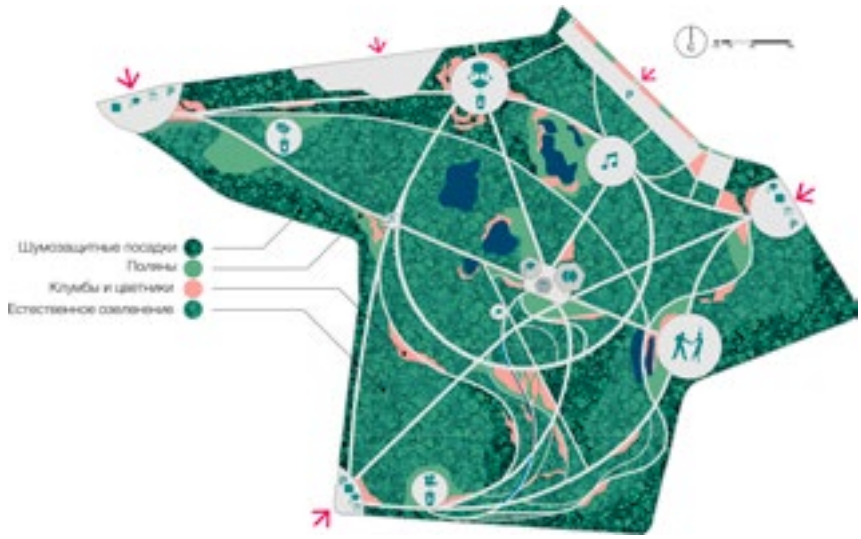


Рис. 6. Схема парка, озеленение

Рис. 7. Схема парка, зонирование

Рис. 8. Велотрасса

Рис. 9. Вариант использования троп в зимнее время года

Рис. 10. Сад птиц, общий вид

Рис. 11. Сад птиц, вечерний вид

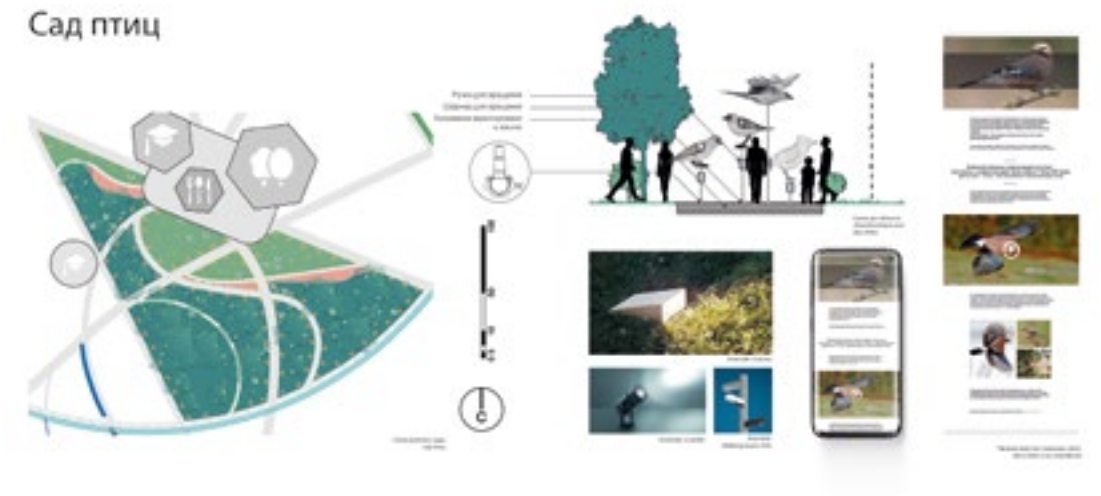


Рис. 12. Сад птиц, схема сада, освещение

Рис. 13. Сад птиц

Рис. 14. Диковинный сад, вид на декоративную тропу

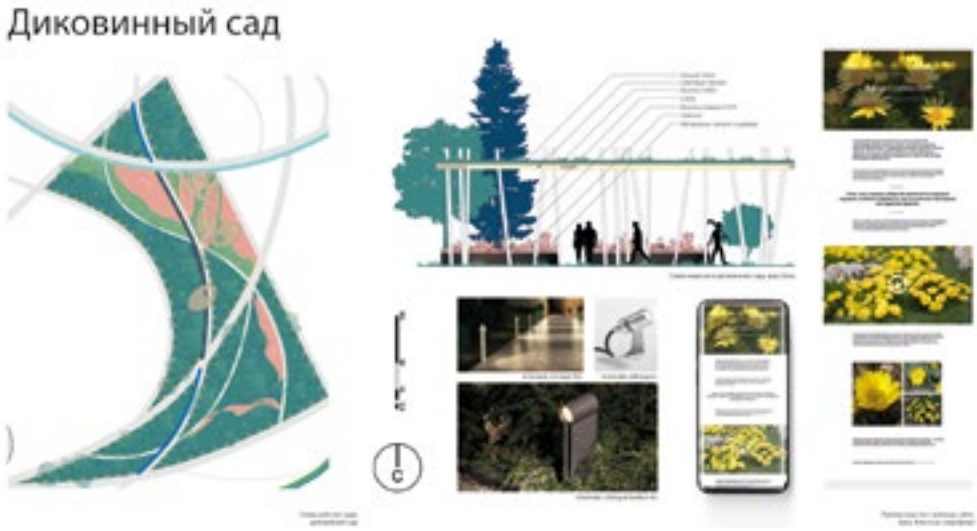


Рис. 15. Диковинный сад, схема сада, освещение

Рис. 16. Диковинный сад, вид на навесы

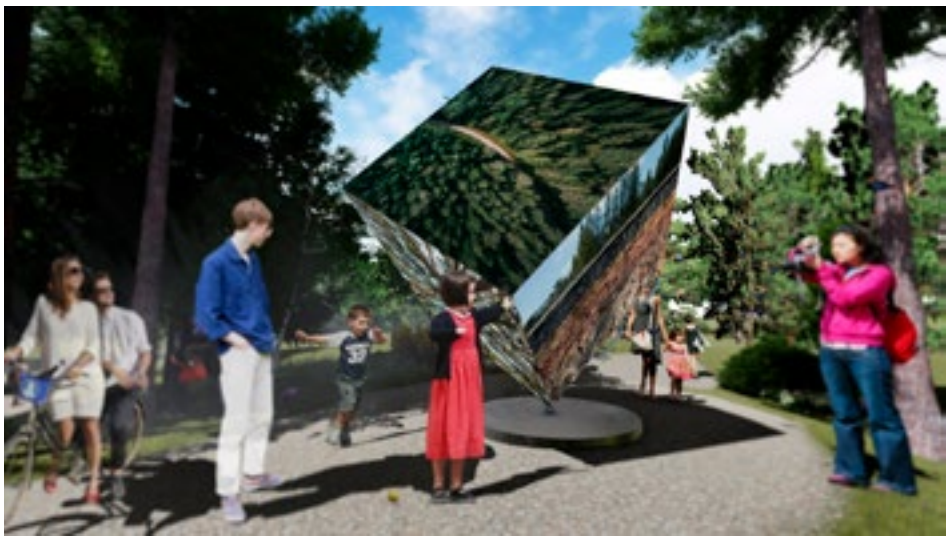


Рис. 17. Сад геологии, арт-объект куб

Рис. 18. Сад геологии, общий вид

Рис. 19. Сад геологии, схема сада, освещение

Рис. 20. Сказочный лес, вид на велотрассу

Рис. 21. Сказочный лес, общий вид

Рис. 22. Мини-гостиница

Рис. 23. Выставочный павильон, макет набережной Тюмени

Рис. 24. Выставочный павильон, макет Тобольска

Рис. 25. Униформа для работников обслуживания парка, зимний и межсезонный вариант

Рис. 26. Униформа для экскурсоводов и научного персонала, зимний и межсезонный вариант

Рис. 27. Брендированная продукция

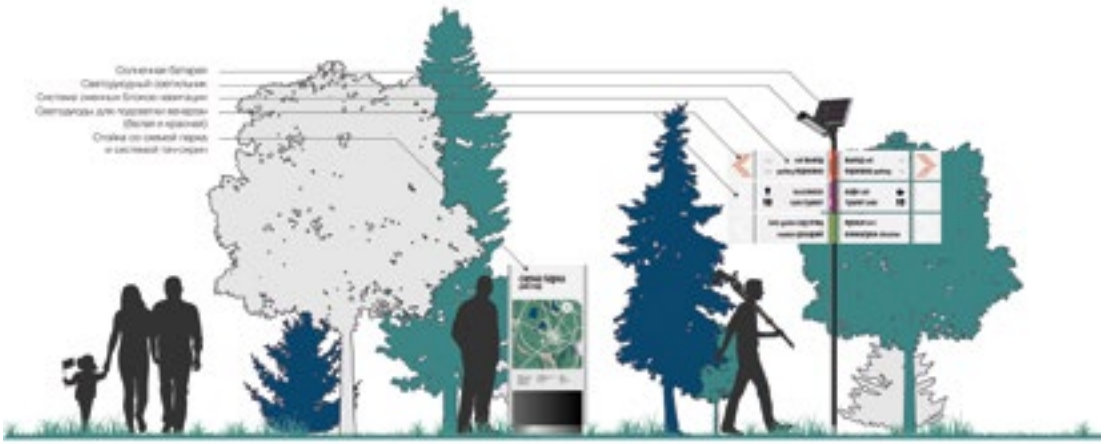


Рис. 28. Навигация

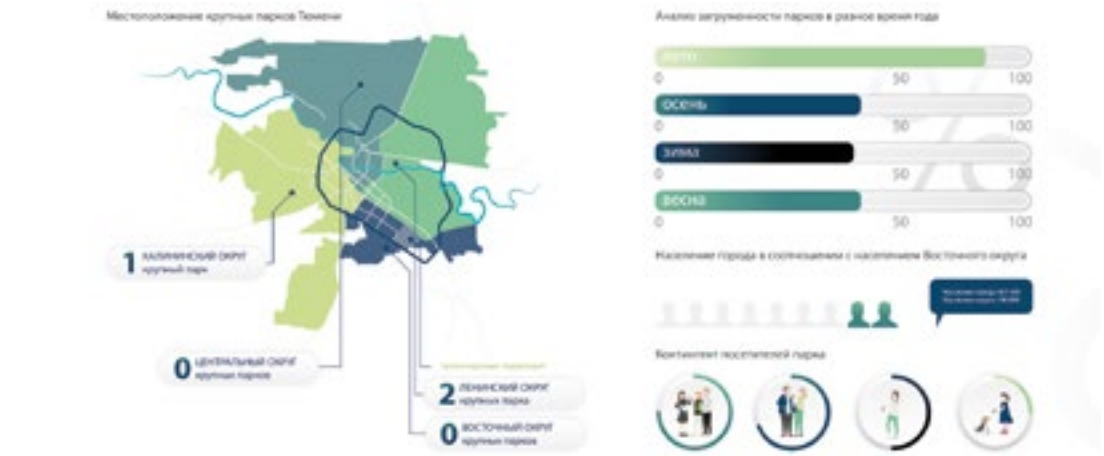


Рис. 29. Инфографика

Рис. 29а. Инфографика

Рис. 30. Местоположение проектируемого объекта

Номинация
«Теория и история искусства и культуры»

Первая премия

САКРАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ОРНАМЕНТЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ В ДУХОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ С XI ПО XVII ВВ.

Засорина Юлия Александровна
Ивановский государственный университет, Шуйский филиал

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

При исследовании истории орнамента чаще всего приходится сталкиваться с недостаточной и поверхностной информацией о нем, где по странной традиции совершенно не учитываются некоторые его изначальные свойства. Тема сакральности орнамента либо опускается, либо упрощается до примитивных расшифровок того или иного символа, входящего в его конструкцию или состав. Думается, что для книжной графики духовной литературы сакральная составляющая орнамента является одним из важных компонентов. Поэтому раскрытие вопроса сакральной составляющей орнамента, в данном случае — для книжной графики духовной литературы, является наиболее актуальным и значимым моментом в изучении его сущности. При изучении и анализе исторического становления орнамента чаще всего приходится заниматься изучением орнамента вообще, без учета некоторых его изначальных свойств и безотносительно его назначения. Актуальность данного исследования обусловлена еще и тем, что христианское искусство вообще, особенно церковная его часть, было подвержено одному и тому же процессу — постепенной десакрализации. Начиная с эпохи Возрождения вся жизнь, включая и ее чисто сакральные составляющие в виде церковного и околоцерковного искусства, с разной скоростью, но неуклонно «освобождалась» от «религиозных оков», что в итоге постепенно превратило творчество под знаком богопознания в светские иллюстрации к священным текстам. Несмотря на совершенно самостоятельную и независимую жизнь орнамента, он оказался подвержен тому же самому процессу, только в совершенно особой, присущей одному ему форме. Поэтому вопрос о сакральной составляющей орнамента можно считать одним из главных ориентиров при анализе его стилистических признаков. Они, как это очевидно, прочно связаны с некоторыми формообразующими изменениями в преображении орнамента в историческом процессе, который в европейской культуре твердо следует путем «освобождения» от якобы давления религиозной

догматики. Хотя в реальности религиозность сохраняется, приобретая новые черты, часто не ощущаемые их носителями как религиозные. Так, например, атеизм является чисто религиозной формой отрицания Бога, а древний буддизм по определению является атеистической религией, так как отрицает существование Бога. Для нас важна не самоидентификация эпохи в ее формулировках, а происходящее независимо от этого явление как процесс отказа от Бога и даже от идеи Бога. Все означенные аспекты временного изменения в стилистике орнамента рассматриваются нами в данном исследовании.

Степень научной разработанности проблемы

История орнамента привлекала внимание еще дореволюционных деятелей. Большой вклад в исследование орнамента в рукописях сделал Ф. И. Буслаев, затронув важную тему — происхождение орнаментов рукописных книг XII–XVI вв. Проработав огромнейший материал, он приходит к выводу, что на мастеров книги исследуемого периода большое влияние оказали не только византийские манускрипты, но и южно-славянские рукописи. Однако при всем скрупулезном изучении данной темы автор не затрагивает вопросов сакральности орнаментов рукописных книг XII–XVI вв.[1]

Еще одним исследователем и собирателем рукописных орнаментов является русский музыкальный и художественный критик, историк искусства, архивист В. В. Стасов. В одном из своих сборников он так оценивает русский народный орнамент: «Имеют ли какое-нибудь значение изображения наших вышивок? Не просто ли это продукт фантазии и произвольная игра в линии? Никогда. Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также и для ума и чувства»[2]. Так же как и Ф. И. Буслаев, Стасов является сторонником гипотезы о заимствовании многих элементов орнамента у соседних народов.

Н. В. Барков[3] издал прекрасный сборник мотивов русского орнамента, начиная с XI и кончая XVI в., который, однако, уступает сборнику В. В. Стасова. Все орнаментальные мотивы разбиты на таблицы с обозначением века создания

---

[1] *Буслаев Ѳ. И.* Историческіе очерки Ѳ. И. Буслаева по русскому орнаменту въ рукописяхъ. — Петроградъ: Изданіе Отдѣленія Русского языка и Словесности Академіи Наукъ, 1917 — 221 с.; *Буслаев Ѳ. И.* Русскій лицевой апокалипсисъ. Сводъ изображеній изъ лицевыхъ апокалипсисовъ по Русскимъ рукописямъ съ XVI-го вѣка по XIX-й. — М.: Въ Синодальной Типографіи, 1884. — 847 с.

[2] *Стасовъ В. В.* Русскій народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева. Съ объяснительнымъ текстомъ В. Стасова. Выпускъ первый. — С.-Петербургъ: Типографія товарищества Общественная польза, 1872. — С. 16.; *Стасовъ В. В.* Славянскій и Восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени. Собралъ и изслѣдовал Владимиръ Стасовъ. Издано съ высочайшаго соизволенія императора Алксандра II. — С.-Петербургъ: Картографическое заведеніе А. А. Ильина, 1887. — 229 с.

[3] *Барковъ Н. В.* Мотивы русскаго орнамента XI, XII, XIII, XIV, XV и XVI вѣковъ, собранные Н. В. Барковымъ.

и использованной цветовой палитрой. Сборник русских орнаментов Н. Симакова[4] прекрасно иллюстрирует процесс десакрализации орнамента и всего церковного искусства, хотя и никак не комментирован. Данный сборник четко определяет уровень духовной наполненности православного общества XIX века.

Русский живописец, архитектор и скульптор В. И. Шервуд в своей монографии «Опыт исследования законов искусства» так рассуждает об орнаменте книжных рукописей: «Мы видѣли выше, какую самобытность творческой фантазіи и строгую логичность проявилъ русскій народъ въ общихъ концепціяхъ; что же касается деталей, то наши древніе художники не придавали имъ особаго значенія и брали все, что попадалось подъ руку, часто заимствуя чужіе мотивы; поэтому опредѣлять стиль русскаго орнамента и его происхожденіе — не наше дѣло»[5]. Несмотря на то, что древнерусский орнамент действительно имеет много заимствований, с нашей точки зрения неправомерно утверждать, что изографы древности «брали все, что попадалось под руку». Это говорит о том, что автор представляет орнамент как украшение, узор. Стоит отметить, что не любой чередующийся или повторяющийся элемент будет орнаментом, несущим в себе сакральность.

В советский период многие исследователи брались за тему орнаменталистики, но большинство из них были «скованы» цепями государственной идеологии и потому тему сакральности орнамента рукописных книг рассматриваемого периода либо обходили стороной, либо изучали ее через призму марксистско-ленинского учения. С нашей точки зрения А. Н. Свирин[6] и В. Д. Лихачёва[7] внесли большой вклад в изучение рукописных книг Древней Руси и Византии, но, к сожалению, их исследования не раскрывают тему сакральности орнаментики рукописных книг.

В наше время литературы о сакральной составляющей орнаментов рукописных книг по-прежнему мало и ее трудно найти. Отличной попыткой обобщить все методы интерпретации орнаментальных мотивов стала статья Н. А. Иванова «Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций»[8], где автор прекрасно понимает, что орнамент не является украшением вовсе.

Западные исследователи Э. Мартиндейл[9] и Д. Р. Тальбот[10] в своих исследованиях уделяют книжной миниатюре немного места, однако имеющееся носит чисто информативный характер. То же самое мы наблюдаем и в монографии А. Эрши[11].

---

4 *Симаковъ Н.* Русский орнаментъ въ старинныхъ образцахъ ткани, эмаль, рѣзьба изъ дерева и кости, обронное, чеканное и литейное дѣло. — С. Петербургъ: Изданіе общества поощренія Художниковъ, 1882.

5 *Шервудъ В. И.* Опыт исслѣдованія законовъ искусства. Живопись, скульптура, архитектура и орнаментика. — М.: Университетская типографія, 1895. — С. 179.

6 *Свирин А. Н.* Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. — М.: Искусство, 1964. — 296 с.

7 *Лихачёва В. Д.* Искусство книги. Константинополь XI век. — М.: Наука, 1976. — 195 с.; *Лихачёва В. Д.* Византийская миниатюра. — М.: Искусство, 1977. — 220 с.

8 *Иванов Н. А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 14–25.

9 *Мартиндейл Э.* Готика. — М.: Слово/slovo, 2001. — 287 с.

10 *Тальбот Д. Р.* Искусство Византии. — М.: Слово/slovo, 2002. — 252 с.

11 *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. — Будапешт: Корвина, 1984. — 44 с.

Л. В. Фокина[12] и Л. М. Буткевич[13] в своих учебных пособиях разделили орнамент на стили и эпохи и попытались рассмотреть закономерные фазы становления орнамента внутри каждой культуры, а также основные этапы его исторического развития.

Вопросами сакральности искусства церковного, включая и орнамент, занимались князь Евгений Трубецкой[14] и богослов, искусствовед, один из лучших знатоков всего церковного искусства — Л. А. Успенский[15], а также русский ученый-математик, философ и богослов — отец Павел Флоренский[16]. Это деятели, объединившие в своей практике сразу несколько культурных аспектов — религиозный, философский, научный и искусствоведческий. Независимо друг от друга они не упустили тему сакральности во всем, касаемом церковного и «околоцерковного» искусства. Одной из причин, побудивших к данному исследованию, было сильное впечатление от серьезно аргументированных позиций этих авторов.

Анализ научных источников обнаружил ряд противоречий:

— между достаточно богатым опытом научных исследований в области орнаментики в духовной литературе и недостаточностью исследований в изучении ее сакральной составляющей;

— между достаточно всесторонней характеристикой орнамента в специальной литературе и игнорированием признаков сакральности орнамента в книжной графике духовной литературы.

Отсюда был сформулирован ряд **проблем**, которые исследуются в данной работе:

1) проблема этимологии термина «орнамент», а также его употребления по отношению к сакральным орнаментальным композициям;
2) проблема отсутствия внимания многих исследователей к сакральной составляющей при изучении орнамента книжной графики духовной литературы XI–XVI вв. Также нам представляется в этой связи не вполне корректным отнесение орнамента к декоративно-прикладному искусству, которое при таком позиционировании как бы автоматически лишается духовного начала.

Цель исследования: привлечь внимание исследователей орнамента книжной графики духовной литературы XI–XVI вв. к его сакральной составляющей, а также выведение данного знакового признака в приоритетные при изучении данной темы.

Задачи исследования

1. Провести анализ и обобщение научных источников по истории орнамента.
2. Рассмотреть проблему этимологии орнамента.
3. Определить место орнамента в книжной миниатюре Древней Руси и Западной Европы XI–VII вв. и перспективы его дальнейшего применения.
4. Рассмотреть сущность и признаки сакральности в орнаменте.
5. Разработать и выполнить художественно-творческую часть проекта.

---

[12] *Фокина Л. В.* Орнамент: учеб. пособие. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — 172 с.

[13] *Буткевич Л. М.* История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство». — М.: ВЛАДОС, 2008. — 267 с.

[14] *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. — М.: ИнфоАрт, 1991. — 112 с.

[15] *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. — М.: Изд-во Западноевропейского экзархата, Московский патриархат, 1989. — 475 с.

[16] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993. — 324 с.

Объект исследования: орнаментальная культурная система Древней Руси и Средневековой Европы.

Предмет исследования: сакральность орнамента в церковном искусстве рукописных книг периода расцвета исихазма (русский и европейский книжный стиль с XI по XVII столетие).

Методологическая основа и методы исследования

Методологическая база исследования состоит в применении нескольких взаимодополняющих методов и принципов:

— сравнительно-исторический метод позволяет рассматривать орнамент каждой из тематически означенных культур в процессе их исторического внешнего изменения по всем параметрам, приобретение одних качеств и потеря других;
— сравнительно-топонимический метод позволяет рассматривать орнаменты христианских культур по регионам, наблюдая их сходство в соответствии с их географической близостью;
— метод лингвистического сравнения понятия «орнамент» в разных языках позволяет найти истоки изначально исконного смысла понятия «орнамент» методом общего стилистического сравнения сразу по нескольким параметрам;
— сравнительно-конфессиональные принципы дают картину стилистического своеобразия каждой орнаментальной структуры в соответствии с религиозно-национальными традициями. Общий анализ признаков особой стилистической простоты в каждом из культурных региональных направлений как следствие их объективно ощущаемой сакральности;
— также правомерно считать исследовательским методом овладение профессиональным написанием текстов на канонических языках и практическое овладение разными изобразительными техниками рисования орнамента в рабочем изделии.

Источниковая база исследования

Данная работа основывается на широком круге источников — изобразительных (фото), печатных (альбомы, сборники по орнаменту, духовная литература и т. д.), научных исследованиях.

Теоретическая и практическая база исследования

Теоретическая база исследования опирается на работы ведущих специалистов в области орнамента. Одну группу источников информации составляют фундаментальные труды крупных отечественных искусствоведов в области церковного искусства, таких как Ф. И. Буслаев, В. В. Стасов, А. Н. Свирин, В. Д. Лихачёва, а также зарубежных — Э. Мартиндейл, Д. Р. Тальбот и А. Эрши. Однако они не затрагивают тему сакральности вообще, но исчерпывающе анализируют другие составляющие этого вида искусства. Другую группу источников составили работы философов и богословов, таких как Е. Н. Трубецкой, Л. А. Успенский и П. А. Флоренский. Большинство этих работ, давая глубокий анализ, почти всегда односторонне характеризуют орнамент. Для нашего исследования очень важны были труды Е. Н. Трубецкого, Л. А. Успенского, П. А. Флоренского, Ф. И. Буслаева, В. Д. Лихачёвой, а также Э. Мартиндейла и Д. Р. Тальбота.

В исследовании используются доступные иллюстративные издания (альбомы, музейные экспонаты, Интернет и т. д.), где орнамент представлен в развернутом

линейно-колористическом исполнении в соответствии с его культурной формообразующей принадлежностью.

Художественно-творческая часть проекта

В материале разработан и выполнен макет рукописной брошюры «*Пасхальное чтение на четырех языках*». При исполнении творческой работы автору пришлось пройти весь курс обучения рукописному написанию шрифтовых текстов на четырех языках: церковнославянский — елизаветинский устав, древнегреческий — поздняя переработка греческого устава, один из готических вариантов латыни и классический квадратный шрифт иврита, и подготовку к выполнению художественно-рукописного варианта к публикации. Структура брошюры: обложка *(Рис. 1)*, разворот на церковнославянском языке в гуслицком стиле *(Рис. 2)*, разворот на древнегреческом в византийском стиле *(Рис. 3)*, разворот на латыни в готическом стиле *(Рис. 4)* и разворот на иврите в еврейском стиле *(Рис. 5)*. Все эскизы к брошюре выполнены самостоятельно на основании творческой разработки, полученной с помощью отбора ряда образцов. В результате найдено решение, которое максимально соответствует, с точки зрения автора, стилистическому соответствию каждого из церковных канонов и имеет достаточно ощутимую сакральную составляющую. Эти качества выражены в минимальном использовании принципов украшательства. Автор постарался сохранить общую православную тональность брошюры при сохранении каждой из использованных специфических характеристик языковых культур. Педагогическая практика, связанная с данной темой, показала, что детям среднего школьного возраста значительно интереснее знакомиться не с формальным, а с реально глубоким и таинственным значением и смыслом такого, казалось бы, элементарного явления, как орнамент. Когда учащиеся узнают о том, что это не просто украшение, а нечто намного более серьезное, процесс и результат их деятельности приобретает совершенно иной характер *(Рис. 6, 7)*.

Реализация проекта

Работа над проектом включала следующие этапы:

— обоснование замысла исследования, научного аппарата — актуальность, степень разработанности темы в научной литературе, формулировка проблемы, цели, задач;
— проведение теоретического исследования — работа над содержанием и оформлением текстовой части исследования;
— подборка и изучение шрифтов четырех классических канонических языков, используемых в периоды расцвета текстуального искусства, и овладение этими шрифтами на уровне свободного письма (языки и шрифты);
— изучение и подборка орнаментального и иллюстративного материала с максимальным сохранением конфессиональных стилистических особенностей каждого из текстов;
— разработка эскизов макета брошюры «Пасхальное чтение на четырех языках» в целом и каждой страницы в отдельности, пробные варианты шрифта, овладение техникой золочения;
— ручное исполнение художественно-творческого продукта и подготовка его к печати.

Научная новизна и теоретическая значимость исследования заключаются в том, что предпринята попытка культурологического обоснования признаков

сакральности, которые нашли отражение в общем психологическом состоянии произведения мастера, а также в использовании авторами церковных раритетов минимальных изобразительных средств для максимального выражения духовности как главной идеи священности изображения (к примеру, церковное искусство периода исихазма имеет простые стилистические черты, способствующие духовной сосредоточенности молящихся), что, в свою очередь, будет благоприятствовать расширению круга теоретических понятий в области церковного искусства и орнаментики.

Практическая значимость исследования

Результаты проведенного исследования могут быть полезны дизайнерам духовной литературы, специалистам в области религиоведения, педагогам дополнительного образования, православных образовательных учреждений, руководителям художественных студий для детей и молодежи, а также преподавателям специальных дисциплин религиозной направленности колледжей и высших учебных заведений.

Апробация результатов исследования осуществлялась на практических и лабораторных занятиях в учебном процессе по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», при написании курсовых работ и выпускной квалификационной работы, на производственных педагогической и преддипломной практиках. Результаты исследования неоднократно докладывались на конференциях (статьи «Некоторые аспекты десакрализации иконы в русской иконописи» и «Гуслицкая роспись», г. Иваново, 2020 г.), в публикациях статей («Орнамент: исследовательские мифы и нераскрытая реальность» 2019 г., «Некоторые аспекты десакрализации иконы в русской иконописи» 2020 г.). Неоднократно награждались дипломами и грамотами за научную работу (диплом I степени на 65-й научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Сохранение культурного и образовательного потенциала Ивановской области», диплом II степени за лучший доклад на студенческой научной конференции «Сохранение культурного и образовательного потенциала Ивановской области»).

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и иллюстраций.

> *«Искусство орнамента содержит в неявном виде наиболее древнюю часть известной нам высшей математики».*
>
> *Герман Вейль*[17]

ГЛАВА I. ОРНАМЕНТ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

Общеизвестный факт, что, начиная с Проторенессанса, вся культура Западной Европы подвержена неумолимому процессу десакрализации. Аналогичное происходило и на Руси, но с разницей примерно в триста с небольшим лет. Многие исследователи, если не большинство, считали это явление признаком прогресса во всех отношениях. И только в XX веке, после открытия настоящей иконы, стало

[17] *Вейль Г.* Симметрия. — М.: Наука, 1968. — 191 с.

ясно, что все не так просто. Потеря духовной линии содержания изобразительного искусства нашла отражение и в его эстетической части. Содержанием отдельных произведений стало не состояние визуального впечатления от его сути, а соответствие названию, где главным стала фиксация физического процесса. С нашей точки зрения, данное явление однозначно свидетельствует о деградации в искусстве его изначально главного — духовного потенциала. Все это нашло отражение и в истории орнамента, хотя он играл, по мнению опять-таки большинства ученых, вспомогательную роль на периферии большого искусства.

Десакрализация в XX столетии захватила и новые переводы Библии на современные языки, исходя при этом из приоритета информативности текста. Это явление точно так же происходило неконтролируемо во всем современном мире ареала христианских культур. При этом сами активные конфессионалы христианских религий, претендующие на звание верующих, в основной своей массе вели себя по отношению к подобной модернизации крайне сочувственно, объясняя необходимость приближения к современному языку священных текстов якобы для более простого и доходчивого их понимания. Этот парадоксальный феномен расколол паству вместе с клиром на два непримиримых лагеря: сторонников осовремененных переводов и их противников.

Нечто подобное происходило на заре Проторенессанса, когда художники Запада следовали традициям по инерции, совершенно забыв смысл и происхождение иконы как отражения сверхреалистически духовного — невидимого глазом мира. Дальнейший путь бесповоротно перетрансформированного искусства перешел на задачи совершенствования техники изображения, включая не только методы самого процесса рисования, но и научное освоение изобразительной грамоты через изучение анатомии и перспективы. По сути это было не что иное, как максимальное приближение изображения к обычному видению окружающего мира независимо от сюжета, даже когда он был священный или мистический по определению. Независимое искусство орнамента оказалось включенным в эту трансформацию. Его стилистическое изменение в общих чертах происходило теми же путями, что и «развитие» высокого искусства, ставшее им вместо ремесла как раз начиная с эпохи Ренессанса. Орнамент как «прикладное» творчество от этого «развития» только проиграл, потеряв последние остатки сакрального начала и став украшением в полном смысле слова.

Когда-то орнамент был не просто украшением или, как сейчас принято говорить, узором. Декоративной функцией орнамент стал ограничиваться тогда, когда перестал быть сам собой в своем изначальном, далеко не украшающем смысле. «К сожалению, история всего орнамента такова, что с каждым его шагом вперед во времени мы как бы делаем шаг назад в его понимании. В итоге вернуть его первоначальный исток, попытаться узнать его истинное назначение практически невозможно. Утрата орнамента знакового, символического, несущего в себе глубокий сакральный смысл, происходит уже в Древней Греции, а в Древнем Риме орнамент полностью становится украшением. И стоит обратить внимание на то, что происходит это не зря. Человек постепенно теряет способность к символическому мышлению»[18].

[18] *Засорина Ю. А.* Орнамент: исследовательские мифы и нераскрытая реальность // На пути к гражданскому обществу. — 2019. — № 3. — С. 54.

1.1. Проблема этимологии орнамента

Для того чтобы точнее понять историю смысла орнамента, стоит обратиться к этимологии данного слова. Термин «орнамент» возник в XVIII в. от немецкого из латинского ornamentum «украшение» от ornare «украшать»[19]. Интересен тот факт, что во многих языках мира слова *орнамент, узор, украшение* являются синонимами. Так, например, в английском **орнамент** — decorative pattern, ornament, design; **узор** — pattern, design, (figure), tracery; **украшение** — adornment, decoration, ornament; **украшать** — to ornament!!! В латинском языке *ornamentum* означает орнамент лишь шестым номером после оружия, одежды, наряда, награды, знака отличия, звания и титула. С древнегреческого, французского, итальянского, иврита, японского и т. д. слово «орнамент» переводится как «украшение», «узор». Это свидетельствует о том, что в мировом историческом пространстве семантика слова «орнамент» со временем приобретает совершенно иной характер. Отсюда следует вывод, что использование слова «орнамент» в его наиболее адекватном и полном смысле возможно лишь по отношению к определенному временному периоду, когда он был не украшением, а снаряжением, дополняющим знаком чего-либо сокровенного и необходимого. «Новейшие исследователи делают акцент на происхождении слова “орнамент” от латинского глагола “вооружать, оснащать”. Акцент в этом случае делается не на “украшательской” составляющей, а на необходимой, обязательно присутствующей части изделия, без которого оно существовать не может. Орнамент сравнивается со снаряжением воина, которое защищает его в бою»[20]. В современном же смысле, а именно когда орнамент становится только украшением — после Греции и Рима, мы используем этот термин условно, понимая, что подобная интерпретация не только недостаточна, но и ложна. Вполне уместно было бы использовать в данном случае словосочетание «ритмический узор». В таком случае употребление понятия «орнамент» к тому, что было ДО, обессмысливает все, что создано в огромный временной период в доантичных культурах. Возможно, есть необходимость введения нового термина для обозначения им «орнаментов» доантичных культур, так как современное (относительно исторического пространства) понятие «орнамент» исключает из своего набора те значения и смыслы, которые вкладывались людьми, его создававшими. Это даст возможность не только четко и конкретно разделять и определять орнаментальные структуры высшего порядка от простых украшательских мотивов, так называемых узоров, но и упорядочить и переосмыслить весь имеющийся и накопленный временами багаж знаний об этом своеобразном и непохожем ни на что другое виде символического творчества. Именно творчества, а не искусства, потому что здесь присутствует в качестве важной составляющей математический элемент, иногда исключительно сложного характера.

---

[19] Большой этимологический словарь русского языка. — М.: Дом славянской книги, 2018. — С. 400.

[20] *Иванов Н. А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 16–17.

1.2. Сакральность в орнаменте

Одним из главных знаковых свойств полноценного исторического орнамента является его обязательная сакральность. Данный термин имеет несколько частично сходных значений, перечислять которые в данном исследовании не представляется нужным. Дело в том, что для многих оно не имеет серьезного или значимого смысла, а для кого-то как бы не существует вообще в качестве сущностного признака явления или предмета. По нашему мнению, очень трудно увязать ее присутствие с помощью легко читаемых внешних признаков. Но в то же время нельзя оставлять тему сакральности незатронутой, говоря об орнаменте. Древнейшие признаки сакральности тождественны наличию в нем сложных геометрических единиц, не являющихся аналогами растительного и животного мира, или стилизации этих биологических объектов до состояния максимально усложненной читаемости.

Стоит отметить, что с нашей точки зрения все искусство праисторического и древнего прошлого человечества было сакральным и не работало вне этого понятия. Те артефакты, что мы ныне наблюдаем в витринах музеев из упомянутых эпох, будь то глиняная посуда, одежда и другие предметы быта, имеющие орнамент, все это воспринимается обычно на уровне чисто декоративно-эстетическом. Привлекают цветовой ряд, форма, усилия, приложенные для создания того или иного предмета, причудливый узор и т. д. «Не раз исследователями, к примеру, орнамента Русского Севера, отмечалось, что вещь, которая должна иметь орнамент, не считается законченной и не может употребляться, если орнамент на нее не нанесен, несмотря на то, что орнамент занимал порой большее время и требовал больших усилий и средств для своего производства, чем само изделие (см. напр. Сязи А. Н. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000. С. 16)»[21]. Но для человека, создававшего эту вещь, все перечисленные выше параметры имели по крайней мере непервостепенное значение. Так, изучая искусство Древнего Египта, мы не должны забывать, что ничего случайного в этой культуре нет. Здесь все подчинено строгим законам высших смыслов. Все, созданное гением человека, окружавшее египтянина, имело для него по большей части не только практическое значение. Все, связанное с его мировоззрением — архитектура, скульптура, ремесленное искусство, которое впоследствии превратилось в декоративно-прикладное, не несло на себе печати бытовизма и чистой функциональности. Современному же человеку, даже любителю искусства, видится это все впечатляюще красивым, причем чисто эстетическим образом. Однако стоит отметить, что, говоря о сакральности в контексте данного исследования, мы имеем в виду наличие не просто какого-то знака особой важности, но именно системы знаков или признаков, свидетельствующих об определенном типе сакральности, в данном случае византийской православной традиции.

Современные печатные издания богослужебной литературы дают понять, что орнамент в этих книгах носит заведомо отвлеченный характер, а читающий воспринимает его как некое дополнение, украшение к тексту *(Рис. 8)*. Такое положение можно считать состоявшейся десакрализацией богослужебного раритета. То же самое мы наблюдаем и в иконописи. В древних иконах орнамент почти не использовался, а если и был, то только лишь для обозначения социального статуса

[21] *Иванов Н. А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3 (20). — С. 17.

изображаемого персонажа и сводился к минимуму. Но уже в XVI–XVII веках обнаруживается тенденция во всем церковном искусстве к явно излишнему, абсолютно бессмысленному «украшательству», что противоречит сущности самой иконы как аскетической дисциплины *(Рис. 9, 10)*. Изобилие орнаментики в одеждах, фонах, нимбах святых, а потом и появление золотых и серебряных окладов свидетельствует об утрате особого художественного и собственно религиозного, т. е. сакрального смысла иконы. До сих пор существует стойкая привязанность большей части мастеров и значительной части клира к богато орнаментированной и предельно тонко прописанной иконе, которая практически всегда в лике персонажа несет явно выраженный сусально-умилительный оттенок, не несущий и малого следа реальной аскетики, которая одна лишь может создавать условие объективного наличия духовности, а ее отсутствие, наоборот, недуховности или полной бездуховности иконы.

В результате десакрализации орнамент теряет свою содержательно-смысловую составляющую, превращаясь в итоге в чисто эстетическое явление более низкого порядка. Любой орнамент периода максимальной сакральной наполненности имеет совсем иную эстетическую природу, неразрывно привязанную к его внутреннему знаку. Потеря понимания этого знака для религиозно-культового сознания превращает сакральную составляющую в украшение, не имеющее священного образного смысла даже в том случае, когда отдельные элементы его остаются в памяти в своей изначальной истинной знаковости. Механическое использование сакральных символов само по себе реально не сакрализует сам создаваемый орнаментальный объект.

Иногда орнамент не являет собой ритмическое распределение элементов, а представляет из себя некую композиционную неизобразительную структуру, тяготеющую к абстракции, которую невозможно увязать с украшением. Но все это — следы и знаки древнейших магических мировоззренческих представлений. Христианская сакральность почти не имеет сходства с вышеназванными аналогами. Но и в ней живет сильнейший элемент обязательного отсутствия украшательства или как минимум перехода качества красоты в иную, недекоративную плоскость. Удивительно, но подобное чувство возникает как у верующих, так и у безразличных к идее Бога людей — исследователей церковного искусства. Бесспорным становится признание высшей точкой развития иконописи, ее расцветом — период исихазма святителя Григория Паламы, т. е. XIV–XV века. В это же время так называемое церковное декоративно-прикладное искусство имеет особые, явно специфические черты, которые во многом складываются на той же духовной основе, что и иконопись. В обиходе православного богослужения все предметы из цветных и драгоценных металлов «украшаются» исключительно деликатно, без изобилия узорочья, иногда скромным полуизобразительным орнаментом. Буквицы рукописных книг церковного круга предельно сдержанны и стилистически емки, как и их шрифт — торжественный устав, не страдают игривостью и иронией, колористически и линейно сходны с иконой.

Обращаясь к древнейшим дохристианским орнаментам, стоит отметить, что они имеют свою магическую сакральность, связанную с различными верованиями, обрядами, культами и т. д., в корне отличную от христианской. Применяя один и тот же термин «сакральный» к орнаментам различных культур, мы должны понимать, что это сакральность не одного и того же порядка.

1.3. Признаки сакральности в орнаменте

Не подлежит сомнению, что проблема сакральности в изобразительном искусстве исключительно сложна из-за своей неуловимости по многим параметрам, не укладывающимся в общепринятые терминологические рамки. Другая проблема для ее понимания и определения — обязательное для исследователя внутреннее знание церковного искусства и его истории в освещении опять-таки церковных же профессионалов, которых всегда было очень немного и которые в силу объективных причин не могли создавать условия для развития приоритетов в собственных направлениях церковной науки. Но случается и чудо, объяснить которое честно и искренне очень трудно, да и, наверное, невозможно. Так, открытие настоящей иконы было осуществлено не церковными деятелями, людьми достаточно далекими от веры и молитвы, но реставраторами, которые, увидев скрытые многослойными записями и копотью шедевры, поняли, что речь идет именно о великом подъеме иконописи как особого рода искусства, не имеющего аналогов в других культурах. В данном случае ни один из реставраторов и их сподвижников арт-теоретиков ничего не говорил о сакральности этих иконописных шедевров, подразумевая при этом именно ее как знак высшего качества иконы или как обязательное условие появления совершенно уникальной стилистики. Впоследствии даже в советское время ученые-искусствоведы не могли обойти факт безусловной глубокой веры изографа, создающего наивысшее выражение объективного присутствия живой веры в художественном образе. Строгая и даже аскетическая манера исполнения иконы или фрески, особый тип колорита, где возможны самые разные подходы вплоть до противоположных — от нейтральных до максимально ярких, спокойная, нейтральная и агрессивная динамичная линия всегда уравновешиваются значительной художественной жертвой, когда мастер избегает показать все свои возможности, а оставляет строго ограниченный набор ремесленных и мастерских приемов. Это и дает его работам неистребимое выражение объективного богопознания, где важнейшей частью результата является внутреннее состояние веры иконописца. Обычно графическую часть рукописных изданий исполняли те же самые изографы, поэтому стилистика их книжной работы подчинялась тем же внутренним неписаным законам, что и икона, а чувство художественных меры и такта сакрализовало даже нейтральные по отношению к содержанию текстов элементы изображения. Таким образом, орнамент становился носителем сакральной составляющей как знак веры, присущей его исполнителю. Невозможно точно отнести сакральность к какому-то одному фактору творчества. Ее нельзя назвать чисто художественным качеством, равно как и системой чисто изображающих знаков, нельзя принять как моральную, нравственную и даже психологическую составляющую произведения искусства. Она всегда сама по себе. Она есть или ее нет. Для ее достижения, точнее для соблюдения некоторых условий ее наличия, необходима простота. Эта простота дается не упрощением внутренних элементов, а чаще всего сложным приведением художественного целого к зрительно простой на первый взгляд форме. Ее внутреннее наполнение может содержать ряд элементов, которые аскетизируют стиль, оставаясь при этом послушными лишь руке изощренного профессионала, добивающегося «простоты» почти нерукотворными художественными приемами. Сакральность не поддается вычислению или отчужденному определению. Она имеет смысл только для верующего или понимающего полную историческую специфику церковного искусства, сопряженного с понятием объективно священных предметов и явлений.

Выводы по I главе

Таким образом, проанализировав тематический литературно-исследовательский ряд, мы приходим к выводу, что существует проблема этимологии понятия «орнамент», которую предстоит изучить более глубоко. В большей части современных языков слова «орнамент», «украшение», «узор» являются синонимами и используются для обозначения только эстетических категорий. Однако обращаясь к более древним языкам, таким как церковнославянский и иврит, мы узнаем, что даже понятия *украшение* или *узор* имеют более серьезный смысл, нежели современное декорирование или украшение. «*Оукраситель*» — *(космήτωр)* = *создатель.* Оукрашаю — (косμέω) = убираю, наряжаю (Мф. 12,44. Лук. 21,5. Апок. 21,2), приготовляю (Мф. 25,7); служу украшением, доставляю честь (Тит., 2,10). Оукрашение — (ὁ κόσμος) = порядок, красота, устройство, украшение; мир, свет. В Быт. 2,1: украшение с евр. „все воинство их", по отношению к небесам разумеются звезды, ангелы (отсюда Господь Саваоф), по отношению к земле — все силы и стихии Земной природы»[22]. Господь Саваоф — на иврите יהוה צבאות (букв. Господь воинств). С нашей точки зрения, данный семантический ряд тысячелетней давности даже в понятие «украшение» вкладывает целую серию значений порядка устроения творения космологического устройства мира. В этой связи можно предположить, что понятие «орнамент» в Древней Руси заменялось вышеназванными терминами именно в смыслах, безусловно причастных к сакральному.

Вышеприведенные выводы наглядно показывают, что вообще использование понятия «орнамент» в современном смысле, т. е. как «узор» или «декорация», вряд ли правомерно. Думается, было бы корректней пользоваться этим термином только тогда, когда он обязательно включает в себя сакральную составляющую, неважно какой конфессиональной принадлежности. В тех же случаях, когда речь идет только об украшательстве чего-либо, уместнее использовать термин «ритмический узор».

Одним из важных и первостепенных знаковых свойств орнамента является наличие сакральности. Поэтому без нее изучение орнамента кажется нам неполноценным. Изучив литературу об орнаменте рукописных книг, мы приходим к выводу, что тема сакральности, к нашему сожалению, обходится стороной у большинства ученых. Но тогда у ряда исследователей может возникнуть вопрос — как же определить сакральность, каковы ее признаки? На этот вопрос не существует однозначного ответа, как и не существует каких-либо внешних признаков сакральности в виде наличия определенной цветовой гаммы, узоров, ритмов и т. д.

Чтобы поднятая в работе тема могла быть результативно продолжена, необходимо попытаться выполнить несколько обязательных условий. Первое — это постараться использовать термин «орнамент» только в его главном собственном значении и ни в коем случае не путать его с украшением или просто узором. При этом можно означенное слово ставить в кавычки или применять более точные терминологические единицы. Ритмический узор, орнаментика и орнаментация, эмблематический ритмический ряд, узорно-символическое чередование, в отличие от собственно орнамента, могут быть достаточно адекватным уточняющим определением. Можно использовать и просто названия отдельных элементов узорно-знаковой системы с их точным и образным описанием.

---

[22] Полный церковно-славянский словарь. Протоиерей Г. Дьяченко. — М.: Посад, 1993. — С. 754.

ГЛАВА II. ОРНАМЕНТ КАК ЖИВОЙ ОРГАНИЗМ

2.1. Орнамент книжной миниатюры периода Императорского Рима и Византии (II–X вв.)

Шпенглер в «Закате Европы» рассматривает мировую историю как скопление независимых друг от друга культур, которые проходят определенные этапы жизни — зарождение, расцвет, угасание. Но об орнаменте он говорит: «…Не обнаруживается никаких необходимых связей между орнаментом и возрастной организацией общества или же между культом какого-то божества и разновидностью земледелия. То, что развивается здесь, — всегда лишь отдельные стороны и черты первобытной культуры, а не она сама»[23]. Шпенглер имеет в виду орнамент в чистом смысле именно как оснащение и снаряжение. Понятно, что в данном случае если и подразумевается украшение, то в самую последнюю очередь. Предлагая нашу концепцию, мы не то чтобы спорим со Шпенглером, а рассматриваем тот аспект орнамента, который им не учитывался по объективным культурным причинам. Очевидно, для него вообще не существовало орнамента как десакрализованного и несакрального объекта культуры. По нашему мнению, сходный процесс возможно проследить на примере истории орнамента, в данном случае — конкретно христианского извода. Христианское искусство начинает зарождаться в римских катакомбах, где переосмысливаются, получают новую, более высокую степень сакральности языческие символы и сюжеты. То, что для римлян с их греческим языческим наследием было обычным, для верующих первохристиан приобрело новое священное значение, основанное на принципиально ином, не имеющем аналога в древности понятии о единобожии. Протоиерей Александр Шмеман пишет: «Начало христианского искусства — живопись катакомб — носит символический характер (…) Оно склонно изображать не столько божество, сколько функцию божества. Добрый Пастырь саркофагов и катакомб не только не образ, но и не символ Христа; он — зрительное ознаменование той мысли, что Спаситель спасает»[24]. Но эти «прямые» символы, независимо от системы их изображения, даже если они ритмичны, еще не являются сакральным орнаментом. Это, скорее всего, эмблематическая система самоидентификации *(Рис. 11, 12)*. После падения Римской империи и разделения ее на западную и восточную возникает новое государство Византия, где христианство получает статус государственной религии. Начинается зарождение принципиально иной — византийской культуры. Появляется первая богослужебная и духовная литература, возникает потребность в иллюстрировании рукописей церковного круга. Анализируя их, мы наблюдаем рудименты античной традиции во многих иллюстрациях в виде некоторых канонических изобразительных правил, а также появление новых восточных веяний в орнаментах. Но как раз эти ранние иллюстрируемые рукописи не отличаются пышной и богатой орнаментикой. Так, например, в миниатюрах Евангелия

---

[23] *Шпенглер О.* Закат Западного мира; Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе / пер. с нем. — М.: Альфа-книга, 2014. — С. 499.

[24] *Шмеман А.* Исторический путь православия. — Париж, 1989. — С. 246.

Рабулы *(Рис. 13)* орнаментирована только рамка, обрамляющая иллюстрации. Однако и она достаточно проста по своей конструкции[25].

Период с XI по XII в. был кульминацией в развитии книжного орнамента в Константинополе. Так, исследователь константинопольской книжной миниатюры XI в. В. Д. Лихачёва выделяет такие типичные для этого времени формы: мотив соединения кругов диагоналями, орнамент в виде пальметты, а также аканфовую ветвь[26]. Вероятнее всего, эти древние формы были заимствованы из античности и переработаны в соответствии с новой христианской догматикой. В этот же период орнаменты в книжных рукописях приобретают более пышный и богатый вид, применяется декорирование золотом *(Рис. 14)*. Однако, достигнув максимальной изощренности, орнамент начинает терять свой основной первостепенный смысл, постепенно введенный в него в начале эпохи христианства. Впоследствии книжные рукописи переходят в Древнюю Русь как продолжение византийской традиции.

Таким образом, наблюдая за развитием всего искусства Византии, а в частности книжной миниатюры и орнамента, можно сказать о том, что в этот период орнамент используется более не как декоративный элемент, а как смысловой, символический, повествовательный. В отличие от последующих веков, здесь его использование минимально по отношению к площади страницы. В книжной миниатюре византийского периода, а точнее самого раннего, заимствованного от первохристиан, орнамент на страницах рукописных книг является более символическим дополнением к основному повествовательному изображению, нежели самостоятельным видом искусства, как, например, в поздний готический период в Западной Европе. Это говорит о том, что постепенно с распространением христианства с его популяризацией утрачивается способность людей к знаковому мышлению, превращая орнамент в чистое украшение, декоративный бессодержательный элемент. Подобную ситуацию мы можем наблюдать в истории орнамента в греческий и римский периоды.

2.2. Орнамент книжной миниатюры периода Древней и Средневековой Руси (X–XVI вв.)

В 988 году великий князь киевский Владимир Святославич преобразил духовную жизнь русского народа. Так, на Руси появляется христианство, которое кардинальным образом меняет весь жизненный уклад славянского народа. Вместе с новой верой на территорию Древней Руси приходит и новая византийская культура, которая поначалу оказывает колоссальное влияние на только еще зарождающуюся русскую, становясь ее полной и непререкаемой первоосновой.

«Сама византийская традиция была воспринята на Руси не в полном объеме, ибо античное наследие, игравшее огромную роль в культуре Византии, в ее письменности, пришло на Русь в крайне редуцированном виде: в изобразительном искусстве это наследие сказалось в большей мере в сюжетах, в иконографии, и в меньшей мере — в стиле, пропорциях, в существе художественной формы. На Руси было неизмеримо слабее и значение культуры светской, существовавшей

---

[25] *Тальбот Д. Р.* Искусство Византии. — М.: Слово/slovo, 2002. — 252 с.

[26] *Лихачёва В. Д.* Искусство книги. Константинополь XI в. — М.: Наука, 1976. — 195 с.

в Византии в достаточно развитом виде и отличавшейся от собственно религиозной, церковной»[27].

Вместе с мастерами-специалистами всех видов церковного искусства пришли на Русь традиции византийского толка, многие из которых не получили в славянском мире своего развития. Так, великое искусство мозаики с ее удивительным сильным сакральным изобразительным рядом совершенно не было принято русичами, и его образцы дошли до нас лишь в исполнении самих греков. В самой Византии орнамент широко применялся для декорирования внутреннего убранства храма, литургических текстов, одежд и имел не только эстетический, но и символический характер. Византийский орнамент сложился под влиянием римского, греческого, персидского, а позднее и арабо-мусульманского. Но «определенное место занимала на Руси не только византийская, но и западная традиция, зависящая от географического положения и локальных связей страны с западными странами и особенно Скандинавией (это более всего сказалось на архитектуре, но заметно также и в орнаменте и в некоторых мотивах книжной декорации)»[28]. Такой сплав из различных стилей перенял и будущий русский церковный орнамент *(Рис. 15)*.

Особое значение в Киевской Руси придавали переписке и украшению книг. Главную роль в это сфере играли князья, которые выступали заказчиками и оплачивали столь дорогую, но такую нужную для страны работу. «Повесть временных лет особо выделяет деятельность Ярослава Мудрого, который, как сообщает специально составленная похвала этому князю, и сам любил читать книги ночью и днем и призвал многочисленных писцов для перевода книг с греческого языка и их переписки. Напоминая о содержащейся в книгах Божественной премудрости, летопись отмечает разные виды текстов, которые, очевидно, и переписывались при княжеском дворе: это были пророческие поучения, Евангелия, деяния и послания апостолов, жития святых. Многие из книг, переписанных при Ярославе, были вложены им в Софийский собор в Киеве, которому он уделял особое внимание будучи его ктитором. Среди них должны были быть и богато украшенные рукописи литургического предназначения. К сожалению, до нашего времени эти книги не сохранились»[29].

Известно, что, обучаясь искусству книжной миниатюры, русские мастера поначалу копировали византийские образцы. Этому ярким примером является Остромирово Евангелие, где каждый сюжет и мотив орнамента являются стилистическим продолжением византийской традиции, которая легко обнаруживается в целом ряде составляющих элементов *(Рис. 16)*. Древнейшим орнаментом русских рукописей является древнерусский или старовизантийский (иногда его называют геометрическим). Такой орнамент существовал на страницах рукописных книг на протяжении XI–XII вв. В основе древнерусского орнамента лежат два мотива: растительный и геометрический. Заставка орнамента изображается в виде квадрата или прямоугольника буквы «П», что напоминает схему храма в разрезе, внутреннюю часть которых заполняют различными простейшими геометрическими

---

[27] *Сарабьянов В. Д.*, *Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. — С. 9.

[28] *Сарабьянов В. Д.*, *Смирнова Э. С.* Указ. соч.

[29] Там же. — С. 63.

фигурами: прямоугольниками, четырехугольниками, ромбами и т. д., в которые вводятся растительные мотивы — цветы и листья. Непременным мотивом такого орнамента является изображение византийского цветка крина. Вот здесь и рождается сакрализованное поначалу, а далее переходящее в сакральное — творческое самоощущение мастеров-исполнителей, которые сразу же восприняли чуждые их языческому эстетическому чутью элементы как носителей абсолютно нового, чисто христианского мировосприятия. Поначалу возможен процесс сакрализации, в котором еще не достигается высшая степень сакральности. В процессе работы повышение мастерства здесь обязательно накладывается на повышение качества веры, что приводит в итоге к появлению окончательно сложившегося сакрального образа. Даже можно предположить, что в тот же самый период в Византии подобное явление либо вообще не наблюдалось, либо имело локальный и ослабленный характер. И действительно, на русской почве все античные элементы в иконописи и других видах церковного искусства приобрели антиантичное звучание.

Такое сочетание растительного и геометрического орнамента было характерно и для изображения буквиц. Также часто можно наблюдать реалистическое изображение животных или птиц вне заставки (львов, куропаток, зайцев). В простых рукописях орнамент был монохроматичным, т. е. рисовался только одной краской — киноварью. В более богатых узор был многоцветным, с обилием золота[30].

Особое место в русской культуре занимают XIV–XVI вв., связанные с такими мастерами, как Феофан Грек (1340–1410 гг.), Дионисий (1444–1502 гг.) и Андрей Рублев (ок. 1360–1430 гг.). В этот период икона, архитектура и прикладное церковное искусство приобретают особый духовно-эстетический лад, где собственно эстетическому отводится подчиненное место. Это же время приходится на расцвет *исихазма (молчание)*. Открытый святителем Григорием Паламой (1296–1359 гг.), он представлял собой особую молитвенную практику, связанную с обостренно понимаемым аскетизмом. Так, византийская традиция в орнаменте и миниатюре переосмысливается и обретает новый расцвет в виде новых форм и смыслов древнерусского орнамента. Ярким примером являются Хитрово Евангелие *(Рис. 17, 18)*, предположительно оформленное Андреем Рублевым, и Евангелие Кошки, заставки и буквицы которого, возможно, созданы Феофаном Греком *(Рис. 19, 20)*. Несмотря на использование золота, орнамент при этом несет в себе свойства и качества, сходные с высокой иконописью. В нем стилистически соединяются все достоинства иконы: простота языка, изобразительный такт, минимальный набор технических приемов, отсутствие композиционной и фрагментарной перегрузки.

Эстетика периода расцвета христианской духовности в ценностную планку включает обязательный уровень высокой церковной духовности автора. Феофан Грек и Андрей Рублев, казалось бы, совершенно противоположные по стилистике, образному видению изографы, но объединяет их максимальное выражение веры в своих произведениях. С нашей точки зрения, понятия «вера» и «религиозность» строго различаются между собой. *Вера дается по благодати.* Религиозность же может свидетельствовать скорее о наличии внешних признаков церковной жизни — соблюдении определенных ритуалов, норм и правил, порой в строгой форме (молитвы, посты и т. д.). Однако это не является открытым свидетельством

[30] *Леонтьева Г. А.* Вспомогательные исторические дисциплины: учебник для вузов. — М.: ВЛАДОС, 2014. — 620 с.

наличия веры у человека. Образы творчества Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия являются выдающимися на протяжении существования всего церковного искусства Руси. И именно потому, что все три автора, оставаясь в пределах жесткого канона, смогли максимально по-своему и творчески личностно выразить идею Бога в своих произведениях. Так об иконе, например, искусствовед и богослов Ю. И. Ермилов пишет: «Икона — наиболее конкретно-содержательная и выразительная часть христианской жизни. Ее существование обусловлено молитвой к образу Господа и Его святых и является плодом его аскетической науки — отшельнической дисциплины, организующей сущность человека по образу и подобию Божию. Икона, имея жесткий канон, базируется, однако, не на формах, цвете и линиях, а на адекватных и развитых представлениях иконописца о Боге, которые заключены не в догматических формулах, а запечатлены в сердце, открытом Богу и его энергиям»[31].

Примером же явной религиозности со всем набором ее отрицательных качеств является школа Симона Ушакова (1626–1686 гг.), давшая толчок к развитию религиозной живописи XVIII–XIX вв. и оказавшая большое влияние на многих иконописцев, в том числе и современных. Очеловечивание образов, использование ярко выраженной светотени в ликах, дополнительного *ритмичного узора* в одежде, фонах, нимбах свидетельствует о начинающей складываться в XVII в. десакрализации иконописного образа *(Рис. 21)*.

Но в то же время в книжном искусстве старообрядцев, далеком от столичных тенденций, появляется совершенно удивительная и ни на что не похожая система оформления богослужебных книг — гуслицкая роспись, один из малоисследованных видов народного творчества, имеющий совершенно уникальную историю. Местность Гуслицы расположена в одном из районов Восточного Подмосковья, куда в свое время ссылали бояр, не принявших церковную реформу патриарха Никона Собора 1666 года, старообрядцев. По местной легенде здесь опускали в реку гусли для придания звуку инструмента особой музыкальности. Гуслицы выделялись высокой грамотностью, которая и сохранила дораскольничью систему музыкальной крюковой записи мелодий богослужебного пения. В этих служебниках применялась специфическая книжная графика особого — гуслицкого стиля, где широко применялись буквицы, заставки, рамки и виньетки. Графическая структура этого вида народного творчества в отдельных элементах на первый взгляд может показаться похожей отдаленно на хохломскую роспись или керамическую орнаментику гжели, при этом она оставалась стилистически яркой, читаемой и неповторимой, узнаваемой сразу и запоминающейся графическими заставками самого разного характера. Роспись выполнялась водяными красками с помощью кисти и пера для штриховки.

Характер росписи требовал от мастера не только чисто рабочих — ремесленных навыков, но и особого художественного вкуса, чувства стилистического единства при достаточном элементе импровизации. До нашего времени дошли в достаточном количестве сборники и отдельные певческие страницы с изящными графическими заставками самого разного толка *(Рис. 22)*. Не имея в своей основе ни византийских, ни восточных традиций, гуслицкая роспись вобрала в себя все

[31] *Ермилов Ю. И.* Творчество Андрея Тарковского в Иконосфере России. Антипод литературно-метонимического мышления. — Иваново: Листос, 2012. — 183 с.

свойства и стилистику чисто народного славянского творчества. В орнаментах Гуслиц используются в основном растительные мотивы — это растения, произраставшие на данной территории, стилизованные и переработанные данными мастерами. Поля книг украшают многоярусные «древа жизни» и райские птицы, что косвенно свидетельствует о сохранении и переосмыслении языческих народных традиций.

Говоря о сакральной составляющей в орнаменте книжной графики периода расцвета исихазма, а также до и после него, мы понимаем, что та сакральность, о которой говорится в данном исследовании, совершенно не тождественна исконно священному началу древнейших орнаментальных систем и даже принципиально далека от них по всем параметрам. Вполне можно допустить, что древнейшие орнаментально-знаковые открытия не возникали как отчужденное творчество, осознающее свои составляющие в качестве отдельных носителей того или иного символического или буквального смысла, которые можно произвольно, в соответствии с требованием содержания, взаимосочетать или перекомпоновывать. Рождение символического образа имеет своим истоком нечто такое, что как минимум сродни откровению в его христианском понимании. И хотя содержание этого откровения всегда для нового времени почти полностью скрыто, наш современник вполне точно интуитивно чувствует его почти сверхъестественную природу, истоки которой находятся далеко за пределами повседневной практики обеспечения жизненного цикла. Обеспечения именно в значении условия физического выживания.

Еще раз вспоминая слова О. Шпенглера о самостоятельной жизни орнамента, которая не зависит от характера и времени культуры, в которой он возникает и развивается, мы понимаем, что речь идет именно о настоящем орнаменте, который еще ни в коем случае не узор и не украшение, а если и начинает становиться украшением, то с минимальным функционированием эстетического аспекта.

Сакральность православных раритетов книжного дела тоже не является продуктом сознательного творческого процесса, ведущего к заданному сакральному результату. Речь идет о косвенном качестве, которое объективно сопровождает определенный стиль жизни результатами творческого процесса. В нем очень трудно выделить какие-то систематические приемы и признаки, с помощью которых можно было бы точно и однозначно указать на их наличие, порядок и значимость как доказательство присутствия сакральности в том или ином книжном образце.

Православный мастер в период церковного расцвета на Руси, а если точнее, то расцвета подлинной веры, создавал любую храмовую вещь как высокое религиозное явление, где место красоте было само по себе отведено в рамках строгих внешних правил жизни, влияющих напрямую на характер отдельных стилистических ходов и неписаных канонов. Эти требования регулярных постов и молитвы не отделялись от общего звучания повседневности, поэтому элементы определенной строгости в стиле были вполне естественны и органичны, как и сама сакральная сторона повседневного бытия. С изменением мировоззренческих парадигм, в том числе и в религиозном сознании, все составляющие церковного искусства пошли по пути изъязвления стилистических смыслов, а вместе с ним и постепенной его десакрализации. Формальное использование христианских символических и эмблематических фигур в узорочье не могло привести к подъему и тем более расцвету сакрального начала, а привело к дальнейшему ремесленному

отчуждению от изначального, канонически обоснованного высшего религиозного смысла.

Подводя итог вышесказанному, мы отмечаем, что орнамент как некий живой организм проходит определенные стадии (этапы) жизни. Он *зарождается* (в данном случае под «зарождением» подразумевается переосмысление определенного набора символов в соответствии с исторической эпохой, например, заимствование христианами античной символики), достигает своего максимального *расцвета* (наивысшей точки особой сакральности в христианском понимании) и умирает (процесс «вымирания» орнамента происходит с началом его десакрализации).

2.3. Орнамент книжной миниатюры европейских стран в период с XII–XV вв.

Европейское искусство данного периода, в отличие от Древней Руси, развивалось по своим определенным законам и традициям, основанным на католических догматах. В 1054 г. происходит разделение единой христианской церкви на Восточную (православие) и Западную (католичество). В этот период в католической церкви складывается своя система церковного искусства. Во многом оно также основывается на византийских традициях, но преимущество отдается эмоциональной (чувственной) стороне церковной жизни человека. Такая система восприятия христианства и использование его на практике станет впоследствии для европейского искусства губительной с точки зрения сохранения его сакральности.

Средневековая книжная миниатюра берет свое начало во Франции. Ее расцвет приходится на правление короля Людовика IX (1214–1270 гг.), который очень любил книги и искусство. К сожалению, имен иллюминаторов Людовика IX мы не знаем, но имя одного из художников его внука известно — это мастер Оноре. Его работы являют собой новую ступень в эволюции парижского украшения книжной страницы. Так впервые появляются остроконечные листья плюща, которым суждено было не сходить со страниц парижских рукописей на протяжении более чем столетия. Кроме того, Нюрнбергский манускрипт, созданный под его началом, становится общепринятым для оформления Часословов с XIV и до начала XV в. *(Рис. 23).*

Большое влияние на книжную миниатюру того периода оказала готическая архитектура. Используемый в качестве декоративного украшения лучистый стиль получил свое название от типичного для того периода орнамента в форме солнечных лучей, украшающего окна-розы, и стал довольно популярным *(Рис. 24).*

Трудно сказать, какую конкретно смысловую роль играла готическая архитектура в книжной миниатюре того времени. Возможно, она не была чистым декором, так как сама собой своим стремлением ввысь означала стремление к Богу. Изображение храма как такового характерно для многих авраамических религий (христианство, иудаизм, ислам) и несет в себе чисто сакральный смысл. *Храм как дом Божий*. Многие украшения, такие как скульптура и некоторые архитектурные детали, являлись символами библейских сюжетов. Но это лишь предположение, так как мы не располагаем точными данными, а исследований на данную тему недостаточно либо они несут общий описательный характер.

Но, рассматривая произведения иллюминаторов того времени, мы можем проследить и найти некоторые общие элементы, характерные для того периода. Не нужно забывать про то, что истоком готической миниатюры средневекового

периода была раннехристианская и византийская миниатюра. Поэтому часть символики была заимствована из византийских манускриптов. Так, например, на полях средневековых рукописей часто встречаются крины (стилизованные лилии), четырехлистники (архитектурный элемент), фантастические существа и т. д.

Часто используемыми были также и различные растительные мотивы — остроконечный плющ был традиционным элементом книжных рукописей Франции, который позднее сменил акант в различных интерпретациях, заимствованный из римского искусства и проникший в европейские страны из Италии, а также древо жизни. Так, например, в работе художника Жана де Бомеца «Христос на кресте с молящимся монахом-картезианцем» (около 1390–1395 гг.) мы наблюдаем в качества фона вокруг персонажей картины — дерево, растущее прямо из холма Голгофы *(Рис. 25)*. Несмотря на то, что это произведение не книжной миниатюры, на его примере можно наблюдать использование орнамента не в качестве украшения, а несущего определенную смысловую нагрузку. «Фон не "окружает" фигуры, а выглядит как повешенная в качестве занавеса ткань. Фон связан с изображенной сценой узором — уходящим корнями в холм Голгофы растением, символизирующим древо жизни и познания. Этот стилизованный орнамент равномерно заполняет оставшуюся свободной плоскость картины. Всю картину пересекают широкие дуги размашистых, переходящих одна в другую линий: контуры фигур, складки одежды, струя крови на теле Христа. Гибкие извивающиеся линии избегают разрывов и столкновений, как, например, это можно наблюдать на стебле растения у локтя монаха»[32].

Искусство книжной графики европейских стран рассматриваемого периода во многом отличается от древнерусского. Несомненно, оно все сакрализовано, а есть примеры, где сакральность прослеживается на высшем уровне. Однако по своей специфике европейское искусство слишком быстро как бы освобождается от церковных «оков и догм», а процесс десакрализации происходит во много раз быстрее, чем на Руси. Так, искусство Возрождения, вопреки убеждениям многих искусствоведов, преувеличивая человеческое начало в мировой истории, нанесло колоссальный ущерб всему дальнейшему искусству вообще.

Стоит отметить, что существует достаточно много литературы о книжной миниатюре Средневековья, где при огромном фактическом материале выделяются черты неканонического свойства: скабрезность и рисуночное хулиганство сексуального содержания, причем зачастую все это преподносится как сознательное противостояние официальной Церкви исполнителями священных заказов. Вполне допустимо, что подобные факты имели место, что требует особого, неповерхностного исследования. В свое время в православной периодике, например, встречалось утверждение, что Римский Папа сатанист, так как его крест перевернут вершиной вниз. Доверчивым неофитам было невдомек, что это крест распятия святого Апостола Петра, который попросил распять его не как Христа, чтобы не оскорблять сходством несоизмеримость их взаимного масштаба. Очень многое в истории культуры, имеющее отношение к Церкви, часто просто терминологически не укладывается в современное трансформированное значение сегодняшнего прочтения каждого церковного понятия. Так, до сих пор принято словом Церковь называть исключительно институциональную составляющую

[32] *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. — Будапешт: Корвина, 1984. — С. 48.

термина, которая тоже неоднозначна и требует исключительно точной конкретики. Учитывая это, мы попытались в какой-то мере затронуть одну из важных, на наш взгляд, культурологических и искусствоведческих проблем.

Учитывая слишком ограниченное современное восприятие всего, что связано с искусством предмета, постоянно сталкиваясь с не всегда уместным термином «декоративно-прикладное искусство», нам кажется, что пришло время отнестись к данному явлению не как ремеслу достаточно забавному и изобретательному или как к искусству второго сорта. Книжное художественное творчество можно считать самостоятельным видом высокого искусства, составляющие которого, кроме количественных рабочих характеристик, несут не менее глубокое или трагически утерянное духовное начало, что и может быть объектом дальнейшего изучения и культурной пропаганды.

Вывод по II главе

Итак, в главе II мы попытались проследить историю христианского орнамента книжной графики начиная с зарождения христианства и до XVI в. включительно. С нашей точки зрения, мы постарались показать сакральность орнаментов рукописных книг на конкретных примерах Евангелий Древней Руси. А также пришли к выводу, основываясь на умозаключениях О. Шпенглера о культурах, что процессы сакрализации и десакрализации происходят на каждом историческом этапе, что соответственно показали на примерах Византии, Древней Руси и Европы. И хотя орнамент в своей знаковой структуре имеет одну геометрическую первооснову — круг, крест, квадрат с их разнообразными модификациями, его элементы переходят из одной культуры в другую, где перерабатываются, сакрализуются в каждом отдельном случае по-своему, иногда приобретая противоположное символическое значение. Но на определенном этапе начинается неуклонный процесс его десакрализации вместе со всем блоком священного искусства, в итоге становящегося чисто секулярным. С исторической точки зрения эти этапы обязательно присущи не только орнаменту, но и всему искусству в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной исследовательской работы было привлечение внимания исследователей орнамента книжной графики духовной литературы XI–XVI вв. к его сакральной составляющей, а также приведение этого знакового свойства в приоритетное положение при изучении данной темы. Для достижения цели нами были решены следующие задачи.

При решении первой задачи, поставленной в исследовательской работе, нами была изучена искусствоведческая, культурологическая и философская литература, а также ряд альбомов и сборников по орнаменту книжной графики духовной литературы с XI по XVI в. В результате мы пришли к выводу, что в данных исследованиях практически всегда упускается тема сакральной составляющей орнамента.

При решении второй задачи нами были изучены многочисленные определения термина «орнамент» на разных языках. Из чего можно сделать вывод, что данный термин подходит для орнаментальных композиций, несущих сакральные

функции, и никак не может употребляться по отношению к десакрализованным узорно-ритмическим декоративным композициям. Для решения данной проблемы мы предлагаем ввод нового термина «ритмичный узор» для обозначения всех несакральных украшающих конструкций.

При решении третьей задачи на основе анализа и обобщения искусствоведческой, культурологической и философской литературы, а также ряда альбомов и сборников по орнаменту книжной графики духовной литературы с XI по XVI в. мы пришли к выводу, что орнамент рукописных книг достигает своей наивысшей точки сакральности именно в период расцвета исихазма, что убедительно доказываем на примере книжных рукописей Древней Руси.

При решении четвертой задачи в ходе теоретического исследования мы пришли к выводу, что сакральность не поддается вычислению или отчужденному определению. Она имеет смысл только для верующего или понимающего полную историческую специфику церковного искусства, сопряженного с понятием объективно священных предметов и явлений.

При решении последней — пятой задачи нами была выполнена творческая работа по созданию брошюры «Пасхальное чтение на четырех языках». Брошюра выполнена с сохранением всех стилистических и колористических особенностей книжной миниатюры. Также стоит отметить, что в данном проекте автор не претендует на определение своей работы как чисто сакральной, а лишь делает попытку отойти от явно бездумного и бездуховного использования орнамента.

Таким образом, нами были созданы все необходимые условия для привлечения внимания будущих исследователей орнамента книжной графики духовной литературы XI–XVI вв. к его сакральной составляющей, а также выведение этого знакового признака в приоритетные при изучении данной темы. С нашей точки зрения цель и задачи исследования достигнуты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барковъ Н. В.* Мотивы русскаго орнамента XI, XII, XIII, XIV, XV и XVI вѣковъ, собранные Н. В. Барковымъ.
2. Большой этимологический словарь русского языка. — М.: Дом славянской книги, 2018. — 960 с.
3. *Буслаев Ѳ. И.* Историческіе очерки Ѳ. И. Буслаева по русскому орнаменту въ рукописяхъ. — Петроградъ: Изданіе Отдѣленія Русского языка и Словесности Академіи Наукъ, 1917. — 221 с.
4. *Буслаев Ѳ. И.* Русскій лицевой апокалипсисъ. Сводъ изображеній изъ лицевыхъ апокалипсисовъ по Русскимъ рукописямъ съ XVI-го вѣка по XIX-й. — М.: Въ Синодальной Типографіи, 1884. — 847 с.
5. *Вейль Г.* Симметрия. — М.: Наука, 1968. — 191 с.
6. *Ермилов Ю. И.* Творчество Андрея Тарковского в Иконосфере России. Антипод литературно-метонимического мышления. — Иваново: Листос, 2012. — 183 с.
7. *Ершова Л. В., Засорина Ю. А.* Некоторые аспекты десакрализации иконы в истории русской иконописи // Наука, общество, культура: проблемы и перспективы взаимодействия в современном мире. — Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2020. — 306 с.
8. *Засорина Ю. А.* Орнамент: исследовательские мифы и нераскрытая реальность // На пути к гражданскому обществу. — 2019. — № 3. — С. 53–55

9. *Иванов Н. А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 3. — С. 14–25.
10. *Леонтьева Г. А.* Вспомогательные исторические дисциплины: учебник для вузов. — М.: ВЛАДОС, 2014. — 620 с.
11. *Лихачёва В. Д.* Византийская миниатюра. — М.: Искусство, 1977. — 220 с.
12. *Лихачёва В. Д.* Искусство книги. Константинополь XI в. — М.: Наука, 1976. — 195 с.
13. *Мартиндейл Э.* Готика. — М.: Слово/slovo, 2001. — 287 с.
14. Полный церковно-славянский словарь. Протоиерей Г. Дьяченко. — М.: Посад, 1993. — 1120 с.
15. *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. — 751 с.
16. *Свирин А. Н.* Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. — М.: Искусство, 1964. — 296 с.
17. *Симаковъ Н.* Русский орнаментъ въ старинныхъ образцахъ ткани, эмаль, рѣзьба изъ дерева и кости, обронное, чеканное и литейное дѣло. — С. Петербургъ: Изданіе общества поощренія Художниковъ, 1882.
18. *Стасовъ В. В.* Русскій народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева. Съ объяснительнымъ текстомъ В. Стасова. Выпускъ первый. — С.-Петербургъ: Типографія товарищества Общественная польза, 1872. — С. 16.
19. *Стасовъ В. В.* Славянскій и Восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени. Собралъ и изслѣдовал Владимиръ Стасовъ. Издано съ высочайшаго соизволенія императора Алксандра II. — С.-Петербургъ: Картографическое заведеніе А. А. Ильина, 1887. — 229 с.
20. *Тальбот Д. Р.* Искусство Византии. — М.: Слово/slovo, 2002. — 252 с.
21. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. — М.: ИнфоАрт, 1991. — 112 с.
22. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. — М.: Изд-во Западноевропейского экзархата, Московский патриархат, 1989. — 475 с.
23. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993. — 324 с.
24. *Шервудъ В. И.* Опыт исслѣдованія законовъ искусства. Живопись, скульптура, архитектура и орнаментика. — М.: Университетская типографія, 1895. — С. 179.
25. *Шмеман А.* Исторический путь православия. — Париж, 1989. — С. 246.
26. *Шпенглер О.* Закат Западного мира; Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе / пер. с нем. — М.: Альфа-книга, 2014. — 1085 с.
27. *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. — Будапешт: Корвина, 1984. — 44 с.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Обложка брошюры «Пасхальное чтение на четырех языках».
Источник: фото автора 24.06.2020

Рис. 2. Разворот брошюры на церковно-славянском языке в гуслицком стиле.
Источник: фото автора 24.06.2020

Рис. 3. Разворот брошюры на древнегреческом языке в византийском стиле.
Источник: фото автора 24.06.2020

Рис. 4. Разворот брошюры на латыни в готическом стиле.
Источник: фото автора 24.06.2020

Рис. 5. Разворот брошюры на иврите в еврейском стиле.
Источник: фото автора 24.06.2020

Рис. 6. Работы детей, созданные во время производственной практики.
Источник: фото автора

Рис. 7. Работы детей, созданные во время производственной практики. Источник: фото автора

Рис. 8. Современные печатные издания богослужебной литературы. Источник фото: Святое Евангелие на церковно-славянском языке. Сретение. Магазин православной литературы [Электронный ресурс]. — URL: https://sretenie.com/book/element.php?ID=49344 (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 9. Спас на престоле с припадающими святыми. Ярославская икона. Середина XVII в. Источник фото: Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики… [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4455 (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 10. Богоматерь Владимирская. Первая половина XVII в. Ярославль. Источник фото: Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики… [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/hires.php?id=1775&lng=ru&type=1 (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 11. Il Cubicolo della Velata, фото Martin Conde. Римские катакомбы. Источник фото: Михаил Шварц. «Катакомбы Рима» [Электронный ресурс]. — URL: https://holidaygid.ru/catacombe-di-roma/ (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 12. Римские катакомбы. Источник фото: Петр — Павел. Христианские катакомбы Рима [Электронный ресурс]. — URL: http://petr-pavel.pravorg.ru/hristianskie-katakomby-rima/ (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 13. Вознесение. Миниатюра Евангелия Рабулы. 586 г. Сирия. Библиотека Лауренциана. Флоренция. Источник фото: Тальбот Д. Р. Искусство Византии. — М.: Слово/slovo, 2002. — 252 с.

Рис. 14. Заставица. Византия, XI в. Местонахождение: Греция, Афон. Источник фото: Русская икона. Книжная миниатюра [Электронный ресурс]. — URL: https://www.ruicon.ru/arts-new/books/1x1-dtl/afonskaya_miniatyura/zastavitca57/ (дата обращения: 05.09.2020)

Рис. 15. Христос на троне, коронующий князя Ярополка и его жену Ирину. Миниатюра Молитвенника Гертруды. 1078–1086 гг. Чивидале, Национальный археологический музей, cod. CXXXVI. Источник фото: Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета, 2007. — 751 с.

Рис. 16. Евангелист Лука. Миниатюра из Остромирова Евангелия. 1056–157 гг. РНБ, F. п. I. 5. Источник фото: Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета, 2007. — 751 с.

Рис. 17. Апостол Иоанн Богослов со своим учеником Прохором. Евангелие Хитрово. Андрей Рублев. 1390-е, пергамент, рукопись. Российская государственная библиотека, Москва. Источник фото: Правмир. Иконы преподобного Андрея Рублева [Электронный ресурс]. — URL: https://www.pravmir.ru/ikony-prepodobnogo-andreya-rubleva/ (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 18. Миниатюра. Евангелие Хитрово. Андрей Рублев, 1390-е, пергамент, рукопись. Российская государственная библиотека, Москва. Источник фото: Правмир. Иконы преподобного Андрея Рублева [Электронный ресурс]. — URL: https://www.pravmir.ru/ikony-prepodobnogo-andreya-rubleva/ (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 19. Лист с двумя инициалами В. Евангелие Кошки. Феофан Грек? 1390-е. Российская Государственная библиотека, Москва, Россия. Источник фото: Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики… [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=rue&mst_id=3855 (дата обращения: 05.09.2020)

Рис. 20. Лист с инициалом В и заставкой. Евангелие Кошки. Феофан Грек? 1390-е. Российская Государственная библиотека, Москва, Россия. Источник фото: Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики… [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=rue&mst_id=3872 (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 21. Сравнительные фото. Слева: Спас Нерукотворный XII в. Новгород. Местонахождение: Россия. Москва. Государственная Третьяковская галерея. Справа: Спас Нерукотворный XVI в. Симон Ушаков. Источник фото: Русская икона [Электронный ресурс]. — URL: https://ruicon.ru/arts-new/icons/1x1-dtl/rus_rossiya/spas_nerukotvornyj/?page_20=5&p_f_11_temp_id=1&p_f_11_88=~спас%20~нерукотворный&p_f_11_77%5B%5D=&p_f_11_28%5B%5D=&p_f_11_71%5B%5D=&p_f_11_16=&p_f_11_16_link=&p_f_11_6=&p_f_11_29=&p_f_11_29_link=&p_f_11_8=&p_f_11_4%5B%5D=&p_f_11_78%5B%5D=&p_f_11_12%5B%5D=&p_f_11_91_cb=1&p_f_11_13_cb=1&p_f_11_25_cb=1&p_f_11_id=&ref-cat= (дата обращения: 03.09.2020). Источник фото: Симон Ушаков. Культура РФ [Электронный ресурс]. — URL: https://www.culture.ru/persons/9843/simon-ushakov (дата обращения: 03.09.2020)

Рис. 22. Сборник певческий крюковой. Ветка. Конец XVII в. Источник фото: Гуслицкая роспись: история, значение элементов, цвета и описание с фото // FB.ru. — URL: https://fb.ru/article/468521/guslitskaya-rospis-istoriya-znachenie-elementov-tsveta-i-opisanie-s-foto (дата обращения: 04.09.2020)

Рис. 23. Страница, посвященная Деве Марии, из Часослова мастерской Оноре; возможно, около 1290 г. Источник фото: Мартиндейл Э. Готика. — М.: Слово/slovo, 2001. — 287 с.

Рис. 24. Валаам и его ослица. Страница из Псалтыря Святого Людовика; 1270 г. Источник фото: Мартиндейл Э. Готика. — М.: Слово/slovo, 2001. — 287 с.

Рис. 25. Жан де Бомец. Христос на Кресте с молящимся монахом-картезианцем. Около 1390–1395 гг. Кливленд, Огайо. Кливлендский Музей искусства. Источник фото: Эрши А. Живопись интернациональной готики. — Будапешт: Корвина, 1984. — 44 с.

Вторая премия

ТРАКТАТ «IL CORAGO»: МУЗЫКА В ИТАЛЬЯНСКОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Хлюпина Анастасия Александровна
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

ВВЕДЕНИЕ

Становление музыкального театра и жанра оперы происходило в интеллектуальной атмосфере Флоренции первой половины XVII века под влиянием различных литературных теорий, связанных с изучением античной культуры. Вместе с тем десятилетия, стоящие между появлением нового стиля музыкального интонирования в итальянском театре конца XVI века и открытием общедоступного венецианского музыкального театра в 1637 году, представляют собой «темное» мало исследованное время в истории оперы. Каким образом увлечение флорентийских академиков древней музыкой переродилось в столь совершенный музыкально-сценический жанр, как опера? Как театральная практика и вкусы публики повлияли на процесс этой эволюции? Почему те или иные способы музыкального исполнения закрепились в постановочной практике, определив вид будущей барочной оперы?

Для того чтобы ответить на эти и другие вопросы, исследователю требуется знание самых разных трудов, затрагивающих вопросы не только музыкального искусства и театроведения, но и литературоведения, философии, антиковедения, истории, выходящие далеко за рамки XVII века. Важнейшим источником являются теоретические трактаты — труднодоступные (и непонятные без подробных комментариев даже для носителей итальянского языка), но ценнейшие свидетельства культурной жизни интересующего нас периода.

Предметом нашего исследования стали музыкальные главы из трактата «Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche» («Il Corago, или Некоторые соображения о том, как хорошо и правильно ставить на сцене драматические сочинения»), написанного анонимным флорентийским автором в первой половине XVII века. Этот труд хорош тем, что его автор, отдавая дань самым разным сторонам итальянского театра, ставит во главу угла именно музыку и концентрирует на ней свое внимание. Трактат не был опубликован при жизни создателя; впрочем, и после его смерти, вплоть до конца XX века, он не издавался и не изучался. Мы не можем судить о том, насколько велико было влияние трактата на современников, но его значение для нас бесценно: это увлекательная полномасштабная картина театрального закулисья начала XVII столетия, написанная рукой внимательного и ироничного профессионала.

Несмотря на свою значительную «свидетельскую» важность, трактат изучен недостаточно. Первые упоминания об этом сочинении мы встречаем у Анджело Солерти[1]. После публикации трактата в 1983 году в зарубежном музыкознании появляется несколько самостоятельных статей, которые раскрывают отдельные аспекты содержания его музыкальных глав[2]. Прежде всего, это развернутое описание трактата в книге Л. Бьянкони «Музыка в XVII веке»[3], объемная статья Р. Сэвиджа и М. Сансоне «*Il Corago* и постановка старинной оперы: четыре главы из анонимного трактата (ок. 1630)»[4], в которой публикуется английский перевод четырех глав из трактата и подробно описывается история возникновения слова «хорег», а также работа португальских ученых М. Лемос и Л. Косты «*Il Corago* и опера XVII века: между теорией и суждением вкуса»[5] (во многом воспроизводящая идеи Бьянкони).

Интересно представлен трактат в статье М. Падоана и Р. Кендрика «Традиционное и "современное" в "Il Corago"»[6]: ученые рассмотрели разные подходы к возрождению античного музыкального театра у автора «Il Corago» и Дж. Б. Дони (в его знаменитой работе «О сценической музыке»).

Отсылки к трактату можно также встретить на страницах некоторых трудов по истории старинной музыки; в частности, упоминания о нем содержатся в «Кембриджской истории музыки XVII века» под редакцией Т. Картера и Дж. Батта[7], в сборнике статей К. Палиски «Музыка и идеи в XVI и XVII веках»[8], в книгах Э. Вилбоурн «Опера XVII века и звучание комедии дель арте»[9], Б. Л. Гликсон и Д. Э. Гликсона «Изобретение оперного предпринимательства: Импресарио и его мир в Венеции XVII века»[10], Ф. Гуаландри «Аффекты, страсти, пороки и добродетели: риторика жеста в театре XVII века»[11], Э. Розанд «Опера в Венеции XVII века. Создание жанра»[12], Г. Томлинсона «Метафизическое пение: эссе об опере»[13] и в других работах. Иногда авторы в дополнение к краткому упоминанию

---

1 *Solerti A.* Gli albori del melodramma. Vol. 2. — Milan, 1903.

2 В отечественном музыкознании трактат «Il Corago» освещается нами впервые.

3 *Bianconi L.* Music in Seventeenth Century. — Cambridge, 1987.

4 *Savage R., Sansone M.* Il Corago and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630 // Early Music. The Baroque Stage I. — 1989. — Vol. 17, no. 4. — P. 494–511.

5 *Lemos M. S., Costa L.* Il Corago e o melodrama seiscentista: entre a teoria e o juízo do gosto. Revista Música Hodie, Goiânia. — 2015. — Vol. 15, no. 2.

6 *Padoan M., Kendrick R.* Tradition and «Modernity» in Il Corago // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 24 (1993): 113–127 // Irasm 24, 1993.

7 The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. — Cambridge, 2005.

8 *Paliska C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. — Urbana, 2006.

9 *Wilbourne E.* Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte. — Chicago, 2016.

10 *Glixon B. L., Glixon J. E.* Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice. — Oxford, 2006.

11 *Gualandri F.* Affetti, Passioni, Vizi e Virtù La retorica del gesto nel teatro del'600. — Milano, 2001.

12 *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. — Berkeley, 1991.

13 *Tomlinson G.* Metaphysical Song: An Essay on Opera. — New Jersey, 1999.

приводят несколько цитат из трактата, которые кочуют из одного исследования в другое.

Слово «corago» было также использовано в качестве заголовка для сайта частной продюсерской компании музыканта и оперного режиссера Э. Лоуренса-Кинга, созданной для постановки барочной оперы и исторических оперных спектаклей. На сайте есть «анонс» предстоящего полного перевода Лоуренсом-Кингом трактата на английский язык с комментариями, которые будут базироваться на его «личном и практическом опыте исполнения continuo, опыте сценической и музыкальной режиссуры сочинений эпохи "Il Corago" и современных постановок, а также на [его] научных исследованиях практической значимости ренессансной философии и исторической науки»[14]. К настоящему моменту этот замысел не осуществлен.

Таким образом, ни в одной из современных научных работ мы не находим описания системы музыкальных идей трактата. Поэтому наша **цель** состоит в том, чтобы систематично изложить и прокомментировать представления анонимного автора «Il Corago» о музыке в итальянском театре первой половины XVII века.

Мы поставили перед собой ряд **задач**:

1) представить основные сведения о трактате «Il Corago» (включая его датировку, проблему авторства, обзор содержания и объяснение названия);
2) дать общую характеристику авторскому стилю изложения материала;
3) определить значение трактата для истории старинной оперы;
4) изложить представления автора об идеальной манере музыкального интонирования в театре, а также о том, какими средствами можно усилить ее воздействие;
5) рассмотреть вопросы музыкальной терминологии в трактате, а также представления автора трактата о музыке в древнегреческом театре и о возможности адаптации античной практики к современным условиям.

Для решения этих задач нами было переведено на русский язык пятнадцать глав трактата. Прежде всего это разделы, касающиеся музыки, глава о простой декламации, вступление, заключение и несколько отдельных частей о поэзии. В приложении публикуются три главы, наиболее важные для раскрытия заявленной темы[15].

Также в приложении приводится ряд иллюстраций и схем, которые помогут наглядно продемонстрировать систему практических идей и представлений автора «Il Corago» о том, как наилучшим образом поставить на сцене музыкальный спектакль.

---

[14] Il Corago. The production company for Baroque Opera and Historical Action [Электронный ресурс]. — URL: https://www.ilcorago.com (дата обращения: 10.12.2019).

[15] Все цитаты и ссылки на страницы «Il Corago», в том числе три переведенные главы трактата в приложении, приводятся в нашей работе по тексту издания: Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche / ed. Paolo Fabbri, Angelo Pompilio. — Firenze, 1983.

ГЛАВА 1. ТРАКТАТ «IL CORAGO» И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XVII ВЕКА

1.1. К вопросу датировки и авторства

История изучения анонимного трактата «Il Corago, или Некоторые соображения о том, как хорошо и правильно ставить на сцене драматические сочинения» берет начало в 1904 году со скромной ссылки, приведенной на полях книги знаменитого литературного критика и библиотекаря Анджело Солерти «Зарождение оперы»: говоря о сценографии XVII века, ученый находит трактат «весьма интересным» источником (обнаруженным в рукописном каталоге библиотеки семейства Ринуччини, хранящемся в Миланской библиотеке Тривульци; рядом приписка: «бумажная рукопись (ms. cart), 4, XVII в., написанная разными людьми, и, кроме того, 2 страницы — рукой Франческо Ринуччини»[16]).

В настоящее время «Il Corago», включенный в каталог маркиза Джузеппо Кампори[17] (№ 284, I, с. 179), хранится в **Библиотеке Эстенсе в Модене** под номером F.6.11. Трактат представляет собой рукопись из 134 ненумерованных листов размером 20 × 13,5 см. Написание текста очень разборчивое: однако переписчики, по мнению Солерти, допустили многочисленные неточности, возможно, исказившие текст.

В 1983 году Паоло Фаббри и Анджело Помпилио осуществляют масштабный проект по созданию полноценного научного издания трактата, которое «сделает доступным для ученых очень важный источник по изучению театра начала сеиченто»[18]. Публикацию осуществило флорентийское издательство имени Леонардо Ольшки совместно с факультетом музыки и театра Болонского университета. Издатели полностью сохранили внутреннюю структуру трактата, дополнив текст ценными подстрочными ссылками на различные источники и редакторскими примечаниями (*рис. 1*).

Именно редакторам первого издания мы обязаны датировкой трактата и единственной на сегодня гипотезой о его авторстве. На основании тщательного анализа фактологического материала, в том числе упоминаний о конкретных театральных представлениях во Флоренции, Мантуе, Ферраре, Сиене и Парме, Фаббри и Помпилио предлагают в качестве terminus post quem 1628 год, в то время как относительно terminus ante quem высказываются с осторожностью: вероятно, «это может быть 1637 год — дата открытия венецианских общественных театров, которые, по-видимому, были еще неизвестны внимательному автору Corago»[19].

Рассуждая об авторстве, ученые отмечают, что, судя по цитируемым в трактате источникам, автор обладал прекрасной эрудицией, как общей, так

---

[16] *Solerti A.* Gli albori del melodramma. Vol. 2. — Milan, 1903. — P. 65.

[17] Джузеппо Кампори (1821–1887) — итальянский ученый, политик, историк и коллекционер итальянского искусства. Собрал огромное количество рукописей, картин, произведений искусства и печатных книг.

[18] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 5.

[19] Ibid.. — P. 9.

и литературной. В частности, «он хорошо осведомлен о театральной жизни на полуострове в первые десятилетия XVII века; он наблюдательный знаток самой современной театральной теории и искусства: вероятно, он и сам занимался "искусством corago"»[20]. Таким человеком мог быть («даже если [эта гипотеза] может показаться рискованной из-за нехватки доказательств, которые мы имеем в нашем распоряжении»[21]) Пьерфранческо Ринуччини, сын знаменитого поэта Оттавио, родившийся во Флоренции в 1592 году. В подробной биографии, составленной Джузеппе Айацци[22], мы узнаем, что Пьерфранческо служил в Риме и Флоренции, вращаясь в кругах дворян и духовенства. Он посвятил себя изучению закона, а после череды взлетов и падений служил секретарем при кардиналах Оттавио Ридольфи, Луиджи Каппони и Асканио Пикколомини. К концу третьего десятилетия века он состоял придворным библиотекарем у Лоренцо Медичи[23] (дяди Фердинандо II[24]). Немного позднее и до конца жизни — 1657 года — он занимает должность камердинера тосканского принца и кардинала Леопольдо Медичи, брата великого герцога Фердинандо II. По мнению Фаббри и Помпилио, «характер, который очерчивается в этих скупых биографических набросках, отвечает основным качествам, необходимым для *corago*, человека определенного культурного уровня и лица, приближенного к принцу, дворянина, которому обычно поручается организация придворных постановок»[25]. С другой стороны, интерес Пьерфранческо к театру задокументирован в списке его произведений, о которых сообщается в биографии, написанной Айацци: среди них фигурируют музыкальная драма под названием «Улисс» и «Эскизы сценических представлений, драматических сказок, маскарадов», а также другие сочинения.

За неимением на сегодняшний день других более обоснованных гипотез, мы, подобно ряду других исследователей (Л. Бьянкони, Р. Сэвиджу, М. Лемос, Л. Косте и др.), примем точку зрения редакторов научного издания.

1.2. Название, структура, жанровые и стилистические особенности

В заглавие трактата «*Il Corago*, …» (что в переводе с итальянского означает «хорег») вынесено слово, полностью забытое в современном театре и даже к началу XVII века практически вышедшее из употребления. Согласно исследованию

---

[20] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — P. 9.

[21] Ibid.

[22] *Aiazzi G.* Storia genealogica della famiglia Rinuccini. — Firenze, 1840.

[23] Лоренцо Медичи (1599–1648) — принц из дома Медичи, седьмой сын Фердинандо I, великого герцога Тосканского; испанский гранд, военный и дипломат. Не проявлял никакого интереса к политике, которой предпочитал занятия спортом, охоту, театр и меценатство, став известным по всей Тоскане организатором торжеств и развлечений.

[24] Фердинандо II Медичи (1610–1670) — великий герцог Тосканский, сын Козимо II Медичи и эрцгерцогини Марии Магдалины Австрийской. Отмечен в истории покровительством науке и искусствам, активно защищал Галилея во время церковного суда над ним.

[25] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 9.

Сэвиджа и Сансоне[26], фигура *хорега* впервые возникла на подмостках древнегреческого театра (*χορηγός, «руководитель хора»)*: как правило, хорегом был богатый горожанин-меценат, который занимался организацией празднеств с участием хора и актеров (*рис. 2*). Начиная с древнеримских представлений, сфера компетенции хорега все больше сужается: по сути, он становится скромным подмастерьем театральной труппы, который ведает ее костюмами и реквизитом. Вплоть до XVII века *слово «хорег»* лишь эпизодически появляется на страницах научных трудов по литературе, драме и архитектуре в самых разных значениях: хорегом могли называть как постановщика действия, так и руководителя хора или заведующего театрально-производственной частью.

Автор «Il Corago» переосмысливает и значительно расширяет функции хорега до универсального человека театра, гениального практика, осуществляющего единовременное «командование» над всеми аспектами театральной постановки.

Именно в помощь будущему хорегу автор составляет целый компендий разнообразных наблюдений за современной ему театральной практикой, затрагивающих широчайший круг тем (как это видно уже из оглавления и более подробно показано на *рис. 3*): «неудивительно, если хорошо поставленное представление оказывается столь восхитительным и вызывает столько аплодисментов и восторженных восклицаний, ведь в нем сходятся десять-двенадцать искусств или профессий, каждая из которых самодостаточна, будучи способной доставить наслаждение и вызвать огромное изумление»[27]. В каждой из этих театральных профессий (которые по пунктам перечисляются в главе 1) следует как минимум хорошо разбираться[28].

Открыв оглавление, мы видим, что трактат состоит из двадцати трех глав, названия которых шаг за шагом следуют различным этапам постановки театрального представления:

№ главы	Итальянское название	Перевод
1	Del nome et officio del corago nel modoche qui si prende	О [происхождении] слова «corago» и об обязанностях хорега, как они здесь представлены
2	Di alcuni avvertimenti per il poeta ordinate all'offizio del corago	О некоторых наставлениях поэту, назначенному на должность хорега
3	Si il palco e le scene si devono delineare e fabricare rilevate a massiccio da soli architetti e muratori o pure se devono esser composte da legnaroli e descritte in prospettiva dai pittori	Должны ли подмостки и декорации проектироваться и строиться целиком только архитекторами и каменщиками или их следует сооружать плотникам и изображать в перспективе художникам?
4	Alcuni avvertimenti per la formazione del palco et erezione delle scene in quanto si appartiene all'arte de'legnaioli	Некоторые наставления о построении подмостков и сооружении декораций, которые относятся к искусству плотников
5	Alcuni avisi per la descrizione delle scene in quanto si appartiene alla pittura	Некоторые советы, как нарисовать декорации в той мере, в которой это относится к живописи
6	Delle tre maniere di recitare	Три способа театрального исполнения

[26] *Savage R., Sansone M.* Il Corago and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630 // Early Music. The Baroque Stage I. — 1989. — Vol. 17, no. 4. — P. 494–511.

[27] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 22.

[28] Ibid.

№ главы	Итальянское название	Перевод
7	Che per lo stile musico fa piú di bisogno l'aggiusta-ta modulazione che la ripiena armonia	Что более необходимо для [исполнения] в музыкальной манере — выверенная модуляция или полнозвучная гармония?
8	Se la modulazione secondo la diversita dei tempi a battuta fusse piú ampia e capace di varietá appresso gli antichi che non é ora presso i moderni	Была ли модуляция, сообразующаяся с различием долей в такте, более обильной и способной к разнообразию у древних, чем теперь у современных?
9	Se la modulazione secondo la diversita dei gradi della voce fusse piú ampia e varia appresso gli antichi che non é ora presso i moderni	Была ли модуляция, сообразующаяся со звуковысотными позициями голоса, более обильной и разнообразной у древних, чем теперь у современных?
10	Di tre maniere de metter in musica l'azioni dramatiche	О трех способах музыкального исполнения в театральном представлении
11	Alcuni avvertimenti per il poeta favolaio accioché la sua composizione sia piú atta a porsi in musica di stile recitativo	Некоторые наставления драматическому поэту для того, чтобы его сочинение лучше подходило для музыкального исполнения в stile recitativo
12	Di alcune cose che deve osservare il compositore musico per esprimere bene la poesia	О некоторых вещах, которые должен учитывать сочинитель музыки, чтобы хорошо положить поэзию на музыку
13	Se per accompagnare la azioni cantata sieno piú a proposito li istrumenti di fiato o pur di corde	Что более уместно для сопровождения пения актеров: духовые или струнные инструменты?
14	Se lo stile recitativo debbia essere cantata a battuta o senza	Следует ли тактировать, исполняя stile recitativo, или нет?
15	Del modo di recitare in musica	О декламации с музыкой
16	Del modo di recitare semplice	О простой декламации
17	Dei cori	О хорах
18	Dei ballo e passeggi	О танцах и шествиях
19	Delle barriere et abbattimenti militari	О боях и батальных сценах
20	Degli abiti	О костюмах
21	Delle macchine	О машинерии
22	Dei lumi e del modo d'alluminare le scene	О свете и о том, как освещать сцену
23	Di alcuni avvertimenti generali per il corago	Некоторые общие наставления для хорега

На основе представленного в таблице списка можно выделить несколько разделов внутри трактата.

В первой главе автор вводит давно вышедшее из употребления, а потому непривычное для читателя слово «хорег», и объясняет, как надо трактовать его применительно к современной сценической практике.

За ней следуют четыре главы (2–5), где даются инструкции, касающиеся подготовительного этапа постановки, в котором принимают участие поэт, композитор и хореограф, но также и рабочие, которые строят сцены, художники, которые их оформляют, и портные, заведующие костюмами.

В небольшой главе 6, прежде чем приступить к обсуждению основных проблем трактата, автор напоминает об общепринятых в театре способах сценического исполнения. Затем (на протяжении тринадцати глав) его внимание сосредотачивается главным образом на отдельных музыкальных, поэтических и хореографических вопросах представления — музыкального и разговорного.

Внутри этого центрального раздела трактата мы также можем обозначить ряд разделов: изложение избранных проблем музыкальной теории (главы 7–9), специфика музыкального исполнения и его компоненты (главы 10–14), сценический жест и движение (главы 15–17), хореография спектакля (главы 18–19).

Оставшиеся главы представляют собой краткие очерки об отдельных практических аспектах спектакля, не связанных напрямую со спецификой исполнения актерами литературного текста. На 23-й главе (содержащей инструкции относительно последних приготовлений к спектаклю) рукопись несколько неожиданно подходит к концу; словно под влиянием неких обстоятельств, автор завершает свой труд кратким послесловием: предварительно заявленный во вступлении и в 6-й главе раздел о пантомиме так и не появляется. Не осталось следов и 43 иллюстраций театральных машин, упомянутых в главах 11 и 12.

Разделив трактат на главы, автор трактата рассматривает все проблемы театральной постановки чрезвычайно «прагматичным», но вполне традиционным для XVII века образом: в форме предупреждения, полезных советов от того, кто действительно приобрел некоторый опыт в этой области, а не как некое абстрактное теоретическое предписание, которое затем следует соблюдать на практике. По мнению М. Падоана и Р. Кендрика, именно своей практической направленностью этот трактат отличается от «классического» подхода, стремящегося к догматическому воссозданию особенностей греческого и римского театров (такой подход воплотится позднее в работах Дж. Б. Дони) и нацеленного в основном на толкование древних трактатов[29].

На основе стиля изложения трактата, его примечательных фактических деталей, наконец, самого предмета повествования, мы можем сделать ряд дополнительных замечаний о личностных качествах автора «Il Corago» и о том, с какой целью им было написано это литературное произведение.

Во-первых, он предстает перед нами как ученый эрудит и проницательный наблюдатель за современной ему театральной жизнью. Но демонстрация этой «учености» не становится для него самоцелью: тексты классических авторов, упоминаемые в трактате, лишь изредка приводятся в виде цитат — обычно их содержание дается в пересказе (в архитектурных вопросах главным авторитетом является Витрувий, в том, что касается танцев и пантомим древних, — Амвросий Макробий, познаниями относительно театральных машин автор «Il Corago» обязан Бернардо Буонталенти, в некоторых светотехнических решениях он опирается на Себастьяно Серлио, а вопросы музыкальной теории излагаются по Боэцию).

Общий объем цитат (прежде всего там, где автор касается вопросов музыкальной теории) довольно скромен для «ученого» трактата первой половины XVII века[30]:

---

[29] *Padoan M., Kendrick R.* Tradition and «Modernity» in Il corago // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 24 (1993): 113–127 // Irasm 24. — 1993. — P. 125.

[30] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 7.

Автор	Источник цитаты	Глава в трактате	Страница
Цицерон	M. Tullii Ciceronis, Opera omnia, praeter bactenus vulgatam Dion. Lambini editionem, accesserunt D. Gothofredi, I, s. l., Apud Guillelmum Laemarium 1596, coll. 380–381	8	51
Теренциан Мавр	Terentianus Maurus, De litteris, syllabis, pedibus, et metriis, s. 1., Ex officina Sanctandreana 1584, p. 52 (capitolo: De positione, & diphthongo longis; capitolo: De arsi & thesi)	8	48
Гай Марий Викторин	Marii Victorini, De ortographia, et ratione carminum libri IIII, s. 1, Apud Petrum Sanctandreanum 1584, p. 49	8	49
Марк Фабий Квинтилиан	M. Quintiliani, Institutionum oratoriarum libri XII, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Soceri 1521, c. 23 r-v	9	52
Лоренцо Валла	Laurentii Vallae, Elegantiarum latinae linguae libri sex, Venetiis, apud Ioan. Gryphium 1563, p. 309 (libro IV, chap. II: Inter accessus, et accessio, actus, et actio, gestus, et gestio, quid intersit)	16	93
	Сборник стихов: F. Balducci, Le rime amorose, Roma, G. Facciotti 1630, p. 128 *(всего взято 7 стихотворных строф; идентифицировали Л. Бьянкони и А. Вассалли)*	11	71, 72, 76, 77
	Музыкальный сборник: F. Vitali, Varie musiche. Libro quinto, Venezia, B. Magni, 1625 *(из него взят текст «Antri gelati»)*	11	72–76

В других случаях мы находим более или менее дословные переводы древних текстов, как, например, в главах 18 и 20, посвященных танцам, костюмам и маскам, где практически точь-в-точь цитируются фрагменты (на итальянском языке) из Четвертой книги «Ономастикона» Юлия Поллукса, хотя источник и не указывается автором (возможно, из-за его очевидности для современников).

Разумеется, литературный жанр трактата невозможен без теоретической «базы» авторитетных трудов. Но автор удачно находит середину между теорией и практикой: изучив большой массив литературы, он выбирает лишь те теоретические положения, которые: а) могут быть органично вписаны в современную театральную практику; б) подтверждают некоторые его собственные суждения вкуса; остальные же он исключает.

Куда больше места в тексте занимают многочисленные наблюдения над современной театральной жизнью: удачные и неудачные сценические решения, нелепые, подчас смешные случаи из практики. При этом у автора блестяще получается смотреть на вещи сразу с нескольких сторон: ни зрители, ни актеры, ни инструменталисты, ни даже самый младший механик сцены и портной не почувствуют себя обделенными его вниманием.

Такая чуткость к деталям непосредственно сказывается на структуре и содержании каждой отдельно взятой главы трактата. Вначале автор очерчивает круг проблем, вынесенных в заглавие, или ставит конкретный вопрос. Затем он предлагает ряд решений-тезисов, обнаруживая в каждом из них свои плюсы и минусы. В конце главы лаконично подводятся итоги всего сказанного выше: автор останавливается на каком-либо одном или на нескольких наиболее удачных, с его точки зрения, вариантах.

1.3. «Il Corago» в контексте теории музыкального театра Италии первой половины XVII века

Для того чтобы по-настоящему разобраться, в чем заключалась уникальность трактата «Il Corago» для своего времени, нам следует отчетливо представлять ту насыщенную событиями культурную атмосферу, которая царила во Флоренции первой половины XVII века.

В развитии итальянского театра конца XVI — начала XVII века, наряду со становлением профессионального актерского искусства и реформой театральной сцены, важнейшую роль играла музыка. Первые опыты флорентийских новаторов, стремившихся приблизить современную исполнительскую практику к античной, отвергавших слишком сложное многоголосие, увенчались созданием такого рода одноголосного музыкального исполнения, которое производило впечатление эмоционально приподнятой, *омузыкаленной* выразительной речи. Когда новый исполнительский стиль нашел свое воплощение в сочинениях В. Галилеи и Дж. Каччини, возникла идея использовать его для создания цельного музыкального спектакля со сквозным пением. Такие представления воспринимались как своеобразные модные эксперименты и долгое время продолжали рассматриваться только в русле общей театральной теории и практики. Историк театра С. С. Мокульский, размышляя над причинами столь медленного развития нового театрального жанра, обосновывает их специфическими трудностями сочинения и исполнения. С другой стороны, причины видятся ему и в сложностях бытования нового «академического» направления в уже «сложившейся системе придворных празднеств»[31], для которых на первом месте стоял принцип *зрелищности*.

Появление нового музыкально-сценического стиля широко обсуждалось теоретиками театра и вызывало споры. Идеи Джироламо Меи о том, что древние трагедии и комедии полностью распевались хором и солистами в сопровождении авлоса (выдвинутые им в Четвертой книге трактата «О музыкальных ладах древних», «De modis musicis antiquorum», 1573), были к тому времени уже общеизвестны. Но литераторы и музыканты пытались дать собственное убедительное теоретическое обоснование новой возросшей роли музыки на театральной сцене и тому, каким же образом ее следует применять (как правило, в трактатах, предисловиях к изданиям и в переписке). Именно в этих спорах берет начало первая известная нам теория европейского музыкального театра.

Основной спектр вопросов, обсуждаемых еще с конца XVI века, можно схематично представить в следующем виде:

1) Должно ли представление петься от начала до конца (Якопо Пери, Оттавио Ринуччини) или в представлении должны петь только хоры, а актеры будут декламировать (Пьетро Веттори)?
2) Было ли это пение целиком монодическим, включая унисон хора (Джироламо Меи, Джозеффо Царлино), или же в отдельных случаях употреблялось и многоголосие (Понтюс де Тиар)?
3) Каким должно быть инструментальное сопровождение театральной монодии: будет ли инструментальный бас звучать с голосом только в октавный унисон (Джироламо Меи, Винченцо Галилеи) или следует сохранить

[31] *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра. — СПб., 2011. — С. 183.

аккордовое сопровождение, но применять его только на акцентированных слогах (Джулио Каччини, Якопо Пери)[32]?

За ответами обращались к единственным на тот момент безоговорочным «авторитетам» в вопросах театра — древним греческим и римским авторам, таким как Аристотель, Платон, Гораций, Цицерон и другим. Но поскольку ни один из этих философов не оставил законченной теории относительно места музыки в театре, а то, что дошло до XVII века (в более поздних латинских переводах), было фрагментарным и не содержало никаких отсылок к реально звучавшей в древности музыке, то каждый автор пытался дать свое толкование древних источников и нередко «подкреплял» собственные художественные представления выхваченными из контекста цитатами.

Разумеется, вопросы музыкального исполнения отнюдь не ограничивались только пением. На волне всеобщего увлечения «интерпретациями» древних не утихает интерес к таким специфическим областям музыкальной теории, как, например, интервальная система древнегреческих родов музыки: стремление возродить ее в современной практике наиболее ярко отразилось на рубеже веков, вслед за Д. Царлино и Н. Вичентино, в работах Д. Меи, В. Галилея, Дж. Б. Дони. Но именно новоявленный театральный стиль находился в центре музыкально-общественной жизни начала века и ставил все новые и новые задачи перед деятелями искусства в области не только теории, но и *сценической практики*. Поэты и композиторы, актеры и танцоры, архитекторы и художники, одним словом, все причастные к театральному искусству также вынуждены были быстро адаптироваться к условиям новой манеры исполнения.

К середине XVII века, когда первая волна экспериментов с новоявленным музыкально-сценическим стилем дала свои плоды, очевидцы событий уже не столько говорят об «эталонности» античной модели представления с музыкой, сколько стремятся все больше разграничить практику «древних и современных». Так, в «Il Corago» мы находим первые признаки сомнений, попытки окинуть взглядом флорентийские события начала века: был ли новый способ театрального исполнения целиком заимствован из древности? Настолько ли система музыкальных родов древних и ритмическое разнообразие их поэзии превосходят то, что можно услышать на современной сцене?

Еще дальше пошел в своих рассуждениях Дони (чья литературная деятельность приходится на середину XVII века), вписав в историю искусства музыкальные опыты полувековой давности как «первый этап в развитии театральной музыки, когда она, как и многие другие благородные искусства, после многих столетий возродилась во Флоренции»[33].

Для теоретиков XVII века жанр трактата был одной из главных литературных форм выражения собственных идей и сомнений. Бóльшая часть трактатов представляла собой теоретические компендии знаний, в которых воссоздавали, толковали и приводили к системе прежде всего древнегреческие азы музыкальной теории и некоторые аспекты музыкального исполнения. Первые же модели теоретико-практического трактата, которые мы можем назвать предшественниками «Il Corago», принадлежали перу Леоне Де Сомми («Четыре диалога о театральных

[32] *Paliska C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. — Urbana, 2006.

[33] *Кречмар Г.* История оперы. — Л., 1925. — С. 32.

представлениях», «Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche», ок. 1565) и Анджело Индженьери («О сценической поэзии и способе исполнять на сцене театральные сказания», «Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche», 1598). Эти важнейшие источники, однако, писались в пылу тех жарких теоретических и эстетических дебатов, которыми была отмечена вся вторая половина XVI века. Соответственно, они не были до конца свободны от определенных установок, например, от строгого следования древнегреческой модели театральных представлений, которую нужно было воссоздать.

К моменту же написания «Il Corago» (20–30-е годы XVII века) уже сформировалась определенная сценическая практика, которая непосредственно предшествовала появлению нового формата общедоступного и профессионального музыкального театра, но по-прежнему была связана с придворной средой и академиями. По мнению научных редакторов издания трактата, автор «Il Corago», по-видимому, свободный от догматичного следования каким-либо конкретным теоретическим принципам и необходимости придерживаться чей-либо стороны, позволяет себе выбирать среди всех возможностей и вариантов сценического представления те, которые наилучшим образом соответствуют его художественным предпочтениям, вкусу публики и отвечают требованию зрелищности. Таким образом, он «меняет парадигму гуманистически-ренессансного трактата, в котором теория неизменно господствовала над практикой»[34]. Отправной точкой для его рассуждений является не установленная в глубокой древности модель представления, а, напротив, зрелище, которое нужно создать с нуля, следуя той цели, для которой оно предназначено.

Из двадцати трех глав трактата девять посвящены исключительно музыкальным темам, что подчеркивает, во-первых, эрудицию автора, во-вторых, то значение, которое он и его современники придавали музыке в театральном искусстве начала века. При этом музыку он представляет и как неотъемлемую часть театра (например, там, где он рассматривает виды музыкального исполнения (глава 10), дает некоторые советы композитору по работе с поэтическим текстом (глава 12) и др.), и как «вещь в себе» — с точки зрения музыкальной теории (особенно в главах 7, 8 и 9). Как отмечают М. Лемос и Л. Коста, «*аспекты, связанные с музыкой, которые описываются в* “Il Corago”, позволяют нам увидеть процесс, с помощью которого новый жанр, или “опера” (*melodrama*), разработанный и воплощенный в академических/аристократических кругах, столкнулся с доказательством своего воздействия на более широкую аудиторию. <…> Три десятилетия прошло между появлением “оперы” и написанием “Il Corago”. Очевидные противоречия, присутствующие в тексте, позволяют нам понять превратности этого путешествия и дать представление о состоянии искусства *dramma per musica* на исходе первой трети XVII века»[35].

---

[34] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 13.

[35] *Lemos M. S.*, *Costa L.* Il Corago e o melodrama seiscentista: entre a teoria e o juízo do gosto. Revista Música Hodie, Goiânia. — 2015. — Vol. 15, no. 2. — P. 222.

ГЛАВА 2. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ АВТОРА ТРАКТАТА О STILE RECITATIVO PERFETTO

2.1. Иерархия видов театрального исполнения

Введение на рубеже веков новой театральной манеры исполнения дало толчок для развития искусства актерской декламации. Внутри этого искусства появляются новые виды интонирования, представляющие собой нечто среднее между обычной речью и пением, требующие от актера особого мастерства владения голосом. К сожалению, в наши дни представления о такого рода исполнении базируются лишь на описаниях очевидцев, а «звучащая» традиция давно прервалась. Адекватное понимание этой манеры исполнения затрудняется еще и тем, что между и внутри трех основополагающих видов *итальянского* интонирования — *puro ragionare* (чистой речи), *recitamento* (декламации) и *canto* (пения) — существуют очень тонкие градации, вызванные спецификой самого языка. Например, мы традиционно разделяем декламацию и пение, но при этом можем упустить из внимания, что итальянское сценическое декламирование под влиянием общей певучести языка иногда максимально приближается к пению. В то же время экспрессивную речь, эмоционально усиленную жестикуляцией, подчас трудно отличить от театральной декламации.

В этом смысле важнейшей для нас особенностью трактата становится желание его автора осмыслить и систематизировать *все* виды интонации, существующие в современном ему драматическом театре, и присвоить каждому свое место в общей иерархии театрального исполнения (*рис. 4*). В главе 6 он предлагает три способа передачи действия:

1) исполнить произведение с помощью привычной театральной декламации, избегая, с одной стороны, пения, а с другой — чистую речь;
2) использовать в спектакле те или иные элементы музыкального искусства: этот способ называется им *musica recitativa* (или *stile musico recitativo)* и предполагает обычную декламацию с инструментальным сопровождением, пение, а также особую манеру декламации текста, подчиняющуюся законам музыки (т. е. нововведения, которые были предложены флорентийскими гуманистами в конце XVI века);
3) представить произведение без помощи голоса, передавая действие исключительно посредством жестов и танца под непрерывное инструментальное сопровождение, т. е. исполнить пантомиму.

Первый способ интересует автора лишь отчасти: он рассматривает отдельные его элементы, такие как жест и сценические позы (глава 16), в остальном же этот способ и так «в достаточной степени представлен на сцене актерским искусством»[36], т. е. общеизвестен.

Третий способ — пантомима — «нам совершенно неизвестный, но широко использовавшийся древними»[37], остается практически за рамками трактата: автор лишь обещает подробно рассмотреть «<…> каким образом она (пантомима. — *А. Х.*)

[36] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 41.

[37] Ibid.

использовалась древними и как мы можем ее возродить»[38] в следующем трактате, но был ли этот замысел когда-либо осуществлен, нам неизвестно.

Именно второй способ — *stile musico recitativo* — в различных своих проявлениях подробно обсуждается в музыкальных главах трактата, составляющих его большую часть.

2.2. Категория stile recitativo в итальянском музыкальном театре XVII века

В истории изучения раннебарочного театра категория *stile recitativo* занимает совершенно особое место: ни одно другое понятие не получило столько противоречивых трактовок. Как устойчивое выражение оно утвердилось в музыкальном театре XVII века и широко обсуждалось в кругах его теоретиков (в их числе — анонимный автор «Il Corago», Дж. Б. Дони, А. Кирхер и др.); обычно его относили к современной выразительной манере исполнения музыки в театре, целью которой было возбуждение аффектов и подчеркивание смысла слов. Например, в трактате «Della musica scenica» («О сценической музыке», 1635) Дони пишет: «С введением речитативного стиля драматическая музыка сделала большие успехи. Стиль этот в *настоящее*[39] время пользуется общим признанием и применяется многими музыкантами»[40].

Тем не менее на *титульных листах и в предисловиях* партитур рубежа веков мы не встречаем выражения *stile recitativo* в значении нового музыкально-театрального стиля. Вместо этого мы неизменно находим слово или фразу, которые подчеркивают, что история будет рассказана целиком посредством *музыки*. Так, чтобы подчеркнуть новаторский характер манеры исполнения, стало модным сочетать между собой термины, традиционно относящиеся к театральной декламации (recitare, recitando, rappresentare, rappresentativo, favellare, favola, parlare и др.) со специфически музыкальной лексикой (cantare, cantando, canto, armonia, posta in musica, musica и др.).

Чаще всего на титульных страницах первой половины века встречается прилагательное *rappresentativo* и родственные ему выражения (начиная с «Представления о Душе и Теле» Кавальери; термин появляется также на титульных листах «Эвридики» Каччини, «Дафны» Гальяно, «Орфея» и некоторых книг мадригалов Монтеверди). Также довольно часто использовалось выражение *recitar cantando* (мы находим его, например, в предисловиях к тому же «Представлению» Кавальери и к «Дафне» Гальяно) — употреблявшееся фактически как синоним *stile rappresentativo*. Сходное значение имеют и другие вошедшие в это время в обиход словесные новинки: *in armonia favellare, favola in musica* и некоторые другие, в том числе включающие в себя прилагательное recitativo — например, в небольшом пособии Агостино Агаццари «О том, как играть по басу» («Del sonare sopra›l basso», 1607) читаем: *«per lo stilo modern di cantar recitativo»*[41].

---

[38] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche...

[39] Здесь и далее в цитатах курсив мой. — *А. Х.*

[40] *Кречмар Г.* История оперы. — Л., 1925. — С. 31.

[41] *Agazzari A.* Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto. — Forni, 1607. — P. 10.

Ф. В. Стернфилд, проанализировав содержание титульных листов и предисловий самых разных партитур интересующего нас периода, высказал предположение, что слова *recitativo, rappresentativo* и однокоренные им, по-видимому, использовались синонимично для обозначения одного и того же стиля исполнения. Объясняя причину популярности закрепившегося в истории искусства выражения *stile recitativo*, он апеллирует к работам Дони, разработавшего целую систему подвидов этого понятия (при этом Дони не пользовался выражением *stile rappresentativo*). На его представления, в свою очередь, опирались многие теоретики XVIII–XIX веков: так словосочетание стало эстетическим термином, постепенно вытеснив все остальные.

Однако на этом история *stile recitativo* не закончилась: в склонном к систематике XVIII веке, в тот период, когда разделение на арии и речитативы становится принципом оперного жанра, многие старинные понятия переосмысливаются. Слово *recitativo*, производное от итальянского глагола *recitare* (т. е. «декламировать», «исполнять на сцене»), утрачивает связь со своим первоначальным речевым контекстом и начинает восприниматься как обозначение жанра — «речитатив», а *stile recitativo* превращается в «стиль речитативов» (вспомним главу из IV тома «Всеобщей истории музыки» Ч. Бёрни, которая так и называется: «Об изобретении речитатива и становлении музыкальной драмы, или оперы, в Италии»). В XIX и даже XX веке путаница продолжается: нередко монодические эпизоды из ранних опер и ораторий с легкой руки исследователей также называются *речитативами*.

Лишь с середины XX века термину *stile recitativo* (который обычно приводится в работах в своей итальянской транскрипции без иноязычных адаптаций выделенным курсивом[42]) постепенно возвращают первоначальный смысл, уже не связывая данное понятие с жанром речитатива. Сегодня его принято использовать как обобщающее определение того многообразия монодических стилей письма, которое было представлено в первой половине XVII века на театральной сцене[43].

2.3. Система сценического воплощения stile musico recitativo

На страницах «Il Corago» мы находим фактически первую, практически ориентированную и при этом подробно разработанную *систему* сценического воплощения *stile musico recitativo*[44], которая до середины XVII века не имела аналогов среди современников (*рис. 5*). Появление такой системы было связано с заметно возросшей ролью музыки в театральном представлении и, как следствие, с появлением поющихся от начала до конца спектаклей: автор трактата, опираясь на весь свой практический опыт, не только старается рассмотреть все стороны

---

[42] В нашей работе и переводе глав мы также последуем этой традиции и не станем «навязывать» термину русскоязычного аналога.

[43] С такой трактовкой мы сталкиваемся, например, в работах ряда крупнейших исследователей раннебарочной оперы: Л. Бьянкони, К. Палиски, Н. Пирротты, Ф. Стернфилда и др.

[44] Слово «musico» не всегда фигурирует в связке «stile recitativo», очевидно, чтобы избежать повторений. Впрочем, и слово «stile» также не всегда используется автором: иногда он просто пишет «musica recitativa», что следует переводить как «музыкальное исполнение», но речь идет об одном и том же явлении.

этого явления, но и строит предположения относительно того, к чему оно может привести в будущем.

Система *stile recitativo*, изложенная в главе 10, представляет собой подробную инструкцию, в которой описываются плюсы и минусы различных видов музыкального исполнения (*некоторые из них уже были хорошо знакомы современникам, другие только начали использовать на практике) и даются советы относительно уместности их использования.* Во главу угла автор ставит категорию правдоподобия речи актера: от того, насколько точно та или иная манера исполнения способна имитировать разговорную речь и заложенные в ней аффекты, зависит ее положение в музыкально-сценической иерархии.

Центральную позицию в складывающейся системе (см. *рис. 5*) занимает ариетта — строфическая, виртуозная, «прелестная и способная доставлять удовольствие»[45] вокальная миниатюра. Но из-за того, что она может выражать лишь один определенный аффект и совсем не способна слово за словом передавать обыкновенную человеческую речь, автор отводит ей в общей иерархии скромное место. Примечательно, что в его безупречной памяти «первые флорентийские сочинения, созданные в духе песенного повествования», сохранились прежде всего как ариетты («одни — грациозные и быстрые, другие — величественные и неспешные»[46]), а не как пьесы, написанные в новом стиле.

Первый способ — *il recitamento commune con il suono dell'istrumento*, т. е. мелодекламация. В принципе это значение уже исчерпывается словом «il recitamento», но автор добавляет к нему «commune», сразу внося собственное оценочное суждение, подчеркивая «обыкновенность», даже заурядность этого способа исполнения, который, по его мнению, «не будет претендовать на какое-либо другое совершенство музыкального искусства», т. е. в нем не потребуется ничего, кроме хорошего актера-декламатора и умения правильно настроить инструменты и применить их вместе с произнесением литературного текста.

Именно в противопоставлении первого и третьего явлений автор дает исчерпывающую образную характеристику *подлинного stile musico recitativo*, определяя его как «совершенную распетую декламацию» с инструментальным сопровождением, которая «слово за словом передает поэтический смысл». Последний способ автор считает «одним из самых ценимых удовольствий в области драмы»[47], связывая с ним «изысканнейшее» искусство «модуляции», — иначе говоря, выразительного монодического интонирования, пришедшего еще из античных времен. Этот способ «требует тонкого искусства, чтобы знать, как найти сочетания и движения нот и музыкальные темпы, способные подражать аффектам и значениям декламируемых слов»[48]. Здесь же, обращаясь уже к композитору, он подмечает, что «для достижения совершенства в этом способе сочинения музыки не требуется большого опыта в контрапункте или другой манере складывать музыкальные

[45] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 60.

[46] Ibid. — P. 59.

[47] Ibid. — P. 61.

[48] Ibid.

звуки в изящную фугу, но скорее всего [нужен] чувственный инстинкт и энергия для выражения чувств, схожих с природными по их обилию и разнообразию»[49].

В представлении автора одноголосие лучше всего подходит для того, чтобы «выражать обычную речь людей настолько естественно, насколько это возможно»[50], как, по-видимому, делали древние: «когда им было необходимо многоголосие, они создавали его главным образом с помощью самих инструментов, не смешивая голос певца с обилием созвучий, поскольку хотели, чтобы слова были хорошо различимы»[51]. Только такой подход позволяет достичь «конечной цели самого представления, то есть благодаря тому, что слова хорошо различимы, публика понимает происходящее на сцене, а благодаря музыке приходят в движение соответствующие аффекты души»[52].

Вместе с тем автор полон сомнений относительно истинного происхождения этой манеры исполнения, «которую мы либо открыли заново в наше время, либо извлекли из античной практики и обычая» (возможно, он мыслил шире, чем некоторые убежденные сторонники нового искусства, полагавшие, что все самое ценное было у древних и должно быть у них заимствовано). Предпочтение, отданное им в интонировании текста монодии, оправдывается не столько желанием воскресить доподлинно неизвестную никому древнюю музыку, сколько из соображений правдоподобия, потому что «мы видим, что в диалоге говорит один человек, а потом ему отвечают те, с кем он беседует»[53]. Автор скорее склонен считать третий способ *stile musico recitativo* прямым преемником совершенной драматической декламации. Так, давая советы относительно манеры исполнения, он подчеркивает, что «будет очень полезно, прежде чем положить стихи на музыку, услышать, как их декламирует некий талантливый и эффектный актер, потому что когда перед нами имеется прекрасный прообраз, ум пробуждается, чтобы найти новые идеи или музыкальные формы, которые лучше всего подражают эффектам и смыслам стихотворения»[54].

С другой стороны, *практичность* подхода автора «Il Corago» заключается в том, что он заостряет внимание на эстетическом удовольствии, которое должно доставлять публике исполнение. Всякий раз, когда речь автора заходит о *подлинном stile recitativo* и его «компонентах», на страницах трактата возникает целая россыпь характеристик, таких как разнообразие (*varietà*), прелесть и очарование (*grazia e legiadria*), изящество (*vaghezze*), удовольствие (*diletto*), живость (*vivacità*), изобретательность (*artificio*) и т. п. Им, как наихудшее из зол, противопоставляются скука (*tedio*) и раздражение (*fastidio*), которые, очевидно, испытают слушатели, если невнимательный хорег упустит из внимания тот или иной важный момент.

Так, перечисляя «неприятности» и недостатки, сопутствующие третьему способу исполнения, автор трактата едва ли скрывает свои колебания относительно возможности использовать его в чистом виде для представления пьесы.

---

[49] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 62.

[50] Ibid. — P. 43.

[51] Ibid. — P. 44.

[52] Ibid. — P. 43.

[53] Ibid.

[54] Ibid. — P. 62.

Прежде всего, существует опасность монотонности и однообразия: плохой актер, не владея выразительным жестом, вызовет лишь скуку и раздражение у слушателей. Следующий неприятный момент — это отсутствие в этом способе пассажей, трелей и колоратур, которые так украшают певца. Запрет на их использование мотивировался тем, что украшения «слишком отклоняются от естественной манеры речи и затрудняют возбуждение аффектов»[55]. В итоге автор великодушно замечает: «возможно, это одна из причин, по которым современные люди так стремятся к стройному сочетанию множества голосов, ведь когда мы слушаем один только голос, то испытываем скуку из-за того, что звуки, которые он способен издавать, не отличаются желанным разнообразием»[56].

Ответственность за решение этих непростых задач автор целиком и полностью возлагает на поэта. В главе 11, посвященной поэзии («Некоторые наставления драматическому поэту для того, чтобы его сочинение лучше подходило для музыкального исполнения в stile recitativo»), он рекомендует избегать монотонных монологов, длинных повествовательных отрывков и наполнять текст различными аффектами, контрастными речевыми фигурами. В свою очередь композитору, работающему с поэтическим текстом, он советует располагать аффекты в *stile recitativo* таким образом, чтобы «приберечь» самые сильные из них на последний акт. В конце концов, любой аффект «можно довести до крайности, вводя полутоны или диесы или делая экстравагантный скачок, но не слишком противоестественный, или, лучше сказать, природная изобретательность и интуиция, сообразуясь с характером музыки, определяют форму целому»[57]. Создатель «Il Corago» (почти в духе «авангардных» феррарских опытов XVI века) понимал, что использование элементов хроматики обогащает музыкальную выразительность и помогает более детально передавать смысловые оттенки поэтического текста.

Автор то и дело демонстрирует готовность пойти на уступки интересам театральной практики, и даже украшения, «запрещенные» нормами *stile recitativo*, но столь приятные слуху публики, уже кажутся верным средством от скуки: «Чтобы позволить музыканту использовать весь свой арсенал, в частности, медленное голосовое тремоло (*gorge*) в пассажах и сладостные кантилены, поэт должен сделать так, чтобы некоторые персонажи [по сюжету] пели, а не декламировали, ведь стихи, предназначенные для пения, позволят композитору и певцу ввести пассажи и украшения (которых лишен современный *stile recitativo*), что придаст всему представлению разнообразие и предотвратит скуку и раздражение»[58].

Таким образом, по ходу повествования накапливается целый ряд соображений, которые не укладываются в рамки теоретических представлений о *stile recitativo*; подобные вольности автор оправдывает с помощью эстетических принципов разнообразия и зрелищности. Выдвинутый в главе 10 тезис — строгое следование традициям «аутентичного» монодического стиля, очищенного от «песенных» влияний — вдруг опровергается самим же автором. До такой степени, что и многоголосие, решительно критикуемое в начале трактата, в центральных главах «реабилитируется».

---

[55] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 54.

[56] Ibid. — P. 54.

[57] Ibid. — P. 82.

[58] Ibid. — P. 67.

Суждения автора, кажущиеся на первый взгляд столь противоречивыми, на самом деле отражают процесс эволюции нового музыкально-театрального стиля на протяжении трех первых десятилетий его существования. Так, академические представления о *stile recitativo* трансформируются под влиянием практики, реализующей потребность публики в разнообразии, зрелищности, в сильных переживаниях и контрастах. Во второй половине XVII века развитие этой тенденции приведет к появлению более привычной нам формы оперного жанра — общедоступным публичным представлениям, услаждающим вкус широкой, хотя все еще аристократической публики.

2.3.1. Критерий правдоподобия речи

Итак, именно создание совершенного, избавленного от единообразия *stile musico recitativo* становится главным заветом автора будущему хорегу и одновременно тем центром, вокруг которого разворачивается весь последующий обзор театральных компонентов — от работы поэта и композитора, жестов, системы тактирования до использования инструментов на сцене.

Другим важнейшим моментом, вокруг которого в трактате организуются все детали музыкального-сценического исполнения и регламентируется работа поэта и композитора, становится критерий правдоподобия речи. Ведь именно в «отсутствии естественности», по мнению автора и его современников, следовавших аристотелевскому учению, заключался главный недостаток театра, в котором нововведенное пение — лишь один из многочисленных компонентов. И только слаженная работа трио «хорег-поэт-композитор» способна отчасти решить эту проблему.

Так, в главе 9 автор дает несколько советов о том, как сделать сквозное пение на театральной сцене более естественным. Наиболее логичным будет поручать песенные партии «сверхчеловеческим персонажам» (древним богам — Аполлону, Фетиде, Нептуну, а также полубогам и героям), которым надлежит быть «скорее выше Луны, чем ниже»[59], или «совершенным музыкантам»[60] (таким как Орфей, Амфион, Давид и подобным), ведь «музыкальная речь возвышеннее, виртуознее, слаще и благороднее, чем обычная речь, и поэтому ее естественно отнести к наиболее прекрасным и божественным персонажам»[61]. Та же самая «заповедь» в равной степени распространяется и на персонификацию аллегорий (добродетели и пороки), на изображение «древних мудрецов», ангелов и других обитателей рая.

И, напротив, этот принцип неприемлем в отношении исторических персонажей и современников, в устах которых пение будет выглядеть неестественно и может вызвать, с точки зрения человека XVII века, только смех. По крайней мере это относится к героям серьезного жанра. В комических же сюжетах присутствие «дураков и персон крайне глупых, примечательных и хорошо известных нам своей грубой манерой речи, напротив, вызывает веселье и восхищение <…>, которые только возрастают, если музыка близка к их манере речи»[62].

Автор «Il Corago» заходит в своих рассуждениях еще дальше: прекрасный знаток «Поэтики», он в какой-то момент почти с пророческой проницательностью

[59] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 64.

[60] Ibid. — P. 63.

[61] Ibid.

[62] Ibid. — P. 64.

заявляет, что со временем, если поющиеся от начала до конца спектакли будут продолжать исполнять, публика «научится ценить все и вся в музыке»[63]: речь идет о присущей опере полной замене декламации пением. Как мы знаем, эта идея не была утопией: пение на сцене, которое зрителю начала XVII века представлялось несоответствующим эстетическим принципам правдоподобия, будет «узаконено» в течение не более чем нескольких десятилетий и в дальнейшем войдет в постоянную практику.

2.3.2. Инструментальное сопровождение и проблема тактирования

Важнейшая роль в идеальном представлении *stile recitativo* отводится инструментальному сопровождению. На первый взгляд из рассуждений автора складывается впечатление, что значение аккомпанемента крайне невелико: так, автор отмечает, что «в то время, как певцы выступают на сцене, звучание инструментов должно быть тихим, редким и скромным»[64]. Инструменталистам, принимавшим участие в первых флорентийских постановках в новом стиле, казалось, что «они не делают вообще ничего», но на самом деле, как подчеркивает автор, «по мнению слуха и по суждению разума они делали многое»[65].

В своих рассуждениях в качестве образца он приводит искусство древних, инструменты которых «имели очень мало струн»: по этой причине они могли сопровождать пение «только одним-двумя простыми созвучиями квинты или октавы, или же <…> приходилось играть в унисон»[66], что делало слова разборчивыми. Поэтому автор предлагает подражать примеру музыкантов, «которые, аккомпанируя на клавесине или теорбе пению, время от времени берут одно-два созвучия только в определенные моменты в начале или конце фразы с таким изяществом, что слушателю гораздо милее одно простое созвучие, взятое в помощь певцу, чем окруженное и заполненное великим множеством каких-то музыкальных звуков (как того хотелось бы исполнителям на щипковых)»[67].

Другая важная причина, по которой инструменты отступают на второй план, — это сложности с их настройкой, которые могут испортить даже обычную декламацию, не говоря уже о *stile musico recitativo*. Однако пути решения, которые предлагает здесь автор, во многом отвечают духу времени и связаны с теми новыми возможностями, которые открывают для создателей спектакля акустика и архитектура новой модели театра. Например, согласно сложившейся в начале XVII века традиции придворных представлений, требовалось, чтобы инструменты были скрыты за кулисами: на сцене, на специально возводимых трибунах (как это было предложено Никола Сабатини в «Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri», «Практике изготовления сцен и машин в театре», 1638 год), у подножия авансцены, за перегородками, в закрытых помещениях, расположенных по бокам просцениума.

---

[63] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche. — Firenze, 1983. — P. 64.

[64] Ibid. — P. 44.

[65] Ibid. — P. 45.

[66] Ibid. — P. 44.

[67] Ibid. — P. 45.

Некоторых других авторских соображений по поводу размещения и выбора инструментов мы коснулись в тезисном плане главы 13.

«Следует ли тактировать, исполняя stile recitativo, или нет?» — таким вопросом создатель трактата предвосхищает главу 14, раскрывающую насущную проблему «синхронизации» вокальной партии *stile recitativo* и ее инструментального сопровождения на театральной сцене. В поле зрения автора попадают две противоположные тенденции. Одна предполагает тактирование (*a battuta*), т. е. исполнение в тактовом размере, которое сможет обезопасить от расхождений участников спектакля. Другая предлагает действовать традиционно, исключив тактирование, которое «демонстрирует явную искусственность»[68]. К однозначным плюсам последнего способа автор относит то, что «из-за необходимости актера останавливаться, долго брать дыхание (как диктует ему природа) и удерживать ту же самую ноту <…> в зависимости от аффекта он не должен быть ограничен чужими правилами, но [должен] свободно поддерживать импульс аффекта, что очень важно для хорошего исполнения»[69]. Он решительно не приемлет присутствие фигуры «дирижера» на сцене, поскольку очевидно, что ему «необходимо будет тактировать таким образом, чтобы это видели как инструменталист, так и актер; это также всегда видит зритель, что приводит оного в замешательство, поскольку ему приходится смотреть на это “вверх-вниз” в течение двух или трех часов»[70].

Вместе с тем в своих суждениях автор (как всегда) стремится достичь золотой середины: не давая категорического совета, он, с одной стороны, отмечает, что с тактированием и актеры, и инструменталисты будут все же чувствовать себя увереннее. С другой — излагает кредо любого вокально-инструментального ансамбля: «в искусстве угождать одновременно и певцам, и инструменталистам, <…> следует продемонстрировать большее усердие со стороны инструменталиста»[71]. В сложных ариях и мадригалах автор предлагает одному из инструменталистов тактировать и внимательно следить за актером, предварительно отрепетировав вместе все сложные места: тогда не будет опасности разойтись. Остальное действие следует исполнять уже без тактирования, при этом ответственность за совершенство такого рода исполнения целиком ложится на инструменталиста.

2.3.3. Сценическое движение и жесты

Описывая *совершенный stile recitativo*, автор затрагивает еще один чисто зрелищный момент, без которого этот способ исполнения едва ли произведет должный эффект, — это сценическое движение и жесты.

Есть некоторые универсальные для всех театральных актеров правила поведения на сцене: например, не стоять спиной к зрителю, четко артикулировать слова, не застывать статично в одном положении, а неспешно, естественно перемещаться по подмосткам в ходе действия. Использование жестов на сцене должно всецело подчиняться одной простой истине: жест должен сопровождать слова, а не слова — жест. Соответственно, жестикулировать следует после произнесенного слова, и,

[68] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 89.

[69] Ibid. — P. 90.

[70] Ibid.

[71] Ibid.

как правило, неспешно, чтобы не помешать декламации (за исключением комедий, в которых как-раз допускается бурная гиперболизированная жестикуляция).

Однако поскольку пьеса поется от начала до конца, хорег сталкивается с целым рядом новых проблем: как двигаться поющему актеру? где ему делать в пении паузы? как совместить с пением чисто зрелищную сторону исполнения (машины, драки, погони и пр.)? Рассуждая на эти темы, в главе 15 автор «Il Corago» высказывает ряд ценных замечаний относительно того, какими должны быть представления в *stile recitativo*. В них он опирается на свои познания в области физиологии процесса пения, а также на некоторые наблюдения, которые он выносит из современной театральной практики.

Во-первых, во время пения не стоит передвигаться по сцене (если только этого не предполагает действие пьесы). Поэтому пение необходимо время от времени перемежать инструментальными ритурнелями или даже импровизациями инструменталистов, во время которых актер может и должен перемещаться по сцене. С другой стороны, внутри сольной декламации певца также необходимо делать смысловые паузы, даже если их нет в партитуре: инструментальное сопровождение в этот момент может паузировать, а может «исполнять какой-либо изысканный пассаж, но при условии, что они [певцы и инструменталисты] заранее тщательно отрепетировали все вместе»[72].

Во-вторых, жест в пении не должен останавливаться раньше голоса: «для достижения этой цели нужно с самого начала очень медленно двигать [рукой], и в этом случае жесты должны быть широкими»[73]. Если же речь идет об одном и том же жесте, например, «когда несколько человек поют вместе с одинаковым настроением и чувством»[74], то их движения должны быть синхронными.

Автор поднимает, пожалуй, вечный для музыкального театра вопрос: следует ли брать на роль сносного музыканта, но совершенного актера, или же взять превосходного музыканта с небольшим актерским талантом или вовсе без него? Приводя различные доводы, автор приходит к выводу, что наибольшим успехом у слушателей пользуются именно совершенные актеры, пусть и с «посредственным голосом и музыкальными навыками»[75].

Наконец, последняя из посвященных музыке глав трактата дает нам совсем краткие сведения о роли хоров в музыкальном представлении. После небольшого исторического очерка о хорах в древнегреческих трагедиях и комедиях автор отмечает, что «они [хоры] сейчас вводятся только в трагедии, пасторали и в другие театральные постановки, где представляют собой толпы нимф, пастухов, сатиров, горожан, солдат и тому подобных»[76]. Декоративная функция таких хоров приравнивает их к танцу или жесту, ведь хоры «доставляют удовольствие не столько многоголосием, которое они создают в пении, сколько шествиями (*passeggi*) и фигурными перемещениями (*intrecciamenti*), которые они выполняют

---

[72] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 91.

[73] Ibid. — P. 90.

[74] Ibid. — P. 91.

[75] Ibid.

[76] Ibid. — P. 98.

с изрядной грацией»[77]. Красочно, с подробными пояснениями, автор описывает восхитительные фигуры, которые образуют на сцене участники хора. По части пения он ограничивается лишь одним общим комментарием — требованием единообразного произношения слогов.

Все эти замечания о сценическом движении и жесте для современного оперного режиссера, умудренного многовековым багажом знаний о постановочном процессе оперных спектаклей, едва ли покажутся чем-то новым. Но в начале XVII века советы автора были как никогда актуальны: практика исполнения полностью музыкальных спектаклей вряд ли смогла бы закрепиться и эволюционировать на театральной сцене, если бы за ней не стояло устойчивой театральной «базы», которую и пытался подготовить автор «Il Corago».

Таким образом, из описания отдельных компонентов совершенного *stile musico recitativo* (правдоподобной имитации речи и аффектов, естественности пения на сцене, уместного инструментального сопровождения, тактирования, особого набора жестов и сценических движений) в трактате складывается первая в своем роде целостная система постановки музыкального спектакля, которую мы не найдем в работах его предшественников. Сформировавшиеся в недрах этой системы принципы, отточенные до зрелищного блеска в общедоступных венецианских оперных спектаклях второй половины XVII века, и станут в дальнейшем тем фундаментом, на котором вырастет весь итальянский барочный *оперный театр*.

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАЗДЕЛЫ ТРАКТАТА

Поместив музыкальные главы в центр трактата, автор «Il Corago» был обязан дать базовые представления о музыкальном искусстве для деятелей театра первой половины XVII века. Эта часть работы (главы 7–9) представляет интерес уже хотя бы потому, что основы музыкальной теории излагаются в ней даже не для начинающих, а для людей, которые с музыкой непосредственно не связаны. Не стремясь последовательно представить *всеобщую* теорию музыки, автор выбирает лишь те компоненты, которые, по его мнению, необходимы для совершенного исполнения *stile recitativo*.

В своих рассуждениях он исходит из того, что любое представление имеет два важнейших элемента — речь и танец; на их примере он объясняет такие сложные явления, как музыкальное интонирование, или «модуляцию», и ритм. Две эти области неразрывно связаны друг с другом: из потребности «упорядочить» песенное интонирование в подлинном *stile recitativo* возникает объяснение метра и ритма в музыке.

В главе 7 «Что более необходимо для [исполнения] в музыкальной манере — выверенная модуляция или полнозвучная гармония?» автор, противопоставляя сценическую монодию полифоническому многоголосию (при использовании которого теряется смысл произносимых слов, что недопустимо для театра), вводит понятие модуляции (*modulazione*), относящееся к монодическому исполнению.

[77] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 99.

Его латинский вариант *modulatio*, восходящий к слову *modus* (т. е. мера), традиционно применяли для обозначения музыкальной соразмерности, слаженности, упорядоченности — например, римский грамматик III века Марий Плоций под выражением *modulatio chororum* подразумевал хоровое пение (имея в виду, что оно упорядочено в звуковысотном отношении). Знаменитая дефиниция Аврелия Августина — *musica est scientia bene modulandi* (т. е. «музыка есть наука хорошего модулирования») и добавление к ней — *musica est scientia bene movendi* (что означает «музыка есть наука хорошего движения») дают нам новый аспект понимания модуляции как искусства соразмерного (подчиняющегося определенным звуковысотным пропорциям) голосоведения, упорядоченного движением (т. е. ритмом)[78]. Е. М. Двоскина отмечает, что в музыкально-теоретических трактатах более позднего времени понятие *modulatio* не относится к сфере ритма, с его помощью обозначают развертывание лада вне временного аспекта[79].

Для автора «Il Corago» было важным подчеркнуть, что именно ритму принадлежит организующая функция в процессе музыкального интонирования. Так, в начале главы он дает следующее определение: «Слово модуляция иногда используется в широком смысле — для обозначения любого инструментального звучания (*di suono*), либо пения (*canto*), либо многоголосия (*composto*) <…>; иногда же оно используется в собственном смысле, и в этом случае отличается от многоголосия, для которого необходимо более одного голоса или инструмента, чтобы образовать сочетание звуков <…>, тогда как для модуляции может быть достаточно одного голоса или инструмента. Таким образом, модуляция, о которой здесь говорится, есть ритм, соединенный с речью и инструментальным звучанием; звуковысотность же управляется пропорциями»[80].

Поясняя далее, что такое ритм в музыке, автор использует совершенно ясную для своего современника танцевальную метафору. Он пишет: «Под ритмом мы понимаем последовательность или координацию движений, соразмерных друг другу не только количественно, но и по скорости, измеренной согласно закону искусства»[81]. Затем, раскрывая эту «соразмерность», он приводит в качестве примера шаги в гальярде, которая «представляет собой последовательность движений, образующих между собой определенную пропорцию, ибо после пяти шагов или следуют еще пять шагов (и тем самым получается равное соотношение), или же возникают фиоритуры (*fioretti*), или вариации (*mutanze*), которые включают в себя, к примеру, девять или десять шагов, и таким образом по отношению к первым пяти шагам получается либо полуторная, либо двойная пропорция»[82].

Практически каждому греческому музыкальному термину в трактате автор стремится найти современный итальянский аналог (очевидно для того, чтобы современник с полуслова мог понять, о чем вообще идет речь). Так, подбирая синоним греческому слову «ритм», он пишет, что в итальянском языке, пожалуй, самым подходящим будет «мотивчик» (*aria*), или, как говорят музыканты, «тема»

---

[78] Подробно эта дефиниция и ее более поздние рецепции рассматриваются в научном комментарии Е. М. Двоскиной к трактату «Шесть книг о музыке» Аврелия Августина.

[79] Аврелий Августин. Шесть книг о музыке. — М., 2017.

[80] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 41.

[81] Ibid.

[82] Ibid.

(*suggetto*)[83]. В качестве примера в трактате приводится «флорентийский мотивчик» (*l'aria di Firenze*, т. е. знаменитый ballo del granduca, написанный Эмилио Кавальери к флорентийским интермедиям 1589 года), «мотивчик» в стиле спаньолетты, в стиле романески. Автор добавляет, что «aria в равной степени относится и к инструментальной музыке, и к пению, и к танцу»[84].

В последующих главах 8 и 9 автор «Il Corago» по отдельности рассматривает ритмическую и звуковысотную стороны модуляции, пытаясь определить, была ли она более «обильной и способной к разнообразию у древних, чем теперь у современных»[85], или нет. Он заостряет внимание на двух важнейших музыкально-теоретических проблемах — музыкальной (и стихотворной) метрике древних-современных и системе трех родов древнегреческой музыки. Чтобы объяснить эти явления, он вынужденно привлекает и некоторые базовые понятия из области метрики (музыкальный размер и длительности, арсис и тезис, музыкально-временные пропорции, темп) и звуковысотности (интервальные пропорции, виды тетрахордов), при этом он опирается на труды древних авторов[86]:

Автор	**Тема**	**Глава в трактате**
Теренциан Мавр	Стихотворная и музыкальная метрика	8
Гай Марий Викторин		
Цицерон		
Марк Фабий Квинтилиан		
Пифагор	Система трех родов древнегреческой музыки	9
Платон		
Аристотель		
Птолемей		
Боэций		

Несмотря на свой пиетет перед авторитетом древних, автор все же остается верен собственным суждениям вкуса, которые подкрепляются чисто практическими соображениями. Поэтому, сравнивая метрику и роды музыки у древних и современных, он приходит к следующим выводам.

1. Классическая древнегреческая метрика, ограниченная рамками трех временных пропорций (равной, двойной и полуторной), значительно уступает в разнообразии современной.
2. Диатонический род, используемый современными музыкантами, не дает нужного разнообразия и обедняет музыку, чего не было у древних, которые

[83] Поясним: под suggetto (или в другом написании, soggetto) к началу XVII века действительно понимали короткую мелодию-тему, которая задавала ритмическую схему для сочинения. См.: *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. — СПб., 2013. — С. 230.

[84] Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche... — P. 42.

[85] Ibid. — P. 47.

[86] Выходные данные источников, которые дословно цитируются автором, были приведены нами в первой главе.

использовали все три музыкальных рода (диатонический, хроматический и энармонический).

Последнее обстоятельство особенно беспокоит автора, привыкшего иметь дело с выразительной актерской декламацией, наполненной тончайшими интонационными нюансами: он испытывает разочарование, столкнувшись с реалиями песенного исполнения, обреченного строго следовать диатоническим тонам и полутонам. В этом смысле практика древних (использование хроматического и энармонического родов наряду с диатоническим) действительно представляется ему более притягательной, восхитительно разнообразной. Но поскольку никто из ныне живущих теоретиков не может объяснить, как эту практику возродить и приспособить, например, к современному инструментарию, создателям музыкального спектакля и слушателям придется довольствоваться малым.

Автор неслучайно начал свое повествование о модуляции с объяснения важнейшей организующей функции ритма в музыке. Ведь огромная ответственность ложится прежде всего на поэта, которому необходимо максимально разнообразить стихотворную метрику пьесы (чему и посвящена вся обширная глава 11 «Некоторые наставления драматическому поэту для того, чтобы его сочинение лучше подходило для музыкального исполнения в stile recitativo»), что даст композитору и исполнителю определенную свободу выражения, а представление в целом поможет избавить от однообразия и скуки. Композитору остается лишь действовать в рамках заданной метрической схемы, разумно оперируя ступенями внутри диатонического рода, приберегая самые сильные музыкальные эффекты (вроде тех же хроматизмов) на драматургически важные и кульминационные зоны действия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Трактат «Il Corago, или Некоторые соображения о том, как хорошо и правильно ставить на сцене драматические сочинения» является одним из важнейших письменных источников, который может дать исследователям, исполнителям и читателям (интересующимся старинной оперой) достаточно полное представление о самых разных сторонах постановки музыкальных спектаклей первой половины XVII века. Его автор (живший в эпоху, когда такая практика только складывалась), опираясь на античную теорию и руководствуясь при этом собственными наблюдениями и суждениями вкуса, формирует канон музыкального спектакля. Из всего многообразия способов музыкального исполнения он выбирает лишь те, которые смогут удовлетворить вкусы широкой публики, любящей зрелищность и разнообразие, желающей получить эстетическое удовольствие. Но для того чтобы закрепить совершенное музыкальное представление, или *stile recitativo perfetto*, в театральной практике, необходимо тщательно продумать каждый отдельный элемент постановки, начиная с поэтического текста, музыки, танцев, жестов и заканчивая костюмами, возведением сцены и декораций. За работой всей этой грандиозной сценической машины и должен следить хорег, которому, в отличие от его предшественников, следует прекрасно разбираться не только в актерском искусстве и сценографии, но и в музыке.

На рассмотрение музыкальных вопросов автор отводит почти половину всех глав трактата, приводя в единую систему свои практические и теоретические познания в данной области. Сюда входят и все существующие способы использования музыки в театре, и проблема соотношения монодии и многоголосия, и разъяснение музыкально-теоретических понятий, и вопросы настройки музыкальных инструментов, а также тактирование и специальные жесты, которые сопровождают пение, не говоря уже о работе композитора.

Следуя за мыслью автора, мы можем представить, в чем состояла специфика использования музыки в театре первой половины XVII века. Очевидно, что об изобретении нового музыкально-сценического жанра речи не шло: музыка издавна включалась в театральные спектакли, поэтому мыслилась как привычный элемент любой постановки. Необходимость петь от начала до конца представления поставила создателей в непростые условия — но и это долгое время воспринималось современниками скорее как «новинка», как смелый эксперимент в рамках уже существующих театральных жанров.

С точки зрения человека театра новая функция музыки состояла в том, что декламация актера на сцене начинает подчиняться звукорядной системе: он овладевает искусством модуляции, а не просто «музыкально» и выразительно исполняет текст. Эта манера, которую автор называет третьим, совершенным способом исполнения *stile recitativo*, позволяла актеру естественно, достоверно передавать смысл слов и аффекты, заложенные в поэтическом произведении, и именно в этом состояло ее важнейшее значение. И несмотря на то, что исполнение в такой манере требует большого мастерства от актера и инструменталистов, тщательно выверенного поэтического текста и напряженной работы постановщика спектакля — хорега, конечный идеальный результат, по мысли автора, стоит всех потраченных усилий.

Иногда в рассуждениях создателя трактата можно заметить некоторые противоречия, свойственные любому яркому новатору, воспитанному в классических традициях. Так, он прекрасно знаком с античной теорией театра, вполне разделяет неодобрительные взгляды гуманистов рубежа XVI–XVII веков на «пышное» многоголосие, принимает заданную ими модель монодического пения на сцене. Но в то же время он как никто другой понимает практическую сторону любого представления (цель которого — доставить удовольствие публике) и корректирует в соответствии с ней свои теоретические взгляды; из-за этого, например, многоголосие оказывается вполне допустимым и по-своему восхитительным, а *stile recitativo*, если он сух и однообразен, оценивается крайне невысоко.

Казалось бы, автор уверен: если скорректировать отдельные элементы музыкального спектакля (не потакая вкусам публики, но и не лишая ее зрелищных радостей) и постепенно приучать зрителей к непрерывному пению, то все противоречия разрешатся сами собой, а новый стиль прочно войдет в театральную практику. Однако ему не дает покоя существенный недостаток *stile musico recitativo* — его ограниченность ступенями диатонического рода, которой не было ни у древних, ни в привычной выразительной актерской декламации. Тем не менее он принимает переход спектакля к музыкальному исполнению, основанному на звукорядах, поскольку последнее упорядочивает интонацию, придает речи актеров логичность и закономерность.

Помимо музыкальной области, автор придает огромное значение другим сторонам театра (архитектуре, перспективной живописи, машинерии, хореографии, простой актерской декламации). Идеи автора на этот счет нуждаются в отдельном исследовании, но даже на первый взгляд видно, что многие из этих вопросов представлены фрагментарно, для полноты общей картины, и уступают по содержанию музыкальным главам, подробно изложенным в нашей работе.

Наконец, можем ли мы рассматривать идеи автора «Il Corago» как перспективные для будущей общедоступной оперы? Конечно, они отражают практику *его* времени и не являются манифестом музыкальной драмы будущего. Однако без тщательно разработанной системы музыкально-сценического воплощения (которую одним из первых постарался создать автор трактата) полностью музыкальный спектакль, возможно, остался бы в истории лишь смелым экспериментом группы теоретиков, а оперный театр — утопией. Многие практические идеи «Il Corago», преобразованные и развитые потомками, стали тем фундаментом, на котором возник блестящий, действительно совершенный в своей зрелищности, контрастах и разнообразии оперный спектакль конца XVII — XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аврелий Августин.* Шесть книг о музыке / пер., ком. и исслед. Е. М. Двоскиной. — М.: Московская консерватория, 2017. — 300 с. — ISBN 978-5-89598-332-4.
2. *Аристоксен.* Элементы гармоники / пер. и прим. В. Г. Цыпина. — М.: Московская гос. консерватория, 1997. — 134 с. — ISBN 5-89598-018-X.
3. *Аристотель.* Поэтика. Риторика / пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. — СПб.: Азбука-классика, 2014. — 316 с. — ISBN 978-5-9985-0749-6.
4. *Афиней.* Пир мудрецов: в 15 кн. (Сер.: Литературные памятники). Книги I–VIII / пер. Н. Т. Голинкевича, ком. М. Г. Витковской, А. А. Григорьевой, Е. С. Иванюк, О. Л. Левинской, Б. М. Никольского, И. В. Рыбаковой. — М.: Наука, 2003. — 656 с. — ISBN 5-02-022718-8.
5. *Афиней.* Пир мудрецов: в 15 кн. (Сер.: Литературные памятники). Книги IX–XV / пер. и прим. Н. Т. Голинкевича. — М.: Наука, 2010. — 597 с. — ISBN 5-02-022718-8.
6. *Базанов В. В.* Техника и технология сцены: учеб. пособие для высших и средних учебных заведений искусств и культуры. — Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1976. — 367 с.
7. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI век — первая половина XVIII века). — М.: Моск. гос. консерватория, 1995. — 571 с.
8. *Батова М. П.* Stile recitativo: «речитативный стиль»? // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции. — М.: Моск. консерватория, 2002. — 358 с.
9. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, пер. с лат. и ком. С. Н. Лебедева. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Моск. консерватория, 2019. — 428 с.
10. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / пер. с лат. С. В. Шервинского, ком. Н. А. Старостиной. — М.: Худ. лит-ра, 1979. — 134 с.
11. *Зубова О. В.*, *Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении: учеб. пособие. — М.: Моск. консерватория, 2018. — 276 с.
12. *Квинтилиан М. Ф.* Двенадцать книг риторических наставлений / пер. с лат. Рос. акад. чл. Александром Никольским и оною Акад. изд. Ч. 1–2. — СПб., 1834.
13. *Кречмар Г.* История оперы / пер. и выбор ил. П. В. Грачёва; под ред. и с предисл. И. Глебова. — Л.: Academia, 1925. — 408 с.

14. *Литвинова Ю. А.* Украшения и празднества, устроенные на свадьбу синьора герцога Флоренции, герцогини, супруги его, со стихами, мадригалами, комедией и интермедиями (фрагменты) // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 66–102.
15. *Литвинова Ю. А.* Флорентийские интермедии XVI века и традиции античной поэтики // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. — М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. — С. 138–160. — ISBN 978-5-89598-202-0.
16. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994. — 336 с. — ISBN 5-7140-0393-4.
17. *Максимова А. Е.* Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltà di dame) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: материалы науч.-практ. конф. — М., 1999. — С. 58–68. — ISBN 5-86203-082-4.
18. *Максимова А. Е.* Музыкальный театр Италии первой половины XVII века: не только опера // Старинная музыка. — 1999. — № 4. — С. 25–28. — ISSN 1999-6810.
19. *Максимова А. Е.* Придворные представления в Италии начала XVII века // Балет. — 1998. — № 98–99. — С. 38–41.
20. *Максимова А. Е.* Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600) // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 106–134. — ISSN 2079–9438.
21. *Мокульский С. С.* История западноевропейского театра. — СПб.: Лань, 2011. — 752 с. — ISBN 978-5-8114-1226-6.
22. *Сапонов М. А.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. — 2010. — № 3. — С. 20–36. — ISSN 1999–6810.
23. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. — СПб.: Лань, 2013. — 490 с. — ISBN 978-5-8114-0392-9.
24. *Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве / пер. М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1972. — 471 с.
25. *Abramov-van Rijk E.* Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody. — Farnham: Ashgate, 2014. — 149 p. — ISBN 978-1-4724-3799-0.
26. *Agazzari A.* Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto. — Forni, 1607. — 12 p.
27. *Aiazzi G.* Storia genealogica della famiglia Rinuccini. — Firenze: Dalla stamperia Piatti, 1840. — 327 p.
28. *Anglo S.* The Barriers: From Combat to Dance (Almost) // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 25, no. 2, The Art that All Arts Do Approve: Manifestations of the Dance Impulse in High Renaissance Culture. Studies in Honour of Margaret M. McGowan, 2007. — P. 91–106. — DOI: 10.1353/dar.2007.0021.
29. *Bianconi L., Walker T.* Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera // Early Music History. — 1984. — P. 209–296. — DOI: 10.1017/S0261127900000450.
30. *Bianconi L.* Music in Seventeenth Century. — Cambridge, 1987. — P. 170–180. — DOI: 10.1017/CBO9780511586132.
31. *Burney C.* A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients // Ed. F. Mercer in 2 vol. — New York: Harcourt, Brace and Company, 1935. — 1112 p. — DOI: 10.1017/CBO9780511711220.
32. *Carter T.* An Air New and Grateful to the Ear: The Concept of «Aria» in Late Renaissance and Early Baroque Italy // Music Analysis. — 1993. — No. 12. — P. 127–145. — DOI: 10.2307/854269.
33. *Franko M.* Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body. — Cambridge, 1993. — 272 p. — DOI: 10.2307/1478430.

34. *Glixon B. L.*, Glixon. J. E. Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice. — Oxford: Oxford University Press, 2006. — 398 p. — DOI: 10.1017/S0307883307003240.

35. *Gualandri F.* Affetti, Passioni, Vizi e Virtù La retorica del gesto nel teatro del'600. — Milano: Peri, 2001. — 212 p. — ISBN 88-88147-01-2.

36. Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche / ed. Paolo Fabbri, Angelo Pompilio. — Firenze: Leo S. Olschki editore, 1983. — 128 p. — ISBN 9788822231765.

37. Il Corago. The production company for Baroque Opera and Historical Action. — URL: https://www.ilcorago.com (дата обращения: 10.12.2019).

38. *Lemos M. S.*, *Costa L.* Il Corago e o melodrama seiscentista: entre a teoria e o juízo do gosto // Revista Música Hodie, Goiânia. — 2015. — Vol. 15, no. 2. — P. 220–233. — ISSN 2317-6776.

39. *Mei G.* Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi / ed. Claude V. Palisca. — Rome: American Institute of Musicology, 1960. — 390 p. — ISBN 978-1-59551-242-0.

40. *Monson D.*, *Budden J.* Recitative // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sec. ed., Vol. 21. — New York: Grove, 2001. — P. 1–8. — DOI: 10.1017/S0261143000001318.

41. Music and science in the age of Galileo / ed. by Victor Coelho. — Alberta: Springer-Science+Business Media. B. V., 1992. — 246 p. — ISBN 0-7923-2028-X.

42. *Padoan M.*, *Kendrick R.* Tradition and «Modernity» in Il corago // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 24 (1993): 113–127 // Irasm 24, 1993. — P. 113–127. — DOI: 10.1017/S0010417500004540.

43. *Paliska C. V.* Baroque music. — New Jersey: Prentice-Hall, 1991. — 356 p. — DOI: 0-13-058496-7.

44. *Paliska C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries / ed. T. V. Mathiesen. — Urbana: University of Illinois Press, 2006. — 302 p. — ISBN 978-0-252-03156-4.

45. *Paliska C. V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata // The Musical Quarterly. — 1954. — Vol. 40, no. 1. — P. 1–20. — DOI: 10.5642/perfpr.199003.01.5.

46. *Pirrotta N.* Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays. — Cambridge, 1984. — 485 p. — DOI: 10.1017/S0261127900000723.

47. *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. — Berkeley: University of California Press, 1991. — 684 p. — DOI: 10.1017/S026112790000019X.

48. *Savage R.*, *Sansone M.* Il Corago and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630 // Early Music. The Baroque Stage I. — 1989. — Vol. 17 (4). — P. 495–511. — DOI: 10.1093/earlyj/XVII.4.495.

49. *Solerti A.* Gli albori del melodramma. Vol. 2. — Milan, 1903. — 362 p. — ISBN 978-1-332-50792-4.

50. *Solerti A.* Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea da 1600 al 1637 (con illustrazioni). — Firenze: Bemporad, 1905. — 594 p. — ISBN 978-5-878-07550-3.

51. *Sternfeld F. W.* A Note on «Stile Recitativo» // Proceedings of the Royal Musical Association. — 1983–1984. — Vol. 110. — P. 41–44. — DOI: 10.1093/jrma/110.1.41.

52. *Sternfeld F. W.* The Birth of Opera. — Oxford: Clarendon Press, 1993. — 280 p. — ISBN 0-19-816130-1.

53. *Termini O.* The Role of Diction and Gesture in Italian Baroque opera // Performance Practice Review: Vol. 6: No. 2, Article 7. — P. 146–157. — DOI: 10.5642/perfpr.199306.02.07.

54. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by Tim Carter, John Butt. — Cambridge, 2005. — 591 p. — DOI: 10.1017/CHOL9780521792738.

55. *Tomlinson G.* Metaphysical Song: An Essay on Opera. — New Jersey: Princeton University Press, 1999. — 192 p. — ISBN 978-0-691-00409-9.

56. *Wilbourne E.* Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell'Arte. — Chicago: University of Chicago Press, 2016. — 240 p. — DOI: S0040557419000103.

ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЕРЕВОДЫ ИЗБРАННЫХ ГЛАВ

О трех способах театрального исполнения. Глава VI

После того как подмостки построены и декорации установлены, следует репетиция исполнения. Здесь обратим внимание на то, что сказание (*favola*) можно исполнить тремя способами: первый — имитация человеческих, ангельских или божественных действий голосом и жестами, без пения и чистой речи; второй — исполнять те же самые действия, пропевая их в стиле, соответствующем теме и словам, который называется *musica recitativa*; третий — выразить все это без человеческих голосов через жест и танец под непрерывное звучание многочисленных инструментов: это хорошо известно не только современникам, но использовалось древними и называлось пантомимой[87]. Первый способ исполнения в достаточной степени представлен на сцене актерским искусством; второй ищет нечто большее, чем просто искусство сочинять музыку и петь; третий довольствуется искусством жестикулировать и приводить в соответствие жесты человека с непрерывным ритмом искусной музыки, выражая с помощью лица и реалистичных поз (*portamenti di vita*) все то, что история делает словами и музыка своими мелодиями.

Поэтому мы обсудим все эти три способа исполнения, начиная со второго, так называемого *stile musico recitativo*, который является одним из самых почитаемых удовольствий в области драмы и который мы либо открыли заново в наше время, либо извлекли из античной практики и обычая.

Что более необходимо для [исполнения] в музыкальной манере — выверенная модуляция или полнозвучная гармония? Глава XVII

Слово модуляция иногда используется в широком смысле — для обозначения любого инструментального звучания, либо пения, либо многоголосия, о котором мы сейчас и говорим; иногда же оно используется в собственном смысле, и в этом случае оно отличается от многоголосия, для которого необходимо более одного голоса или инструмента, чтобы образовать сочетание звуков (находящихся между собой в определенном соотношении, или пропорции, приятной для человеческого слуха), тогда как для модуляции может быть достаточно одного голоса или инструмента.

Таким образом, «модуляция», о которой идет речь, есть ритм, соединенный с речью и звучанием; звуковысотность же управляется пропорциями. Под ритмом мы понимаем последовательность или координацию движений, соразмерных друг другу не только количественно, но и в отношении скорости, измеренной согласно закону искусства. Отсюда получается, что ритм является общим понятием для танца и для музыки (как инструментальной, так и вокальной); например, танец гальярда представляет собой последовательность движений, образующих между собой определенную пропорцию, ибо после пяти шагов или следуют еще пять шагов (и тем самым получается равное соотношение), или же возникают фиоритуры (*fioretti*), или вариации (*mutanze*), которые включают в себя, к примеру,

[87] В этом месте на полях трактата ссылка: «Vide Macrobio librum III Saturnaliorum» («Смотри III книгу “Сатурналий” Макробия»).

девять или десять шагов, и таким образом по отношению к первым пяти шагам получается либо полуторная, либо двойная пропорция; и по этому принципу осуществляется любое упорядоченное варьирование. Танцевальные движения также соизмеряются по скорости, ведь в то время, как один совершает удерживание (*continenza*) или шествие (*passeggio*), другой исполняет фиоритуры и каприоли, и один и тот же человек в течение равно определенного времени звучания инструментов совершит пять движений ног, или семь, или девять, или еще больше с наиприятнейшем разнообразием; таким образом, если поискать современное соответствие греческому слову «ритм» (*voce greca ritmo*), то в итальянском языке, пожалуй, самым подходящим будет *aria*, или, как говорят музыканты, «модель» (*suggetto*). Так, принято говорить: *l'aria di Firenze*, спаньолетта, романеска (*aria della spagnoletta, della romanesca*) и т. п., — и все это в равной степени относится к инструментальной музыке, к пению и к танцу, что и имел в виду поэт, говоря: «*numeros memini, si verba tenerem*» («я знаю напев, слова бы припомнить[88]»).

Также модуляцию называют не просто ритмом, а ритмом, соединенным со звучанием, и тем самым отличают ее от танца, который звучания в себе не содержит, хотя и управляется им; а чтобы отличить таковую модуляцию от чисто инструментальных мелодий, добавляют — «и с речью» (*articolato*), ведь инструменты «аккомпанируют» (как принято говорить) пению актеров, а значит, не выступают сами по себе, как это принято в музыке, о которой мы говорим. Наконец, давайте представим себе, что ритм, соединенный с речью и звучанием (со звуковысотностью, регулируемой пропорциями), или вокальная мелодия, придерживается только одной высоты (без повышения или понижения интонации), что мы наблюдаем в пении монахов или, еще более показательно, в звучании барабана или цимбал, отбивающих равномерные удары, на которое (с гарантированным благозвучием) можно накладывать любые напевы, которые танцуются и поются, такие как гальярда, спаньолетта и другие подобные им, тогда как совершенная модуляция стремится изменять звуки по высоте согласно пропорциям, чтобы исключить скуку, проистекающую от монотонности пения, и привнести заметное изящество — ведь неизменный напев, звучащий под барабан или цимбалы, не понравится вам так же сильно, как если бы его исполнили на клавесине с тысячью причудливых имитаций.

Добавим, что разнообразие аффектов несет в себе изменения ступеней лада, их повышение или понижение, подобно тому, как это наблюдается в нашей обычной речи, которой следует подражать в стиле, о котором мы говорим.

Таким образом, имея в виду модуляцию, я говорю, что она более необходима для *stile recitativo*, чем многоголосие, — поскольку он, по существу, и состоит из модуляции, хотя ему может и должен сопутствовать некоторый элемент многоголосия, о чем будет сказано ниже.

Причина этого такова: стремясь как можно более естественно передать в *stile recitativo* обычную человеческую речь, мы видим, что в диалоге говорит один человек, а потом ему отвечают те, с кем он беседует.

Во-вторых, потому что так лучше достигается конечная цель самого представления, то есть благодаря тому, что слова можно хорошо различить, публика понимает происходящее на сцене, а благодаря музыке приходят в движение

[88] Вергилий, Буколики, Эклога IX, 45, пер. с лат. С. В. Шервинского.

соответствующие аффекты души. Итак, не остается никаких сомнений в том, что пение только одного человека помогает слушателям лучше разобрать слова, которые не сливаются; если же музыка состоит более чем из одного голоса, то певцы произносят одинаковые слоги вместе (что в конечном счете порождает многоголосие, лишенное изящества, утомительное и навевающее скуку); тем не менее само произношение одного и того же слога имеет индивидуальные различия у разных людей: гласный *a* будет произноситься одним более широко как *o*, а другой может произносить его более узко, приближаясь к *y*, так что из-за несходства одного и того же гласного, произнесенного пятью или шестью людьми, возникает такая путаница, что непонятно, произносится ли *a*, или верно *o*, или даже *y*, — стоит ли говорить о том, чтобы понять слова в целом. Это особенно верно, если поющиеся слова изначально неизвестны слушателю, как того требуют театральные представления, которые должны быть новыми, чтобы вызывать у аудитории большее восхищение и восторг и возбудить соответствующие аффекты. Позвольте привести неоспоримое доказательство из области церковной музыки, ведь первый псалом вечерни[89], пропетый многоголосно, понимают очень хорошо, потому что слова хорошо известны всем слушателям заранее; в то же время когда речь идет о каком-то новом мотете, нет почти никого, кто смог бы хоть как-то разобрать смысл слов, что иногда происходит по вине музыкантов, страдающих плохой дикцией; но нет сомнений в том, что это все опять же происходит из-за музыкальных имитаций, в которых слоги по-разному распределяются между голосами, — и таким образом в то время как один певец произносит первый слог слова, другой интонирует третий слог на том же звуке; также это проистекает из-за того, что певцам сложно договориться между собой об одинаковом произнесении слогов и гласных, пусть даже они и произносят их вместе.

И это также будет главной причиной того, почему древние уделяли больше внимания одноголосному пению, чем контрапункту, и еще больше — смыслу поэзии, что проявлялось в совершенном понимании слов, тогда как обилие созвучий лишает слова их значения; поэтому у древних имеется много различных форм движения голосов, о чем свидетельствует многообразие родов: диатонического, хроматического и энармонического (из которых в настоящее время используются только некоторые виды диатоники); также это проявлялось в отсутствии у древних правил соединения созвучий, тогда как у современных имеется великое множество предписаний, как находить и располагать созвучия для создания многоголосия; но древние, когда им было необходимо многоголосие, создавали его главным образом с помощью инструментов, не смешивая голос певца с обилием созвучий, поскольку хотели, чтобы слова были хорошо различимы, — ведь если голос окружен грохотом созвучий, то какой бы совершенной ни была дикция, слова сольются в сплошной шум (*offuscata agli orecchi*): по этой причине мы также видим, что древние инструменты имели очень мало струн. Нерон, который был очень усердным и опытным музыкантом, использовал арфу максимум с семью или восемью струнами, как это видно из его изображений на медалях, на которых к тому же изображены древние лиры; ведь Нерон хотел, как и другие, чтобы звук его голоса, который он с большим усердием упражнял и которым гордился сверх меры, не подчинялся множеству

[89] По традиции католическая вечерня начиналась со 109-го мессианского псалма «Dixit Dominus».

звуков арфы и лиры, но чтобы звук этих инструментов следовал за движением его голоса, не сливаясь с ним и не затмевая его. Таким образом, на инструменте всего с семью струнами он мог сопровождать пение только одним-двумя простыми созвучиями квинты или октавы или же ему приходилось бить по струнам (*batteva*) в унисон. Итак, мы видим, что для этой цели опытные музыканты, сопровождая пение на клавесине или теорбе, время от времени берут одно-два созвучия только в определенные моменты в начале или конце речи с таким изяществом, что слушателю гораздо милее одно простое созвучие, взятое в помощь певцу, чем окруженное и заполненное великим множеством каких-то музыкальных звуков (как того хотелось бы исполнителям на щипковых).

Под такое звучание инструментов была предпринята попытка возродить античную музыку в stile recitativo, в первую очередь во Флоренции, где решили, что в то время как певцы выступают на сцене, звучание инструментов должно быть тихим, редким и скромным: и даже это было выпрошено с большим трудом инструменталистами, коим казалось, что, делая немногое, они не делают вообще ничего, тогда как по мнению слуха и по суждению разума они делали многое. Не будем отрицать и то, что множество инструментов, пусть даже они не заслоняют голос того, кто поет, также не представляют собой ничего особенного, и что они бесполезны, по крайней мере для разнообразия.

Поэтому мы заявляем, что в *stile recitativo* композитор должен сосредоточить свои усилия на том, чтобы найти больше уместных модуляций и напевов, а не множество созвучий, иногда чрезмерное.

Также мы видим, что первые флорентийские сочинения, созданные в духе музыкальной декламации, представляют собой в основном ариетты; одни — грациозные и быстрые, другие — величественные и неспешные, созданные без оглядки на правила современного художественного многоголосия. Но по мере того, как накапливался опыт, было видно, что совершенство *stile recitativo* достигается не столько изяществом, причудливостью или величественностью песенки, повторяющейся с соответствующими ритурнелями, сколько разнообразием и упорядоченностью мелодического движения, которое располагается ближе к нашей обычной манере речи, или, точнее говоря, к способу исполнения, которым владеют те, кого все считают выдающимися актерами или мастерами патетической декламации.

По этой же причине в античности не довольствовались диатоническим родом, который движется по тонам и полутонам, но использовали хроматический и энармонический роды в соответствии с их собственными звукорядами (*progressioni*), а также множество других видов звукорядов, кои были изобретены и использовались разными музыкантами тех времен, у которых имелись в изобилии модуляции, соответствующие словам и поэтическому метру и тому, какой следует выразить аффект, — тогда как современные [музыканты], ограниченные скудным выбором звукорядов диатонического рода, преодолевают множество трудностей, варьируя манеру пения таким образом, чтобы она одновременно соответствовала и смыслу [отдельных] слов, и общему настроению, особенно когда долго выдерживается один и тот же аффект или долго продолжается рассказ об одном и том же событии. Итак, скажу в заключение, что в тех случаях, когда всякая мысль и аффект выражены словами в подходящем метре (пропорциям которого наилучшим образом соответствует та или иная модуляция), автор музыки проявляет себя в нахождении

среди всех напевов того, что наиболее уместно и наиболее естественно соответствует смыслу и аффекту, метру и порядку слов, данных ему поэтом.

Отмечу, что о его работе можно судить по тому, что слова в сочетании со свойственной им модуляцией легко западают в душу и приводят ее в движение, и тем, кто уже знает слова и когда-то слышал, как их поют, не составит большого труда принять участие в пении; дело обстоит так же, как с одеждой, изготовленной по фигуре: подогнать ее нетрудно, сидит она как влитая, и любые движения в ней естественны и легки; если же одежда не подходит, то либо потому, что не налазит, либо стесняет, либо слишком узка, либо слишком широка и висит.

Отмечу также, что поиск музыкальной интонации применительно к стихам состоит в том, что люди, разбирающиеся в поэзии и в музыке, с равным усердием тщатся о музыке и поэзии и не довольствуются одним без другого; если же, наоборот, тщатся только о музыке, то, обладая изрядным искусством или изяществом, та не слишком соответствует стихам, отчего певцы исполняют ноты, но не выражают смысла; не иначе обстоит дело и когда заботятся о поэзии, не обращая внимание на музыку, ибо они должны быть столь тесно связанными друг с другом, чтобы целое было более совершенным и благородным, чем составляющие его части, как в природе; то есть чтобы в результате получилось то, что философы называют подлинным единством (*unum per se*).

Из сказанного видно, насколько далеки от понимания *stile recitativo* те, кто признает только предписания некоторых современных контрапунктистов (*d'alcuni armonici moderni*), — ведь эти предписания даны для того, чтобы выстраивать многоголосие, а не варьировать напевы, и состоят они в том, чтобы при имитации один голос находился в согласии с другим; и подобные вещи в *stile recitativo* следует допускать лишь изредка, хорошенько потрудившись. В этом стиле не принято давать такие предписания, которые можно было бы использовать только ради эффектов музыки древних, хотя таким образом можно было бы изобрести заново некоторые вещицы; мы же относительно метода сочинять мелодии в соответствии с театральными материями — в том, что касается скорости музыкального движения, а также звуковысотности — поговорим в другой части [нашего трактата], после того как хорошенько разберемся в особенностях музыки древней и современной; таким образом мы сможем понять, что такое совершенная манера *stile recitativo*.

О трех способах музыкального исполнения в театральном представлении. Глава X

Первый способ приспособить действие для музыкального *stile recitativo* может состоять в том, чтобы подчинить музыкальный звук и все инструментальное звучание декламации какого-нибудь превосходного актера, который произносит слова очень медленно, поскольку мы видим, что хорошим декламатором на сцене считается тот, кто изменяет оттенки голоса в соответствии с аффектом; здесь мы также можем сказать о том ораторствующем, который неизменно выдерживает свой голос в одном оттенке, что он, увы, страдает монотонностью.

Но поскольку оттенки голоса, изящно чередующиеся у театрального декламатора в подражание речи, укладываются в диапазон тона или полутона — однако, как правило, он гораздо у́же, а в тех случаях, когда расстояние больше, то все равно оно несоизмеримо с тоном или полутоном, — то по этой причине

не имеет смысла помогать обычной декламации звучанием инструментов, так как их звуки отстоят друг от друга только на тон или полутон, а декламаторы не придерживаются подобных звукорядов. Поэтому первым делом необходимо будет ограничиться инструментами, соответствующими звукорядам и музыкальным пропорциям древних либо сочинять в тех родах или в подобных им, где потребуется разнообразить декламацию с помощью [инструментальной] музыки.

И это был бы подлинный и неиспорченный музыкой *stile recitativo*, поскольку он обычно используется (в основном в более или менее медленном темпе) без пения, но в любом случае это будет музыкой из-за инструментов, которые будут сопровождать стройное движение голоса актера.

Этот способ тем не менее связан с некоторыми сложностями.

Во-первых, потому что это кажется органически невозможным как со стороны актера, так и со стороны инструменталиста, поскольку необходимо, чтобы оный актер владел именно той формой декламации, которая сохранится в его состязании с инструментом, поэтому также необходимо будет указать цифры, подобранные, так сказать, в точном соответствии с аккордом, что также представляет затруднение, поскольку лучшие из известных нам декламаторов произносят одни и те же слова то одним способом, то другим, хотя и всякий раз хорошо. Но в этом случае можно было бы испробовать средство — тот самый способ, которым иногда обучают юношей, готовящихся стать декламаторами, особенно если они послушны; после того как им сообщат такую методу, которая научит их, каким образом (как во времени, так и по высоте) изменять голос в начале и конце периода, они пытаются понемногу мериться силами с инструментами в надежде, что это не загубит все дело.

Второе возражение против этого вида театральной музыки состоит в том, что это не пение или музыкальное подражание человеческим действиям, но чистая и обыкновенная декламация, так что исполнителю вовсе не нужно уметь петь, а всего лишь было бы достаточно, если бы он владел актерским искусством, которое включает в себя музыку, своим звучанием поддерживающую речь исполнителя, мало отличающуюся от обычной, отчего воссоздаются те изящество и совершенство, которые заключаются в интонации, заставляющей пение передавать аффекты и обычную речь; но [здесь] не чувствуется того наслаждения и движения души, которые в дополнение к обыкновенной декламации испытывают, когда стихотворение пропевается, а не декламируется; гораздо большим воздействием обладает хорошо размеренное пение, чем обычная речь одного голоса.

На это можно ответить: пусть данный прием и не имеет всех тех совершенств и изяществ, которые есть в хорошо размеренном пении, тем не менее он, возможно, имеет некоторые другие; как говорится, новизну (*la novità*) звуков, соразмерную изменениям голосов, произносящих с чувством и актерским изяществом, неслыханными в наше время. Более того, если обыкновенная декламация, когда она хорошо произнесена, очень приходится по душе, даже если в ней нет оной приятности пения, насколько больше можно было бы получить удовольствия, если бы она сопровождалась созвучными голосу актера инструментами, не ограничиваясь преимущественно тонами или полутонами, но используя девять звукорядов и модуляций, которые, как говорилось в предыдущей главе, очень нравились древним.

Третье возражение: высота голоса может меняться лишь незначительно, как это происходит в речи, что делает почти невозможным разнообразие музыки, поэтому и удовольствие будет незначительным, очень так себе. На это также можно ответить, что у тех, кого мне хвалят как хороших актеров, изменение высоты голоса, присущее обычному способу декламации, доставляет большое наслаждение, а те, кто поддерживают звук на одном уровне, вызывают неудовольствие; но такое разнообразие значительно бы возросло, будь оно поддержано звучанием других инструментов — если бы они могли сопровождать голос исполнителя стройными созвучиями, а не в унисон, или, лучше сказать, в благодарной пропорции для ушей слушателей, при этом оная пропорция не может быть, например, интервалом октавы, квинты, терции, кварты или сексты, чтобы не следовать нашим тонам и полутонам.

Четвертое возражение: представляется весьма вероятным, что найти и приспособить инструменты согласно названным требованиям будет сложно, поскольку голос, который обычно служит нам в разговоре, — не тот же самый, которым мы интонируем, когда начинаем петь; как показывает опыт каждого человека, если мы хотим смешать тихую речь с вокальной интонацией, то можем отчетливо услышать, как поет голос, из чего следует, что, возможно, ни один из инструментов, которые используются в настоящее время, не мог бы использоваться в нашем случае не только из-за того, что он настроен в принятом ныне диатоническом роде, но также из-за корпуса и формы инструмента, требующего разнообразных материалов, формы, струн и настройки, должно быть вложено больше усилий и затрат, чем получаемых результатов и славы.

К этому, очевидно, можно было бы, напротив, добавить, что, имея указание на то, что у древних было, по-видимому, так много разных восхитительных приемов, соответствующих разнообразным аффектам певцов, нельзя терять надежду и отказываться от такого начинания, не попробовав его с теми, у кого есть время и возможность: нам потребуется не более чем несколько человек с именами не самыми известными в своем искусстве.

Второй способ положить стихи на музыкальный *stile recitativo* состоит в том, чтобы сочинить ариетту столь же соответствующую поэзии, как веселая ария соответствует стихам и аффекту радости или грусти, когда этого требует печальный сюжет; по-видимому, и те и другие ариетты родились в наше время на музыкальной сцене, как это видно из первых [представлений], которые были даны во Флоренции. Этот второй способ имеет больше возможностей, чем первый, так как он гораздо более простой для сочинителя музыки, чем все эти напевы в упомянутом диатоническом роде. Во-вторых, имеется возможность уже во время репетиции сделать заметки о том, как именно исполнитель должен петь и соотносить свои звуки с инструментом. В-третьих, в ту же самую ариетту из четырех строк можно, например, поместить другие четыре, составленные в том же самом размере, чтобы, имея совсем немного музыки, можно было много раз повторять одни и те же ноты с разными словами; если они не слишком много повторяются, то это вызывает больше восхищения, чем если бы с первым четверостишием они пропали совсем, потому что слушатель не может в полной мере насладиться мелодией с первого раза, если не услышит ее повторенной несколько раз. В-пятых, по своей природе, ария обладает большим изяществом и большей способностью доставлять удовольствие, чем простая мелодия, подражающая

обычной манере говорить или декламировать и тем не менее похожая на префации и богослужебное пение (*sacre cere dell' monie*), которые очень часто вливаются в уши скучающего слушателя, если они приносят много удовольствия и полезны для души; наоборот, остроумные арии столь популярны, что до сих пор можно услышать их в исполнении пары пастухов или других обитателей сельской местности, особенно в Ломбардии и Пьемонте; хорошо бы иметь богатую коллекцию [ариетт] из разных стран, так как каждая область, как представляется, имеет несколько мотивчиков для различных увеселений: например, неаполитанские мотивчики, а также французские, сицилийские, испанские и им подобные имеют собственный характер и изящную манеру; на их основе или в подражание им создаются другие, а музыка помогает этому, когда на нее накладываются с поразительным разнообразием и грацией соответствующие аффекты и слова. Этот второй способ сопровождать поэзию музыкой все еще страдает из-за некоторых неудобств. Во-первых, он лишен способности в совершенстве имитировать аффекты и обычную речь, потому что если веселая ария означает аффект радости, она не передает в деталях каждую строчку и слово так, как этому следует быть. Во-вторых, поэт вынужден следовать очень строгому правилу: не только сочинять вторую стансу, или строфу, в том же самом размере, но также подбирать слова с тем же самым сочетанием длинных и кратких слогов и с тем же расположением ударений, а композитор обязан изменять некоторые из своих нот или музыкальный темп в своей мелодии при ее повторении во второй и третьей строфе; в результате поэт должен следовать таким строгим правилам, что замысел и изящество слога погибают.

В-третьих, музыка остается одной и той же, а поэзия, особенно театральная, должна переходить из одной вещи к другой, чтобы не навевать смертную скуку. Поэтому одинаковые восклицательные интонации сменяются вопросительными и прочими; мелодия, которая была бы хороша для первой строфы или четверостишия стихов, не станет таковой по отношению ко второй и третьей, если каким-либо способом не варьируется.

Третий способ [исполнения] сценической музыки, который начал входить в употребление, состоит в том, чтобы не быть привязанным к одной все время повторяющейся мелодии, а строчка за строчкой, даже слово за словом, точь-в-точь придерживаться смысла стихотворения; внутри обычного диатонического рода такой подход и в самом деле по необходимости наполняется полутонами; этот способ мелодического движения считается совершенным в том случае, когда он лучше всего подражает изменчивому движению голоса, с которым совершенный актер стал бы читать стихи ко всеобщему удовольствию.

Этот способ, пожалуй, следует оценить выше, чем первый, поскольку первый будет привычной нам чистой декламацией в сопровождении инструментов; этот [способ], к тому же, подражает чистой декламации такого рода методами и приемами, которые отличаются от оной, и такое подражание рождает особое удовольствие. Более того, хотя первый способ исполнения, подкрепленный инструментальным звучанием, и представляет ныне значительную сложность из-за нашего незнания, как сделать или настроить инструменты, чтобы приспособить их к обычной речи, тем не менее он и не претендует на какое-либо другое совершенство в том, что касается музыкального искусства; а этот третий прием требует тонкого искусства, чтобы знать, как найти сочетания и движения нот и музыкальные темпы, способные подражать аффектам и значениям декламируемых слов.

Этот третий способ *stile recitativo* почти по тем же самым причинам более полезен, чем второй, так как он, в частности, лучше передает аффект и смысл стихотворения, отражая каждое слово и каждую фигуру речи, тогда как второй делает это более грубо и в самом общем плане.

Поэтому неудивительно, что многие считают его [третий способ] истинным *stile musico recitativo*, находя в движении по ступеням диатонического звукоряда сходство с тем, чего при обычном произнесении достигает совершенный актер, декламирующий на сцене те же самые стихи, которые композитор кладет на музыку. Поэтому, возможно, повезло, что *stile recitativo* столь же естественен, как и любая другая способность природного гения или инстинкта, которым обладают немногие, так что, пожалуй, будет очень полезно, прежде чем положить стихи на музыку, услышать, как их декламирует некий талантливый и эффектный актер.

В дополнение ко всему этому остается отметить, что для достижения совершенства в этом способе сочинения музыки не требуется большого опыта в контрапункте или другой манере складывать музыкальные звуки в изящную фугу, но скорее всего [нужен] чувственный инстинкт и энергия для выражения чувств, схожих с природными по их обилию и разнообразию, что так необходимо в этом жанре.

Здесь мы должны отметить некоторые неудобства и недостатки, которые содержатся в этом третьем способе исполнять спектакль музыкально.

Во-первых, в привычной нам речи интонация голоса меняется очень незначительно, поднимаясь и опускаясь не более чем на один тон и даже менее того; из этого следует, что *stile recitativo*, подражая этой обычной речи, становится слишком монотонным и скучным. Следует добавить, что завершения, присущие каждой из его частей, невыразительны и все время одни и те же, — монотонность растет сверх всякой меры, что порождает скуку, достигающую предела, когда слух не получает удовольствие от музыки. Во-вторых, в этом *stile recitativo* нет того изящества и очарования, которые обычно имеются у ариетты, отчего в нем присутствует вялость, и если певец не слишком славится выразительностью своего голоса и жестов, его с легкостью предадут осмеянию. В-третьих, этому способу не хватает также тех изящных украшений, которыми так славятся певцы: я говорю о пассажах, трилло и тремоло, кои слишком отклоняются от естественной манеры речи и затрудняют движение аффектов, которые оказываются представлены не в содержании песни, а исключительно в удовольствии слуха, проистекающем от мастерства поющего; и по этой причине певцы, которые используют подобные изящные украшения, не допускаются к декламации в этом стиле. Поэтому, чтобы исправить, насколько возможно, это отсутствие разнообразия, живости и мастерской орнаментальности пения, поэту необходимо будет, в первую очередь, составить поэтический текст таким образом, чтобы он не вынуждал композитора музыки совершать подобные ошибки и не лишал его изяществ и украшений; но если поэт с помощью нахождения, расположения, украшения фигурами и поэтическими метрами не создаст повод и даже необходимость для разнообразия, занимательности и включения в [театральную] пьесу музыки, то музыкант не сможет удачно воспользоваться своим искусством, а певец будет лишен возможности доставлять удовольствие, и, более того, очень скоро слушатели начнут скучать и раздражаться. Поэтому следует начать с поэта, дав ему несколько небольших наставлений, которые наилучшим образом уберегут его от названных недостатков.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Трактат «"Il Corago", или Некоторые соображения о том, как хорошо и правильно ставить на сцене драматические сочинения». Обложка издания 1983 г. Флоренция; научные редакторы: П. Фаббри и А. Помпилио

Рис. 2. Мозаика из Дома трагического поэта (или Дома Гомера) в Помпеях, изображающая древнегреческого «хорега» (chorodidaskalo), сидящего за кулисами вместе с актерами сатировской драмы (Национальный музей, Неаполь)

Рис. 3. Круг тем трактата «Il Corago»

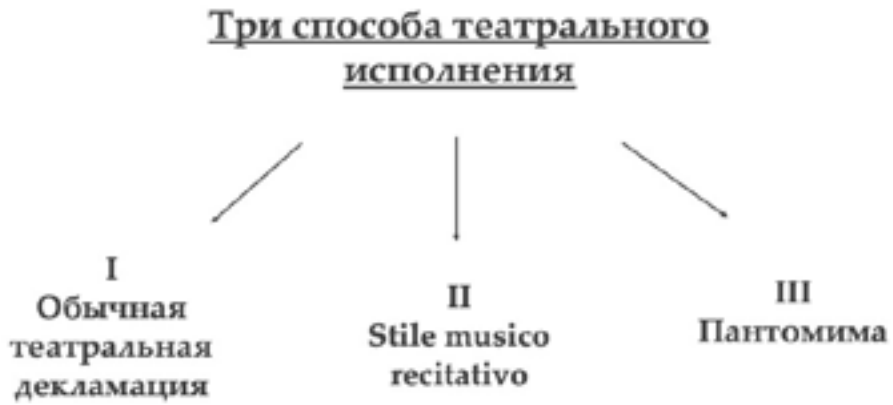


Рис. 4. Три способа театрального исполнения

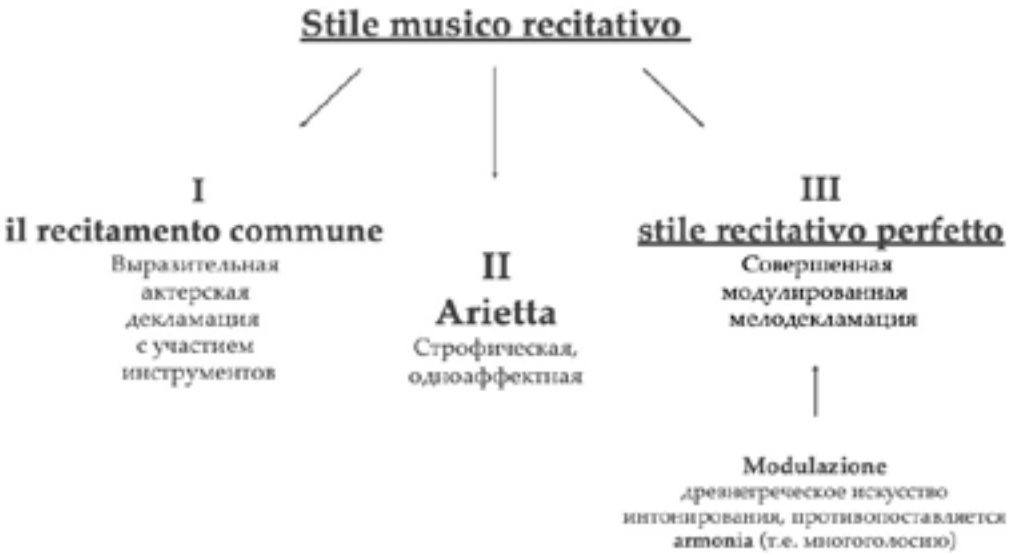


Рис. 5. Stile musico recitativo

Третья премия

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО МАЛОГО ГОРОДА: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТУРИСТИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА «ЯЛУТОРОВСКИЙ ОСТРОГ»)

Крикунова Елена Андреевна
Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. «Культурное пространство» развивается в современном нестабильном мире. Все чаще появляется смена ценностей общества, а культура, включающая в себя целую систему процессов, подстраивается под эти изменения. Пространство — это «неосязаемое» человеческому глазу, но ощущаемое абсолютно всеми. Пространство неуловимо, но оно есть часть процесса культуры. Культурное пространство представляет собой обширное понятие, включающее в себя заведомо окультуренную искусственную среду обитания, культурный ландшафт, духовное достояние традиций.

Городская культура является фактором социализации, критерием развития городского мира, условием решения многих проблем современной цивилизации. С одной стороны, человек создает и осваивает городское пространство, с другой — город оказывает серьезное воздействие на развитие личности и социума. Известно, что адаптационные механизмы культуры приспосабливают человека к сложной среде большого города, помогают существовать в условиях максимально насыщенного разнообразия вещно-предметного мира и различных социальных процессов.

Культурное пространство малого города наполняет жизненный мир особым смыслом, ценностями и традициями. Оно очень динамично, состоит из исторической преемственности, влияния очагов городской культуры, особой ментальности населения, насыщенности культурными событиями городской повседневности.

Исходными структурами культурного пространства малого города, отражающего его особенности, стоит назвать архитектурные, духовные, культурные и исторические составляющие, а именно к ним относятся исторические объекты и места, музеи, религиозные центры (храмы, духовные общины), дома культуры (культурные центры), библиотеки, кинотеатры, культурные события (фестивали, ярмарки, городские праздники и т. д.). Особое значение имеют исторические памятные места и события, с ними связанные.

Реалии XX века сохранили относительное постоянство культуры малого города. Его социум существует в сравнительной устойчивости по отношению ко

времени и многим внешним факторам. Данное положение подразумевает развитие определенной самобытности этого общества, поэтому местные власти обращают внимание и работают над тем, чтобы сохранить исторически и культурно значимые явления, а именно — создают реконструкции особо важных объектов, сооружений, крепостей, городов и т. п.

Во многих малых городах ведется активная работа по сохранению историко-культурного наследия, создаются реконструкции исторических объектов, отражающих особенности определенного региона. Историко-культурологическая реконструкция базируется на исторических фактах, документах, а также уникальных местах и событиях. Для того чтобы органично и грамотно представить историко-культурные материалы, создаются различного рода проекты, где главная идея — воссоздание в реальности материальных и нематериальных объектов.

Одной из причин, побуждающих к созданию различного рода реконструкций, являются находки уникальных исторических фактов и документов, которые вызывают значительный интерес у историков, что, в свою очередь, способствует привлечению внимания местных властей к популяризации культурно-исторического наследия города и развитию туризма.

Город Ялуторовск является малым историко-культурным городом. В 1970 году внесен в список исторических городов России. На сегодняшний день в городе находятся различные памятники федерального и регионального значения. Город Ялуторовск зародился в 1659 году. История города тесно связана с русской колонизацией Сибири, которая активизировалась после похода Ермака за Каменный пояс. Русские в период колонизации на наиболее важных направлениях стали создавать сеть стратегических пунктов-городов: они были необходимы, так как земли и рядом находящиеся округа считались опасными. В любой момент на селение могли напасть кочевники, поэтому русские строили деревянные крепости — остроги.

Ялуторовский острог впервые появился в 1659 году, прекратил свое существование еще в XVIII веке. Вместе с тем возникшая идея возрождения крепости в память о предках и исторических событиях для местных жителей и органов власти явилась важной составляющей частью в развитии культурного пространства города.

В 2009 году в честь 350-летия Ялуторовска, что и 300 лет назад, воссоздано на том же месте в основных деталях древнее оборонительное сооружение, которое повторяет фрагменты строений утраченного Ялуторовского острога. Поэтому необходимо изучение и анализ этого объекта, чтобы подтвердить историко-культурную значимость для культурного пространства города Ялуторовска. Данный объект является примером реконструкции, поэтому, чтобы выявить историко-культурную значимость, необходимо подойти к вопросу с культурологической точки зрения.

С каждым годом механизмы культурных процессов меняются, создаются новые прикладные исследования, в которых применяется историко-культурологический подход для изучения и создания различных объектов, событий и явлений.

Степень разработанности проблемы. Культурное пространство рассматривается учеными с разных позиций. Впервые данное понятие стало использоваться в научных трудах К. Леви-Стросса, Ф. Броделя, а также в работах отечественных ученых М. С. Кагана, Е. В. Орловой, Л. Г. Скульмовской, Л. Н. Захаровой. М. Я. Сарафа, В. Л. Кургузова, Т. Ф. Ляпкиной, О. И. Горяиновой, Ю. Ц. Тыхеевой, С. П. Гурина.

Долгое время культурное пространство не рассматривалось с позиций бытия культуры. В начале XXI в. исследователи приступили к анализу сущности и структурных элементов этой дефиниции, что прослеживается в работах А. Н. Быстровой, Е. Г. Зинкова, Л. А. Прониной. Культурное пространство стало рассматриваться относительно конкретных регионов Н. Н. Поздняковым, А. С. Ступиной, А. Б. Бирюковой, Д. Б. Кумаковой с точки зрения «стратегии интеграции современного искусства в культурное пространство регионов России». М. Г. Трипузовым понятие «культурное пространство» исследовалось со стороны потенциала губернского города. Немаловажны труды в области провинциального города, а именно как феномен культурного пространства исследования Е. М. Акулича, Е. В. Соколова, С. С. Ляхова, А. М. Гусева, Е. А. Терентьева, И. М. Колозина. Город как объект социального познания рассматривался в диссертационных работах Л. А. Горнаевой, В. А. Есакова, Ю. В. Зацепилина, М. В. Корчинской, С. В. Креклиной, С. К. Лавриченко, Н. П. Овчинниковой, а также в трудах Н. П. Анциферова, А. И. Левинсона и М. Н. Межевич.

В исследованиях В. А. Берлинских, Н. Гумелицкого, А. П. Девяткова, Б. Н. Миронова, Э. В. Сайко, посвященных изучению провинции, был применен историко-типологический метод. Научная работа Е. А. Авходеевой о «Сохранении национально-культурной идентичности в условиях открытого культурного пространства». М. А. Чапланова рассматривала музей в культурном пространстве провинциального города.

Работы А. М. Кадера, Д. И. Жеребятьева, С. И. Валькевич, Н. С. Божка посвящены изучению исторической реконструкции. Музейная реконструкция представлена в работе Н. А. Николаевой. В работе К. А. Магид рассмотрено движение исторической реконструкции как среды самореализации личности в сфере досуга. И. П. Лобанкова рассматривала методологическую реконструкцию культуры протогорода в контексте проблемы взаимодействия «культуры» и «цивилизации».

Объект исследования: культурное пространство малого города в историческом контексте.

Предмет исследования: процесс развития культурного пространства малого города в условиях историко-культурологической реконструкции.

Гипотеза исследования основывается на предположении, что сохранение исторических и культурных традиций в малом городе имеет особую специфику, в которой присутствуют политические, социальные, культурные, этнические и исторические факты и процессы на протяжении всей истории города, и в совокупности они представляют собой специфическое культурное пространство, сохранение и развитие которого может эффективно осуществляться в условиях историко-культурологической реконструкции.

Цель: исследование процессов формирования и сохранения культурного пространства малого города.

Достижение указанной цели предполагает решение следующих конкретных **задач:**

1) раскрыть современное состояние исследования культурного пространства;
2) изучить методологию культурологического исследования культурного пространства;
3) показать специфику культурологической реконструкции в историческом контексте на примере конкретного объекта;

4) осуществить анализ роли исторических и культурных традиций в формировании культурного пространства г. Ялуторовска;
5) обосновать концепт содержания и практики реализации историко-культурологической реконструкции туристического объекта «Ялуторовский острог».

Методологическая база: историко-культурологический подход строится на исследованиях отечественных и зарубежных культурологов, философов, социологов, искусствоведов и историков, где представлены научные подходы в изучении различных фундаментальных аспектов культуры.

Изучение и осмысление культурного пространства непосредственно связаны с историей города, городской среды, городской культуры, поскольку именно городской образ жизни способствует во многом его оформлению. Проблема города, городской культуры в историко-культурологическом аспекте не является до конца изученной в масштабах региона Тюменской области и города Ялуторовска и поэтому представляет значительный научный интерес. Для осмысленного представления любого историко-культурного развития необходим учет многообразных существующих документов; чтобы сделать это, необходимо подойти с точки зрения выяснения принципов и наборов характеристик реконструкции.

В разработке и определении теоретико-методологических позиций автора существенную роль сыграли взгляды на категорию пространства, пространство культуры (О. Шпенглер, Э. Б. Тайлор), разработки научной категории культурного пространства (Е. А. Клюева), аксиологические аспекты культурного пространства (П. И. Касаткин), культурологический анализ культурного пространства (М. Г. Трипузов), характерные черты культурного пространства (Л. Г. Скульмовская), теорию «четырех форм бытия» (М. С. Каган), культурологический подход в культурном пространстве (М. Я. Сараф), разработки культурологического подхода и этапы его реализации (Ф. И. Собянин), культурно-историческую реконструкцию (Н. С. Божок), историческую рефлексию (Е. М. Акулич, М. М. Акулич, Л. П. Гербер).

Методы исследования обусловлены спецификой объекта и предмета, цели и задач исследования. Междисциплинарный характер и сложность проблематики потребовали широкого спектра как общенаучных, так и специфических культурологических методов, базирующихся на целостном подходе к решению проблем региональной культуры, среди них исторический, сравнительно-исторический, исторической рефлексии, анкетирование, системный и структурно-функциональный методы. В работе проведено социологическое исследование с применением анкетирования и анализа полученных данных.

Экспериментальная база исследования. Муниципальное автономное учреждение культуры «Арт-Вояж», структурное подразделение туристический комплекс «Ялуторовский острог».

Научная новизна исследования:

— проведен подробный анализ теоретико-методологического подхода и рассмотрено современное состояние к изучению исследования культурного пространства;
— впервые рассмотрено культурное пространство города Ялуторовска с применением культурологического подхода в анализе культурной, социальной и исторической значимости;

— показана роль исторических и культурных традиций малого города в формировании и развитии культурного пространства в условиях историко-культурологической реконструкции.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Историко-культурные и природно-ландшафтные условия определили особенности культурного пространства города Ялуторовска, малого исторического города Сибири.

2. Культурное пространство — это пространство ценностей, воплощающихся в духовной и материальной сферах. Культурное пространство образовано множеством феноменов культуры, которые, накапливаясь, функционируют в непрерывном взаимодействии, обусловленном историческими, географическими, природными, социальными факторами существования жизнедеятельности человека.

3. Важнейшим признаком культурной идентичности Ялуторовска являются политические, социальные, культурные, этнические, исторические процессы и факты, которые в совокупности представляют собой специфическое культурное пространство, объединенное сложившимися историческими и культурными традициями.

4. Культурное пространство малого города формирует особую социальную и культурную активность населения, манеры его поведения, нравственные ценности и ценностные ориентации, историческую и социальную память, общность культурных установок и жизненных целей большинства жителей города.

5. Культурологическая реконструкция в историческом контексте возможна в условиях малого города при планомерной системной работе органов государственного и муниципального управления, специалистов культуры, реставраторов, строителей, ученых, музейщиков при создании широкого общественного мнения среди жителей города, способных воспринимать объекты реконструкции как неотъемлемую часть историко-культурного наследия в культурном пространстве территории.

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании историко-культурологического подхода к реконструкции культурного пространства малого города на примере г. Ялуторовска.

Практическая значимость исследования заключается в возможности включения полученных результатов в создание методических материалов, которые могут служить основой социокультурных, педагогических и образовательных программ по освоению широкого спектра культурных особенностей Тюменского региона и культурного пространства г. Ялуторовска. Представленные материалы могут быть востребованы преподавателями, студенческой и учащейся молодежью, краеведами, исследователями для социокультурного анализа и практики при составлении и корректировке различных проектов и документации по формированию культурной среды, а также при разработке комплекса мер по сохранению культурного наследия.

Апробация результатов исследования: основные разработки представлены в рамках международных научных конференций по проблемам культуры на научно-практической конференции «Дни студенческой науки в ТГИК–2019»: «Проектирование, управление и культуротворчество: вызов молодых» (г. Тюмень, 16–26 апреля 2019 г.). Участие в IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Социум. Культура. Личность. Досуг» (г. Тюмень, 21–22 ноября, 2019 г.). Участие в X Всероссийской научно-практической

конференции с международным участием «Социум. Культура. Личность. Досуг», (21–22 ноября 2019 г.). Участие в научно-практической конференции «Дни студенческой науки в ТГИК–2020»: «Проектирование, управление и культуротворчество: вызов молодых» (г. Тюмень, 14–24 апреля, 2020 г.).

Достоверность и обоснованность исследования обеспечиваются выбором актуальной темы, целью, способами исследования, методологическим подходом, теоретическими положениями, достоверностью экспериментальной работы.

Личный вклад автора в исследование: основные результаты, изложенные в научной работе, получены самостоятельно с помощью проведенного социологического исследования, анализа научных, историко-культурных, краеведческих данных по теме исследования. Обосновано применение историко-культурологического подхода в реконструкции объектов культуры.

Структура исследования: работа состоит из введения, двух глав, включающих пять параграфов, заключения и библиографического списка.

Библиографический список включает 40 источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

1.1. Современное состояние исследования культурного пространства

Культура является основополагающим показателем жизнедеятельности людей, уровнем и качеством развития общества и личности в целом. Поэтому в повседневной речи все чаще употребляется слово «культура». Человеческая активность проявляется в разных явлениях, включает в себя формы и способы человеческого самовыражения, материальные и нематериальные объекты, тем самым накапливая новые навыки и умения. Также культура обладает устойчивыми формами, с помощью которых она и функционирует.

Слово cultura было произведено от colo, colere — взращивать, возделывать землю, заниматься земледелием. Впервые оно встречается у Цицерона[1].

В понятии культу́ра (от лат. cultura — возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание), восходящем к римской античности, обычно подчеркивается фиксируемое им отличие человеческой жизнедеятельности от биологических форм жизни. Первое значение данного термина — возделывание, обработка, уход. Поэтому культура — это возделывание поля, обработка сада и уход за растениями и животными, т. е. земледелие и сельское хозяйство[2].

Лесли Уайт — американский этнолог и культуролог, заслуги которого наиболее признаны в обосновании существования культурологии как науки и в развитии им понятия «культура». Он пишет, что: «Культура, или цивилизация, является лишь особым видом той формы, которую принимает биологическая, направленная на поддержание жизни деятельность особого животного — человека»[3].

---

[1] *Лалетин Д. А.* Культурология: учеб. пособие. — Воронеж: ВГПУ, 2008. — С. 10.

[2] Культурология: учеб. пособие / под ред. проф. Г. В. Драча. — М.: Альфа-М, 2003. — С. 13.

[3] *Трипузов М. Г.* К вопросу изучения феномена культурного пространства в зеркале культурологического анализа // Культура и цивилизация. — 2019. — Т. 9, № 2А. — С. 133–140.

В. Степин определяет культуру как систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности (деятельности, поведения и общения), обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее основных проявлениях[4]. Он отмечает, что эти программы представлены в культуре многообразием знаний, норм, навыков, идеалов, образцов деятельности и поведения, идей, гипотез, верований, целей, ценностных ориентаций и т. д. В результате они образуют исторически накапливаемый социальный опыт. Согласно данной концепции, культура — это своего рода собрание и хранилище этого опыта, передающегося от поколения к поколению.

Таким образом, культура — это создание и формирование духовных и материальных производных человека на благо развития личности в этапах становления общества.

Теперь, когда мы понимаем смысл понятия «культура», то, переходя непосредственно к рассмотрению «культурного пространства», необходимо понять особенности формирования и зарождения категории пространства, раскрыть ее сущностные характеристики.

Впервые данная категория была интересна Аристотелю. Он рассматривал в своих трудах категорию места, где, по мнению философа, означает, что пространства без тел не бывает, следовательно, в природе нет пустоты. Время и место принадлежат к таким количествам: настоящее время соприкасается с прошедшим временем и с будущим. В свою очередь и место принадлежит к непрерывным количествам: ведь части тела, которые соприкасаются на некоторой общей границе, занимают определенное место. Из этого следует, что не только пространство вокруг нас существует само по себе, а время и место — это и есть единое пространство[5].

По сути своей «пространство» — это фундаментальное (наряду с временем) понятие человеческого мышления, отображающее множественный характер существования мира, его неоднородность. Множество предметов, объектов, данных в человеческом восприятии одновременно, формирует сложный пространственный образ мира, являющийся необходимым условием ориентации любой человеческой деятельности[6].

Из философии природы Гегеля следует, что время и пространство представляют собой формы существования материи. Философ также признает, что: «Пространство есть вообще чистое количество и является таковым чистым количеством уже не только как логическое определение, а как сущее непосредственно и внешне. Мы не можем обнаружить никакого пространства, которое было бы самостоятельным пространством; оно есть всегда наполненное пространство и нигде оно не отлично от своего наполнения»[7].

У О. Шпенглера категория пространства разрабатывалась в работе «Закат Европы». Ученый внес большой вклад в изучение символики картины мира

---

[4] *Степин В. С.* Цивилизации и культура. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2011. — 408 с.

[5] Аристотель. Категории [Электронный ресурс] // Электронная библиотека античной философии. — URL: https://www.gumer.info (дата обращения: 17.04.2020).

[6] Пространство. Философская энциклопедия [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. — URL: https://dic.academic.ru (дата обращения: 15.04.2020).

[7] *Гегель Г.* Философия природы / пер. В. П. Чижова, Б. Столпнера и И. Румера. — СПб.: Лань, 2013. — С. 42–44.

и проблемы пространства. По мнению Шпенглера, «пространство “есть”, оно существует в мире и с миром наших ощущений, и притом двояким образом — как нечто саморасширяющееся, покуда мы мечтательно, инстинктивно, созерцательно, “мудро” живем своей жизнью, и как пространство в строгом смысле — в миги напряженного внимания»[8]. Таким образом, Шпенглер строит свою концепцию пространства по образцу собственной концепции времени, в которой «гибнет все телесное», существует только незримое и чувственное.

Долгое время в научной картине мира пространственные критерии были связаны с естественнонаучным знанием, с парадигмой геометрического евклидова пространства, а затем пространства Римана и Лобачевского.

Концепции русских ученых теории пространства представлены в разных трудах. В работе А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» определены аспекты картины мира людей западноевропейского средневековья. Философ описывал глобальную проблему — «самосознание человеческой личности эпохи феодализма, проявляющееся в восприятии времени и пространства, в отношении к праву, в трактовке труда, собственности, богатства и бедности»[9].

Одна из точек зрения принадлежит П. С. Гуревичу. Автор прослеживает в монографии философско-антропологическую традицию от древней философии Востока до эпохи Возрождения и отвечает на главный вопрос — какая тайна скрыта в человеке, поэтому берет во внимание понятие пространства: «Понятия времени и пространства значимы только для человека, ибо они формы человеческого познания»[10].

Л. Н. Гумилёв в своей работе о «пассионарной теории этногенеза», рассматривая модель триадного социума, писал: «Человек является вектором в трехмерном континууме, в фазовом пространстве, задаваемом как ортогональными векторами тремя инстинктами сохранения. Человек бесконечно разнообразен, это разнообразие сродни бесконечному разнообразию направлений в трехмерном пространстве»[11].

Известный русский ученый-культуролог М. С. Каган, рассуждая о культуре и природе в пространстве, говорит, что: «Время имеет экзистенциональное значение, оно “находится” внутри человека и человечества, оно имманентно им, тогда как пространство есть измерение внечеловеческой реальности»[12]. В разделе «Три пути движения от материальной культуры к духовной» М. С. Каган раскрыл отношение первобытных культур к пространству и времени: «Человек является “собственником пространства”, но всецело зависит от течения времени[13]. И если пространство симметрично по отношению к нему “правые — левые”, “верх — низ”,

---

[8] *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / под ред. Л. В. Литвинова, Е. Д. Вьюнник, С. О. Крыштановской. — М.: Мысль, 1998. — С. 278.

[9] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. — С. 5.

[10] *Гуревич П. С.* Философия человека. — Ч. 2. — М.: ИФ РАН, 2001. — С. 111.

[11] *Гумилёв Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли / под ред. В. С. Жекулина. — 3-е изд. — Л.: Гидрометеоиздат, 1990. — С. 363.

[12] *Каган М. С.* Философия культуры: учеб. пособие. — СПб.: Петрополис, 1996. — С. 50.

[13] *Каган М. С.* Введение в историю мировой культуры: кн. 1. — СПб.: Петрополис, 2003. — С. 88.

то время асимметрично, будущее превращается в настоящее, а настоящее — в прошлое, и этот объективный ход времени вне власти человека»[14].

Рассмотрев разные взгляды категории пространства, можно сделать небольшое заключение, что пространство существует само по себе, оно не зависит от человека. В пространстве есть время и место. Человек, существующий в пространстве, «действующий», он создает процесс культуры.

Таким образом, пространство имеет неизменную основу, и эта данность применима к культурному пространству, т. е. *у культурного пространства есть сформированная процессом жизнедеятельности человека базисная основа в виде традиций, верований, усвоенных человеком в процессе эволюции, что и является развитием и функционированием различных культурных явлений и процессов в настоящем времени*. Здесь и выявляется связь прошлого, настоящего и будущего во времени и пространстве.

В XX–XXI веках все больше внимания нарастает вокруг «культурного пространства». Этот термин активно рассматривается исследователями различных направлений: философами, историками, этнографами, социологами, психологами, лингвистами, культурологами и др. Вместе с тем данное обстоятельство отражает сложность и многогранность этого феномена.

Культурное пространство как предмет научного анализа все чаще встречается в современных культурологических исследованиях, что является подтверждением существования насущной потребности его целостного изучения. Большинство склонно относить категорию культуры культурного пространства к числу важнейших интегративных, универсальных категорий культурологии.

Проблема культурного пространства (далее — КП) имеет междисциплинарный характер. Она тесно связано с географическими, политическими, экономическими, региональными, этническими особенностями территории, где проживает то или иное население — носитель определенной культуры (культур)[15].

Также КП в ряде работ рассматривается как историческое наследие в совокупности памятников культуры так и пространство взаимодействия человека и природы. Понятие КП изучали культурологи и философы, такие как М. С. Каган, А. С. Ахиезер, а также социологи и представители отечественной школы Б. Б. Родомана в рамках теоретической и гуманитарной географии[16].

КП как объект изучения интересует представителей различных отраслей и направлений научного знания. Наиболее активно данная проблематика рассматривалась в трудах таких ученых, как Ф. Ратцель, Ф. Гребнер, В. Шмидт, Л. Фробениус. Представляя культурно-историческую школу диффузионизма, эти ученые развивали идеи распространения культур, формирования культурных кругов и зон в некоем пространственном измерении[17].

---

[14] *Каган М. С.* Проблемы теории культуры. Избранные труды. — М.: Юрайт, 2020. — С. 48.

[15] *Попов В. В.*, *Попова Ф. Х.* Культурно-досуговая деятельность в контексте научного исследования: монография. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004. — С. 48.

[16] *Литенкова С. П.* Культурное пространство Тюменской области // Региональная культура: сб. материалов регион. науч.-практ. конф., 17–18 апр.; отв. ред. М. А. Капеко. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2003. — С. 131–132.

[17] *Попов В. В.*, *Попова Ф. Х.* Культурно-досуговая деятельность в контексте научного исследования: монография. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004. — С. 46.

Осмысление сущности КП началось не так давно. Одним из первых данную проблему затронул О. Шпенглер, полагавший, что все культуры развиваются обособленно, будучи ограниченными своими культурными пространствами: «Все культуры существуют совершенно обособленно относительно других культур, эта обособленность определяется ограниченным пространством обитания»[18].

Полноценно дано понятие КП у А. С. Кармина: «Культурное пространство — это пространство, образованное множеством феноменов культуры, переплетающихся и взаимодействующих друг с другом. КП является вместилищем множества объектов. К ним относятся и отдельные феномены культуры, и их различные комплексы, и группировки, и, наконец, целые культурные миры — национальные культуры, наднациональные культурные общности, цивилизации»[19].

Рассматривает культурное пространство как место проживания С. Н. Иконникова: «Культурное пространство является жизненной и социокультурной сферой общества, "вместилищем" и внутренним объемом культурных процессов. Оно — главный фактор человеческого бытия»[20].

По мнению Л. Г. Скульмовской, КП — это многоуровневое понятие, состоящее из множества компонентов, находящихся в постоянном взаимодействии. Оно не употребляется в качестве самостоятельной категории и часто отождествляется с пространством культуры либо используется в чисто прикладных целях для обозначения границ какого-либо территориального образования, в рамках которого функционируют социокультурные институты. В самом общем виде под ним понимают совокупность культурных процессов, рассматриваемых в определенных исторических традициях и географических границах. Категория культурного пространства имеет прикладное значение и дает возможность моделирования культурных процессов. При изучении культурного пространства используется, в первую очередь, социокультурный подход, культурологические и социологические методы исследования[21].

Таким образом, можно сделать следующий вывод: культура — это система, у которой есть функция накопления базисных компонентов, они в существовании культурного пространства выступают как процесс проявления культуры. Для каждого отдельного индивида культурное пространство существует в своем видении. Исторически накапливаемый социальный опыт выступает хранилищем, передающим все накопления из поколения в поколение. В процессе передачи они видоизменяются, но это один из процессов культуры. Если человек существует в пространстве, значит и его деятельность является в культурном пространстве участником процесса. Тем самым становится очевидно, что культурное пространство — это процесс производства компонентов (деятельности человека) культуры, а также их механизмов непрерывного взаимодействия. Культурное пространство

---

[18] *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / под ред. Л. В. Литвинова, Е. Д. Вьюнник, С. О. Крыштановской. — М.: Мысль, 1998. — С. 496.

[19] *Кармин А. С.*, *Новикова Е. С.* Культурология : учеб. пособие. — СПб.: Питер, 2005. — С. 130.

[20] *Иконникова С. Н.* История культурологических теорий: учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Питер, 2005. — С. 37.

[21] *Скульмовская Л. Г.* Культурное пространство региона: проблемы и методы исследования. — Тюмень: РИЦ ТГИК, 2002. — С. 6.

может выполнять собирательную объединяющую функцию, способствующую сплочению разных явлений культурного процесса. Оно имеет постпространства: художественное, архитектурное, театральное и т. д., в этих постпространствах функционируют явления культуры.

1.2. Методология культурологического исследования культурного пространства

Существует немалое количество различных подходов к изучению явлений в культурном пространстве. В основе любого изучаемого объекта культуры его отношение будет существовать не только к деятельности человека, но соприкасаться с другими пространствами: социальными, историческими, географическими и т. д.

Совокупностью приемов в изучении культурных явлений является культурологический подход. Изучение особенностей данного подхода ученые глубоко не рассматривали. Л. Уайт выявил следующие характеристики: «Для культурологического подхода существуют явления, для которых социальное и культурное не одно и то же»[22].

Можно выделить следующую особенность — культурологический подход может включать в себя совокупность разных культурных инструментов, чтобы выявить некую индивидуальность и значимость объекта. В этой связи понимается, что историко-культурологический подход включает в себя все эти данные приемы исследования для культурного пространства.

Реализация историко-культурологического подхода осуществляется в несколько этапов:

1) выявление актуальной проблемы, требующей применения культурологического подхода;
2) подбор компонентов, необходимых для разработки культурологической концепции;
3) разработка культурологической концепции;
4) разработка на основе культурологической концепции новой технологии либо теории;
5) проверка разработанной технологии или теории;
6) применение испытанной технологии или теории в реальной деятельности[23].

М. Я. Сараф рассматривал два подхода к измерению КП — философско-антропологический и культурологический, и выявлял специфичность единиц измерения в том и другом способе, предлагая ряд понятий культурного пространства. КП как антропологическое пространство, как способ существования человека в культуре, сложилось еще в период формирования вида Homo. Первичное антропологическое осознание пространства экзистентно, воспринимаемо как пережитое и обжитое — это чувство места-дома, пространства-убежища,

---

[22] *Уайт Л.* Избранное: наука о культуре / пер. с англ.; гл. ред. С. Я. Левит. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — С. 43.

[23] *Собянин Ф. И.* Профессиональная подготовка учителей физической культуры на основе культурологического подхода: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04 «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». — СПб., 2001. — С. 48.

пространства взаимного понимания и необходимо включенного в него «сочувствия», пространства комфортного бытия[24].

Выявив главные специфические черты, функции и признаки культурного пространства, можно говорить о культурном пространстве малого города, которое является ключевым для данного исследования. Культурное пространство имеет территориальную протяженность, в нем очерчены контуры культурных центров и периферии, столицы и провинции, городских и сельских поселений.

Культурное пространство может выполнять собирательную функцию, способствовать объединению и сплочению нации, государства, всех социальных сил. Культурное пространство органично сочетает историческую преемственность, непрерывность и дискретность. Оно создано многовековой исторической деятельностью человека и напоминает Древо жизни, имеющее глубокие корни и разветвленную крону[25].

Как рассуждает Л. Н. Захарова: «Региональное культурное пространство имеет вертикальную и горизонтальную структуру. Горизонтальный срез отражает, прежде всего, этническую и конфессиональную картину региональной культуры, которая по сути своей чрезвычайно разнообразна. Вертикальная структура культурного пространства региона также разнообразна. Ее элементами являются субкультуры отдельных видов деятельности — культура труда, быта, культура права, нравственная, эстетическая культура и другие. Это также культура отдельных субъектов региона — сельских жителей, городских жителей исторических и новых городов»[26].

В последнее время все больше ученых привлекает проблема социокультурного пространства регионов. Ряд авторов справедливо отмечает возможность моделирования социокультурного пространства, позволяющего перейти от концептуального видения к инструментальному истолкованию региональной ситуации. К примеру, Е. М. Акулич в своей работе говорит о том, что выделение музея в качестве социокультурного центра позволяет подчеркнуть значимость его деятельности в социокультурном региональном пространстве, его востребованность населением с целью формирования системного отношения к истории, ценностного отношения к национальному наследию, патриотизма. Эта значимость относится и к другим различным объектам, имеющим отношение к истории, наследию и хранению культурных ценностей[27].

Как утверждает А. Д. Бодиева: «Культурное пространство региона как предмет культурологического анализа представляет собой целостное системное явление, в котором выражается культурная сущность региона, основанная на взаимосвязи основных детерминант: российских геополитических и государствообразующих

---

[24] *Сараф М. Я.* Измерение культурного пространства // Пространство и время. — 2013. — № 1 (11). — С. 59–60.

[25] *Иконникова С. Н.* История культурологических теорий: учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Питер, 2005. — С. 37–40.

[26] *Захарова Л. Н.* Культура региона освоения // Локальные тексты культуры. — СПб.: Эйдос, 2017. — С. 14.

[27] *Акулич Е. М.* Музей как социальный институт: монография. — Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. — С. 8.

процессов, природно-географических условий, особенностей этносоциальной инфраструктуры, религиозных и культурных традиций»[28].

Действительно, культурное пространство региона — это система культурных процессов в пространстве. Именно поэтому в исследовании уместно использовать историко-культурологический подход.

Можно выделить следующие умозаключения: во-первых, рассмотрены различные подходы в изучении культурного пространства — это говорит о том, что методология культурного пространства остается актуальной для изучения разных культурных процессов.

Культурное пространство многослойно, многомерно, объемно и динамично. В то же время культурное пространство — единое целое, составные части которого объединены общими ценностями. Оно одновременно является непосредственным местом жизни и всем миром как «средой одухотворенного обитания». Городское пространство — это многомерная система, включающая в себя множество процессов функционирования культуры. Но есть отличающие признаки в развитии данной системы от урбанизированных городов, так как КП региона имеет ряд определенных характеристик: ментальность, традиции, формы жизни и т. д.

Во-вторых, сущность и эвристические возможности историко-культурологического подхода применимы в исследовании культурного пространства. Данный подход основан на интегративности методов, что является основой для решения сложных задач, поиска причины, их решения. Данный подход применялся во многих гуманитарных исследованиях, но с методологической точки зрения мало изучен.

В-третьих, культурологический подход изучает явления и процессы, которые имеют взаимодействие с человеком. Историко-культурологический подход подразумевает изучение исторических фактов, которые взаимодействуют с культурными явлениями в пространстве. В подходах применима теория деятельности и потребностей, а также метода количественного анализа путем сопоставления исторических и культурных явлений.

Рассмотрев попытки ученых сформулировать и изложить суть этого понятия, можно достаточно успешно вывести первый предполагаемый термин: *Культурологический подход — это совокупность необходимых инструментов (т. е. методов, форм, приемов) для исследования объектов или явлений в системе культурного пространства.*

Историко-культурологический подход изучает исторические реалии, которые существуют в историческом пространстве и времени, и способствует раскрытию событий, явлений и процессов в культурном пространстве.

1.3. Особенности культурологической реконструкции объектов в историческом контексте

Понятие реконструкции в культурологии остается открытым вопросом. Термин историко-культурологической реконструкции — явление новое в культуре, поэтому остается малоизученным. Но есть некоторые теории, которые раскрывают его суть.

---

[28] *Бодиева А. Д.* К проблеме сущности культурного пространства // Материалы VII Междунар. науч.-практ. конф.; отв. ред. Е. Ю. Перова. — 2017. — С. 153.

Различные философские основания подразумевают различие в принципах реконструкции, например, как моделирование, расшифровка, дешифровка, «воспроизводящая конструкция» (термин герменевтики Ф. Шлейермахера, В. Дильтея).

Согласно энциклопедическому словарю, понятие реконструкции трактуется следующим образом: «Реконструкция (от лат. constructio — построение) — коренное переустройство, перестройка чего-либо с целью улучшения, усовершенствования (например, реконструкция предприятий, реконструкция города), восстановление первоначального вида, облика чего-либо по остаткам или письменным источникам (например, реконструкция памятника архитектуры)»[29].

Понятие «реконструкция» гораздо шире в своем понимании. Реконструкция сейчас применяется для воссоздания не только сооружений, объектов и т. д., но и как воспроизведения ключевых исторических событий, а также вымышленных, т. е. по фильмам, сериалам, книгам и т. д. В XXI веке стал популярен именно этот вид реконструкции, в нем применяют сюжетно-ролевую игру, задействуют огромное количество участников и максимально создают подлинную атмосферу сюжета. Данная реконструкция относится к художественной реконструкции, военно-исторической реконструкции.

Реконструкция культуры — это один из методов изучения культуры посредством ее моделирования в качестве целостной системы. В отличие от исторических реконструкций (археологических, архитектурных и др.), в культурологической реконструкции не ставится задача воссоздания конкретных и индивидуальных черт исследуемого культурного феномена, а лишь *его типологических и системообразующих признаков.*

Принципы, на основе которых могут быть осуществлены такого рода реконструкции, были разработаны еще эволюционистами второй половины XIX в. (Г. Спенсером, Э. Б. Тайлором, Л. Морганом и др.) и сводятся к представлениям:

1) о физическом и психическом единстве человека;
2) сравнении единообразия антропологических и социальных интересов и потребностей всех людей;
3) социальной и культурной организации, что дает возможность в своей эволюции сообществ реконструировать ранние этапы культуры тех сообществ, которые ушли в своем развитии вперед;
4) зависимости конкретно-исторических черт той или иной культуры от сочетания природных и исторических условий существования соответствующего сообщества, благодаря чему более полные знания об этих условиях повышают достоверность реконструкции форм изучаемой культуры[30].

Целью культурологической реконструкции является моделирование культурно-исторической типологии исследуемой культуры, ее цивилизационного типа как системы социальной организации, регуляции и коммуникации, основных параметров комплексов целостных ориентаций, образов жизни, ментальностей, главных социальных институтов и особенностей их функционирования.

---

[29] Реконструкция. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — URL: https://znachenie-slova.ru (дата обращения: 11.05.2020).

[30] *Левит С. Я.* Культурология. XX век: энциклопедия. Т. 1 / ред. С. Я. Левит. — СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. — С. 59.

Специфика и методологическая значимость историко-культурологического подхода к реконструкции культуры заключаются в ее моделировании «как структурно-функциональной динамической системы, реконструкция не форм по их фрагментам, а процессов по их результатам, сопоставительный анализ культуры по технологическим признакам коллективной жизнедеятельности людей, их экзистенциальных ориентаций»[31].

Точка зрения О. А. Кирилловой, прикрепленная практическими примерами в исследовании о реконструкции культуры, следующая: «Теоретические модели реконструкции культуры и структурный подход лежат в основе деятельности любого реконструируемого объекта[32]. Реконструкция культуры включает в себя и пространственный, и ритуалистический уровни, может быть направлена на восстановление коллективной идентичности. Более того, возможна реконструкция как реально существовавшего (архитектуры, других материальных объектов), так и воображаемого объекта культуры»[33].

Реконструкции культуры чаще всего апеллируют к некоему коллективному прошлому, понимаемому как генеалогически (в реконструкции своей культуры с государственно-созидательной или же «нациотворческой» целью, образовательной, музейной, краеведческой и пр.), так и фантазматически (когда субкультурная материализация общего пространства воображаемого оказывается идентификацией со своим же историческим «другим», т. е. с культурой своих же предков)[34].

Таким образом, историко-культурологическая реконструкция является важной в культурном пространстве малого города и выполняет ряд определенных функций. Реконструкции являются одним из механизмов культурного процесса. В ходе исследования были выявлены следующие критерии историко-культурологической реконструкции:

Во-первых, в основе реконструкции есть структурный подход любого реконструируемого объекта.

Во-вторых, в подготовку реконструкции входит использование научных методов сбора, верификации и интерпретации полученных данных, в итоге создаются теоретико-практические модели осмысления культуры (выбранного исследуемого объекта).

В-третьих, выявлены функции историко-культурологической реконструкции:

1) улучшение, усовершенствование и изменение объектов, явлений, событий в культурном пространстве;
2) воспроизведение историко-культурных, художественных явлений (художественные реконструкции);
3) популяризация научных знаний, историко-культурных явлений и процессов.

В-четвертых, реконструкция ставит задачу воссоздания типологических и системообразующих признаков различных культурных феноменов.

---

[31] *Флиер А. Я.* Культурогенез [Электронный ресурс]. — URL: yanko.lib.ru (дата обращения: 11.05.2020). — С. 48.

[32] *Кириллова О. А.* Реконструкция культуры и опыт интеграции сообществ // 60 Параллель. — 2011. — № 3 (42). — С. 83.

[33] Там же. — С. 79.

[34] Там же. — С. 83.

Методологическая значимость историко-культурологического подхода в историко-культурологической реконструкции заключается в ее моделировании процессов (в данном случае историко-культурных) по их признакам. В этих рамках действуют проектные модели социально-культурного преобразования: создаются культурные, социокультурные проекты и т. д.

Подводя итог первой главы, можно сделать следующие выводы. В культуре субъектом, объектом и конечным продуктом выступает сам человек как ценность всех ценностей. Культура — как соединение материального и духовного в одном пространстве человека. В любой взаимосвязи неприродных явлений это все будет являться деятельностью человека.

Культурное пространство обладает определенным набором механизмов деятельности, составляет функцию накопления и передачи знаний и существует в системе деятельности человека. У культурного пространства есть сформированная процессом базисная основа в виде традиций, верований, усвоенных человеком в процессе эволюции, что и является развитием и функционированием различных культурных явлений и процессов в настоящем времени. Здесь и выявляется связь прошлого, настоящего и будущего во времени и пространстве.

Культурное пространство малого города имеет свою структуру функционирования, зависит от местного уклада жизни населения, ментальных особенностей и вековых традиций. Особенностью также является географическое положение региона, исторические и социальные особенности.

Выявлены предпосылки и сформулирован термин культурологического подхода и историко-культурологического подхода. Культурология — наука, которая занимает высокую планку в современном обществе, изучая явления, процессы и феномены в культурном пространстве. Благодаря уже разработанным теориям ученые могут находить те «провалы» и «подъемы» — это необходимо для того, чтобы прогнозировать развитие пространства вообще. Историко-культурологический подход представляет собой совокупность разных инструментов для решения ряда определенных проблем, используемые методы данного подхода в качестве исследования необходимо изучать и применять на практике в дальнейшем.

На данном этапе исследования было выявлено, что историко-культурологический подход имеет основание быть методологией к изучению историко-культурологической реконструкции в культурном пространстве малого города. Для того чтобы выявить сущностные характеристики, необходимо применить следующие методы:

1) использовать теорию деятельности и потребностей в исследовании исторических фактов, документов, архивов;
2) применить интерпретацию и верификацию явлений и процессов полученной информации;
3) осуществить сопоставление культурно-исторических реалий, провести сравнительный анализ;
4) выявить характерные особенности, сделать вывод с рекомендациями.

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ САМОБЫТНОСТИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА Г. ЯЛУТОРОВСКА

2.1. Роль исторических и культурных традиций в формировании культурного пространства г. Ялуторовска

Культурное пространство г. Ялуторовска поистине уникально и многообразно в своем содержании. Подтверждают это культурное богатство исторические события города, которые сформировали традиции, образ жизни горожан и общий менталитет.

В г. Ялуторовске и его окружении сочетаются разнообразные факторы и ресурсы потенциального культурно-исторического развития: богатое историческое, археологическое, архитектурное и культурное наследие, уникальные природные ресурсы, благоприятная экологическая среда. Эта комплексность еще более усиливает существующее культурное пространство.

Город включен в список 115 важнейших исторических поселений страны. Данное решение принято благодаря богатому историческому прошлому города, насчитывающему в своем развитии более трех с половиной веков, являвшемуся важным опорным пунктом освоения Сибири, местом ссылки известных участников декабристского движения, местом рождения и детства крупного российского промышленника и известного мецената С. И. Мамонтова, историческим и хозяйственным центром большого региона на юге Западной Сибири, наличию археологически ценного культурного слоя, многочисленных памятников истории и культуры, хорошей сохранности исторической планировочной структуры[35].

Город Ялуторовск находится в 75 км от областного центра Тюмени, на автотрассе и железнодорожной магистрали Транссибирского значения. О том, как зародился город, известно по отписке тюменского воеводы Федора Веригина в 1659 году, где он направлял в «место близко Тюмени города, ниже устья Исети реки и Белого Яру, по городовую тюменскую сторону Тоболу реки» двух пашенных крестьян Петра Ульянова и Елисея Гилёва. Место было выбрано удачно: с двух сторон территорию окружали густые леса и плодородные земли, омывали водоемы — река Тобол и озеро Чать (ныне Бабановское). Так и построили острог на месте старого татарского поселения «Явлутур-городка»[36].

Жизнь города текла медленно и спокойно. Развитие культуры определялось прежде всего характером жизни городского населения, сосредоточенного в значительной степени в двух городах — Тюмени и Тобольске. Развитие городов, таких как Ялуторовск, начинало расти за счет реформ, различных государственных изменений и ссыльных[37].

Немаловажным было и купечество, которое влияло на экономическое, социальное и культурное развитие Ялуторовска. Известные купцы города сделали

---

[35] Культура в наследство / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2014. — С. 21.

[36] *Зубарев Н. В.* Ялуторовск / под ред. И. М. Шакишко. — Ялуторовск; Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1978. — С. 3–5.

[37] Культурное пространство региона: материалы Всерос. науч.-практ. конф. 14–15 апр. / отв. ред. М. А. Капеко. — Тюмень: Мандр и Ка, 2005. — С. 93.

весомый вклад во все сферы жизни Ялуторовского округа. К середине XIX века насчитывался резкий рост числа купеческих семей, это объясняется ролью Ялуторовска как земледельческого центра и главного поставщика на сибирский рынок сельскохозяйственных продуктов.

Значимое имя в истории Ялуторовска — Савва Иванович Мамонтов, русский меценат, промышленник, рожденный 15 октября 1841 года в Ялуторовске. Его отец Иван Федорович — русский купец 1-й гильдии.

Временной отрезок с 1829 по 1856 г. отмечен пребыванием в Ялуторовске декабристов. Группа ссыльных оказала большое влияние на жизнь маленького городка во всех ее сферах. В ссылке находились М. И. Муравьев-Апостол, И. Д. Якушкин, И. И. Пущин, Н. В. Басаргин, В. К. Тизенгаузен, Е. П. Оболенский, В. Враницкий, А. В. Ентальцев, А. В. Черкасов. Тридцатилетнее пребывание их в Сибири оставило глубокие следы в общественно-политическом, экономическом и культурном развитии края.

Декабристы, отбывая наказание в Сибири, продолжали добиваться своей главной цели — благоденствия России. Они развивали сельское хозяйство, торговлю, просвещение, культуру, медицину, метеорологию, юридическую службу и многое другое. Но главное внимание ссыльные уделили просвещению.

Архитектура играет роль в формировании культурного пространства города. Вторая половина XIX — начало XX столетий — «золотой век» ялуторовского зодчества. Купцы и предприниматели строили монументальные двухэтажные деревянные и кирпичные особняки. Именно в эти годы появились декоративные художественные элементы — карнизы, чердачные выступы, фронтоны, наличники, ворота с резными узорами. Классическим примером служит дом купчихи И. В. Мясниковой, построенный в 1896 году из красного кирпича, существующий и ныне[38].

Одно из уникальных архитектурных сооружений Ялуторовска — Сретенский собор, который был построен в 1777 году в стиле сибирского барокко. Но в 1930 году собор был разрушен, остатки пошли на сооружение городской бани и дома культуры. В наше время Сретенский собор возведен в 2009 году к 350-му юбилею города.

После революционных напряжений город Ялуторовск встал на путь индустриализации: открыты лесозавод и завод сухого молока, создавались машинно-тракторные мастерские, формировалась городская инфраструктура. В 30-е годы строилось первое здание городского Дома культуры, кинотеатра «Красный Октябрь», городской сад.

Несмотря на очевидные успехи культурной революции, нельзя не заметить, что эта сфера была чрезмерно идеологизирована. Образовательные и культурные учреждения, газеты несли на себе печать партийных установок того времени[39].

В послевоенное время наступил расцвет культуры. В 1951 году был проведен первый крупномасштабный праздник День песен. Он послужил началом другим

---

[38] Ялуторовск: след в истории / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2003. — С. 93.

[39] Там же. — С. 130–133.

общегородским торжествам: Дню молодежи, Дню города. В роще декабристов проводили городские концерты и конкурсы-смотры самодеятельного творчества[40].

Вторая половина XX века была насыщена социально-культурной и экономической жизнью. Производство увеличивалось, за счет этого в городе был большой прирост населения. Открывались детские сады, школы, училища. Строились новые дома, облагораживались улицы и присваивали им названия в честь декабристов и других ссыльных, возводили учреждения культуры. В ходе насыщенной жизни города продолжалась деятельность по сохранению культурного наследия декабристов.

Город преобразовался во всех смыслах. Произведения искусства на улицах города — миссия, которую добровольно взял на себя ялуторовский земляк, скульптор Владимир Николаевич Шарапов, и уже 30 лет его работы украшают весь город. Свыше 20 скульптур размещено на улицах Ялуторовска[41].

Важные шаги предприняты городским сообществом по укреплению и приумножению исторического наследия. В 1970 году Ялуторовску был присвоен статус исторического города Российской Федерации. В 1979 году кафедрой архитектуры Тюменского инженерно-строительного института был разработан «Проект исторических зон г. Ялуторовска». В 1991 году архитектурное научно-проектное бюро «Русский сад» провело исследование архитектурного наследия. Выявлено 189 памятников истории и культуры, из которых 101 поставлен на государственный учет. Утвержден также «Проект зон охраны памятников истории и культуры»[42].

Неотъемлемую часть культурного наследия Ялуторовска составляют народные промыслы и ремесла. В 90-е годы заметно активизировалась деятельность, направленная на изучение, возрождение, сохранение, развитие, популяризацию народных промыслов и ремесел, традиционно бытовавших на территории города и района. Около 20 видов художественных промыслов пользуются популярностью у горожан, особое внимание сейчас уделяется лозоплетению, резьбе по дереву, ткачеству, бисероплетению, росписи по дереву, вышиванию, вязанию, мелкой пластике, гончарному ремеслу[43].

Главной целью в реализации одного из целевых направлений Стратегии «Развитие исторического г. Ялуторовска как культурного и туристического центра» является формирование сферы культуры и историко-культурной среды исторического города, обеспечивающей развитие и реализацию культурного и духовного потенциала каждой личности и городского сообщества в целом, привлекательность и престижность проживания в нем для местного населения.

Активная законотворческая, исследовательская и проектная деятельность в области охраны наследия в последнем десятилетии XX века и первом десятилетии XXI века дала развитие и деятельности практической подготовки, и проведению в 2009 году 350-летнего юбилея города. За эти годы в историческом

---

[40] Летопись. От Елисея Гилева и Петра Ульянова до наших дней / сост. Т. Г. Бурлакова; под ред. П. К. Белоглазова. — Тюмень: Три Т, 2009. — С. 152–156.

[41] Явлутур-городок: историко-краеведческий альманах / под ред. П. К. Белоглазова. — Ялуторовск: Ялуторовская типография; Тюменский издательский дом, 2011–2019.

[42] Культура в наследство / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2014. — С. 18.

[43] Там же. — С. 27.

Ялуторовске произошли значительные положительные изменения. В городском пространстве создано немало новых брендов и знаковых мест, которые влияют на менталитет жителей, используются для развития города и его экономики, воспитания подрастающих поколений[44].

На данный момент в городе четыре объекта имеют статус памятников федерального значения: мемориальный дом декабриста М. И. Муравьева-Апостола, мемориальный дом декабриста И. Д. Якушкина, школа, открытая декабристами, могила декабриста А. В. Ентальцева. Помимо федеральных, в городе пять памятников регионального значения и 55 выявленных памятников. На улицах и площадях Ялуторовска установлено значительное число памятников выдающимся событиям и людям России, г. Ялуторовска, выполненных профессиональными скульпторами. Среди них — комплекс декабристов и памятник В. Ленину работы Лауреата Ленинской премии скульптора В. Матросова; памятники основателям города С. И. Мамонтову, А. В. Суворову, Ю. Друниной, Николе Можайскому; Поклонный крест и другие работы, выполненные скульптором В. Н. Шараповым; памятник А. С. Пушкину, выполненный скульптором Г. Вострецовым[45]; памятник архитектуры конца XIX в. «Торговые ряды», в котором сейчас располагается музейный комплекс[46].

Таким образом, город Ялуторовск, как для Тюменской области, так и для России, имеет важное значение во всех сферах: историко-культурной, социальной, экономической, природной, этнографической, археологической, архитектурной и т. д.

Развиваясь в течение трех с половиной столетий, город существовал как главный торговый и сельскохозяйственный центр, привлекая к себе купцов для развития предпринимательства. Одна из миссий города в XIX — начале XX в. — это место ссылки для российских преступников, которое для маленького городка оказало огромное воздействие: поднималось образование, сельское хозяйство, медицина, культура, и все это для города проявилось в огромном историко-культурном наследии.

Также купечество и меценатство оставили след в истории. По сей день на улицах города сохранились архитектурные постройки и в честь деятельных людей установлены памятники. Продолжают пополняться фонды новыми коллекциями, создаются уникальные музейные экспозиции.

Самобытное культурное пространство города сформировалось благодаря историческим событиям. Ялуторовчане бережно хранят и чтут традиции, организуют различные мероприятия, фестивали. Исходя из этого, на протяжении времени в менталитете жителей города формировалась своя самобытная идентичная культура, которая включает в себя свои нравственные ценности и установки. Поэтому признаком культурной идентичности Ялуторовска являются политические, социальные, культурные, этнические, исторические процессы и факты, которые в совокупности представляют собой специфическое культурное пространство, объединенное сложившимися историческими и культурными традициями.

---

[44] Культура в наследство / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2014. — С. 24.

[45] Официальный сайт города Ялуторовск [Электронный ресурс]. — URL: https://yalutorovsk.admtyumen.ru (дата обращения: 23.03.2020).

[46] *Шестакова Н. М., Кудряшов Н. П.* Ялуторовск. — Тюмень: Вектор Бук Лтд, 2009. — 16 с.

Для того чтобы расширить культурное пространство города, по инициативе местных властей создаются определенные законопроекты по сохранению и приумножению культурного наследия, разрабатываются идеи реализации реконструкции и возрождения историко-культурных объектов. Одним из таких объектов является туристический комплекс «Ялуторовский острог» — крепость, существовавшая 360 лет назад.

2.2. Концепт содержания и практика реализации историко-культурологической реконструкции объектов (на примере туристического комплекса «Ялуторовский острог»)

Идея восстановления Ялуторовского острога — места, с которого 350 лет назад начался сибирский город, принадлежит бывшему директору музейного комплекса, ныне председателю правления «Благотворительного фонда содействия культуре им. С. И. Мамонтова» Павлу Калистратовичу Белоглазову. Задумка родилась еще в конце 90-х годов прошлого века. Первоначально планировалось возвести лишь фрагмент крепости. Но потом решили: а почему бы не построить острог целиком?

Инициативу поддержали городские и областные власти. Из бюджета выделили 70 миллионов рублей. Современному Ялуторовску повезло: историческое место площадью в полтора гектара оказалось свободным, и потому у местных архитекторов появилась уникальная возможность для воплощения задумки[47].

Подобного деревянного сооружения, как Ялуторовский острог, нет на всем огромном пространстве Западной Сибири. Острог возвели в 2009 году в честь 350-летия Ялуторовска, строение в основных деталях повторяет древнее оборонительное сооружение, основанное тюменскими пашенными крестьянами когда-то в далеком XVII веке.

Первое документальное описание острога было сделано в 1701 году выдающимся русским картографом и историком, строителем Тобольского Кремля С. У. Ремезовым: «Русская крепость была обнесена стоячим тыном из бревен, имела три башни и встроенную в острожную стену церковь. На уровне человеческих глаз в заостренном частоколе были проделаны бойницы»[48].

Из-за того что не сохранились документальные свидетельства и чертежи, дающие представление о его первоначальном виде, в качестве прототипа была взята знаменитая башня Илимского острога под Иркутском.

Острог воссоздан в наши дни. В острожном дворе поставлена изба крестьянина-первопоселенца с хозяйственными постройками, функционируют в интерактивном режиме кузница, гончарная и другие ремесленные мастерские. В подземелье размещена археологическая галерея. Посетитель, войдя в амбар и спустившись вниз, переносится по времени в древние эпохи, начиная с энеолита[49].

---

[47] Город построил крепость // Российская газета. — 2009. — 23 июня (№ 115). — С. 2.

[48] Летопись. От Елисея Гилева и Петра Ульянова до наших дней / сост. Т. Г. Бурлакова; под ред. П. К. Белоглазова. — Тюмень: Три Т, 2009. — С. 9.

[49] Официальный сайт туристического комплекса «Ялуторовский острог» [Электронный ресурс]. — URL: http://ostrog-yal.ru (дата обращения: 28.03.2020).

Большой интерес вызывают экспозиции подземелья острога, а именно реконструкция жилища древних скотоводов, прямых потомков ариев, стоянки которых встречаются во многих местах Ялуторовского района.

Воссозданное жилище «Оськино болото» представляет собой достаточно объемную постройку каркасно-столбового типа, в которой размещалась большая семья. Очаг на полу, вытяжное отверстие в потолке, аудиозапись голосов животных, фигуры древних людей — все это в совокупности дает эффект для восприятия.

Особенно впечатляет реконструкция погребальной ладьи, обнаруженная археологами в могильнике Бузан-3 в конце прошлого века. Это один из наиболее значимых памятников Ингальской долины. Расположен он южнее села Памятное, неподалеку от слияния рек Исети и Тобола. В 1996 году тюменскими археологами под руководством профессора А. В. Матвеева здесь было найдено 11 могильных ям. В центральной яме были обнаружены остатки большой деревянной лодки. Контуры судна легко прослеживались по темной прослойке песка. Общая длина судна превышала 5 метров, высота была не менее 85 см, а максимальная ширина — около 2 метров. Воссозданная в натуральную величину пятиметровая лодка сделана из выдолбленной осины. Считается, что, по представлениям древних жителей о загробном мире, знатных особ следовало препровождать в мир иной на лодке так называемым водным путем. Как объект реконструкции, погребальная ладья, безусловно, представляет интересное творение человеческих рук.

Еще три комплекса подземной галереи отражают период существования острога и дают представление об образцах оружия и орудиях пыток того времени, интерьере кабинета управителя Ялуторовского дистрикта Василия Туесова[50].

За короткое время центром притяжения и визитной карточкой города стал острог. Секрет его уникальности кроется в культурно-историческом пространстве и просвещении крестьянско-казачьей жизни. В остроге каждый гость познает историю сибирских предков, знакомится с бытом и культурой первых русских поселенцев.

Ярким зрелищем в жизни первых лет существования острога были реконструкции сражений. При Ялуторовском остроге был создан клуб ратников, служивых людей, и острожные ристалища были одним из компонентов экскурсионной программы острога[51].

В 2019 году Ялуторовск отметил 360-летний юбилей, а Ялуторовский острог — 10-летие. За такой небольшой промежуток времени реконструкция претерпела пожар в ночь с 6-го на 7-е января 2014 года. С помощью местных властей, а также неравнодушных местных жителей была собрана нужная сумма для реставрации комплекса. Острог вновь открыл свои двери в 2015 году.

После реконструкции острог приобрел новый облик (*Рис. 1).*

На его территории возведены просторные деревянные строения. На первом этаже расположились мастерские, в которых острожные мастера декоративно-прикладного творчества возрождают традиционные ремесла, и каждый желающий может поучаствовать в мастер-классе. Изменен вид смотровой площадки

[50] Культура в наследство / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2014. — С. 35.

[51] Там же. — С. 135.

с видом на пойму р. Тобол и железнодорожный мост. Открыт выставочный зал, в котором проходят различные выставки: тематические, персональные, декоративно-прикладного искусства. Объекты острога пополняются новыми экспонатами. Так, например, в русской избе прибавилось оригинальной утвари и посуды. В хозяйской постройке — амбаре — появились новые экспонаты[52].

За пятилетний срок работы после ремонта острог набрал еще больше популярности среди гостей города за счет проведения событийных и культурно-досуговых мероприятий, детских квестов, мастер-классов.

Туристический комплекс «Ялуторовский острог» является структурным подразделением муниципального автономного учреждения культуры «Арт-Вояж» с 2015 года. Изначально туристический объект принадлежал Центру национальных культур и ремесел (ЦНКиР).

Муниципальное автономное учреждение культуры города Ялуторовска «Арт-Вояж» создано на основании распоряжения администрации города Ялуторовска. Основной вид деятельности — деятельность учреждений культуры и искусства.

В концепцию по развитию структурного подразделения туристического комплекса «Ялуторовский острог» входит несколько разделов, где описываются особенности услуг и деятельность, а также выделены те моменты в работе, которые требуют доработки.

За 9 месяцев 2019 года количество посещений острога составило 91 342 туриста. В 2019 году Ялуторовский острог вошел в топ достопримечательностей России и был представлен в музее-заповеднике «Царицыно» на выставке «Россия в миниатюре».

Экскурсионное обслуживание. В остроге работают профессиональные экскурсоводы, которые проводят коллективные, индивидуальные, детские и взрослые экскурсии, разрабатывают и проводят тематические и краеведческие уроки. По запросу туристических агентств проводится встреча гостей в лучших русских традициях с песнями и угощениями.

Ялуторовский острог посещают иностранные туристы. За 9 месяцев 2019 года насчитывается 450 человек. Под критерии иностранных гостей адаптируются экскурсии со всеми необходимыми требованиями. Для больших групп, иностранных делегаций и информационных туров проводятся интерактивные экскурсии.

Для тех туристов, которые желают без сопровождения экскурсовода осмотреть объект, существует услуга «Свободный осмотр», где гость сам может посетить все объекты, в каждом из которых работают музейные смотрители, отвечающие на все вопросы.

Для развития и совершенствования данного направления прописаны необходимые ресурсы и задачи: очень важно приобретение новых костюмов для работников ввиду того, что сотрудники представляют имидж исторического города и являются своеобразным связующим звеном между туристом и атмосферой острога; постоянное обучение сотрудников необходимо для познания актуальных трендов (курсы, мастер-классы, семинары и т. д.); для эффективной работы экскурсоводов необходимо обновить техническое оборудование; обучение

---

[52] Ялуторовск: путь длиною в 360 лет / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Офсет Принт, 2019. — С. 36.

экскурсоводов английскому языку и составление текстов экскурсии; установка утраченных народных аттракционов, которые пользовались большим спросом (качели, лебедушка, гигантские шаги и закрутиха); приобретение мелкого оборудования и предметов быта для избы. Также в приоритете стоит задача разработки театрализованной экскурсии и маршрутной карты для туристов при покупке билета на самостоятельный осмотр *(Рис. 2)*.

Мастер-классы. Одним из приоритетных направлений работы острога является развитие декоративно-прикладного творчества. В остроге активно работают четыре мастерские: народной куклы, ткачества, гончарного дела и росписи по дереву. В выставочном зале в течение года проводятся презентации и выставки работ ялуторовских мастеров. Ежегодно мастера участвуют во Всероссийском конкурсе «Сто лучших товаров» и являются его лауреатами со знаком «Отличник качества». Также участвуют в региональных и городских выставках-продажах, событийных мероприятиях, городских праздниках и создают уникальные брендовые сувениры города.

Сувенирная продукция играет большую роль в продвижении туристического города, поэтому важна привлекательность, символика территории. Главная задача на 2020 год — это продвижение мастеров города и сувенирной продукции, участие в выставках, конкурсах и презентациях.

На базе острога работает «Школа ремесел», которая открыта для посещения любому желающему. Дополнительно проходят выездные мероприятия в школах и детских садах. Очень важны помещения, где проходят мастер-классы и уроки, — выставочный зал и школа ремесел, которые необходимо оснастить хорошим светом, специальной литературой и оборудованием, что позволит расширить прием больших групп туристов на мастер-классы. Мастерам острога необходимо посещать выездные мероприятия по обмену опытом, а также посещать самим различные мастер-классы и повышать квалификацию.

Важно отметить, что Ялуторовский острог вошел в федеральный маршрут «Чайный путь — врата Сибири», поэтому в остроге разработана чайная церемония и мастер-классы по завариванию сибирского иван-чая.

Детский и семейный туризм. В Ялуторовском остроге активно развивается детский туризм, так как это лучший способ привить ребенку самостоятельность, приобщить к активности. В зимнее время в остроге проводится театрализованный квест «Берендеево царство», весной — «Масленичный разгуляй», летом 2019 года реализован туристический квест «По следам Конька-Горбунка», который посетило более 1000 детей со всей Тюменской области.

Актуальность детского и семейного туризма с каждым годом растет. Для реализации этого направления необходимо решение следующих задач: привлечение режиссера-постановщика для создания новых квест-программ и детских спектаклей; разработка новых маршрутов детской познавательной экскурсии; разработка новых интерактивных краеведческих уроков; в летний период — проведение познавательных кинопоказов под открытым небом на трибунах, для чего требуется приобретение проектора, мягких подушек, пуфиков; разработка программ проведения семейных праздников (дней рождения, выпускных и т. д.).

Событийный туризм. Ялуторовский острог занимает лидирующие позиции в регионе по реализации событийного туризма: два события, реализуемые в остроге, вошли в «Национальный календарь России 2019 года».

Для увеличения числа туристов на событийных мероприятиях — «Поющее лето в остроге», «Зеленые святки», «Квасной пир», «Августовские спасы», «Капуста-Барыня» — необходимо проведение правильной рекламной кампании. С целью привлечения новых посетителей требуется разработка стратегии развития. Так, например, в 2020 году планируется проведение «Арт-вечеров», разрабатывается серия открыток-раскрасок «Ялуторовский острог» и «Достопримечательности Ялуторовска», которые можно будет приобрести в сувенирной лавке, запланированы поставки данных открыток в общественные точки — аэропорты, гостиницы, санатории. С целью продвижения ялуторовских сувениров актуально создание отдельной страницы в социальной сети Instagram, где можно виртуально посмотреть каталог и заказать онлайн понравившуюся продукцию в любую точку мира.

Для успешной работы острога в качестве носителя просвещения и передачи традиций, сохранения историко-культурного кластера в культурном пространстве города Ялуторовска представлен ряд рекомендаций:

1. В последние несколько лет подземелье находится в критическом состоянии, само помещение и экспозиции требуют ремонта и реконструкции, которые запланированы на ближайшее время. Конкретно экспозиции подземелья — полуземлянка эпохи бронзового века, оружейная и пыточная требуют реэкспозиции.

2. Необходимо пересмотреть маршрут главной обзорной экскурсии, так как есть моменты, которые нужно изменить и доработать. Нелогичным является переход рассказа от предметов крестьянского быта (амбар) и следом маршрут ведет в подземелье в археологические экспозиции. У многих экскурсантов создается представление о другом назначении помещения. В таком случае необходимо добавить текст, описать предназначение подземелья и перейти к следующему рассказу.

3. На объекте нет краткой информации об экспонатах на английском языке. Комплекс часто посещают иностранные гости, и это упростит их знакомство с экспозициями.

4. Необходимо оборудовать помещение под услугу «примерка народного костюма». Также многие костюмы нуждаются в замене. В костюмерную острога нужен костюмер, чтобы содержать их в необходимом состоянии — чистыми и постиранными.

5. Костюмы сотрудников острога должны быть точно проработаны, отражая эпоху XVII–XVIII столетия. Для этого необходимо пошить летний и зимний варианты костюма, а также проработать вариант обуви.

6. Необходимо переработать сценарий «Свадебного обряда», сделать его более приближенным к исконным традициям сибирского народа — это необходимо, чтобы показать эпоху в правильном понимании.

7. Востребованной услугой остаются детские программы: квесты, мастер-классы, игровые различные действия. Актуальным будет создание фольклорного кружка, где ребята смогут почувствовать себя в образе «крестьянских детей». С помощью игр, лекций, краеведческих уроков можно обучиться традициям, обычаям, узнать тайны и обряды крестьян и т. д.

8. Еще одним важным вопросом остается история основания Ялуторовского острога. Многие гости интересуются литературным изданием на тему острожной крепости. Для историков и краеведов идея разработки книги будет интересна.

9. Острог является туристическим комплексом, а не музейным. Но в разработке этого комплекса участвовали непосредственно сотрудники Ялуторовского

музейного комплекса. В настоящее время сотрудничество между учреждениями утрачено. Возобновление контактов, а также обмен информацией будут актуальными.

10. Необходимо возобновить проведение исторической реконструкции. Ристалища — это явный показатель эпохи обороны острожной крепости. В остроге имеются костюмы, но нет специалиста, который смог бы организовать данный кружок и привлечь активистов *(Рис. 3)*.

В подтверждение данных рекомендаций, которые сформулированы исходя из проанализированных программ и материалов туристического комплекса «Ялуторовский острог», проведено социологическое исследование.

Выборка для проведения исследования, в соответствии с программой, составила 110 респондентов. Как и планировалось, опрос проводился в двух группах:

1) экспертная группа — сотрудники и руководители МАУК «Арт-Вояж»;
2) туристы, посетившие туристический комплекс «Ялуторовский острог»

Экспертам была предложена анкета с вопросами, где ответы связаны с выбором или оценкой различных высказываний. В случае если совокупность предложенных ответов являлась неполной, можно было дополнить своими позициями, которые более точно отражают точку зрения. В анкете встречались и открытые вопросы, в которых отсутствуют варианты ответов, где обязательно нужно было давать развернутый ответ на каждый вопрос.

Опрос экспертной группы показал, что действительно в туристическом комплексе «Ялуторовский острог» есть проблемы в деятельности процессов формирования и сохранения историко-культурологической реконструкции, которые необходимо исправлять, чтобы объект отвечал всем заявленным требованиям.

Экспертное мнение показало, что 30 % респондентов считают выполнение целевых программ на «среднем» уровне. В рекомендациях по улучшению состояния развития острога было предложено много актуальных и необходимых пунктов. Экспертами отмечена недоработка в наполнении экспозиций новыми экспонатами, выявлена потребность в разработке новых экспозиций и продолжении работы по развитию археологической галереи. Также выделена проблема отсутствия народных каруселей и качелей. Данное решение проблемы прописано в стратегии развития острога на 2020 год. Среди рекомендаций также есть необходимость специалиста по постановке культурно-досуговых программ, наличия смотрителей объектов.

Выяснилось, что есть необходимость оснащения туристического комплекса хорошим техническим оборудованием для пребывания и передвижения пожилых людей, а также людей с ограниченными возможностями.

На вопрос «К какой тематике должны относиться мероприятия и проекты туристического комплекса?» эксперты ответили почти единогласно, что «историко-культурные». Но и отметили, что важно работать со всеми направлениями (создание коллаборации), представленными в вариантах ответа.

Отмечены следующие острые проблемы: состояние материально-технической базы, проблема состояния зданий и сооружений, состояние экспозиционных объектов, которые требуют внимания.

Опрос по выявлению качества деятельности процессов формирования и сохранения историко-культурологической реконструкции показал, что реконструкция Ялуторовского острога содержит недостающие историко-культурные

аспекты, а именно: экспозиции требуют реэкспозиции, материально-техническая база — обновления ресурсов, дополнения исторических объектов и наполнения их информацией. В этом случае применение историко-культурологического подхода в корректировке всех ресурсов повысит качество деятельности туристического комплекса «Ялуторовский острог».

Следующая группа респондентов — это посетители туристического комплекса «Ялуторовский острог». Опрос проводился с помощью анкеты. При заполнении вопросы были связаны с выбором ответов. В случае если совокупность предложенных ответов казалась неполной, можно было дополнить ее своими, которые более точно отражали точку зрения. В опросе участвовало около 100 респондентов.

Проанализировав опрос посетителей туристического комплекса «Ялуторовский острог», выявлены некоторые аспекты, требующие внимания. Все респонденты остались довольны посещением туристического комплекса. В открытых вопросах участники указывали свои предложения, поэтому есть недостающие «пробелы» в процессах формирования и сохранения историко-культурологической реконструкции.

В анкете респондентами отмечены такие моменты, как недостаточное наличие достоверных исторических объектов и фактов, их воспроизведение в различных новых форматах. Замечено отсутствие старинных каруселей и качелей, которые были утрачены несколько лет назад. Этот вопрос стоит на рассмотрении перед властями в данный момент, так как для детей это интересный старинный вид развлечения на территории острога. Следом необходимо заниматься вопросом о развитии проведения традиционных народных игр и забав, их детального изучения и применения в работе с туристами.

Вопрос о питании на территории туристического комплекса «Ялуторовский острог» поднимался неоднократно. Данная услуга является невыгодной для круглогодичной деятельности и зависит от многих обстоятельств: погодных условий, рабочих будних дней и т. д. Для этого также необходимо, чтобы оборот посещаемости был ежедневно высокий. На объекте альтернативой представлен небольшой летний «теремок», где можно купить мороженое и выпить кофе с выпечкой. Рядом с туристическим комплексом находится кафе «Пельменная». Острог сотрудничает с одной из точек питания в городе, при заказанной экскурсии для больших групп действует услуга «Обед».

Создание конюшни и библиотеки не рассматривалось управлением острога, но как вариант данные рекомендации можно взять во внимание: конюшня — для расширения объектов показа, а библиотекя — ресурсная база.

В целом показатели оказания туристических услуг для посетителей в полной мере удовлетворяют запросу. Но есть некоторые моменты, которые требуют внимания. В четвертом утверждении «Недостаточно исторических данных в краткой информации об объектах» мнения респондентов разделились. Этому есть объяснение. На территории туристического комплекса «Ялуторовский острог» расположено большое количество различных экспозиций, предметов и объектов показа. На многих локациях находятся мастера и сотрудники острога, которые всегда готовы ответить на любые вопросы посетителей. Однако есть недостающая краткая информация, которая необходима для пояснения сути каждого объекта на территории комплекса. До реконструкции пожара в остроге находились смотрители практически на каждом объекте и можно было спросить о любом

предмете. В настоящее время штат сотрудников меньше, поэтому есть требование к дополнительному оформлению краткой информации как на русском, так и на английском языках.

В утверждении «Хотелось больше получить эмоций, впечатлений» причиной разделения мнения участников опроса стал возрастной показатель. В анализе выяснилось, что в большей степени на утверждения отвечали женщины в возрасте до 25 лет, а также 25–35 лет. Как известно, это возраст молодого поколения, интересующегося разными новыми необычными событиями. Данная возрастная категория требует больше интересных, ярких, неординарных мероприятий, поэтому запрос у них намного выше. Следовательно, посетив острог, они остаются не до конца удовлетворенными проведенным временем.

Респонденты, отвечая на вопросы о внедрении в деятельность туристического комплекса «Ялуторовский острог» новых форм проведения мероприятий, экскурсий и т. д. и к какой тематике они должны относиться, в обеих группах ответили единогласно — историко-культурные. Данный показатель подчеркивает необходимость разработки новых проектов в этом ключе.

Многие участники обеих групп выделили, что в остроге мало исторических объектов и экспозиций, хотелось бы их больше и в конкретной проработке с использованием научных исторических изысканий. А также заявили о нехватке народных каруселей и качелей. Это обусловлено тем, что у многих респондентов есть семьи и по статистике в острог едут провести время с семьей.

В заключение социологического исследования выявлено следующее: реконструкция содержит недостающие историко-культурные аспекты, а именно — не до конца оформленные объекты показа, нет содержательной краткой информации по ним, нехватка исторических экспозиций туристического комплекса, несоответствие историческим фактам. В данных обстоятельствах применение историко-культурологического подхода в большей степени повысит качество деятельности туристического объекта. Учитывая исторический процесс развития острога, знание современных реалий культурного пространства г. Ялуторовска, решение данных проблем осуществимо, но стоит учитывать момент финансирования.

Таким образом, реконструированный Ялуторовский острог является главным историко-культурным объектом в культурном пространстве города, имеющим особое значение в Тюменской области и России, представляющим самый современный и самобытный объект с развитой системой услуг для туриста.

Уникальное деревянное сооружение вбирает в себя историческую, культурную, социальную, археологическую составляющую, обогащает культурное пространство малого города, развивает его в новых направлениях современного мира. Место привлекает к себе гостей всех возрастов и национальностей.

Туристический комплекс включает в себя разные направления работы: просвещение, обучение, рекреацию. Особенность острога — это сочетание разных эпох в одном месте. Возведенная крепость уникально вписалась в ансамбль исторической Сретенской площади, где когда-то 360 лет назад зародился первый острог. Можно сказать, что Ялуторовский острог для небольшого города Ялуторовска является неким культурным феноменом, поэтому это успешная историко-культурологическая реконструкция, органично дополняющая городское пространство.

Острог имеет ряд специфических особенностей работы. Для того чтобы все услуги функционировали, необходима доработка обеспечения ресурсами, разработка новых идей: экскурсии, краеведческие уроки, мастер-классы, новые формы проведения досуга мероприятий для детей, подростков и взрослых.

Объект туристического показа уже имеет отметку департамента потребительского рынка и туризма Тюменской области, неоднократно острог приводили в пример как успешный туристический комплекс, работающий на туристическом рынке. Это отличный повод дальше развивать деятельность, расширять и повышать навыки работы, совершенствовать систему услуг.

Анализ муниципальных целевых программ, различного литературного материала, проведение социологического исследования доказывает, что туристический комплекс «Ялуторовский острог» выполняет одну из главных функций — сохранение и развитие народных художественных промыслов и ремесел, ведет популяризацию историко-культурного и природного наследия города Ялуторовска.

В заключение главы можно сделать вывод, что город Ялуторовск является самобытным историко-культурным кластером, который содержит в себе все направления для функционирования культурного пространства. Взаимодействуют все системы культуры, повышаются интерес и внимание к городу за счет своего богатого культурного наследия. Благодаря успешной работе местных властей вкупе с местными почетными гражданами города создаются уникальные проекты. Специально для города разрабатывались программы по сохранению историко-культурного наследия и стратегия развития города.

С уверенностью можно сказать, что богатая история города и уникальные археологические находки активизируют инициативу властей, поэтому в настоящее время воссоздан объект туристического показа «Ялуторовский острог». Место жизни первых поселенцев максимально приближено для представления. Благодаря детальной реконструкции места жизни первых поселенцев объект обрел «живое присутствие», особый способ бытия, явленность для всех.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, хотелось бы остановиться на основных выводах исследования. Перед нами стояла цель исследовать процессы формирования и сохранения культурного пространства малого города. В результате проведенного исследования нами были сделаны следующие выводы.

Во-первых, тема современного состояния исследования культурного пространства является актуальной для многих современных ученых. В культурном пространстве существует фактор времени, места и события. Время и пространство — определяющие параметры существования мира и основополагающие формы человеческого бытия. Пространство безгранично, оно имеет асимметрию, которая и объясняет проекцию исторических событий из прошлого в настоящее и будущее. Пространство имеет неизменную основу, и эта данность применима к культурному пространству. У культурного пространства есть сформированная процессом жизнедеятельности человека базисная основа в виде традиций, верований, усвоенных человеком в процессе эволюции, это функционирование влияет на различные культурные явления и процессы в настоящем времени.

Во-вторых, методология культурологического исследования культурного пространства обусловлена различными подходами изучения. Многочисленные исследования показали, что культурное пространство — это система компонентов деятельности человека, которая вбирает в себя факторы, явления, процессы культуры и их взаимодействие. Культурное пространство обладает следующими функциями: собирательной (собирает все явления культуры на протяжении всех эпох), информационной (транслирующей — передача от поколения к поколению), социальной (действует на все социальные слои и нации), динамической (культурные процессы непрерывны, устойчивы и адаптационно-изменяемы). Культурное пространство также имеет постпространства, без которых оно не будет функционировать. Тем самым создается непрерывный механизм культурных компонентов.

В-третьих, культурное пространство малого города имеет свои специфические особенности: отличается масштабом населения, уровнем культуры, социальными факторами. Поэтому влияние на культурное пространство оказывают сами жители, их определенный уклад жизни, который передавался традициями, верованиями и опытом поколений, а также нормы поведения, мышления, т. е. свой менталитет. Культурное пространство города Ялуторовска обусловлено историческими факторами, которые в значительной степени повлияли на формирование городского социокультурного пространства. Ялуторовск — город с уникальными историко-культурными местами, богатыми природно-ландшафтными ресурсами, географическим месторасположением. Эти особенности в совокупности создали такой уникальный город.

В-четвертых, историко-культурологический подход был рассмотрен как метод в работе. Данный подход подразумевает изучение явлений и процессов, исторических фактов, которые имеют взаимодействие с культурными явлениями в пространстве. Рассмотрев попытки ученых сформулировать и изложить суть этого понятия, выведен первый предполагаемый термин: культурологический подход — это совокупность необходимых инструментов (методов, форм, приемов) для исследования объектов или явлений в системе культурного пространства. Историко-культурологический подход изучает исторические реалии, которые существуют в историческом пространстве и времени и способствуют раскрытию событий, явлений и процессов в культурном пространстве. В историко-культурологическом подходе применима теория деятельности и потребностей, а также метода количественного анализа путем сопоставления исторических и культурных явлений.

В-пятых, специфика культурологической реконструкции в историческом контексте является важной в культурном пространстве в условиях малого города и выполняет ряд определенных функций. Реконструкции являются одним из механизмов культурного процесса. Целью культурологической реконструкции является моделирование компонентов. В ходе исследования были выявлены следующие критерии историко-культурологической реконструкции: в основу реконструкции входит структурный подход любого реконструируемого объекта, в подготовку реконструкции входит использование научных методов сбора, верификации и интерпретации полученных данных, в итоге создаются теоретико-практические модели осмысления культуры (выбранного исследуемого объекта), выявлены функции историко-культурологической реконструкции — воспроизведение,

усовершенствование, популяризация объектов, явлений, событий в культурном пространстве.

В-шестых, анализ роли исторических и культурных традиций в формировании культурного пространства г. Ялуторовска показал, что город является большим культурным кластером, вбирающим в себя все направления для функционирования культурной активности. В совокупности взаимодействуют все системы культуры, повышаются интерес и внимание к городу за счет своего богатого историко-культурного наследия. Благодаря вниманию местных властей уже несколько лет активно ведется работа по совершенствованию культурного пространства г. Ялуторовска.

В-седьмых, концепт содержания и практики реализации историко-культурологической реконструкции туристического объекта «Ялуторовский острог» возможен в условиях малого города при планомерной системной работе органов государственного и муниципального управления. Рассмотрено и обосновано значение историко-культурологической реконструкции туристического комплекса, который является одним из главных объектов туристического показа города Ялуторовска и всей Тюменской области. Объект притягивает потоки туристов с близлежащих поселений, городов и стран (так как острог посещают ежегодно и иностранные гости). Проведено социологическое исследование, где целью было выявление качества деятельности процессов формирования и сохранения историко-культурологической реконструкции туристического комплекса «Ялуторовский острог».

Уникальностью острога является его деревянная крепость, которая разработана специалистами Ялуторовского музейного комплекса в сотрудничестве с тюменскими специалистами и местной властью. За существование 10-летней истории деревянное сооружение только еще больше закрепляет за собой статус главного объекта культурного пространства города. Сделанные в традиционной манере строительства внутренние постройки, подземная галерея с археологическими находками являются еще одним доказательством того, что острог является историко-культурный кластером в городском пространстве города Ялуторовска.

В заключение научной работы можно сделать вывод, что исследование процессов формирования и сохранения культурного пространства малого города в историческом контексте эффективно осуществляется в условиях историко-культурологической реконструкции. Процесс действителен и обусловлен сохранением исторических и культурных традиций. Пространство имеет особую специфику, в которой присутствуют политические, социальные, культурные, этнические и исторические факты на протяжении всей истории города, что в совокупности представляет специфическое культурное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акулич Е. М.* Музей как социальный институт: монография. — Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. — 280 с.
2. Аристотель. Категории [Электронный ресурс] // Электронная библиотека античной философии. — URL: https://www.gumer.info (дата обращения: 17.04.2020).

3. *Бодиева А. Д.* К проблеме сущности культурного пространства // Материалы VII Междунар. науч.-практ. конф.; отв. ред. Е. Ю. Перова. — 2017. — С. 152–159.
4. *Гегель Г.* Философия природы / пер. В. П. Чижова, Б. Столпнера и И. Румера. — СПб.: Лань, 2013. — 680 с.
5. Город построил крепость // Российская газета. — 2009. — 23 июня (№ 115). — С. 2.
6. *Гумилёв Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли / под ред. В. С. Жекулина. — 3-е изд. — Л.: Гидрометеоиздат, 1990. — 526 с.
7. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
8. *Гуревич П. С.* Философия человека. — Ч. 2. — М.: ИФ РАН, 2001. — 209 с.
9. *Захарова Л. Н.* Культура региона освоения // Локальные тексты культуры. — СПб.: Эйдос, 2017. — С. 14–23.
10. *Зубарев Н. В.* Ялуторовск / под ред. И. М. Шакишко. — Ялуторовск; Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1978. — 112 с.
11. *Иконникова С. Н.* История культурологических теорий: учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Питер, 2005. — 474 с.
12. *Каган М. С.* Введение в историю мировой культуры : кн. 1 — СПб.: Петрополис, 2003. — 368 с.
13. *Каган М. С.* Философия культуры: учеб. пособие. — СПб.: Петрополис, 1996. — 414 с.
14. *Каган М. С.* Проблемы теории культуры. Избранные труды. — М.: Юрайт, 2020. — 253 с.
15. *Кармин А. С.*, *Новикова Е. С.*Культурология: учеб. пособие. — СПб.: Питер, 2005. — 464 с.
16. *Кириллова О. А.* Реконструкция культуры и опыт интеграции сообществ // 60 Параллель. — 2011. — № 3 (42). — С. 78–87.
17. Культурология: учеб. пособие / под ред. проф. Г. В. Драча. — М.: Альфа-М, 2003. — 432 с.
18. Культурное пространство региона: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (14–15 апр.) / отв. ред. М. А. Капеко. — Тюмень: Мандр и Ка, 2005. — 368 с.
19. Культура в наследство / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2014. — 348 с.
20. *Левит С. Я.* Культурология. XX век: энциклопедия. Т. 1 / ред. С. Я. Левит. — СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. — 447 с.
21. *Лалетин Д. А.* Культурология: учеб. пособие. — Воронеж: ВГПУ, 2008. — 264 с.
22. Летопись. От Елисея Гилева и Петра Ульянова до наших дней / сост. Т. Г. Бурлакова; под ред. П. К. Белоглазова. — Тюмень: Три Т, 2009. — 240 с.
23. *Литенкова С. П.* Культурное пространство Тюменской области // Региональная культура: сб. материалов регион. науч.-практ. конф. (17–18 апр.); отв. ред. М. А. Капеко. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2003. — С. 131–132.
24. Официальный сайт города Ялуторовск [Электронный ресурс]. — URL: https://yalutorovsk.admtyumen.ru (дата обращения: 23.03.2020).
25. Официальный сайт туристического комплекса «Ялуторовский острог» [Электронный ресурс]. — URL: http://ostrog-yal.ru (дата обращения: 28.03.2020).
26. Пространство. Философская энциклопедия. [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. — URL: https://dic.academic.ru (дата обращения: 15.04.2020).
27. *Попов В. В.*, *Попова Ф. Х.* Культурно-досуговая деятельность в контексте научного исследования: монография. — Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004. — 176 с.
28. Реконструкция. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. — URL: https://znachenie-slova.ru (дата обращения: 11.05.2020).
29. *Сараф М. Я.* Измерение культурного пространства // Пространство и время. — 2013. — № 1 (11). — С. 58–68.
30. *Скульмовская Л. Г.* Культурное пространство региона: проблемы и методы исследования. — Тюмень: РИЦ ТГИК, 2002. — С. 7.

31. *Собянин Ф. И.* Профессиональная подготовка учителей физической культуры на основе культурологического подхода: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04 «Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры». — СПб., 2001. — 297 с.
32. *Степин В. С.* Цивилизации и культура. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2011. — 408 с.
33. *Трипузов М. Г.* К вопросу изучения феномена культурного пространства в зеркале культурологического анализа // Культура и цивилизация. Т. 9. — 2019. — № 2А. — С. 133–140.
34. *Уайт Л.* Избранное: наука о культуре / пер. с англ.; гл. ред. С. Я. Левит. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 960 с.
35. *Флиер А. Я.* Культурогенез [Электронный ресурс]. — URL: yanko.lib.ru (дата обращения: 11.05.2020).
36. *Шестакова Н. М.*, *Кудряшов Н. П.* Ялуторовск. — Тюмень: Вектор Бук Лтд, 2009. — 16 с.
37. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность / под ред. Л. В. Литвинова, Е. Д. Вьюнник, С. О. Крыштановской. — М.: Мысль, 1998. — 663 с.
38. Ялуторовск: след в истории / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Тюменский издательский дом, 2003. — 280 с.
39. Ялуторовск: путь длиною в 360 лет / ред. и сост. П. К. Белоглазов. — Тюмень: Офсет Принт, 2019. — 300 с.
40. Явлутур-городок: историко-краеведческий альманах / под ред. П. К. Белоглазова. — Ялуторовск: Ялуторовская типография; Тюменский издательский дом, 2011–2019.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Новый облик Ялуторовского острога

Рис. 2. Качели

Рис. 3. Ристалища

Третья премия

ОБРАЗ ПРОВИНЦИИ В ТРАВЕЛОГАХ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ БЕЖЕЦКОГО ВЕРХА)

Суслова Анастасия Андреевна
Ярославский государственный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня внимание культурологии обращено к теме провинции. Существует широкий спектр источников для изучения данного феномена. В данной работе способом репрезентации провинциального пространства будут являться травелоги и литературные произведения писателей, биографически и ментально связанных с Бежецким Верхом. Данный способ позволит реконструировать образ определенного пространства не только от первого лица, но и понять, каким виделся тот или иной регион в сознании масс.

Актуальность исследования связана, во-первых, с востребованной сегодня темой изучения провинциальной культуры, а во-вторых, с выбранным для исследования регионом, получившим в истории название «Бежецкий Верх». Являясь недостаточно изученным с точки зрения истории и социокультурного пространства, обладая высоким культурным потенциалом, Бежецкий Верх становится перспективным объектом для культурологического исследования. Изучение образа Бежецкого Верха в литературе имеет важное значение для сохранения региональной идентичности, исторической памяти, передачи другим поколениям самобытной культуры богатого в культурном отношении края.

Кроме того, изучение образа конкретного города и края в исторических свидетельствах актуально и с точки зрения разработки «имиджа территории», которая ведется во многих регионах России. Актуальным направлением в области культурологии является и культура повседневности, в которой образ определенного региона с его историей, провинциальным бытом, традициями, укладом и образом жизни играет важную роль.

Цель исследования: проанализировать образ Бежецкого Верха на основе травелогов и литературных произведений XIX–XX вв.

Для достижения поставленной цели предусматривается решение следующих **задач:**

1. Изучить особенности социокультурного пространства Бежецкого Верха XIX–XX вв.
2. Выявить элементы образа уездного города Бежецка и Бежецкого Верха в травелогах XIX–XX вв.

3. Изучить биографические и культурные связи литературных деятелей с Бежецким Верхом и выявить элементы образа данного региона в художественных произведениях.

Объект исследования: образ Бежецкого Верха.

Предмет исследования: репрезентация образа Бежецкого Верха в травелогах и художественной литературе XIX–XX вв.

Материалом исследования являются травелоги И. А. Дмитриева, М. П. Погодина, С. П. Шевырёва, К. К. Случевского, П. И. Сумарокова, в которых упоминается Бежецкий Верх, и литературные произведения А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилёва, Л. Н. Гумилёва, П. А. Плетнёва, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. И. Тодорского, В. Я. Шишкова, а также фрагменты литературных произведений XIX–XX в., связанных с историей и культурой Бежецкого Верха.

Степень научной разработанности темы.

Работа затрагивает несколько областей культурологического знания, в связи с этим круг источников по данной тематике достаточно обширен. Среди научных работ по проблеме исследования можно выделить несколько групп:

— Работы, посвященные травелогам и проблемам изучения провинции. С учетом особенностей изучаемой локации наиболее значимы здесь работы исследователя бежецкой истории и культуры С. И. Сенина, монографии и статьи В. В. Данилова, Е. Г. Милюгиной и М. В.Строганова, а также публикации, осуществленные в рамках научной деятельности кафедры культурологии ЯГПУ (Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина, Н. А. Дидковская, Н. Н. Летина, М. В. Александрова).

— Работы дореволюционных и современных исследователей, посвященные истории и культуре Бежецкого Верха, в частности работы А. Н. Вершинского, А. Г. Кирсанова, Б. Ф. Купцова, А. К. Смирнова.

— Работы, посвященные биографиям и творчеству литераторов XIX–XX в.: в частности статьи и монографии Н. В. Журавлёва, В. В. Козырева, С. А. Макашина, М. В. Строганова, Л. А. Фроловой.

Новизна данной работы напрямую связана с выбранным для исследования социокультурным пространством — Бежецким Верхом. В работе впервые осуществляется попытка обнаружить, систематизировать и обобщить существующие травелоги и литературные произведения XIX–XX вв., в которых тем или иным образом освещаются населенные пункты данного региона.

Методология исследования предполагает использование следующих методов: историко-культурный, методы систематизации и классификации, частично был востребован литературоведческий метод.

ГЛАВА 1. БЕЖЕЦКИЙ ВЕРХ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

1.1. Бежецкий Верх как историко-культурное пространство

Бежецкий Верх, занимая расположение между двумя столицами, воспринимался как типичная провинция с атрибутами, присущими этому образу. Литературное произведение не может существовать без историко-культурного контекста.

Для изучения региональной культуры и образа региона в литературе обратимся к исследованиям феномена провинции. «Провинция традиционно имеет три этимологически зафиксированных значения: завоеванные римлянами вне Италии страны, которые управлялись римскими наместниками; единица административного деления в государствах; населенная часть страны (небольшой город, сельская местность), удаленная от столицы». Определяющим среди новых (после первоначального) значений понятия провинции является баланс представлений о подвижности, динамичности, с одной стороны, и устойчивости, заторможенности, с другой стороны. Отсюда определяются типы функций, актуализирующих место провинции в истории мировой культуры: функция оппозиции, функция самобытного, самостоятельного развития, функция «эха», отклика на явления культуры, происходящие в другом регионе или в столице[1].

Во-первых, в провинции локализуются стремления чиновников к противоборству в отношении верховной власти (в местных пределах); создаются условия для продвижения тех областей культуры, которые находятся вне столичных образцов как воплощение общепринятых норм; сохраняется, даже развивается то, что не получило поддержки в столице, но обладает существенными перспективами. Во-вторых, здесь актуализируются местные традиции, развиваются культурные связи смежных культурных регионов. В-третьих, к местным условиям адаптируются столичные влияния; на основе подражания или уподобления формируются собственные образцы существующих в столице художественных или иных направлений, которые впоследствии могут быть востребованы в столице[2]. Провинция в ее историко-культурном осознании представляет особый социокультурный феномен, хранитель консервативных ценностей, устаревшего сознания. «Особое место в провинциологии занимают представления о русской провинции, которая изучается в историческом, философском, нравственно-психологическом и социологическом ракурсах»[3].

Изучаемый регион — Бежецкий Верх имеет особенности, тесно связанные с представлениями о провинции. В первую очередь, это название местности, сохраняющее традиции прошлого, свидетельствующее о консерватизме, приверженности старине. Согласно А. Н. Вершинскому, Бежецкий Верх (Бежецкий ряд) — центр новгородской Бежецкой пятины, в 20 километрах к северу от современного Бежецка. Бежецким Верхом назывался иногда весь край. Сейчас это условно территории Бежецкого, Весьегонского, Кесовогорского, Краснохолмского, Лесного Молоковского, Сандовского, Сонковского районов Тверской области[4]. Название Бежецкий Верх как элемент административного деления существовало до XVI века. В изучаемый период оно употреблялось в обиходе в качестве традиционного определения границ местности, имеющей свою специфику и внутренние

---

1 Исторический город русской провинции как культурный универсум: учеб. пособие. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 107.

2 Там же.

3 *Никитин Н. П.* К. И. Арсеньев и его роль в развитии экономической географии в России. — М., 1948. — С. 20.

4 *Вершинский А. Н.* Города Калининской области (исторические очерки). — Калинин: Калининское кн. лит. изд-во, 1939. — С. 5.

связи в рамках более крупной административной единицы (губернии). Сегодня это используемый, но устаревший топоним.

Первые упоминания о наличии характерной области, которая тянулась к Бежецку как к административному центру, в связи с чем и получила свое название, появляются в двух уставах: Ярослава (первая половина XI века), в котором встречается «Бежецкая сотня», и Святослава (1137 год), где говорится о «Бежецком ряде». Название «Бежецкий Верх» впервые встречается в 1196 г., когда князь Ярослав Всеволодович, изгнанный новгородцами, зимовал в Торжке и «дани поимал по всему Верху». А. Н. Вершинский объяснял происхождение такого названия рельефом местности[5].

На формирование социокультурного пространства Бежецкого Верха оказало влияние его выгодное местоположение: здесь пролегал один из важнейших торговых путей через Новгород к центру Руси. Бежецкая возвышенность служит водоразделом рек Северной Двины и Волги, на ней берет начало река Молога со своими притоками, а также притоки рек Волги и Медведицы. Уже с XII века через эти места наши предки проложили водные торговые магистрали: Мстинско-Тверской путь по рекам Мсте, Мологе и Медведице — к Поволжью; по Мологе — на северо-запад Руси. Также проходили следующие большие дороги: Вышневолоцкая, Тверская, Кашинская, Угличская, Рыбинская и Краснохолмская. Из них наибольшее значение имела Вышневолоцкая, как связывающая Бежецк с большим торговым путем — Вышневолоцкой системой[6]. Такое местоположение помогало экономическому развитию района. В 1656 г. упорядочение городской жизни привело к заметному оживлению ремесла и торговли. Во всем крае стало распространяться стекольное производство. Бежецкие кузнецы ехали со своим товаром в Москву. В Городецке (так назывался Бежецк до 1766 года), центре Бежецкого Верха, развивалась обработка железа. В 1710 г. здесь работали 25 кузнецов. В городе в 1784 г. действовали семь воскобойных, кирпичных и солодовых заводов. Кроме того, на территории уезда находились полотняная фабрика, три винных и один стекольный заводы. Основным занятием жителей уезда было земледелие. Бежечане выращивали рожь, ячмень, пшеницу, лен и коноплю, из огородных культур — капусту, свеклу, морковь, лук и чеснок.

Архитектура Бежецка испытала влияние московских традиций в большей степени, чем ярославских или углицких. Но это, скорее, давление столицы, нежели естественное приятие именно московского стиля. В 1610 г. в Городецк для строительства новой крепости прибывает московский зодчий Иван Филиппов. К сожалению, выстроенный им кремль был деревянный и в конце XVIII в. за ветхостью и ненадобностью был разобран. В 1680–1682 гг. возводятся первые каменные сооружения Бежецка — Введенская церковь и колокольня Введенского монастыря. Строились они на средства видного вельможи, близкого родственника царя Алексея Михайловича, думного боярина Семена Заборовского. Столь влиятельный заказчик привлек на строительство лучших столичных мастеров. Мы не знаем их имен, но сохранившаяся до наших дней колокольня позволяет судить о таланте этих зодчих, построивших в Бежецке здание в лучших традициях шатрового зодчества, столь распространенного в московской архитектуре XVII в.

---

[5] Вершинский А. Н. Города Калининской области (исторические очерки)...

[6] *Кондрашов А. И.* Очерки по истории Весьегонского края. — Тверь, 2005 — С. 29.

Иконостас Введенского храма выполнял выдающийся мастер Симон Ушаков, хотя в Бежецке издавна существовала своя иконописная традиция[7].

Обширная торговля, развитие экономики и производства приводят к увеличению числа жителей. Начиная с половины XVII века заселение города было особенно активным: известна жалоба монахов Введенского монастыря в Городецке царю на то, что посадские люди застроили дорогу к монастырю, что скотный двор поставили около самой церкви. Особым приказом царя спор был разрешен в пользу монастыря.

Внутренний мир горожан, реконструируемый на основе документов городского магистрата, тяжб, жалоб, деловой переписки, вращался вокруг коммерческих, семейных и соседских вопросов. А. Б. Каменский отмечает, что бежечане XVIII века практически не интересовались историей своего города, испытывали легкую (а в момент обострения конфликтов — явную) неприязнь к «чужакам», настороженно воспринимали новшества[8]. Подобные проявления характерны для провинции. «Русская провинция не только готовно и гибко впитывала влияния мировой культуры, но и — в свою очередь — несла той неповторимостью чувств, проблем и форм существования. Своего рода изоляция и одновременно самодостаточность духовной жизни постепенно создают в русской провинции интерес не столько к дальнему, на которое привыкли ориентироваться по традиции, сколько к ближнему»[9].

Культурная жизнь Бежецка XVII–XIX столетий, остающаяся сегодня практически неизученной, проходила, вероятно, в рамках церковно-земледельческого календаря — как и в сельской местности. Что касается образования, то до 1865 г. школ почти не было, а те, которые имелись, пребывали на крайне низком уровне[10]. С падением административного и экономического статуса Бежецка в конце XIX века на время затихает и культурная активность.

Ситуация меняется с началом XX века. В частности, активизируется литературная жизнь уездного Бежецка. В городе с населением едва превышающим 10 тысяч жителей в 1921 году было создано местное отделение Всероссийского союза поэтов. Во многом это событие было связано с деятельностью Н. С. Гумилёва — одного из самых заметных литераторов, связанных с Бежецким Верхом.

Газета «Бежецкая жизнь» сообщала: «При участии поэта Николая Гумилёва и его содействии организовался в г. Бежецке “Союз поэтов”… где по примеру Петербургского отделения Всероссийского союза поэтов проходит чтение произведений авторов — членов союза. … Почетным председателем “Союза поэтов” состоит поэт Николай Гумилёв». О работе бежецких литераторов писал и тверской журналист И. П. Рогожин: «Революция родила поэтов и в уездах. В Бежецке несколько лет существует “Союз поэтов”, в котором нередко бывал покойный бежечанин Николай Гумилёв и до сих пор продолжает бывать Анна Ахматова».

---

[7] *Вершинский А. Н.* Города Калининской области (исторические очерки).... — С. 35.

[8] *Канторович В. Я.* Путевой лирический очерк. — М., 1962. — С. 109.

[9] Исторический город русской провинции как культурный универсум: учеб. пособие. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. — С. 114.

[10] *Смирнов Г. К.* Красный Холм // Историко-краеведческий альманах «Бежецкий край». — 2014. — Вып. 10. — С. 119–128.

В июне 1927 года в городе создается литературный кружок, который объединяет в своих рядах начинающих литераторов, которые не желают, чтобы их творчество было оторвано от жизни и носило «печать скорлупы». Это объединение возглавил Г. Я. Образцов, ставший впоследствии корректором газеты «Ленинградская правда». Свои произведения члены кружка публиковали в литературно-художественном приложении к газете «Бежецкая жизнь» — «В час досуга». Их творчество находилось чаще всего под влиянием известных поэтов и писателей начала XX века — С. А. Есенина, И. С. Никитина, С. Д. Дрожжина и др.

Члены бежецкого литературного кружка были убеждены, что «поющему нужен резонанс», общение дает отзвук и неуклонно толкает к «живой жизни». Поэтому они на своих встречах не только обсуждали творчество своих собратьев по перу, законы и приемы литературного творчества, но и проводили диспуты, доклады, вечера о творчестве Л. Н. Толстого, С. А. Есенина и других мастеров слова.

С конца 1920-х по 1960-е годы открытая литературная жизнь в городе затихает, но творчески мыслящие люди своих литературных увлечений не бросают. Свои поэтические произведения они пишут для узкого круга родных и знакомых. К этим людям можно отнести братьев А. М. и М. М. Переслегиных, Н. Никитина. Их представления об окружающей действительности не совпадают с теми, которые насаждались и господствовали в то время в стране. Их произведения чаще всего носили характер остроумной сатиры.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что в Бежецке эпохи XIX века идет активное развитие культурной жизни общества. Развивается экономика, что способствует приросту капитала, который дальше используется для построения церквей, архитектурных шедевров, которые сохранились и по сей день, выделения собственной иконописной школы (за счет городской казны и подношения прихожан), усовершенствуется система образования. Из этого следует, что причиной посещения Бежецка является его главенствующее положение в Бежецком Верхе, так как здесь, как подобает центру, наиболее развиты следующие стороны жизни общества: экономическая, социальная, духовная. Так выглядел административный центр Бежецкого Верха — г. Бежецк.

Необходимо также сказать несколько слов о малых городах и селах, относящихся к Бежецкому Верху. Весьегонск (ранее село Весь Егонская) впервые упоминается в 1564 году. Само название города свидетельствует о его древнейшем происхождении. «Весь» — название одного из древних племен, заселявших северную часть Восточной Европы. Вторая часть названия города происходит от слова «йоги», что по-фински значит «река». В произношении «Егонь» слово это до сих пор встречается в топонимике Весьегонской округи: речка Егница, деревня Егна и т. д.[11] В Весьегонске широко были развиты различного рода ремесла. Это лесной промысел (деготь, смолу, телеги, сани, корзины мастерили здесь в большом количестве), ремесла, связанные с переработкой большого количества шкур животных (кожевенное, сапожное, скорняжное), был развит и охотничий промысел.

В середине XIX века леса и водоемы буквально кишели промысловыми птицами, обилие рек, их полноводность давали возможность заниматься

[11] *Костыгов С. Ю.* О связях Бежецкого Верха с соседними регионами в XII–XVII вв. [Электронный ресурс] // Бежецк — URL: http://bezh-citi.ru/istoria/34-istoria/49-sviazsregionami.html (дата обращения: 14.10.2018).

рыболовством и ловлей раков. В местах залегания красных глин развивалось кирпичное производство и горшечное ремесло. Было развито кузнечное производство. Ткачество, вязание чулок и варежек являлось женским ремеслом.

С XVI и вплоть до конца XIX века Весьегонск являлся крупнейшим торговым центром всего Тверского края. На богатейшую Богоявленскую ярмарку в Весьегонск съезжалось великое множество тароватых русских и иноземных купцов. Все население города так или иначе имеет отношение к торговле, а богатые купцы, не скупясь, благотворят городу, строя потрясающие соборы и храмы.

Щедрая река Молога изобилует рыбой и раками. Поэтому и неудивительно, что когда в 1871 году утверждается герб Весьегонска, на нем изображается именно рак. Это единственный рак в геральдике городов России.

Практически весь исторический центр Весьегонска с потрясающими памятниками церковной и гражданской архитектуры, великолепные городские площади и благоустроенный городской сад скрылись под водами рукотворного Рыбинского моря. Так и стал Весьегонск еще и одной из столиц «Тверской Атлантиды». От старого Весьегонска осталось лишь несколько окраинных улиц[12].

Таким образом, Весьегонск, по большей части, — торговый город. Затопление города спровоцировало небывалый приток людей, в числе которых были путешественники и писатели. Их привлекали удивительная природа, нравы и обычаи провинциального города.

Следующий город — Красный Холм. Город Красный Холм вырос на месте старинного села Спас на Холму. Согласно летописи, в 1461 году старцем Антонием, пришедшим сюда из Белозерья, был основан Николаевский Антониев монастырь. Земля, на которой возникла обитель, относилась к Бежецкому Верху и принадлежала боярам Нелединским-Мелецким. В 1480 году на месте монастыря был сооружен каменный Никольский собор, дошедший до нашего времени в руинированном состоянии. Это одно из древнейших сооружений, сохранившихся на территории Тверской области.

Довольно сильно изменяется архитектурный облик Красного Холма в последние десятилетия XIX и в начале XX в. Железная дорога, прошедшая в 1898 г. поперек городской территории, предусмотренной планом 1778 г., окончательно закрепила изолированность освоенной к рубежу XIX–XX вв. северной части города от так и не слившихся с ней слобод (деревня Бортница, монастырская слобода). Одновременно усиливается градостроительная роль древнего центра Красного Холма. Рядом со Спасо-Преображенским собором в 1883–1903 гг. был выстроен Владимирский собор (не сохранился). Непосредственным образцом для него послужил собор г. Мологи Ярославской губернии. На центральной площади Красного Холма сложился внушительный храмовый комплекс из трех соборных церквей и двух колоколен, особенно впечатляющий на фоне скромной застройки небольшого заштатного городка. Такой градостроительный контраст был одной из главных особенностей архитектурного облика Красного Холма во второй половине XIX — начале XX в. В этот период в городе появляются крупные двухэтажные дома, железнодорожный вокзал, торговые ряды. В сфере образования и литературы дела обстояли куда хуже. Школы функционировали, но могли дать

[12] *Купцов Б. Ф.* Весьёгонск. Вехи истории — 27.05.2009 [Электронный ресурс] // Вехи Истории. — URL: http://www.peeep.us/5d64adb7 (дата обращения: 14.10.2018).

лишь базовые знания, обеспеченных детей отправляли учиться в административный центр — Бежецк. Литературная жизнь наметилась лишь к началу XX века в виде газет[13].

Таким образом, Красный Холм не представлял особого интереса для писателей. Он появлялся в их произведениях так же стихийно, как и исчезал. Для писателей этот город, как и для путешественников, являлся лишь перевалочным торговым пунктом, и те и другие проезжали Красный Холм инерционно, т. е. по пути в другие наиболее крупные и интересующие их города.

1.2. Литературные деятели и Бежецкий Верх

По выражению К. Юнга, «…творческая личность — это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно»[14]. В то же время конкретные творческие личности, их судьбы, произведения, трансформации взаимодействий в системе «личность и социум» представляют интерес с точки зрения восприятия творческой личностью окружающей действительности.

Своеобразие исследования личности вообще и творческой личности в частности заключается в том, что она чаще всего осмысливается как объект воздействия определенных сил. Именно в этом видел «ограниченность естественнонаучной психологии» И. Кон. Однако к середине XX века все более непосредственно сопрягаются позиции психологии и эстетики во взгляде на творческую личность. Неудивительно, скажем, что В. Вейдле подчеркивает уникальность самой структуры творческой личности и парадоксальность ее существования: «Чтобы создать что-нибудь, надо себя отдать. Искусство — в человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство…». Но и К. Г. Юнг настойчиво говорит о «личной обусловленности творческого процесса» (хотя и тонко подчеркивает неприменимость буквальных личностных характеристик к готовому произведению). Он соотносит личную жизнь и произведение художника, как можно соотнести почву и произрастающее на ней растение, лирически формулируя: «Мы поступим правильно, если приравняем творческий процесс к живому существу, посаженному в душу человека, словно растение в почву»[15].

Историко-культурное пространство, влиявшее на развитие творческой личности, личные впечатления восприятия окружающего мира находят отражение в литературных произведениях, в которых, в свою очередь, прослеживается образ региона, образ провинции в целом. Исследование литературного образа Бежецкого Верха предполагает погружение в специфику творческого процесса, биографические предпосылки возникновения данного образа. В связи с этим необходимо выявить и проанализировать биографии авторов, связанных с Бежецким Верхом и затрагивающих социокультурные особенности региона в своем творчестве.

---

[13] *Смирнов Г. К.* Красный Холм // Историко-краеведческий альманах «Бежецкий край». — 2014. — Вып. 10. — С. 119–128.

[14] *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. — М.: Политиздат, 1991. — С. 108.

[15] *Злотникова Т. С.* Философия творческой личности: монография. — М.: Согласие, 2017. — С. 1–10.

Среди литераторов, становление которых прошло в Бежецке и его окрестностях, можно выделить Петра Александровича Плетнёва, известного поэта начала XIX века, критика, издателя, близкого друга А. С. Пушкина. П. А. Плетнёв родился 1 сентября 1791 года и с 1801 года учился в Бежецком духовном училище, затем окончил Тверскую духовную семинарию и Петербургский педагогический институт. В 1814 г. П. А. Плетнёв получил личное дворянство, начал заниматься преподавательской деятельностью. С 1819 г. — действительный член Общества любителей словесности, наук и художеств и Общества любителей российской словесности. В 1828 г. по рекомендации В. А. Жуковского Плетнёв был назначен учителем литературы к цесаревичу Александру Николаевичу и великим княжнам. С Александром Сергеевичем Пушкиным Плетнёв познакомился в 1816 г. Петру Александровичу посвящен роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Умер Плетнёв 29 декабря 1865 г. в Париже, куда приезжал лечиться. Похоронен в Санкт-Петербурге на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры[16].

С Тверской губернией и в частности Бежецким Верхом был связан и выдающийся русский писатель, публицист Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Он родился 27 января 1826 г. в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии (ныне Талдомский район Московской области). Отец писателя Евграф Васильевич Салтыков происходил из старинного дворянского рода, мать — Ольга Михайловна Забелина — из семьи богатого московского купца. Детские годы М. Е. Салтыкова прошли в тверской усадьбе отца, в обстановке помещичьего быта, описанного им впоследствии в «Пошехонской старине». С десяти лет воспитывался в Московском дворянском институте (1836–1838), а затем в Царскосельском лицее (1838–1844). По окончании лицея М. Е. Салтыков служил в канцелярии Военного министерства (1844–1848). В 1840-е гг. сблизился с передовым кружком петербургской молодежи — петрашевцами, пережил увлечение утопическим социализмом. В 1848 г. за публикацию повестей «Противоречия» и «Запутанное дело» был арестован и сослан в Вятку. Освобождение из ссылки стало возможно только в 1856 г., после смерти Николая I.

Вернувшись в Петербург, в 1856 г. поступил на службу в Министерство внутренних дел. В то же время был командирован в Тверскую губернию в качестве чиновника особых поручений для ревизии комитетов ополчения. Вновь оказавшись в родных краях, писатель посетил ряд населенных пунктов: Тверь, Городню, Корчеву, Калязин, Кашин. В августе 1856 г. под псевдонимом Н. Щедрин начал публикацию «Губернских очерков», принесших широкую известность и навсегда определивших характер его творчества. Появление «Губернских очерков» не повредило служебному положению М. Е. Салтыкова-Щедрина. Напротив, в 1856 г. он был назначен вице-губернатором в Рязань, а в 1860 г. — вице-губернатором в Тверь.

В Твери возбудил десятки судебных преследований помещиков-преступников, отстранил от службы погрязших в должностных правонарушениях местных администраторов. Активно содействовал осуществлению реформы 1861 г. В феврале 1862 г., вероятно, по негласному предложению властей, М. Е. Салтыков-Щедрин подал в отставку. В 1868 г. принял приглашение Н. А. Некрасова стать участником журнала «Отечественные записки», призванного заменить закрытый

[16] *Строганов М. В.* Друг Пушкина, поэт // Плетнёв П. А. Стихотворения. — Тверь: Твер. обл. кн.-журн. изд-во, 1982. — С. 5–12.

в 1866 г. «Современник», а после смерти Н. А. Некрасова возглавил редакцию журнала. Умер М. Е. Салтыков-Щедрин 10 мая 1889 г. в Петербурге[17].

Одной из самых ярких личностей, связанных с Бежецким Верхом, стал Николай Степанович Гумилёв — русский поэт, переводчик, создатель школы акмеизма, литературный критик, путешественник. Николай Степанович Гумилёв родился в Кронштадте, а детские годы провел в Царском Селе.

В 1906 г. Гумилёв жил в Париже, слушал лекции по французской литературе, изучал живопись, издавал литературный журнал «Сириус». В 1908 г., уже в России, поэт издает сборник «Романтические цветы», в 1910 — «Жемчуга». Много путешествуя, Гумилёв становится одним из крупнейших исследователей Африки. В 1911 г. при его активном участии был основан «Цех поэтов», в который также входили А. Ахматова, О. Мандельштам, В. Нарбут, Е. Ю. Кузьмина-Караваева и др. В 1912 г. Гумилёв заявил о появлении нового художественного течения — акмеизма.

В Тверской губернии с именем Гумилёва в большей степени связана деревня Слепнёво Бежецкого уезда, принадлежавшая матери поэта — Анне Ивановне, урожденной Львовой. Попав однажды в Слепнёво проездом, Гумилёв полюбил это уютное небольшое имение и часто здесь бывал, в том числе и вместе с супругой — Анной Ахматовой.

Анна Андреевна Ахматова, русская поэтесса и переводчица, родилась под Одессой 23 июня 1889 г. в семье отставного инженера-механика флота. Имела дворянские корни по материнской линии. В Киеве Ахматова окончила Фундуклеевскую гимназию. В 1910 г. вышла замуж за Н. С. Гумилёва, вместе с которым посетила Париж, Италию. А уже в 1912 г. родился их единственный сын — Л. Н. Гумилёв (1912–1992).

Новый период творчества Ахматовой начинается в 1911 году, когда она вместе с мужем впервые посещает Слепнёво. В период с 1911 по 1917 год А. А. Ахматова приезжала в Слепнёво ежегодно, задерживаясь там на продолжительное время.

Вначале Слепнёво и его округа не произвели на поэтессу благоприятного впечатления. В автобиографическом очерке «Коротко о себе» она писала: «Каждое лето я проводила в бывшей Тверской губернии, в пятнадцати верстах от Бежецка. Это неживописное место: распаханные ровными квадратами на холмистой поля, мельницы, трясины, осушенные болота, “воротца”, хлеба, хлеба…» Однако постепенно А. А. Ахматова привыкла к Слепнёву и начала плодотворно работать, написала здесь немало стихотворений, которые позднее вошли в ее сборники «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917). Поэтесса стремилась глубже познать прошлое и настоящее «тверской скудной земли», изучала особенности крестьянской жизни и местных обычаев.

В 1918 г. Гумилёв и Ахматова разводятся, оставляя усадьбу Слепнёво. Анна Ивановна Гумилёва с пятилетним внуком Львом переселились в Бежецк, где их навещали бывшие супруги — несмотря на развод, они сохранили дружеские отношения, вместе ездили к сыну, вместе выступали в Бежецке со стихотворениями. В Бежецке при участии и содействии Гумилёва был организован «Союз поэтов», устраивающий еженедельные вечера, где, по примеру Петербургского отделения

---

[17] *Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. — М.: Худ. литра, 1972. — 600 с.

Всероссийского Союза поэтов, проходили чтения произведений авторов. Николай Гумилёв был его почетным председателем.

С началом Первой мировой войны поэт записывается добровольцем в армию. Являясь монархистом и не скрывая этот факт, попадает под арест. Последний раз Гумилёв был в Бежецке 18 мая 1921 года, а 3 августа того же года по подозрению в заговоре он был арестован. 24 августа его расстреляли[18].

По мысли Паолы Волковой, хотя Гумилёв «…был ярчайшей личностью русской аристократической и богемной элиты, внимание было направлено в сторону Анны Ахматовой. Она его, грубо говоря, перепела, потому что именно она сказала: "В России надо жить долго". Она жила в России долго, и она очень точно делала себе биографию. Гумилёв долго не жил. Трудно сказать, кто из них обладал величайшим даром поэта, потому что Ахматова свой в себе развила в течение времени, но личностью Гумилёв был выдающейся. Золотое оружие за храбрость имели только два человека в России — Гумилёв и Лермонтов, а это многое означает»[19].

В 1940–1965 годах А. А. Ахматова откликается на события, происходящие вокруг, и начинает работу над поэмой «Без героя», в 1934–1940–х и в начале 1960-х годов — над поэмой «Реквием» о репрессиях 1930 годов. Сама Ахматова в то время переживает сложный период. В постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 г. она была подвергнута резкой критике за пропаганду буржуазной идеологии и объявлена «представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии». Данное постановление было отменено и признано «ошибочным» лишь в 1988 г. А. А. Ахматова скончалась 5 марта 1966 г. в Домодедово, под Москвой, и была похоронена в Комарово[20].

С Бежецким Верхом был связан и Лев Николаевич Гумилёв — сын А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилёва. Родился Лев Гумилёв 1 октября 1912 года в Санкт-Петербурге. Он был единственным ребенком своих родителей. В 1918 году Ахматова и Гумилёв развелись. Тогда же началась Гражданская война. Именно в Бежецке Лев в последний раз виделся с отцом накануне его ареста и последующего расстрела. В дальнейшем ребенок рос в Бежецком Верхе с бабушкой по отцовской линии — Анной Ивановной. Для него Бежецк стал городом детства. В 1929 году окончивший школу Лев Гумилёв перебрался из Бежецка в Ленинград к матери. В 1931 году он поступил на курсы в геологическую экспедицию. Затем последовало длительное путешествие на восток страны. Именно тогда сформировались интересы, которые определили Гумилёва как историка и ученого в целом. Молодой человек побывал в Таджикистане, в Прибайкалье. В 1933 году после возвращения из экспедиции Лев Гумилёв оказался в Москве, где сблизился с поэтом Осипом Мандельштамом, считавшим его «продолжением отца». Тогда же Гумилёв стал

---

[18] *Раскина Е. Ю.* Мир «старых усадеб» в творчестве Н. С. Гумилёва и А. А. Ахматовой // Бежецкий край: истор.-краевед. альманах. № 2 (14). «Еще не раз Вы вспомните меня…»: сб. докладов и выступлений на науч.-практ. конф., посвященной 130-летию со дня рождения Николая Степановича Гумилёва / сост. В. В. Козырев. — Вышний Волочёк: Истоки, 2016. — С. 5–12.

[19] *Волкова П.* Мост через Бездну. В пространстве христианской культуры. — М.: АСТ, 2016. — С. 271.

[20] *Бойников А. М.* Анна Андреевна Ахматова — 05.11.2014 / Литературная карта Тверской области. — URL: http://litmap.tvercult.ru/ahmatova/index.html (дата обращения: 14.10.2018).

работать в литературной сфере — он переводил стихи поэтов разных советских национальностей. В том же 1933 году Лев впервые был арестован в связи с «неблагонадежностью»: сказывались происхождение и круг общения. Первый арест длился 9 дней, но в 1938 году, в разгар репрессий, его вновь арестовали и на этот раз приговорили к 10-летнему сроку в ГУЛАГе. Во время Великой Отечественной войны, в 1944 году, Гумилёв оказался в Красной армии. Он стал зенитчиком, участвовал в нескольких наступательных операциях, получив медали «За победу над Германией» и «За взятие Берлина». В ноябре 1945 года уже свободный военный вернулся в Ленинград.

После войны Гумилёв устроился на работу пожарным в Институт востоковедения. Эта должность позволяла заниматься в богатой библиотеке Академии наук. Затем Гумилёв защитил диплом, а 1948 году — диссертацию. Через год он вновь оказался в лагере. На этот раз причина его преследования заключалась в давлении на мать историка, Анну Ахматову. Л. Н. Гумилёв находился в лагере до XX съезда КПСС и наступившей вслед за ним реабилитации. Анна Ахматова посвятила сыну поэму «Реквием» о советских репрессиях. Отношения Гумилёва с матерью были крайне сложными и противоречивыми.

В 1960-е гг. тема отечественной средневековой истории стала главной в работах, которые публиковал Лев Гумилёв. С началом перестройки, когда в советской печати появились стихи Николая Гумилёва, Л. Н. Гумилёв контактировал с «Литературной газетой» и «Огоньком», помогал собирать материалы и даже сам читал произведения отца на публичных мероприятиях. В последние советские годы были изданы многие его работы, записаны полтора десятка лекций историка. Это была вершина его прижизненной популярности и известности. В 1992 году Л. Н. Гумилёв скончался в возрасте 79 лет.

Бежецк и Бежецкий Верх рубежа XIX–XX столетий стали впечатлениями детства и для писателя Вячеслава Яковлевича Шишкова. Он родился 3 октября 1873 года в г. Бежецке, на Воздвиженской улице (ныне улица Шишкова), где и провел свои детские и юношеские годы — до двадцатилетнего возраста. Сюда Шишков много раз приезжал будучи и вышневолоцким студентом, и сибирским инженером, и известным всей стране писателем. Тверские места изображены в ряде его произведений.

После окончания с отличием городского училища в 1888 году В. Я. Шишков поступил в Вышневолоцкое училище кондукторов путей сообщения, которое выпускало квалифицированных техников по водным и шоссейным путям. По окончании технического училища Вячеслав Яковлевич провел 1892 и 1893 годы на обязательной строительной практике в Новгородской и Вологодской губерниях. Здесь началось более зрелое знакомство будущего писателя с рабочими и населением близлежащих деревень. Собираясь на постоянную работу в Сибирь, молодой техник ощущал тягу к литературному творчеству. «Тут меня снова потянуло писать, совершенно неожиданно и неудержимо», — пишет он в 1908 году. Началом своей литературной деятельности сам В. Шишков считал 1913 год. С этого времени творческий труд писателя становится более систематическим, от очерков и эскизных набросков он обращается к рассказу и повести. В этом году появились рассказы «Помолились», «Суд скорый», «Краля».

Над романом «Угрюм-река» писатель работал 14 лет (1918–1932 гг.). «“Угрюм-река” — та вещь, ради которой я родился», — писал В. Я. Шишков в письме

К. Л. Федину. Роман охватывает обширный материал, собранный автором в результате непосредственных наблюдений действительности. Он раскрывает эпоху конца XIX — начала XX века и во внутрисемейном масштабе, и в широком общественном плане. «Меня привлекала эпоха восстания Пугачева, — писал Шишков в "Литературном Ленинграде" 25 июля 1934 года, — я почувствовал, что о ней можно написать густо, масляными красками…». В 1938 году после четырех лет упорного труда Шишков закончил первую книгу «Емельяна Пугачева».

Начало Великой Отечественной войны застало Шишкова в Пушкине, затем писатель перебрался в Ленинград, оказавшись в блокадном городе. На неоднократные предложения эвакуироваться он отвечал отказом. Лишь 1 апреля 1942 года он вместе со своей семьей отправился по «дороге жизни» в Москву. За первые же полтора года пребывания в Москве Шишков написал 14 рассказов, вышедших затем отдельной книгой «Гордая фамилия». В октябре 1943 года за выдающиеся заслуги в области литературы, в связи с 70-летием со дня рождения, В. Я. Шишков был награжден орденом Ленина. Умер писатель 6 марта 1945 года в Москве[21].

Александр Иванович Тодорский — советский военный деятель, также оказался связан литературным творчеством с Бежецким Верхом. Тодорский родился 8 сентября 1894 года в д. Деледино, был сыном священника и сельской учительницы. По окончании Краснохолмского духовного училища поступил в Тверскую духовную семинарию, где учился в 1910–12 годах, но из которой ушел. Позже учился на Высших коммерческих курсах в Петербурге. С началом Первой мировой войны добровольцем пошел в армию, был награжден шестью боевыми орденами. После Февральской революции избран председателем полкового комитета, с ноября 1917 года — командиром 5-го Сибирского корпуса. После демобилизации в апреле 1918 года вернулся в Весьегонск и работал редактором уездной газеты и заведующим отделом агитации Весьегонского комитета ВКП(б). В 1919 году — редактор газеты «Известия Тверского губернского исполнительного комитета».

19 сентября 1938 года Тодорского арестовали по подозрению в заговоре, был приговорен Военной Коллегией к 15 годам. Отбыв срок, направлен в ссылку в Красноярский край (прибыл 3 июня 1953 г.). 11 апреля 1955 года Тодорский был вызван в Красноярск, где ему вручили справку о реабилитации, после чего он сразу вылетел в Москву. После реабилитации был восстановлен в Советской армии. В 1955 году вышел в отставку. Умер А. И. Тодорский в Москве в 1965 году[22].

ГЛАВА 2. БЕЖЕЦКИЙ ВЕРХ В ТРАВЕЛОГАХ XIX ВЕКА

2.1. Образ Бежецка в записках русских путешественников XIX века

Феномен травелога как способа репрезентации образа региона, его особенностей, знаковых явлений и объектов в настоящее время привлекает внимание

[21] *Фролова Л. А.* В. Я. Шишков — 31.10.2016 // Бежецкая центральная районная библиотека В. Я. Шишкова. — URL: http://bezheck.tverlib.ru/schischkow (дата обращения: 14.10.2018).

[22] *Черушев Н. С.* Расстрелянная элита РККА (командармы 1-го и 2-го рангов, комкоры, комдивы и им равные): 1937–1941. Биографический словарь. — М.: Кучково поле; Мегаполис, 2012. — С. 271.

культурологов в связи с изучением историко-культурного пространства провинции. Частное путешествие и частное свидетельство не объективны, но помогают раскрыть региональные черты, которые не затрагивают официальные источники. Кроме того, травелог часто представляет определенный «образ» территории, возникший в сознании автора. Все это позволяет использовать травелоги для изучения истории и культуры края.

По определению А. А. Майги, «травелог — это литературный жанр, который развивался и преобразовывался на протяжении многих веков»[23]. Однако сегодня не существует единого мнения о сущности феномена травелога. «… ввиду отсутствия строгой дефиниции к травелогам относят самые разные по характеру и функции тексты: средневековые хождения, деловые записки купцов-негоциантов, "статейные списки" дипломатов, отчеты о научных экспедициях географов и натуралистов, путевые дневники и хроники, журналы и эпистолярий, путеводители и справочники по странам и континентам, приключенческие и фантастические романы, путевые заметки в периодике, сетевых журналах», — отмечают Е. Г. Милюгина и М. В. Строганов[24]. При этом каждая эпоха имеет свои собственные стили, формы и черты повествования о путешествии.

По мнению исследователей, главное отличие травелога от литературного путешествия заключается в наличии у него документальной основы: «травелог же по природе своей документален. Даже если автор склонен к вымыслу и перекомпоновке фактов, он перекомпоновывает реальные факты и вымышляет факты псевдореальные, непременно ориентированные на реальные. По мнению В. Б. Шкловского («Матерьял и стиль в романе Л. Толстого „Война и мир"»), перемещение в пространстве для литературного путешествия — это стиль, композиционный прием, а для травелога — это материал, подлежащий литературной обработке[25].

Важная черта травелога — его авторство. Путевые заметки, в отличие от сочинений местных жителей, отражают сторонний взгляд наблюдателя. Об этом Е. Г. Милюгина и М. В. Строганов говорят следующее: «Индивидуализацию того или иного региона можно изучать двумя способами. Первый состоит в описании внешней точки зрения на регион, позволяющей увидеть его как нечто чужое (нравы, обычаи, язык); носителями этой точки зрения являются заезжие люди, обычно путешественники, сначала только иностранцы и лишь потом люди, населяющие данную страну. Второй способ постижения индивидуальности региона состоит в описании внутренней точки зрения, позволяющей зафиксировать процессы мифологизации пространства и представленной по преимуществу в текстах местных жителей, автохтонов»[26].

Травелог XIX века приобретает особенные, характерные только для него черты. Во-первых, это мотивация, цель совершаемого путешествия. Именно в середине XIX столетия здесь распространяется практика «путешествий ради путешествия», т. е., говоря языком современным, познавательного и рекреационного

---

[23] *Майга А.* Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. — 2014. — № 3 — С. 254–258.

[24] *Милюгина Е. Г.* Русская культура в зеркале путешествий: монография. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. — С. 17.

[25] Там же. — С. 23.

[26] Там же. — С. 19.

туризма[27]. Литература, посвященная «праздным» путешествиям, становится популярной и одной из самых читаемых в XIX веке. Важно сказать и о меняющейся значимости в этот период автохтонного населения (местных жителей). Именно от них получается информация о достопримечательностях, памятниках архитектуры. Местный житель теперь не только указатель пути, но и знаток местности. В частности, историк С. П. Шевырёв, автор «Путешествия в Кирилло-Белозерский монастырь» (1850), отмечал: «Исторические воспоминания приятно соединять с живой Русью, которая олицетворяется для вас в каждом простолюдине»[28].

Уездный город Бежецк, располагающийся на пересечении водных и сухопутных путей, а с конца XIX века ставший железнодорожной станцией, чаще других населенных пунктов Бежецкого Верха становился «героем» путевых заметок. Для большинства столичных путешественников он не представлял особенного интереса. Обычно ему посвящены краткие, по сравнению с Тверью, фрагменты травелогов. Тем не менее история древнего торгового центра привлекала образованных путешественников, стремившихся дать картину жизни русской провинции.

В частности, впечатления от Бежецка зафиксированы в «Путевых записках» профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям. Белозерск, Весьегонск, Бежецк, село Боженки и возвращение в Москву, опубликованных в журнале «Москвитянин» в 1848 году[29].

Михаил Петрович Погодин известен как историк, писатель, публицист, журналист. Также занимал должность профессора в Московском университете. В 1840-х оставил должность профессора в университете и стал путешествовать по России. Посетил почти каждый уголок европейской ее части: Владимир, Нижний Новгород, Балахну, Кинешму, Кострому, Галич, Вологду, Кириллов, Белозерск, Череповец, Весьегонск, Красный Холм, Бежецк, Ярославль, Ростов, Александров, Сергиев Посад. Примечателен сам факт того, что человек, занимающий положение в обществе, стремится познавать свою страну и рассказывать о ней[30].

Во время путешествия Погодина привлекает в первую очередь история края. Он фиксирует любопытные топонимы, которые дают ему пищу для философских размышлений. Например, вспоминая панораму Бежецка, он практически не останавливается на его внешнем облике, углубляется в историю: «кто-то сказал, что Бежичи, Бежецк получил свое название от беглецов новгородских. Нынешний Бежецк стоит в 12 верстах от древнего. Не только людям, городам у нас не посидится на месте...»[31].

---

[27] *Александрова М. В.* Записки русского путешественника: провинция в дореволюционных путеводителях по Ярославской губернии // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 4. — С. 238–243.

[28] *Шевырёв С. П.* Путешествие в Кирилло-Белозерский монастырь. — М., 1850. — Ч. 1–2. — С. 134.

[29] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям. Белозерск, Весьегонск, Бежецк, село Боженки и возвращение в Москву // Москвитянин. — 1848 — № 12. — С. 106–116.

[30] *Купцов Б. Ф.* Весьёгонск. Вехи истории — 27.05.2009 // Вехи Истории. — URL: http://www.peeep.us/5d64adb7 (дата обращения: 14.10.2018).

[31] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям... — С. 107.

Внимание М. П. Погодина привлекает менталитет местных жителей — преимущественно купцов и торгующих мещан. «Здесь есть особый торговый язык», — пишет он. Среди объектов, посещенных им в Бежецке, М. П. Погодина интересуют главным образом учебные заведения. Он отмечает бедность городских училищ, а в некоторых случаях — плачевное положение зданий: «Взглянул на светское училище, а показать духовное училище не хотелось почтенному смотрителю, потому что дом очень ветх»[32]. В 1783–1784 гг. в Бежецке учреждена школа, в которую определяются с семи лет дети купцов и мещан. В этой школе обучали российской грамоте, правописанию, истолкованию христианского закона, сокращенной всеобщей истории, арифметике и рисованию. Духовное училище было открыто в 1777 г. архиепископом Арсением. В XIX веке детей отдают преимущественно в светские, нежели в духовные училища. Здание духовного училища быстро приходит в упадок, так как содержалось оно на средства архиепископа Арсения[33].

Наиболее подробное описание Бежецка встречается у К. К. Случевского в путевом очерке «По северу России». Необходимо отметить причину путешествия Случевского, результатом которого стал этот очерк. К. К. Случевский был известен в литературных кругах второй половины XIX века как поэт, писатель, драматург и переводчик. В 1880-е годы он занимал пост в министерстве государственных имуществ и в летние месяцы с 1884 по 1887 он сопровождал великого князя Владимира Александровича (сына Александра III) в поездках по России. Великий князь Владимир Александрович интересовался русской культурой, был известным меценатом, покровительствовал многим художникам. В описываемый период он был президентом Императорской академии художеств, был попечителем Московского публичного и Румянцевского музея. Великий князь Владимир Александрович собрал ценную коллекцию живописи, в том числе икон, которые приобретал в путешествиях по России. С внимательным отношением к российским древностям связано появление литературного отчета о путешествиях. Полное название сочинения Случевского, опубликованного в 1888 году, звучит так: «По северу России. Путешествие Их Имп. высоч. вел. кн. Владимира Александровича и вел. кн. Марии Павловны».

Описание Бежецка К. К. Случевский начинает с краткого описания железнодорожной станции, на которую они прибыли. Он пишет: «Его Высочество направился вдоль расцвеченных флагами и гирляндами, обрамленных народом улиц в собор и принял на пути выстроенный подле отведенного ему дома почетный караул от местной команды»[34].

Рыбинско-Бологовская железная дорога была открыта в 1869 г.[35] Данный факт нельзя оставить без внимания, ведь с появлением железной дороги путешествия становятся разнообразнее и обширнее. Это дает возможность избрать новые маршруты для своей поездки, а не основывать их на дорогах и водных путях.

При описании градостроительного решения города Бежецка Случевский обращает внимание на архитектурные строения, принадлежащие церкви: «Мы

---

[32] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям... — С. 106.

[33] *Смирнов Г. К.* Красный Холм // Историко-краеведческий альманах «Бежецкий край». — 2014. — Вып. 10. — С. 120.

[34] *Случевский К. К.* По Северу-Западу России. — СПб., 1897. — Т. 1–2. — С. 162.

[35] Там же. — С. 163.

проехали мимо старейшей церкви города, Введенской, с ее небольшими синими куполами и отдельно стоящею шатровою колокольней. Внутренность собора характерна тем, что из числа четырех массивных круглых столбов, поддерживающих барабан купола, два вошли в иконостас и закрыты его богатыми резными украшениями, вследствие чего алтарная часть церкви очень просторна, так как она занимает почти треть ее»[36]. Такое внимание Случевского к данному храму понятно. Эта церковь была основана во второй половине XVI века ярославскими мастерами с нехарактерной для того времени и места (провинции) шатровой колокольней в псевдорусском стиле.

Также о Бежецке говорится следующее: «Расположен городок очень весело на холмах при реке Мологе; он много оживляется присутствием наших гвардейцев 1-го кавалерийского запаса. По-видимому, это место злачное для кавалерии, так как сено в настоящую минуту стоит только 10 коп. пуд. Главная торговля производится мешками, около 1 ½ миллиона штук, на 300 000 руб., идущими отсюда в Рыбинск, Нижний и Москву»[37]. Данное описание заключает в себе важную мысль — причастность Бежецка, главного торгового купеческого города Бежецкого Верха, к экономической жизни Российской империи. Еще более весомым доказательством такой причастности к экономической жизни страны является указание на проведение все того же Рыбинско-Бологовского железнодорожного пути: «Проведение железной дороги немало помогло городу, относящемуся к гвардейскому кадру очень внимательно, так как за последнее время постройки для него обошлись городу около 35 000 руб. С 1872 года существует городской общественный банк; баланс его в текущем году 321 000 руб. Жителей в Бежецке 8700; доходы города достигают 33 000 руб.»[38].

Исторический очерк города представлен весьма пространно: «Бежецк, Бежичи находился прежде на другом месте, на 11-й версте ниже по течению Мологи, там, где теперь село Бежицы. Построен он новгородцами, бежавшими “от гибели и нестроения” из своего города. Легендарные сведенья восходят до X века и даже далее, ко временам Гостомысла. В 1245 году в Бежецкой пятине имел место несчастный бой с Литвой, но подоспевшая от Новгорода помощь восстановила дело и отняла всех взятых в плен в Бежецке. После 1273 года, вследствие разгрома старого города тверским князем Святославом Ярославичем, новгородцы стали возобновлять его на новом, нынешнем месте вверх по течению; отсюда летописное название — Бежецкий Верх. Великий князь Василий Дмитриевич отнял Бежецк в 1396 году от Новгорода, но потом возвратил его, потому что в новгородской договорной грамоте с князем Тверским 1426 года говорится, что тверская граница проходит мимо Бежецкого Верха. Бежецкий Верх был разорен Василием Косым, когда он в 1435 году шел из Костромы в обход на Москву. Бежецкий Верх был границей новгородских владений и в 1436 году и в следующие два года дважды ограблен князем Тверским в наезде его на Торжок. В 1449 году Бежецкий Верх был уступлен Василием Темным князю Можайскому после примирения с ним, а в духовном завещании 1461 года Василий Темный передал его уже как свою собственность в наследство Иоанну III. Но упрямые новгородцы все-таки считали

[36] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям... — С. 153.

[37] Там же. — С. 154.

[38] Там же.

его своим и указывали на это, договариваясь с Казимиром Польским, принявшим любезное посредничество для уложения распри Новгорода с Москвой. После подчинения Новгорода Иоанном III не могло быть более и речи о принадлежности Бежецка той или другой стороне. Он сохранил предел пятины до Петра I. Иоанн III построил в Бежецке укрепление — новый город, острог и посад; еще до того времени существовал тут монастырь Введенский, упраздненный в 1764 году; вместе с ним упразднен был и женский Крестовоздвиженский, просуществовавший только 80 лет»[39].

Столь развернутое описание прошлого Бежецка говорит об интересе общества к истории города. Данное явление объясняется экономической значимостью города. Со второй половины XVIII века Бежецк конкурирует с такими «торговыми монстрами», как Ярославль, Новгород и Рыбинск. После проведения в 1870 году железной дороги влияние города на торговой арене Российской империи приумножается. После чего Бежецк получает доступ к морским портам и ведет интенсивную международную торговлю. Данный факт связывает историю города по большому счету с историей страны.

В этом травелоге образ Бежецка складывается следующим образом: Бежецк — крупный город Бежецкого Верха, имеющий выходы к торговым морским и сухопутным путям державы. Помимо торговли древний город, что подчеркивает автор очерка в исторической справке, привлек внимание Случевского богатой храмовой архитектурой, социально-культурным обликом города.

2.2. Бежецкий Верх как воплощение русской провинции в травелогах XIX века

Территория и незначительные населенные пункты Бежецкого Верха освещены в путевых заметках менее подробно. Во многом это связано не только с историческим развитием местности, но и с развитием самого жанра травелога. Изначально дорогами были преимущественно водные пути. С этим связано наличие значительного количества источников о речных городах и пробелы в описании труднодоступных местностей. Но уже к первой половине XIX века с появлением железной дороги путешествия становятся разнообразнее и обширнее. В случае с Бежецким Верхом, остававшимся вплоть до начала XX века в основном сельскохозяйственным регионом, маршруты путешественников, как правило, стремились в первую очередь в торговый и уездный Бежецк.

Важно отметить, что категория пространства по сравнению с категорией времени в значительной степени проще для осмысления человеком. С древности примером такого мышления служит бинарная оппозиция «свое-чужое». При описании местности происходит неосознанная текстуализация пространства, которая является особой формой репрезентации культурной и локальной идентичности. Если речь идет о жанре травелога, текст становится динамичным из-за определенных факторов. Разные авторы по-разному описывают один и тот же путь.

Динамика пространства может быть определена и внутренними факторами. Эта динамика исходит от самого путешественника. Например, когда записки о каком-либо крае пишет иностранный путешественник XVI–XX вв., то он будет осознавать его как чужое пространство, отличное от родного ему пространства.

[39] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям... — С. 153.

Для русского путешественника XIX в. свой край не так удивителен, он в той или иной степени известен путешественнику, поэтому пространство описывается как свое, но уникальное.

Е. Г. Милюгина и М. В. Строганов обращают внимание на данный факт, говоря о нем следующее: «В зависимости от того, каким является пространство для путешественников — чужим или своим, именно от этого зависят и мотивация путешествия, и выбор маршрута, и технические способы передвижения, и привлекающие внимание достопримечательности. Специфику жанра и читательское внимание к нему определяют именно эти мотивировки, а не собственно литературные пристрастия того или иного автора»[40].

Для Бежецкого Верха и в частности его малых городов наиболее подробными и репрезентативными стали путевые заметки И. А. Дмитриева, П. И. Сумарокова, М. П. Погодина и И. С. Шевырёва.

Первым посещает Весьегонск в 1839 году Павел Иванович Сумароков, который известен как сенатор, писатель, член Академии наук. В юности служил гвардейским офицером, потом в министерстве юстиции, витебский (1807–1812), новгородский (1812–1815) губернатор; сенатор и тайный советник (1821). В свое время пользовался довольно широкой известностью как драматург и автор путешествий: «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году. С историческим и топографическим описанием всех тех мест» (1800), «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» (2 ч. 1803–1805). После размолвки с А. А. Аракчеевым П. И. Сумарокова уволили с поста новгородского губернатора с лишением жалования. В своем травелоге «Прогулке по 12-ти губерниям» Сумароков рассказывает о поездке из Петербурга до Казани и назад; под предлогом поклонения мощам святителя Митрофана, автор травелога расширяет границы своей паломнической поездки и в деталях описывает социокультурную обстановку губерний Центральной России. Он проезжает один из городов Бежецкого Верха — Весьегонск. Описание выглядит следующим образом:

«С окончанием Ярославской и началом Тверской губернии последовала крутая перемена к худшему. Видишь вместо хороших домов избы, дорогу невозделанную, уже нет аллей; вместо каменных церквей деревянные странных наружностей, и версты или покривились, или сгнившие упали. Непонятно, для чего крестьянки, щеголевато одетые, с золотыми кокошниками, с фатами ходят, несмотря на грязь, босоногие»[41].

Помимо физического дискомфорта, испытываемого путниками в дороге, зачастую путешественники ощущают чувство интеллектуального вакуума. Провинциалы кажутся им отсталыми, непросвещенными.

«Город Весь-Эсигонск, получивший то имя от слов весь (страна) и речки Эгны, скуднее предшествовавшего. В нем церквей каменных 3, деревянных 1, домов порядочных 4, множество изб и до двух тысяч жителей, нуждающихся в пропитании»[42]. Такое описание Сумарокова в отношении этого города весьма

---

[40] *Милюгина Е. Г.* Русская культура в зеркале путешествий: монография. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. — С. 12.

[41] *Сумароков П. И.* Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году. — СПб.: тип. А. Сычёва, 1839. — С. 138.

[42] Там же.

статично. Другим оно, по сути, быть не могло. Так как автор путевых заметок наблюдает город после очередного сильного пожара… В рапорте тверского губернатора Николаю I сообщалось, что на сей раз выгорела «беднейшая часть города».

Возможность посетить еще неизведанные для того времени места, избрать не традиционный, а совершенно другой, новый маршрут, стала основополагающей для многих путешественников. Так, Погодин ставит цель своего путешествия — отыскать место сражения русских с татаро-монголами на р. Сить. В одном из своих путешествий он посещает Весьегонск, о котором говорит следующее: «Прескучная дорога. Ночь приближается, а мы еще далеко до Веси. Здесь говорят обыкновенно к Веси, за Весью, а Весьегонска не услышишь ни от кого… Весьегонск — городишко пребеднейший. Потолкался на базаре. Женщины в кокошниках о трех углах»[43]. Образ провинциального города складывается также и из обязательных аспектов путешествия — дороги и ночлега, которые зачастую оказываются дискомфортными. Погодин испытал их на себе: ямщик, который «не знал дороги вовсе», завез «Бог знает в какие дебри. Тарантас качало из стороны в сторону. Того и гляди, что опрокинешься. Не только следу, но и зги не видать. Мы перетрусились». Такое описание может говорить об удаленности и малодоступности Весьегонска. Говоря об интеллектуальном вакууме, можно отметить попытки Погодина узнать о местоположении р. Сить. «Первый визит к приходскому учителю <…> “Далеко ли до Сити?” Не знает. Здесь не слыхать о такой реке. К капитану-исправнику. Тот же ответ. “На что Вам эту реку? ” На ней происходило знаменитое сражение с татарами. “Нет у нас такой реки”. Помилуйте, в наших географиях везде стоит: Весьегонск, в уезде которого протекает река Сить, при коей было сражение…»[44]. Далее следует визит к окружному начальнику, священнику и дьякону. Результат таких посещений остается неизменным для главной цели путешествия Погодина. Можно сделать вывод не только о любезности и гостеприимстве местных чиновников, но и об их нелюбознательности, ограниченности, так как никто из них не имеет представления о существовании р. Сить. Таким образом, необразованность чиновников и населения, серость и грязь улиц становятся маркерами провинциального города.

Также Весьегонск посещает известный историк литературы, поэт, публицист — Степан Петрович Шевырёв. Во время обучения в числе преподавателей старших классов был М. П. Погодин, о котором говорилось ранее. Что повлияло на его научную деятельность: С. П. Шевырёв сближается с М. П. Погодиным, и они вместе работают над журналом «Москвитянин». Так же как и М. П. Погодин, близко общался с Гоголем. Гоголь о нем: «Если вы будете когда в Москве, не позабудьте познакомиться с Шевырёвым. Человек этот стоит на точке разумения высшей, чем другие в Москве, и в нем зреет много добра для России».

В своих очерках Шевырёв говорит о Весьегонске следующее:

«Народ называет его (Весьегонск) Весью: старым именем. Не доезжая до Веси, видишь рощу: сосны древние, заповедные, с часовней. Такие рощи есть и еще около города… я разговаривал со старыми людьми о теперешних обычаях. Они сетуют на то, что все старое выходит из моды, что немецкое платье совсем изгоняет русское, что сарафанов уже почти не носят: это голос общий, который

[43] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям... — С. 106–116.

[44] Там же. — С. 113.

случалось мне не раз слышать по дороге». Из таких записей Шевырёва мы можем говорить об еще одной особенности провинции — заторможенность, инертность, неготовность к переменам. Провинция в глазах Шевырёва выглядит как законсервированная местность, местность, где отсутствуют новаторства столицы.

«Весьегонска мы не заметили в числе городов, отличающихся какою-либо фабричною или заводскою промышленностью, а между тем денежный оборот его внутренней торговли простирается на 454 818 рублей серебром и превосходит все другие уезды. Вот что значит Молога в Весьегонске и сбыт хлеба через нее»[45]. Так, Шевырёв приводит и положительный ряд из жизни провинции. Способность использовать природные условия для обеспечения благоприятной жизни местного населения. Так, жители Весьегонска не имеют мощной фабричной системы, но умело используют реку для внутренней и внешней торговли.

К Бежецкому Верху относится также Красный Холм, о котором писали И. А. Дмитриев, М. П. Погодин и С. П. Шевырёв. Первым из них посетил Красный Холм И. А. Дмитриев. Дмитриев Иван Алексеевич, писатель, переводчик, издатель. Впервые: Путеводитель от Москвы до Санкт-Петербурга и обратно, сообщающий исторические, статистические и другие сведения о замечательных городах, местах и предметах, находящихся по дороге между обеими столицами.

В том случае, когда город не является административным центром, не занимает лидирующие позиции в торговле, не выделяется из всех, то о нем говорят лишь общие исторические и географические факты. Дмитриев писал: «При реке Шоше стоит значительный заштатный город Тверской губ. Красный Холм, в древности бывший удельным княжением холмских князей, происходивших от великих князей тверских»[46].

Погодин пишет о Красном Холме следующее: «Поехали в Красный Холм. По дороге попадались ужасные селения, кровли раскрыты, стекол нет, углы на боку, заборы развалились, — и как они были строены — кто боком, кто наперед, кто назад. Пред Красным Холмом начинаются прекрасные виды с горизонтом верст на сто или больше; сам город, верно, получил название от этого местоположения»[47].

Ощущение иллюзорности, пустоты провинциального города и его жизни складывается в связи с такими провинциальными характеристиками, как опустошенность и тишь, пассивность и безлюдье.

Шевырёв же отмечает только один примечательный для него факт, экономический: «Красный Холм, заштатный город, приготовляет 1 000 пудов сахарных пряников и около 2 600 пудов колбасы»[48]. Это понятно, так как идет сравнение с Весьегонском, который на тот момент был более могущественным в экономическом плане.

---

[45] *Сумароков П. И.* Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году. — СПб.: тип. А. Сычёва, 1839. — С. 138.

[46] *Дмитриев И. А.* Путеводитель от Москвы до Санкт-Петербурга и обратно. — Унив. тип., 1839. — С. 143.

[47] Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям. Белозерск, Весьегонск, Бежецк, село Боженки и возвращение в Москву // Москвитянин. — 1848. — № 12. — С. 108.

[48] *Шевырёв С. П.* Путешествие в Кирилло-Белозерский монастырь. — М., 1850. — Ч. 1–2. — С. 116.

ГЛАВА 3. БЕЖЕЦКИЙ ВЕРХ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XIX–XX ВВ.

3.1. Образ Бежецка в литературных произведениях XIX–XX вв.

В начале XIX века уездный Бежецк чаще других населенных пунктов Бежецкого Верха привлекал внимание литераторов и авторов путевых заметок, которые старались передать действительность русской провинции. Патриархальный город, где проживало на тот момент чуть более 2,5 тысяч жителей, несколько выделялся на фоне общего провинциального пейзажа, заслуживая отдельных характеристик, упоминаний, эпитетов. При этом аспекты провинциальной жизни, привлекавшие посещавших Бежецк авторов, были, как правило, схожи. Путешественников XIX века интересовала прежде всего социокультурная обстановка посещаемого региона, дорога и ночлег, интеллектуальный вакуум, в который попадал странствующий житель столичного города, курьезные моменты во время поездки, пустотность местности. Однако к началу XX столетия внимание к небольшому уездному городку, каких много в России, заметно угасает. Теперь в путевых записках Бежецк фигурирует лишь как «перевалочный пункт» на пути к другим городам.

Иную модальность можно увидеть в произведениях авторов, связанных с Бежецком периодами долгого проживания, личными связями, — П. А. Плетнёва, Н. С. Гумилёва и А. А. Ахматовой, в творчестве которых зарождается новое виденье Бежецка как «тихой родной провинции».

Бежецк нашел отражение в творчестве Николая Степановича Гумилёва. Жизнь Гумилёва тесно связана с Бежецким Верхом, в большей степени — с деревней Слепнёво Бежецкого уезда, принадлежавшей матери поэта. Бывая здесь проездом и подолгу, Гумилёв постепенно начинает замечать и исследовать приметы провинциального мира. Его внимание привлекают необычные камни, которые часто встречались по всему Бежецкому Верху. Такие камни, скорее всего, участвовали в ритуальных действиях, от чего можно заметить на них пересекающиеся выпуклые линии. Гумилёв видит в этих валунах что-то магическое, придает им свойства живых существ:

«Взгляни, как злобно смотрит камень,
В нем щели странно глубоки…»
(«Камень», 1910)

Гумилёв в своем творчестве часто упоминает Бежецк, показывая разруху и запущение, а внешний облик описывает следующим образом:

«Дома косые, двухэтажные, и тут же рига, скотный двор…»
(«Старые усадьбы», 1913)

Гумилёв индивидуализирует пространство провинции с внешней точки зрения, проявляя интерес к коренным традициям и обычаям. В день святых Петра и Павла в Бежецк из Николаевской Теребенской пустыни, находящийся в 50 километрах к северо-востоку от города, монахи привозили чудотворную

икону Николая Мирликийского. Все бежечане с хоругвями выходили ее встречать, затем совершали вокруг города крестный ход и ставили икону в Воскресенский собор. Эти дни считались праздничными, им сопутствовала Петровская ярмарка. Так поклонялись образу, обнаруженному в 1492 г. в землях боярина Обрезкова и спасшему в 1654 г. город от загадочной эпидемии, опустошившей соседние города и селения. Икону привозили в город по Мологе в ладье, украшенной государственными символами[49]. Об этой традиции Гумилёв пишет:

«Порою крестный ход и пение,
Звонят во все колокола,
Бегут, — то значит, по течению
В село икона приплыла…»
(«Старые усадьбы», 1913)

В то же время Гумилёв подмечает, что жители Бежецка, соперничающего по древности с Москвой, сохранили уважение к языческим поверьям своих предков. Бежецкая земля полна легенд и суеверий, для крестьян так же важны «знаменья», как и христианские заповеди:

«Русь бредит Богом, красным пламенем,
Где видно ангелов сквозь дым…
Они ж покорно верят знаменьям,
Любя свое, живя своим»
(«Старые усадьбы», 1913)

Гумилёв также знает историю города, упоминая о его древности и местоположении:

«Над широкой рекой,
Поясом-мостком перетянутой,
Городок стоит небольшой,
Летописцем не раз помянутый»
(«Городок», 1916)

Анна Андреевна Ахматова, детство которой прошло в постоянных переездах, обрела в Бежецком Верхе пусть временное, но уютное пристанище. Выйдя замуж за Н. С. Гумилёва, Ахматова начинает проводить долгое время в селе Слепнёво. После революции 1917 года Ахматова бывает и в самом Бежецке. В Бежецке Анна Андреевна начинает глубже изучать историю Тверского края. Возможно, интерес к истории был связан и с личными корнями Ахматовой, ее интересом к дворянской культуре. «И в город печали и гнева // Из тихой Карельской земли…» Упоминание именно карельской земли неслучайно, Ахматова знала историю региона, частью населения Бежецкого Верха до сих пор остаются карелы, в некоторых населенных пунктах говорят на их родном языке, живут по их традициям, процветает традиционное искусство.

[49] *Сенин С. И.* Бежецкая старина в открытках, фотографиях и рисунках. — Бежецк, 1996. — С. 5.

В 1921 году Анна Андреевна пишет стихотворение «Бежецк».

«Там белые церкви и звонкий, светящийся лед,
Там милого сына цветут васильковые очи.
Над городом древним алмазные русские ночи
И серп поднебесный желтее, чем липовый мед.
Там строгая память, такая скупая теперь,
Свои терема мне открыла с глубоким поклоном:
Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь…
И город был полон веселым рождественским звоном».

В данном стихотворении можно выделить ключевые аспекты, формирующие у Ахматовой образ Бежецка: во-первых, это история города и его древнее происхождение, его традиции, прочно укоренившиеся в сознании жителей; во-вторых, насыщенность древними памятниками — «теремами», «белыми церквями», колокольнями, воплощающими культурную память.

Несмотря на малую удаленность Слепнёва от Бежецка, Анна Ахматова не считает себя родной для этого города, не считает его «своим». Однако Бежецк, как и Слепнёво, олицетворяет для нее провинцию как состояние души человека, особый мир, знакомый, но неродной.

Иное отношение к Бежецку сложилось у сына Ахматовой — Льва Николаевича Гумилёва. Выступая 9 декабря 1986 года на вечере «Слепнёво — дом Анны Ахматовой и Николая Гумилева» в Москве в Центральном Доме литераторов, он говорил так: «Место моего детства не относится к числу красивых мест России. Это ополье, всхолмленная местность, глубокие овраги, в которых текут очень мелкие речки… Родной дом красив для всех. Я родился, правда, в Царском Селе, но Слепнёво и Бежецк — это моя отчизна, если не родина. Родина — Царское Село. Но отчизна не менее дорога, чем родина. Дело в том, что я этим воздухом дышал и воспитался, потому я его люблю. Этот якобы скучный ландшафт очень приятный и необременительный, эти луга, покрытые цветами, васильки во ржи, незабудки у водоемов, желтые купальницы — они некрасивые цветы, но они очень идут к этому месту. Они освобождают человеческую душу, когда человек творит, они дают возможность того сосредоточения, которое необходимо для того, чтобы отвлечься на избранную тему… Вот почему дорого мне мое Тверское, Бежецкое отечество. Все было привычно и потому — прекрасно»[50].

Для Льва Николаевича Гумилёва Бежецк — провинция, где он вырос. Провинция, в которой ничего не меняется, все остается привычным, и именно в этом он находит прекрасное.

Вячеслав Яковлевич Шишков, известный как российский писатель, инженер, родился в Бежецке. У Шишкова местность формировали люди, а природа и объекты архитектуры лишь дополняли картину. Вячеслав Яковлевич в письме к брату в 1941 году вспоминает: «Я часто представляю картины давно отшумевшего милого детства. Люди, хотя и провинциального масштаба, были ярки по своей индивидуальности. И очень типичны. И Сергей Лукьяныч, и Никандр,

[50] *Сенин С. И.* Тихие песни: Бежецкий край в русской поэзии. Поэтическая антология. — СПб.: [ВВМ], 2013. — С. 419.

и кабатчик из Мокрековского кабачка Королек Порфирий Петрович, хороший песенник, даже Ваня Бом».

Отправная точка романа — отправка в путешествие Прохора и Ибрагимаоглы для изучения возможностей новых торговых путей. Здесь следует обратить на две вещи: первая — путешествие, в которое отправляются герои, тем самым писатель сближает роман с жанром травелога, Шишков выступает с позиции писателя путевых заметок; вторая — сама цель поездки (поиск торговых путей) неслучайна, отец Вячеслава Яковлевича — представитель бежецкого купечества. Время, проведенное в Бежецке, оставило теплый след в душе писателя. В своих произведениях Шишков так или иначе упоминает место, где он родился и рос. Так, Петр Громов, один из героев «Угрюм-реки», в поисках сына Прохора останавливается на ночлег в трактире «Тычек». В юности Шишкова такой трактир существовал в Бежецке.

В. Я. Шишков питает живой интерес к личности, людям, которые составляли пространство романа. Так, один из жителей села романа «Угрюм-река», где жили Громовы, пользовался поговоркой «елеха воха». Оказывается, в Бежецке был чудак-человек, который в каждой фразе употреблял «елеха воха». Ему и прозвище дали «Елеха воха»[51].

В романе «Емельян Пугачев» мы также встречаем фамилии купцов, живших и торговавших в Бежецке: Нил Титов, Арбузов, Постников, Гладышевы. Князья Хилковы — богатые помещики из Сеневой-Дубравы, в окрестных лесах которой бывал на охоте с отцом Вячеслав Яковлевич.

Такая особенность провинции, как инертность, неготовность к переменам, жизнь по своим правилам, находит свое отражение в первой главе романа «Угрюм-река». В данной главе дается описание драки между «кутейниками» и «мещанами». «Кутейниками», по словам бежецкого учителя А. Кирсанова, называли учеников духовного училища, а «мещанами» — учеников городского училища. Такие бои проходили в городе Бежецке почти каждое зимнее воскресенье. Клич «Кутью бьют!» был позывным кличем для всех озорных мальчишек Бежецка, так же как в романе[52].

Образ Бежецка в творчестве живших в нем и связанных с ним литераторов неоднозначен. В литературных произведениях он предстает типичным и патриархальным уездным городом, где перемены редки, а традиции крепки. Однако эта типичность и патриархальность воспринимаются авторами по-разному. У Николая Гумилёва это магия древнего язычества, тяга к корням. У Ахматовой — особое состояние души, не вполне разделяемое автором, но способное зачаровать и окутать стариной и покоем. Для Льва Гумилёва Бежецк — любимая, родная и потому прекрасная в своей естественности «отчизна». У Шишкова — источник впечатлений о народной жизни, ярких колоритных деталей, воплощающих русскую историю.

---

[51] *Еселев Н. Х.* Шишков. — М.: Молодая гвардия, 1973. — С. 191.

[52] Там же. — С. 209.

3.2. Бежецкий Верх как воплощение русской провинции в литературных произведениях XIX–XX вв.

В литературе XIX–XX веков небольшие города и даже села Бежецкого Верха начинают соперничать с уездным Бежецком по частоте упоминания, по степени подробности описания, его красочности, эмоциональности. Отчасти это связано с тем, что, теряя статус крупного и важного для округи торгового города, Бежецк утрачивал и соответствующие черты, выделявшие его среди соседей. Если ранее Бежецкий Верх ассоциировался с его административным центром — Бежецком, который зачастую становился главным героем путевых заметок, то спустя некоторое время такую же популярность приобретают и другие провинциальные города, составляющие Бежецкий Верх. Отчасти эта тенденция связана и с новым ракурсом созерцания провинции, получившим распространение в эпоху реализма. Интеллектуальный вакуум, отмечавшийся в путевых заметках о селах Бежецкого Верха, ощущение загрязненности, пустотности, отсталости и разрухи остались неизменными. Но все это теперь вызывает интерес писателей наравне с природой и традициями региона, становится значимой для описания частью народной жизни.

Спокойные ландшафты Бежецкой земли располагают к гармонизации личности с внешним миром. У Ахматовой это примирение сильной деятельной личности с мудрым провинциальным покоем:

«Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной»
(«Я научилась просто, мудро жить»)

Оказавшись в деревне, А. А. Ахматова восприняла ее среду как новый для себя опыт, но постепенно она привыкла к Слепнёву, сроднилась с ним, что отражается и в активизации ее творчества, в его новых мотивах. Сельская жизнь уже становится для нее необходимостью. В отличие от Бежецка, Слепнёво становится родным. Анна Андреевна полюбила Слепнёво и стала называть тверскую землю своей второй родиной, любимой стороной… Ахматовой было за что любить этот край. Здесь оттачивался ее талант, укреплялась кровная связь с родной землей. Отзвук этого единения идет через все творчество Анны Андреевны[53]. Это мы можем наблюдать в стихотворении «Уединение»:

«Отсюда раньше вижу я зарю.
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу…
А недописанную мной страницу,
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука»
(Ахматова А. «Уединение»)

[53] *Михайлова М. Г.* Гумилёвы — Ахматова и Бежецкий край. — Тверь, 2010. — С. 28.

Помимо духовной близости к природе, Анна Андреевна отмечает патриархальность провинции:

«Здесь все то же, то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме у дороги непроезжей
Надо рано ставни запирать».

Бежецкий Верх для А. А. Ахматовой — это прежде всего Слепнёво, Градницы, д. Борисково, д. Красный Октябрь, с. Синёво. Этот край воспринимается как место, над которым не властно время, где ощущается статичность мира, что нередко порождает ощущение скуки и тоски.

«Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.
Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска…»
(«Ты знаешь, я томлюсь в неволе…», 1913)

Сельская жизнь Бежецкого Верха была весьма однообразна. Поэтесса очень долго и болезненно привыкала к патриархальному укладу провинции, жизнь здесь казалась ей «томленьем в неволе». Но спустя время «так случилось: заточенье стало родиной второю» («Столько раз я проклинала…», 1915).

Бессмертник сух и розов. Облака
На свежем небе вылеплены грубо.
Единственного в этом парке дуба
Листва еще бесцветна и тонка.
Лучи зари до полночи горят.
Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи птицы говорят.
Я счастлива. Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного.
И то, что ждать осталось мало дней.
(Ахматова А. «Бессмертник сух и розов…», 1916)

Находясь в Бежецком Верхе, поэты попадают в ситуацию уединения, «томления», «заточения». Но в этом есть нечто уникальное, жизнь становится иной, приобретая новое звучание. Процесс рефлексии многогранен и здесь проходит более остро. У автора возникают совершенно новые, непривычные для него вопросы. Так, Николай Степанович Гумилёв, находясь в Слепнёве, писал Анне Андреевне Ахматовой: «Каждый вечер я хожу один по Акинихской дороге испытывать то, что ты называешь Божьей тоской. Как перед ней разлетаются все

акмеистические хитросплетения. Мне кажется, что во всей вселенной нет ни одного атома, который бы не был полон глубокой и вечной скорби». Гумилёв, находясь в провинции, испытывает чувство вакуума, которое так ей присуще. Отрешается от суеты городской жизни, задается вопросами бытия. Сама местность наталкивает его на новые размышления.

Сильное влияние Бежецкий край оказывал и на людей, которые родились на этой земле. Даже если они по какой-либо причине покидали родное гнездо, то в своем творчестве часто возвращались в «страну безвестную, но мне драгую». В памяти оживали картины, которые так поразили их в детстве: «пустынное село в глухих лесах», «низкие хижины, к потоку с двух холмов лицом к лицу неправильно сходящи», «поля, усеянные камнями» и т. п. Так, П. А. Плетнёв, поэт, критик, издатель, близкий друг А. С. Пушкина, писал:

«Забуду ль в песнях я тебя, родимый край,
О, колыбель младенчества златая,
Немой моей мечты прибежище и рай,
Страна безвестная, но мне драгая»
(Плетнёв П. А. «К моей родине»)

Не только природа Бежецкой земли воздействовала на творческую личность, также особым образом на нее оказывали влияние и местные жители, нравы, обычаи и поведение которых на первый взгляд были непонятными. Но спустя какое-то время, проникаясь новой культурой, автор сам начинает меняться. Так, трансформируется и Муза Анны Андреевны Ахматовой. Она напоминает местную крестьянку: тот же платок, те же песни.

«И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.
В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила».
(«Зачем притворяешься ты…»)

Творчество поэтов, связанных с Верховьем Мологи, говорит о том, что Бежецкая земля играла и будет играть важную роль в истории русской культуры. Это свидетельствует о том, что взгляд поэтов постигает не только мир столичных городов, но направлен и в глубину России, о том, что эти поэты были кровными узами связаны со своей землей, со своим народом[54].

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин — русский писатель, журналист, редактор журнала «Отечественные записки», Рязанский и Тверской вице-губернатор, считал, что попытка претворить Версаль в Весьегонск не представляет никакой сложности. Ибо Весьегонск для него образец места отсталого, насиженного, в котором ничего не подлежит изменениям.

Он пишет: «Не воображение тут нужно, а самое обыкновенное оцепенение мысли. Когда деятельность мысли доведена до минимума и когда этот минимум,

[54] *Сенин С. И.* Тихие песни: Бежецкий край в русской поэзии. Поэтическая антология. — СПб: [ВВМ], 2013. — С. 235–256.

ни разу существенно не понижаясь, считает за собой целую историю, теряющуюся в мраке времен, — вот тут-то именно и настигает человека блаженное состояние, при котором Париж сам собою отождествляется с чем угодно: с Весьёгонском, с Пошехоньем, с Богучаром и т. д. Мыслительная способность атрофируется и вместе с этим исчезает не только пытливость, но и самое простое любопытство. Старое, насиженное, обжитое — вот единственное, что удовлетворяет обессиленный ум. И это насиженное воспроизводится с такою легкостью, что само собою, помимо всякого содействия со стороны воображения, перемещается следом за человеком, куда бы ни кинула его судьба»[55].

Жителей, по мнению Салтыкова-Щедрина, «не искушает новое», их «воображение потухло и мысль заскорбла», словно болото, которое со всех сторон окружает Весьегонск.

«По рассказам туземцев, болота здешние таковы, что в них без труда возможно было бы потопить пехоту целого мира, не говоря уже о кавалерии, артиллерии и войсках прочих родов оружия. Следовательно, насчет безопасности здешних культурных центров, как-то: Бежецка, Красного Холма, Весьегонска и даже самого Вышнего Волочка, мы можем быть спокойны»[56].

Похожее мнение складывается и у Александра Ивановича Тодорского — военного деятеля, автора книги «Год — с винтовкой и плугом». В данной книге Тодорский пишет о Весьегонске следующее: « И казалось иногда, что забыт этот край всем миром, предоставлен сам себе и до скончания века будут в нем лениво нежиться помещики, а поселяне хлебать пустые щи и, не разгибая спины, без ропота и стона работать на всех тунеядцев, “им же несть числа”»[57].

Забытый миром Весьегонск фигурирует и в «Мертвых душах». По воспоминаниям М. П. Погодина, после поездки по Бежецкому Верху он рассказал Н. В. Гоголю о своих впечатлениях об этом крае. Под влиянием этих рассказов Гоголь в рукописи «Мертвых душ» заменил Волоколамск на Весьегонск: «…а тот суд пишет опять: препроводить тебя в какой-нибудь Весьегонск, и ты переезжаешь себе из тюрьмы в тюрьму и говоришь, осматривая новое обиталище: “Нет, вот Весьегонская тюрьма будет почище: там хоть и в бабки, так есть место, да и общества больше!”»[58].

Примеры подобного переноса образа города из реальности в литературное произведение нередки. Образ, сформировавшийся под впечатлением писателя от поездки, мифологизируется и одновременно является воплощением России. У Островского, например, прототипом города Калинова стало множество приволжских городков, одновременно похожих друг на друга, но имеющих нечто уникальное: Тверь, Торжок, Осташково и многие другие. Островский, как опытный исследователь, все свои наблюдения о быте русской провинции и характерах людей заносил в дневник. На основе этих записей позже были созданы персонажи «Грозы».

---

[55] Салтыков-*Щедрин М. Е.* За рубежом. VII. Заключение // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худ. лит-ра, 1972. — Т. 14. — С. 220–244.

[56] *Салтыков-Щедрин М. Е.* В среде умеренности и аккуратности. Отголоски. III. Тряпичкины-очевидцы // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худ. лит-ра, 1971. — Т. 12. — С. 219.

[57] *Тодорский А. И.* Год — с винтовкой и плугом. — М., 1958. — С. 79.

[58] *Милюгина Е. Г.* Тверь в записках путешественников. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. — С. 276.

Салтыков-Щедрин же в «Пошехонской старине» и других очерках отразил увиденные им картины в Калязине, Кашине. Везде царили произвол, вседозволенность и казнокрадство[59].

Красный Холм — еще один провинциальный город Бежецкого Верха, который упоминается у Салтыкова-Щедрина. «Итак, осуществить Красный Холм в Париже, Версаль претворить в Весьёгонск, Фонтенбло в Кашин — вот задача, которую предстояло нам выполнить. Восстановить Красный Холм в Париже положительно ничего не стоит. Нужно только разложиться с вещами и затем начать жить да поживать. Правда, что житье в отеле, сравнительно с Красным Холмом, покажется тесновато, но зато в Париже имеются льготы, которых не найдешь не только в Красном Холму, но и в Кашине. И льготы именно в краснохолмском смысле, т. е. такие, которых на месте не сыщешь, но которые краснохолмским воображением не отвергаются. Таковы, например: пуле, дендо, пердро, тюрбо, славу о которых на всю Россию искони протрубили предводители дворянства. Затем: магазины всевозможного женского тряпья, от которых без ума все предводительши, макадам на улицах, отличное уличное освещение, о которых с благосклонностью отзываются все уездные исправники, как о таких реформах, которые не ведут к потрясанию основ. В Париже отличная груша дюшес стоит десять су, а в Красном Холму ее ни за какие деньги не укупишь. В Париже бутылка прекраснейшего Понтѐ-Канѐ стоит шесть франков, а в Красном Холму за Зызыкинскую отраву надо заплатить три рубля. И так далее, без конца. И все это не только не выходит из пределов краснохолмских идеалов, но и вполне подтверждает оные. Даже театры найдутся такие, которые по горло уконтентуют самого требовательного краснохолмского обывателя»[60].

Салтыков-Щедрин уделяет большое внимание экономическому развитию города, а также материальным благам, которые должны существовать, но отсутствуют вовсе. Для Салтыкова-Щедрина Красный Холм — это глухая провинция.

Образ Бежецкого Верха нельзя назвать однородным. Чувство интеллектуального вакуума в центре притупляется, в крохотных провинциальных городках, таких как Красный Холм, остается неизменным ощущение загрязненности, пустотности, отсталости и разрухи. Особое внимание автор обращает на природу местности, людей, которые составляют провинциальный город, найти интересных и сведущих людей теперь можно в маленьких городках, а не только в административном центре. Провинция для творческих людей становится местом вдохновения. Чтобы писать, не нужно жить в столице, можно делать это и в провинции, являясь общественно признанной личностью.

---

[59] Тверской край в жизни и творчестве известных поэтов и писателей [Электронный ресурс] // Тур по Твери. — URL: http://turpotveri.ru/kraevedenie/703-tverskoj-kraj-v-zhizni-i-tvorchestve-izvestnyx-poetov-i-pisatelej.html (дата обращения: 14.10.2018).

[60] Салтыков-*Щедрин М. Е.* За рубежом. VII. Заключение // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худ. лит-ра, 1972. — Т. 14. — С. 220–244.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Бежецкий Верх — во многом уникальная и малоизученная в культурном отношении территория, нередко выступающая воплощением русской провинции. Анализ выявленных нами травелогов и литературных произведений, затрагивающих социокультурные реалии Бежецкого Верха и формирующих его образ, позволил определить основные черты репрезентации данного региона.

Существовавшие определенные факторы, которые влияли на выбор посещения именно Бежецкого Верха путешественниками (историческая роль городов края, связь с культурными центрами (Москва, Тверь, Ярославль), выгодное для торговли местоположение, наличие водных и железнодорожных путей) не нашли существенного отражения в литературных произведениях. В отличие от путешественников, авторов путевых заметок, уделявших данным факторам основное внимание, писателей интересовали прежде всего личностные качества населения того или иного города, его атмосфера, окружающая природа, отдельные эпизоды древней истории и лишь в последнюю очередь выгодные экономические условия.

В ходе проведенного исследования были выявлены определенные маркеры, которые отражают образ провинции. Все путешественники обращают внимание на следующие моменты: дорога/ночлег, интеллектуальный вакуум, курьезные моменты путешествия, пустотность местности.

Образ Бежецкого Верха нельзя назвать однородным. В нем выделяются образы уездного города Бежецка, образы отдельных населенных пунктов социокультурного пространства Бежецкого Верха (в частности г. Весьегонск, г. Красный Холм, д. Слепнёво) и образ края в целом.

Образ уездного Бежецка в творчестве живших в нем и связанных с ним литераторов неоднозначен. В литературных произведениях Бежецк предстает типичным уездным городком, где перемены редки, а традиции крепки. Однако эта типичность и патриархальность воспринимаются авторами по-разному. У Николая Гумилёва это магия древнего язычества, тяга к корням. У Ахматовой — особое состояние души, не вполне разделяемое автором, но способное зачаровать и окутать стариной и покоем. Для Льва Гумилёва Бежецк — любимая, родная и потому прекрасная в своей естественности «отчизна». У Шишкова — источник впечатлений о народной жизни, ярких колоритных деталей, воплощающих русскую историю.

Неоднозначен и образ Бежецкого Верха. Здесь отмечены и чувство интеллектуального вакуума, и ощущение загрязненности, захолустья, отсталости и разрухи. Так, Весьегонск предстает образцом отсталого насиженного места, в котором ничего не подлежит изменениям. Красный Холм — это глухая провинция. Вместе с тем Бежецкий Верх — это дающая силы к творчеству природа, размеренный крестьянский быт, мудрый, проверенный временем уклад «тленной и прекрасной» жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова М. В.* Записки русского путешественника: провинция в дореволюционных путеводителях по Ярославской губернии // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 4 — С. 238–243.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994. — 528 с.
3. *Бестужев-Рюмин К. Н.* Биографии и характеристики // Биографии. — URL: http://dugward.ru/library/bestujev-rumin_k_n/bestujev-rumen_k_n_o_biografii_i_harakteristiki.html (дата обращения: 14.10.2018).
4. *Бойников А. М.* Анна Андреевна Ахматова — 05.11.2014 // Литературная карта Тверской области. — URL: http://litmap.tvercult.ru/ahmatova/index.html (дата обращения: 14.10.2018).
5. *Велихов Л. А.* Основы городского хозяйства. — М., 1928. — 480 с.
6. *Вершинский А. Н.* Города Калининской области (исторические очерки). — Калинин: Калининское кн. лит. изд-во, 1939. — 121 с.
7. *Волкова П.* Мост через Бездну. В пространстве христианской культуры. — М.: АСТ, 2016. — С. 400.
8. *Глухов В. И.* «Письма русского путешественника» как художественная система. — Волгоград, 1976. — 129 с.
9. *Данилов В. В.* О жанровых особенностях древнерусских «хождений». — М., 1962. — Т. 18. — С. 21–37.
10. *Дворников А. С.* Город Бежецк и Бежецкий край: Очерки по истории и археологии. — Тверь, 1996. — 143 с.
11. *Дворников А. С.* О характере поселения «Городецко в Бежецком Верхе» // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Вып. 1. — Тверь, 1996. — С. 269–273.
12. *Дмитриев И. А.* Путеводитель от Москвы до Санкт-Петербурга и обратно. — Унив. тип., 1839. — 215 с.
13. *Еселев Н. Х.* Шишков. — М.: Молодая гвардия, 1973. — 224 с.
14. *Журавлёв Н. В.* М. Е. Салтыков-Щедрин в Твери. 1860–1862. — Калинин: Кн. изд-во, 1961. — 216 с.
15. *Злотникова Т. С.* Философия творческой личности: монография. — М.: Согласие, 2017. — 918 с.
16. *Злотникова Т. С.* Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. — 231 с.
17. Исторический город русской провинции как культурный универсум: учеб. пособие. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. — 536 с.
18. *Каменский А. Б.* Повседневность русских городских обывателей. Исторические анекдоты из провинциальной жизни XVIII век. — М., 2007. — 403 с.
19. *Канторович В. Я.* Путевой лирический очерк. — М., 1962. — 352 с.
20. *Кирсанов А. Г.* Край наш Бежецкий. — Вышний Волочёк, 2009. — 168 с.
21. *Кондрашов А. И.* Очерки по истории Весьегонского края. — Тверь, 2005. — 60 с.
22. *Костыгов С. Ю.* О связях Бежецкого Верха с соседними регионами в XII–XVII вв. // Бежецк. — URL: http://bezh-citi.ru/istoria/34-istoria/49-sviazsregionami.html (дата обращения: 14.10.2018).
23. *Крейд В.* Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — 559 с.
24. *Купцов Б. Ф.* Весьёгонск. Вехи истории — 27.05.2009 // Вехи Истории. — URL: http://www.peeep.us/5d64adb7 (дата обращения: 14.10.2018).
25. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. — М., 1996. — 437 с.

26. *Майга А.* Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. — 2014. — № 3. — С. 254–258.
27. *Макашин С. А.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов. Биография. — М.: Худ. лит-ра, 1972. — 600 с.
28. *Мамуркина О. В.* Жанровые традиции документальной путевой прозы в литературе конца XVIII — начала XIX века // Пушкинские чтения. — 2013. — № XVIII. — С. 107.
29. *Милюгина Е. Г.* Принципы изучения «тверских» травелогов XVI–XX веков // Вестник ТвГУ. Сер.: Филология. — 2011. — Вып. 3. — С. 40.
30. *Милюгина Е. Г.* Русская культура в зеркале путешествий: монография. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. — 176 с.
31. *Милюгина Е. Г.* Тверь в записках путешественников. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. — 436 с.
32. *Миронов Б. Н.* Социальная история России периода империи (XVIII — начало XX в.). — СПб., 2000. — Т. 2. — 583 с.
33. *Михайлова М. Г.* «Гумилёвы — Ахматова и Бежецкий край». — Тверь, 2010. — 45 с.
34. Модель культуры русской провинции в аутентичном, историко-типологическом и глобализационном дискурсах // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — № 2. — Т. I. — С. 238–243.
35. *Никитин Н. П.* К. И. Арсеньев и его роль в развитии экономической географии в России. — М., 1948. — 108 с.
36. *Петровский С. Г.* Бежецкий Верх // Бежецкий Край. — 2012. — № 3. — С. 33–51.
37. *Петровский С. Г.* Основные черты хозяйственного быта Бежецкого уезда конца XVIII века // Бежецкий Край. — 2012 — № 2. — С. 75–95.
38. *Попов Н. А.* Исторические заметки о Бежецком верхе XVII и XVIII веков. — Бежецк, 1892. — 159 с.
39. *Постников И. Н.* Бежецкий Верх. Историко-географический очерк. — Бежецк, 1921. — С. 21.
40. *Прокофьев Н. И.* Литература путешествий XVI–XVII веков. Записки русских путешественников XVI–XVII вв. — М., 1988. — 254 с.
41. Путевые записки профессора Погодина по некоторым внутренним губерниям. Белозерск, Весьегонск, Бежецк, село Боженки и возвращение в Москву // Москвитянин. — 1848. — № 12. — С. 106–116.
42. *Раскина Е. Ю.* Мир «старых усадеб» в творчестве Н. С. Гумилёва и А. А. Ахматовой // Бежецкий край: истор.-краевед. альманах. № 2 (14). «Еще не раз Вы вспомните меня…»: сб. докладов и выступлений на науч.-практ. конф., посвященной 130-летию со дня рождения Николая Степановича Гумилёва / сост. В. В. Козырев. — Вышний Волочёк: Истоки, 2016. — 88 с.
43. *Салтыков-Щедрин М. Е.* В среде умеренности и аккуратности. Отголоски. III. Тряпичкины-очевидцы // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худ. лит-ра, 1971. — Т. 12. — С. 364.
44. *Салтыков-Щедрин М. Е.* За рубежом. VII. Заключение // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худ. лит-ра, 1972. — Т. 14. — С. 220–244.
45. *Сенин С. И.* Бежецкая старина в открытках, фотографиях и рисунках. — Бежецк, 1996. — 86 с.
46. *Сенин С. И.* Тихие песни: Бежецкий край в русской поэзии. Поэтическая антология. — СПб.: [ВВМ], 2013. — 535 с.
47. *Случевский К. К.* По Северу-Западу России. — СПб., 1897. — Т. 12. — 479 с., 618 с.
48. *Смирнов А. К.* Бежецкая история. — М., 2017. — 200 с.
49. *Смирнов Г. К.* Красный Холм // Бежецкий край. — 2014. — Вып. 10. — 136 с.
50. *Степанов Е.* Вторая родина // Наше наследие. — 1989. — № 3. — С. 89–95.

51. *Строганов М. В.* Друг Пушкина, поэт // Плетнёв П. А. Стихотворения. — Тверь: Твер. обл. кн.-журн. изд-во, 1982. — С. 5–12.

52. *Сумароков П. И.* Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году. — Санкт-Петербург: тип. А. Сычёва, 1839. — 334 с.

53. *Тарасова Н. П.* «Летописец о зачатии Бежецкого верху Николаевского Антониева монастыря» как исторический источник // Проблемы исторического регионоведения: сборник научных статей. — СПб., 2012. — Вып. 3. — С. 179–189.

54. Тверской край в жизни и творчестве известных поэтов и писателей // Тур по Твери. — URL: http://turpotveri.ru/kraevedenie/703-tverskoj-kraj-v-zhizni-i-tvorchestve-izvestnyx-poetov-i-pisatelej.html (дата обращения: 14.10.2018).

55. *Тодорский А. И.* Год — с винтовкой и плугом. — М., 1958. — С. 79.

56. *Турков А. М.* Салтыков-Щедрин. — М.: Сов. Россия, 1981. — 301 с.

57. *Фролова Л. А.* В. Я. Шишков — 31.10.2016 // Бежецкая центральная районная библиотека В. Я. Шишкова. — URL: http://bezheck.tverlib.ru/schischkow (дата обращения: 14.10.2018).

58. *Черушев Н. С.*, *Черушев Ю. Н.* Расстрелянная элита РККА (командармы 1-го и 2-го рангов, комкоры, комдивы и им равные): 1937–1941. Биографический словарь. — М.: Кучково поле; Мегаполис, 2012. — 496 с.

59. *Шачкова В. А.* «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник ННГУ. — 2008. — № 3. — С. 277–281.

60. *Шевырёв С. П.* Путешествие в Кирилло-Белозерский монастырь. — М., 1850. — Ч. 1–2. — 154, 134 с.

61. *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник. — М.: Политиздат, 1991. — 366 с.

Диплом «За оригинальность и глубину научного исследования»

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ СМЫСЛЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ «БЕЗ ЛИЦА» В ПЕРСИДСКОЙ МИНИАТЮРЕ

Карпушина Анна Владимировна
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

ВВЕДЕНИЕ

Персидская миниатюра — один из самых прекрасных и изысканных видов искусства стран ислама. При всей светскости этого искусства сакральное пропитывает его образную структуру. Данная работа посвящена исследованию проблемы художественных и философско-религиозных смыслов изображения «без лица» в персидской миниатюре.

Запрет на визуальное изображение — феномен, проявивший себя во многих культурах, но наиболее характерно он представлен в авраамических религиях, таких как христианство, иудаизм и ислам. Для христианства и иудаизма общим является Ветхий Завет, который в последнем носит название Танаха. Танах, в свою очередь, содержит несколько разделов, основным из которых является Тора (Пятикнижие Моисея). В ней мы можем найти основные указания на запрет визуальных изображений[1]. Что касается христианства, в первые его века изображения были под запретом в связи с указанием на это в Библии (Исход, 20:3-6), однако позднее эта практика исчезла. Произойти это могло, в том числе, в связи с распространением предания об образе Спаса Нерукотворного[2]. Известным примером запрета на визуальное изображение является период иконоборчества, имевший место в Византии в VIII–IX вв.[3] Одной из причин возникновения иконоборчества стоит считать влияние ислама[4].

Запрет на визуальное изображение ассоциируется у большинства людей именно с исламской традицией. Мнение, что в исламе изображения находятся под запретом, небезосновательно. Однако в Коране нет прямых указаний на

[1] Главным образом это: Исход, (Шмот, 20:3-6), Второзаконие (Дварим, 4:15-18; 5:7-9) Левит (Ваикра, 19:14; 26:1).

[2] Или о «Плате Вероники» в католической традиции.

[3] В 726 г. император Лев Исавр издал указ о запрете всех изображений. В 754 г. состоялся VII Вселенский собор, где рассматривались положения, где визуальные изображения определялись как идолопоклонство.

[4] Императоры-иконоборцы принадлежали к Исаврийской династии и происходили с Востока.

невозможность или запрет изображений. Более того, ряд исследователей (Ш. Шукуров[5], Титус Буркхардт[6], Карен Армстронг[7], почетный доктор Сент-Эндрюсского университета) полагает, что существует предание, по которому Мухаммед закрыл руками изображение Богоматери с младенцем в Каабе, дабы оно не было стерто. В основном все указания запретного характера содержатся в хадисах Пророка. Несмотря на это, об иконоборчестве в рамках исламской традиции говорить не приходится. В исламе считается, что никакая имитация не способна достоверно передать свойства, присущие святым людям, а Бог не может изображаться, потому что Его образ невозможно постичь в принципе, Он непостижим и «неизобразаем», таким образом, справедливее назвать этот феномен аниконизмом. Такая позиция — в том числе наследие Ветхого Завета, которое ислам вобрал в себя.

В современной научной среде растет интерес исследователей к восточной культуре и искусству, в том числе к искусству ислама. В окружающем нас все более глобализующемся мире как никогда важно внимание к отдельным явлениям и аспектам этого искусства. Обращение к ним позволяет сохранять то огромное наследие, что заложено в недрах мусульманской культуры, а также несет в себе просветительскую функцию. Изучение искусства Ближнего Востока, в частности Ирана, позволяет продолжить традиции, заложенные столетия назад в нашей стране, которая всегда была особым пространством на границах Востока и Запада. Сегодня научная мысль подошла к рассмотрению таких сущностных явлений в иранском искусстве, потенциал для исследования которых был заложен еще в конце XIX в.

Итак, обратимся к степени изученности темы. Наиболее последовательное изучение персидской миниатюрной живописи началось в конце XIX — начале XX вв., на этот период в европейском мире приходится расцвет ориенталистики. Первые публикации вводили в научный оборот каталоги рукописей, представляли к ним краткие описания. На Западе в это время (Париж, 1912 г.) состоялась выставка персидской миниатюры, которая была организована Музеем декоративных искусств Парижа. Ее материалы были опубликованы Марто и Вевером в том же году. Затем появился труд Е. Р. Мартина, посвященный миниатюрам Персии, Индии, Турции. Интересно, что в этой стране коллекции восточных рукописей появились еще в XVI–XVII вв. в связи с европейскими миссиями на Ближний Восток. Именно Франция на протяжении XVII — начала XX в. лидировала в области востоковедения[8]. В России же первый востоковедческий музей появился в начале в 1818 г. — это был Азиатский музей при Академии наук[9]. Именно в нем хранилось одно из самых больших мировых собраний восточных рукописей. За шестнадцать лет до этого, в 1902 г., уже появилось исследование В. В. Стасова «Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских».

---

5 *Шукуров Ш. М.* Образ храма = Imago Templi. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 115.

6 *Буркхардт Т.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009. — С. 14.

7 *Армстронг К.* Мухаммад. История Пророка / пер. с англ. Л. Янгуразовой. — М.: София, 2008. — С. 394.

8 Первый перевод Корана на французский язык относится еще к 1647 г.

9 Ныне Институт восточных рукописей РАН.

В первой трети XX в. начинают выявляться основные художественные особенности произведений восточной, в частности и персидской миниатюры, определяется принадлежность произведений к различным школам миниатюрной живописи. В западном мире в это время появляются работы Е. Кюнеля (20-е гг., Германия), Т. В. Арнольда (20-е гг., Англия), А. Сакисяна (1920–1930-е гг., Франция).

В России интерес к восточному искусству, в том числе к миниатюрной живописи, значительно возрос после образования СССР в 1922 г. и вхождения в его состав стран Средней Азии. Здесь можно отметить труды А. А. Семенова («Гератская рукопись», «Описание персидских, арабских и турецких рукописей САГУ» и др.), Б. П. Денике («Искусство Востока: Очерки истории мусульманского искусства», 1923 г.).

В последующее время, в 30–40-е гг., по-прежнему идет сбор материала, его обработка. На Западе работает Морис Свен Диманд («Persian Miniatures: A Picture Book», 1940 г., США). В Англии публикуется работа Л. Биньона, Уилкинсона и Б. Грея, которые написали совместный труд о персидской миниатюре («Persian Miniature Painting», London, 1933 г.).

В России в это время появляется исследование Б. П. Денике «Живопись Ирана» (1938 г.). В нем собрано существенное количество известных на тот момент материалов, описаний рукописей и осуществлена попытка обобщения основных сведений о школах персидской миниатюрной живописи. В 1935 г. состоялся Третий международный конгресс по иранскому искусству и археологии в Ленинграде, при нем была организована выставка в Государственном Эрмитаже, где были представлены образцы персидской миниатюры.

В 60–70-е гг. ученые работают над описанием и атрибуцией рукописей, проводят сравнительные исследования. За рубежом публикуют труды С. Уэлша («A king's book of kings: the Shah-nameh of Shah Tahmasp», 1972 г., «Royal Persian Manuscripts», 1976 г.), Б. Робинсона («Persian paintings in the India Office Library, a descriptive catalogue», 1976 г.), исследователя персидской миниатюры И. С. Щукина («Qāsin ibn ʿAlī et ses peintures dans les Asan al-Kibār», 1973 г.). Кроме того, в это время появляются первые работы, посвященные проблематике сакрального искусства ислама, в которых внимание уделяется в том числе миниатюре. Это, в первую очередь, труды Т. Буркхардта, крупнейшего исследователя сакрального искусства («Сакральное искусство Востока и Запада», 1967 г.; «Искусство ислама. Язык и значение», 1976 г.), и труд С. Х. Насра, иранского религиоведа и философа, опубликованный на десятилетие позже («Исламское искусство и духовность», 1986 г.).

В России в 1964 г. в Музее искусства народов Востока и в Государственном Эрмитаже проходит выставка иранской миниатюры. В российской науке в этот период занимаются изучением восточной миниатюры О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов («Персидские миниатюры XIV–XVII веков», 1968 г.), Г. А. Пугаченкова («Среднеазиатские миниатюры XVI–XVIII веков», 70-е гг.), О. И. Галеркина («Миниатюры Средней Азии в избранных образцах», 1979 г., совместно с Г. А. Пугаченковой).

Среди публикаций 80-х гг. на Западе можно отметить труды Н. Титлея («Persian Miniature Painting, and Its Influence on the Art of Turkey and India: the British Library collections», 1983 г.). В России появляется труд Е. А. Поляковой и З. Рахимовой («Миниатюра и литература Востока», 1987 г.). Для разработки проблемы принципов изобразительности в области персидской миниатюры существенное значение имеет труд Ш. М. Шукурова «Искусство средневекового Ирана:

формирование принципов изобразительности» 1989 г., а также диссертация на эту тему. Здесь ученый касается вопроса сокрытия лика.

Наконец, на рубеже XX–XXI вв. в западной науке появляются работы, которые исследуют способы изображения Мухаммеда в живописи Ближнего Востока. Это статьи Ш. Кенди («Persian Painting», 1993 г.), а также Виджан Али («From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art, 2001 г.), О. Грабара («The Story of Portraits of the Prophet Muhammad», 2004 г.).

В России же в области исследования изобразительных принципов сакрального искусства ислама продолжает работать Ш. Шукуров, публикуя труд «Образ человека в искусстве ислама», 2004 г. Через семь лет появляется его «История искусства ради теории искусства: визуальная антропология Ирана».

В современном мире, где исследования миниатюрной живописи значительно продвинулись, когда собран необходимый материал для широкого обобщения и осмысления, проблемой изображения Пророка Мухаммеда и имамов в миниатюре занимается американский исследователь Кристиан Грабер в статьях: «Representations of the Prophet Muhammad in Islamic painting», 2005 г.; «Between Logos (Kalima) and Light (Nur): Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting», 2009 г.; «Images (of the Prophet Muhammad)», 2014 г.; «The Praiseworthy One: The Prophet Muhammad in Islamic Texts and Images», 2019 г.

В России сегодня о миниатюре пишут О. В. Васильева («Нить жемчуга: иранское книжное искусство XIV–XVII вв. в собрании Российской национальной библиотеки», 2008 г.), М. М. Ашрафи («Таджикская миниатюра: от Бехзада до Риза-йи Аббаси», 2011 г.), А. Т. Адамова (Персидские рукописи, живопись и рисунок XV — начала XX века», 2010 г.; «Persian Painting. The Art of the Book and Portraiture», 2015 г.). Проблеме построения пространственных смыслов посвящал свои труды М. Д. Назарли («Два мира восточной миниатюры, 2006 г.).

Несмотря на то, что К. Грабер обращалась к проблеме, смежной по отношению к нашей, ее исследования посвящены выявлению иконографии Пророка Мухаммеда, а не изучению феномена сокрытия лика как такового. До сих пор нет общего труда, посвященного непосредственно феномену изображения «без лица» в персидской миниатюрной живописи, изучению глубинных философско-религиозных и художественных смыслов этого феномена.

Объект исследования: персидская миниатюрная живопись.

Предмет исследования: феномен изображения со «скрытым ликом», его художественные и философско-религиозные смыслы.

Цель исследования: выявление смысловых аспектов изображения «без лица» в персидской миниатюрной живописи.

Данной цели служат следующие **задачи:**

1. Обращение к парадигме «скрытое — явленное» в контексте культуры стран ислама.
2. Рассмотрение проявления «сакрального» и «профанного» в мусульманской архитектуре и изобразительном искусстве в целом.
3. Анализ иконографии изображений «без лица» и выявление особенностей ее развития в персидской миниатюре.

Методологическое основание работы: историко-культурологический метод, метод сравнительно-искусствоведческого анализа.

В процессе работы была изучена литература, посвященная истории Ирана, общей и классической арабо-мусульманской философии; труды, где исследуются культурологические аспекты изучения исламской цивилизации; религиозная литература (Коран и хадисы Пророка Мухаммеда), классическая персидская литература (произведения Низами, Аттара, Фирдоуси, Хафиза). Важную роль в исследовании сыграли научные труды по искусству стран ислама, труды, посвященные персидской живописи, отдельным принципам, формирующим ее. Сбор изобразительного материала был осуществлен посредством электронных источников (фототеки, электронные базы и архивы, библиотеки, оцифрованные коллекции). Наконец, автором была совершена поездка в г. Санкт-Петербург с целью работы с подлинниками произведений персидской миниатюры в фондах Российской национальной библиотеки (Отдел рукописей, Сектор восточных фондов), а также в фондах Института восточных рукописей Российской академии наук.

Структура работы включает три главы. В первой главе, носящей название «“Скрытое” и “явленное” как философско-культурная проблема стран ислама», исследуется отражение аспектов данной категориальной пары в религиозной и художественной литературе. Во второй главе, «“Сакральное” и “профанное” в архитектурной и изобразительной традиции ислама», поднимается проблема соотношения текста и изображения в живописной и орнаментальной традиции исламского мира, также внимание уделяется феномену кисвы (покрова) в архитектуре ислама. Наконец, третья глава, «Иконография изображения «без лица» и ее развитие в персидской миниатюре», обращена к исследованию истории изображения Пророка Мухаммеда и имамов в персидской миниатюрной живописи, к выявлению ряда персонажей миниатюры «без лица» и к разбору рукописи «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини, хранящейся в Секторе восточных фондов Отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

ГЛАВА 1. СКРЫТОЕ И ЯВЛЕННОЕ КАК ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА СТРАН ИСЛАМА

1.1. Отражение «скрытого» и «явленного» в исламских религиозных текстах

Разговор об отражении «скрытого» и «явленного» в литературном наследии исламского мира в широком смысле этого слова справедливо начинать с религиозной литературы, в частности с Корана. «Роль “твердого ядра” культуры исполняет основополагающий священный текст», — слова Д. В. Пивоварова, профессора кафедры религиоведения Уральского государственного университета им. А. М. Горького (ныне Уральский федеральный университет). В исламе именно Коран является отправной точкой в культуре, ее «твердым ядром». Поэтому в данном исследовании невозможно обойтись без его анализа.

Можно выделить несколько основополагающих тезисов, которые выдвигает Коран. Не будем останавливаться на общеизвестных вещах, среди которых утверждение об Аллахе как о едином Боге, признание роли пророков и т. д. Выделим некоторые из тезисов, присущих лишь ему: движение человека к Аллаху по *прямому пути*; утверждение, что Аллах не ведет людей *неправедных*; акцент

на образ ада как *огненной геенны*, образ рая как образ *сада*; утверждение *непознаваемости* воли Аллаха; утверждение беспредельного могущества Аллаха; наконец, утверждение Аллаха как единственного, кому *ведомо абсолютно все*.

Тема «скрытого» и «явленного» пронизывает весь текст Корана, присутствуя почти в каждой его суре. Проведенный анализ позволяет условно классифицировать способы отражения этой парадигмы в священном тексте. Выделим несколько групп таких способов:

1. Аяты, в которых непосредственно указывается на способность Аллаха ведать/знать скрытое/сокровенное/тайное (тайны) и явное.

Примерами данной группы могут быть следующие аяты:

Разве они не знают, что Аллах знает и то, что они скрывают, и то, что они обнаруживают?[10] (2:72). Данная «формула» воспроизводится также в аятах: 3:161; 5:66; 5:99; 11:16; 16:19,24; 21:110; 24:29; 27:25; 27:76; 28:69; 36:76; 60:1; 64:4.

Он — Аллах в небесах и на земле; знает ваше тайное и открытое; знает то, что вы приобретаете (6:3);

Разве они не знали, что Аллах знает их тайну и скрытые разговоры и что Аллах — знающий про сокровенное (9:79);

Он — первый и последний, явный и тайный, и Он о всякой вещи знающ (57:3);

… Аллах знает то, что в ваших сердцах (33:51) и др.

Здесь Аллах предстает как тот, кто ведает скрытое и явное, которому принадлежит сокровенное на небесах и на земле, как сам — скрытый и явный. Акцент можно сделать как на природу знания, так и на способность к (по)знанию тайного и явного. В некоторых аятах суть отражается в глагольной части речи.

2. Аяты, в которых говорится о присущей только Аллаху способности открывать, давать откровения.

Приведем примеры:

Они спрашивают тебя о часе: когда он бросит якорь? Скажи: «Знание о нем — у моего Господа, в свое время откроет его только Он (7:186);

Поистине час приходит; Я готов его открыть (20:15) и др.

Таким образом, только Аллах способен открывать тайное, сокровенное, ниспосылать Откровения. Пророк Мухаммад выступает в Коране лишь как тот, кто передает людям истину, открытую ему Аллахом: *…Скажи: «Не быть тому, что я заменю его по своей воле. Я следую только за тем, что открывается мне…»* (10:16).

3. Аяты, в которых парадигма «скрытое-явленное» эксплицируется через обращение к таким органам чувств, как сердце, слух, зрение; через обращение к образу завесы, покрова.

В аятах этой группы Коран использует обращение к эмпирическим данным, т. е. к таким, которые получены через органы чувств (глаза, уши, сердце), чтобы нагляднее воплотить и передать идею «скрытого» и идею «явленного». Образы эти иносказательны, как и весь Коран, они показывают рассматриваемую тему через то, что понятно и доступно большинству людей — способность видеть мир вокруг; слышать звуки; чувствовать сердцем, которое скрыто в груди и представляет собой лишь кусочек плоти, однако способно «проявляться» во всей духовной жизни

[10] *Крачковский И.* Коран / пер. с араб. акад. И. Ю. Крачковского. — Буква, 1991. — Нумерация аятов Корана здесь и далее приводится в соответствии с нумерацией, введенной И. Ю. Крачковским.

человека. В представлении мусульман посредством Корана Аллах обращается к людям, дабы «имеющие зрение, увидели» и «имеющие слух, услышали» и не остались люди «слепы» к тому, что низводит Аллах, и не заблуждались. Примерами могут служить такие аяты, как:

Пришли к вам наглядные знамения от вашего Господа. Кто узрел, — то для самого себя; а кто слеп, — во вред самому себе. … (6:104);

Мы укрепили их в том, в чем не крепили вас, Мы устроили им слух, зрение и сердца. Но не спасли их ни слух, ни зрение, ни сердца ни от чего, так как они отрицали знамения Аллаха, и постигло их то, над чем они издевались (46:25) и др.

Также через текст священной книги проходит образ завесы, покрова, затвора, преграды. Образ этот может наделяться как положительным качеством, так и отрицательным. Завесы отделяют друг от друга «заблуждающихся» и «идущих прямо» так же, как противопоставляется «скрытое» и «явленное». В этом отношении интересен 50-й аят 42-й суры: «*Не было, чтобы Аллах говорил с человеком иначе, как в откровении, или позади завесы*», где «откровение» и «позади завесы» поставлены в один ряд и, следовательно, отождествляются. Исходя из этого, завеса служит некой границей между тайным и явным. Приведем другие примеры из текста Корана: *Наложил печать Аллах на сердца их и на слух, а на взорах их — завеса* (2:6); *И когда ты читаешь Коран, Мы делаем между тобой и теми, которые не веруют в последнюю жизнь, завесу сокровенную* (17:47) и др.

4. Аяты, в которых парадигма «скрытое-явленное» отражается через обращение к биполярным образам света/мрака, дня/ночи, к их «атрибутам» (например, тень) и к их пограничным состояниям.

Еще одним способом передачи доносимой в Коране идеи о скрытости/явленности вещей служит обращение к вышеназванным образам. Они использованы с аналогичной целью, что и образы третьей группы, — наглядно раскрыть рассматриваемую идею. Примерами могут быть аяты: *Аллах — друг тех, которые уверовали: Он выводит их из мрака к свету* (2:258); *Разве ты не видишь твоего Господа, как Он протянул тень? …* (25:47); *Скажи: «Прибегаю я к Господу рассвета…* (113:1) и др.

Стоит отметить, что обращение к образам дня и ночи, мрака и света и т. п. сопрягается со словами «закрывает», «одеяние», «снимаем», «скрывающимися», «обнаруживает», «покрывает» как в аятах: *Он — тот, который ночь сделал для вас одеянием, а сон — покоем, и сделал день воскресением* (25:49); *И знамением для них — ночь. Мы снимаем с нее день, и вот — они оказываются во мраке* (36:37); *Клянусь ночью, когда она покрывает* (92:1). Это также указывает на колоссальное значение феномена «покрытия», «сокрытия» чего-либо в культуре стран ислама.

Отдельно стоит отметить 35-й аят 24-й суры: «*Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает, и приводит Аллах притчи для людей. Аллах сведущ о всякой вещи!*». В рамках нашего исследования этот аят очень показателен, так как затрагивает Божественную природу, свет Аллаха, который проливается на пророков, праведных имамов, действует через них, о чем еще будет сказано позднее.

Следующее, к чему мы обратимся, — хадисы — сообщения/предания о высказываниях и делах Пророка Мухаммеда. Они составляют большую часть сунны, которая важна для мусульман так же, как и Коран. Для нашего исследования актуальным является *матн* — вторая основная содержательная часть хадиса[11]. Для анализа были выбраны наиболее авторитетный суннитский сборник хадисов — «аль-Джами' ас-Сахих» Мухаммада аль-Бухари (ученый, род. в 810 г.) и самый значительный сборник хадисов шиитского толка — «Аль-Кафи» шейха Аль-Кулайни (шиитский ученый, род. в 864 г.).

Среди семи тысяч хадисов суннитского сборника лишь некоторые из них отсылают к проблеме «скрытого-явленного». Эти хадисы также можно отнести к различным группам. Наиболее важными и интересными с точки зрения рассматриваемой темы являются хадисы толкования отдельных слов из суры «ар-Рахман»:

4878 — 'Абдуллах ибн Кайс, да будет доволен им Аллах, передает, что посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, сказал: «Два сада, посуда и все прочее в которых (сделано) из серебра, и два сада, посуда и все прочее в которых (сделано) из золота, и ничто не помешает людям смотреть на их Господа, кроме накидки величия на Его Лике в садах Эдема»[12] и 4879, 4880 хадисы, где упоминается то же.

Таким образом, непосредственно указывается на то, что лик Аллаха скрыт за «накидкой величия», т. е. завесой. Касаясь темы рая, можно упомянуть и хадис о мирадже Пророка, в котором говорится о скрытых реках[13].

В других хадисах говорится о вещах, применимых к бытовой жизни: указывается на обязанность покрывать тело при молитве и в святых местах:

359 — Сообщается, что Абу Хурайра сказал: «Пророк, да благословит его Аллах и приветствует, сказал: «Пусть никто из вас не молится в одной одежде с непокрытыми плечами»;

369 — … Абу Хурайра сказал: «И в день жертвоприношения Али вместе с нами стал возвещать собравшимся в Мине людям: "Начиная со следующего года, ни один многобожник не совершит хадж и ни один обнаженный не совершит обход Каабы"».

Наконец, о покрытии тела в хадисах нередко говорится в отношении женщин. Интересны слова из хадиса 4213: *…И они говорили: «Если он (велит ей носить) покрывало, значит, она станет одной из матерей правоверных, а если нет, то останется невольницей»…* Не говорит ли это о том, что то, что принадлежит священному, что взаимодействует с ним, принимая на себя его качества, утрачивает свою открытость, обретает новые формы, становится чем-то иным, вследствие чего и должно перестать быть видимым? О покрывалах для женщин говорится и в других хадисах[14].

Шиитский сборник хадисов по понятным причинам отличается от суннитского меньшей строгостью и большей образностью, иносказательностью. Рассматриваемая тема отражается в нем более весомо за счет некоторой философичности

[11] Первая, *иснад*, представляет собой сведения о цепочке передачи хадиса.

[12] Источник перевода хадисов сборника «аль-Джами' ас-Сахих» Мухаммада аль-Бухари. URL: https://isnad.link/book/sahih-al-buhari

[13] Хадис 3887.

[14] Например, в 146 или в 402.

повествования, сам строй которого наводит на мысль о скрытом смысле вещей. О чем, впрочем, говорится и прямо, примером могут быть слова из хадиса, расположенного на 25-й странице 2-го тома[15]:

…А вера — это истинный путь и то, что утвердилось в сердцах из качеств ислама и проявилось в деяниях. Вера на степень выше ислама. Вера объемлет ислам во внешних проявлениях, но ислам не объемлет веру во внутренних особенностях, несмотря на то, что они соединяются в слове и описании;

Или слова хадиса из того же тома, расположенные на 598-й странице:

…Он [Коран] *указатель, указывающий на лучший путь, и он писание, в котором изложены подробности, разъяснение и достижение истины. Он различитель истины и лжи, не прибегающий к шуткам и обману. У него есть внешний смысл и внутренний. Его внешний смысл — заповеди, а внутренний — знание. Его внешний смысл изящен, а внутренний глубок.*

Таким образом, в шиитских хадисах уделяется большое внимание идее внутреннего смысла священных текстов, событий и существования человека в целом. Истинное заключается в жизни и движении сердца, в том, что скрыто от глаз, а не только во внешнем следовании предписаниям, которые были явлены Аллахом через Коран и хадисы.

Религиозная литература исламского мира оказала влияние на классическую арабо-мусульманскую философию — еще один раздел, который невозможно обойти стороной. В исламском мире отсутствует институт церкви, а значит первосвященство и соборы, устанавливающие догматы. Учитывая это, а также существование при том священного текста, хадисов, образующих сунну, можно говорить об особой специфике развития философской мысли: в мусульманском мире философия не отделена радикально от религии, а развивается, так скажем, «в ее русле.

Вся философская мысль в исламе сосредоточена на раскрытии подлинных скрытых смыслов Божественных откровений, смыслов духовных, заложенных в священном тексте. Подтверждением этого могут быть слова первого имама Али ибн Абу Талиба: «*Нет ни одного айата в Коране, который не имел бы четырех смыслов: внешнего (захир), внутреннего (батин), предела (хадд) и Божественного замысла (муттала). Внешний — для устной рецитации; внутренний — для внутреннего понимания; предел извещает о дозволенном и недозволенном; Божественный замысел — это то, что Бог предполагает осуществить в человеке посредством каждого айата*»[16], а шестой имам Джафара ас-Садик указывал на семь модальностей раскрытия Корана и на девять возможных способов чтения и понимания коранического текста. Подтверждения можно найти и в тексте самого Корана.

Говоря предметно, философия ислама важна для нас в силу существования нескольких феноменов, первым из которых является так называемая «пророческая философия шиизма», связанная с шиизмом двунадесятников[17], значимость для исследования которого обусловлена, во-первых, содержанием явления, во-вторых, территориальным и историческим факторами: ислам шиитского толка

---

[15] Источник перевода хадисов сборника «Аль-Кафи» шейха Аль-Кулайни. — URL: https://al-kafi.ru/

[16] *Корбен А.* История исламской философии. — М., 2018.

[17] Среди философов-шиитов, рассуждавших о скрытых явлениях, можно назвать такие имена, как Насир ад-Дин Туси (XIII век), Мир Дамад (XVII век), Мулла Садр (XVII век).

распространен в рассматриваемой нами области — в Иране, где он стал государственной религией во время правления династии Сефевидов, именно на этот период приходится расцвет искусства персидской миниатюры. Содержательная часть заключает следующее: шиизм двенадцати имамов, помимо пророческого цикла, утверждает существование еще одного — цикла *валайата*. Если первый являет собой пророчество проявленное, то *валайат* (цикл имамов) — «это «внутреннее пророчество» (*батин ан-нубувват*). Завершить этот цикл должен двенадцатый, «скрытый» имам, приход которого ожидается в метафизическом времени. Здесь крайне важна роль не только Пророков, но и имамов, которым единственным может быть открыт истинный смысл Божественных откровений, что делает праведных имамов духовными предводителями. Более того, имам является не только тем, кто может вмещать и передавать скрытые смыслы, а начинает сам олицетворять этот скрытый смысл. В подтверждение можно привести слова первого имама (из «Проповеди великого провозглашения»): «*Я — знак всемогущего. Я — знание тайн. Я — Порог Порогов. Я знаком с проблесками Божественного Величия. Я — первый и последний, Проявленный и Скрытый. Я — Лицо Бога. Я — Зеркало Бога. … Я — тот, кто хранит тайну Божественного Посланника*». Все это не могло не отразиться в персидской миниатюре. Исследуемые нами сюжеты миниатюр посвящены именно изображению жизни Пророка, праведных имамов, лица которых скрыты завесой или вуалью.

Не можем мы оставить без внимания такое явление, как суфизм. Суфизм — мистическое религиозно-философское мировоззрение, которое утверждает путь возможности познания человеком Бога, единения с Ним через внутренние озарения, особые состояния и действия. В рамках нашей работы интересно имя суфия Али ибн Усман аль-Худжвири (XI в.). Его авторству принадлежит первый полноценный трактат по суфизму на персидском языке — «Раскрытие скрытого за завесой для сведущих в тайнах сердец», название которого говорит само за себя и который имеет самое прямое отношение к исследованию. Приведем из него несколько строк, представляющих интерес: «*Есть две "завесы"; одна — "завеса покрывающая" (хиджаб-и райни), ее невозможно убрать; другая — "завеса помрачения" (хиджаб-и гайни), она удаляется быстро. Различия между ними таковы. Один человек заслонен от Истины "завесой" своей сущности (зат), так что в его восприятии истинное и ложное неразличимы. Другой человек заслонен от Истины "завесой" своих атрибутов (сифат), так что его природа и сердце непрестанно ищут Истину и избегают ложного. И потому "завесу" сущности, которая и является "завесой покрывающей" (райни), невозможно преодолеть. Райн имеет синонимы хатм ("запечатывание") и таб' ("запечатление")*»[18]. Трактат посвящен «анатомии» феномена завесы и тому пути в свете этого феномена, который должен пройти человек. Именно суфизм в большей степени, чем другие течения, обращается к внутреннему миру человека, к совершенствованию сердца, к познанию Бога (непознаваемого в ортодоксальном исламе, но тем не менее обращается), который находится в душе каждого человека.

[18] Источник перевода трактата: https://www.litmir.me/bd/?b=641673

1.2. «Скрытое» и «явленное» в персидской литературной традиции

Итак, проанализируем «скрытое» и «явленное» в персидской литературной традиции. В первую очередь хотелось бы привести слова Пророка о поэзии, расположенные на страницах хадисов:

6145 — Передают со слов Убаййа ибн Ка'ба, да будет доволен им Аллах, что посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, сказал: «Поистине, в (некоторых) стихах (заключена) мудрость»[19].

Не столь существенно, что Пророк говорит и о том, что те, кто излишне увлекается ими — не на правильном пути, важнее то, что поэзия могла развиваться, не встречая препятствий на своем пути. Как и многие другие явления исламского мира, классическая персидская литература представляет собой огромный и интереснейший пласт и заслуживает отдельного исследования. Здесь же мы коснемся лишь нескольких авторов, произведения которых имеют отношение к нашей теме. В первую очередь среди таких авторов стоит назвать имя Фарид ад-Дина Аттара, крупнейшего поэта и суфия. Вообще, влияние суфизма проникает в персидскую поэзию начиная с XI в.[20] Произведение, которое мы рассмотрим, — «Беседа птиц» Аттара («Язык птиц»/«Логика птиц», «Мантик ат-Тайр»). Сюжет ее рассказывает историю о том, как птицы решили совершить путешествие в горную страну Каф, где живет Симург[21], Птица Птиц, дабы избрать его своим царем[22]. Здесь окончание путешествия, когда птицы видят самих себя, есть указание на то, что истина скрыта в глубине души самого человека. Ю. Е. Федорова в разделе «Переход "явное — скрытое" как механизм формирования смысла поэтического текста: беседы шейха Сан'ана с его учениками в поэме 'Аттара "Язык птиц"» пишет: «Таким образом, 'Аттар, изящно используя омонимию слов "Симург" и "тридцать птиц", истолковывает основополагающий постулат суфийского учения о двуединстве миропорядка, поясняя, что ищущий (т. е. птицы) и предмет его исканий (Симург) есть одно»[23]. Можно найти слова об этом и в тексте самой поэмы, например: «*Сердце — это и есть Его* [Симурга, то есть Истины] *зеркало, в сердце вглядывайся, чтобы узреть в нем Его лик*»[24].

Парадигма «скрытое-явленное» выражается в поэме, во-первых, ее образностью, иносказательностью, когда одно олицетворяет другое, одно «скрыто» за другим, т. е. существованием текста «внешнего» (внешних образов, например, Аттар приводит описания некоторых птиц, являющих собой различные страсти)

---

[19] Источник перевода хадисов сборника «аль-Джами' ас-Сахих» Мухаммада аль-Бухари: https://isnad.link/book/sahih-al-buhari

[20] Влияние суфизма можно проследить в произведениях Муиззи, Анвари, Ансари, Хакани, Санаи, Руми, Саади и др.

[21] Слово созвучно с «си мург», что означает «тридцать птиц».

[22] Птицы во главе с удодом проходят через семь долин: долину искания, долину любви, долину познания и др. К концу пути остается тридцать птиц. По достижении Симурга они видят, как в зеркале, самих себя. Здесь образы птиц являются образами человеческих душ: за удодом скрыт образ старца-наставника, семь долин олицетворяют стоянки тариката (мистического пути познания).

[23] Россия и мусульманский мир: Инаковость как проблема / отв. ред. выпуска А. В. Смирнов. — М.: Языки славянских культур, 2010. — С. 470.

[24] Источник перевода поэмы: https://bookshake.net/r/logika-ptic-attar

и текста «внутреннего» (внутреннего образного мира поэмы, т. е. того, о чем на самом деле идет речь). Во-вторых, в тексте есть прямое указание на эту «полярность» (на уровне использования соответствующей лексики в структуре текста), как в описании личности шейха Санаана: «*Деяние и знание у него подружились, И явное, и скрытое, и сокровенные тайны познал он*»[25]. Также в тексте напрямую говорится и о завесе (перевод Ю. Е. Федоровой):

«*Знай, когда Симург из-за завесы*
Свой лик явил, подобно солнцу,
Сто тысяч теней он отбросил на землю»[26].

Федорова приводит[27] заключение А. В. Смирнова о том, что скрытое (*батин*) не может существовать без явного (*захир*), что именно в единстве этих противоположностей, на их границе, и находится смысл, в том числе смысл их существования, согласно суфизму. В заключение своей статьи она утверждает, что «в суфизме нет строго определенного, четко сформулированного тезиса, способного зафиксировать, схватить истину. Если человек постоянно совершает “переход” от “внешнего” к “внутреннему”, от знания к действию, вовлекаясь тем самым в беспрестанное движение между Богом и миром, — значит, он видит Истину»[28]. Отметим, что этот переход «скрытое-явленное» совершается не только в поэтическом мире поэмы (когда один образ стоит за другим и читатель понимает подразумеваемое), Аттар позволяет каждому человеку, читающему произведение, совершить этот переход, найти того самого Симурга, т. е. увидеть, что Истина ближе, чем кажется. Думается, что такой постулат суфизма близок к христианскому пониманию истины, которая гласит, что «Царствие Божие внутрь вас есть»[29].

Второй автор, которого мы коснемся, — Низами Гянджеви (род. в 1141 г.), выдающийся персидский поэт, один из крупнейших поэтов средневекового Востока. Он является создателем «Хамсе» или «Пятерицы» (написана во второй половине XII в.), включающей в себя несколько поэм: «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Искандер-наме». Особенно значимым для нас является начало этого сборника, где Низами описывает мирадж Пророка Мухаммеда (ночное путешествие Пророка на небеса) на Бураке — мифической кобылице. Этот сюжет широко иллюстрировался в персидской миниатюре, многие произведения которой как раз и содержат изображения «без лица». Образ завесы, т. е. того, что заключает в себе категории «скрытого» и «явленного», присутствует и в самих стихах о мирадже:

За завесу проникнуть стремленье объяло его,
Но смятенье пред местом вперед не пускало его.
И откинула вскоре завесу рука единенья,

---

[25] *Рейснер М. Л.* Персидская религиозно-мистическая поэзия XI–XV вв.: учеб. пособие — Казань: Изд-во Казанского университета, 2015. — С. 131.

[26] *Федорова Ю. Е.* Философская поэма Фарид ад-Дина Аттара «Язык птиц»: избранные главы в переводе и переложении // Философская мысль. — 2014. — № 11. — С. 107–150.

[27] Россия и мусульманский мир: Инаковость как проблема / отв. ред. выпуска А. В. Смирнов. — М.: Языки славянских культур, 2010. — С. 473.

[28] Там же. — С. 488.

[29] Евангелие от Луки (17:21). Источник: http://bibliya-online.ru/evangelie-ot-luki-glava-17/

И небесный стал виден дворец через дверь поклоненья[30],

и в других местах поэмы, например, в самом ее начале, во вступлении, где восхваляется Аллах:

Всех творец родников, источающих жизни струю,
Жизнедавец, всему давший быть бытием бытию.
Он раздернул завесу у скрытых завесой небес,
Он, держащий завесу хранителей тайны завес.
Он для пояса солнца их яхонтов создал набор,
Наряжает он землю, на воды наводит узор[31].

С XII в. суфийские идеи проникают в исламскую культуру, и появляются первые суфийские братства. Очевидно, это также оказало влияние на Низами. Можно вспомнить еще одного персидского поэта и суфийского шейха — создателя универсального языка поэзии Хафиза Ширази (род. около 1325 г.). И в его творчестве можно найти использование образа завесы или покрывала, в одной из газелей он сравнивает свое искусство с мастерством женщины, которая одевает и причесывает невест (*машата*):

Никто до Хафиза не совлек покрывало с лица мысли так,
Чтобы локоны речей пером были причесаны[32].

Рейснер пишет: «В данном случае Хафиз явно намекает на мистическую сущность своей поэзии, поскольку мотив совлечения покрова с лика Возлюбленной в суфийской традиции однозначно толковался как акт приобщения познающего к сокровенному смыслу истинного бытия»[33].

Таким образом, литературная традиция также содержит в себе проявление «скрытого» и «явленного». Произошло это, в том числе, благодаря влиянию суфизма, подтверждение чему можно найти в принадлежности авторов к этому течению, что непосредственно отразилось на их сочинениях.

Таким образом, в данном разделе был проведен анализ религиозной литературы ислама, а именно, главной Священной Книги, Корана и хадисов Пророка, целью которого было выявление в них отражения «скрытого» и «явленного» аспектов и «священной» лексики, т. е. такой, которая повествует о скрытых тайных и явных смыслах, явлениях, формах, качествах героев этого «произведения». Коран пронизан такого рода лексикой, хадисы указывают на это, но в меньшей степени. Вместе с этим они содержат очень строгие предписания жизни мусульманина, а также утверждает идею непознаваемости Бога. Надо сказать, что фигура Аллаха в Коране кажется противоречивой: он одновременно и близко к человеку, в его сердце, и покрывает человека покровом Божественного милосердия, и одновременно далеко — является строгим судьей и проклинает неверных, сжигая их в огне. Исходя из этого, думается, что текст Корана каким-то образом пытается уравновесить два этих явления, которые в итоге становятся в какой-то степени полярными. Исламская цивилизация (если понимать под этим именно «исламское», сопряженное с «исламом» — преданием себя, покорностью) не могла бы

[30] Источник поэтического перевода сборника: https://www.litmir.me/bd/?b=148258. — С. 8.

[31] Там же. — С. 6.

[32] *Рейснер М. Л.* Персидская религиозно-мистическая поэзия XI–XV вв.: учеб. пособие. — Казань: Изд-во Казанского университета, 2015. — С. 177.

[33] Там же.

существовать без тех философских разработок, идей, которые и подняли ее значение до мирового уровня, придали ей «полнокровность». Потому что во многом философы, интуитивно чувствуя эту полярность, пытались сделать ее чем-то единым, создать общность. Этим можно объяснить появление, например, суфизма и, более того, его значение и утверждение как внутреннего непоколебимого ядра ислама. С другой стороны, нужно отметить заложенные в Коране истины, его потенциал, который и был раскрыт в исламской философии и культуре. Это можно сравнить с произрастанием сада из одного цветка: один цветок, прекрасный в своей сущности, может дать соответствующую его свойствам пыльцу (заложенные истины, истоки которых еще предстоит выяснить), которую нужно собрать и опустить в плодородную землю, чтобы появились другие ростки. Что и происходит. Эти ростки и стебельки — та новая реальность, которая создается в ментальном пространстве с помощью философской мысли (в широком смысле слова). Когда на них распускаются бутоны, то расцветает прекрасный сад — и это есть вершины исламского искусства. Но нельзя забывать, что лежало в основе этого «исламского сада» — то, что отличает его от других, прекрасных, каждый по-своему, садов: память о том первом цветке, связь с корнями, которая никогда не обрывалась. А значение, специфика, генотип, выражаясь образным языком, этого сорта цветов как раз и заключается в парадигме «скрытого» и «явленного», а точнее в тех тонких отношениях и смыслах, которые возникают на их границе, символом чего служит завеса. Для человеческого сознания наибольшую тайну и трепет представляет не само «непроявленное», «скрытое», невидимое для человеческого глаза, а то, что непосредственно соприкасается с ним, та граница, благодаря которой оно начинает ощущаться, проявляться, а затем открываться как Истина, что воплощается в фундаментальном сакральном акте совлечения завесы.

ГЛАВА 2. «САКРАЛЬНОЕ» И «ПРОФАННОЕ» В АРХИТЕКТУРНОЙ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ИСЛАМА

2.1. Феномен кисвы (покрова) в архитектуре ислама

К проблеме сакрального обращалось немало исследователей. Она начала разрабатываться в начале XX века. Одним из первых, кто рассмотрел это явление, был немецкий теолог Рудольф Отто. Вводя в область священного понятие «нуминозного» как «совершенно Иного», он ставит сакральное выше любой эмпирической познаваемости и считает его исходным понятием религии[34]. В направлении, созданном Отто, учение о сакральном получило развитие в трудах Мирчи Эдиаде, в «Священном и профанном». К сакральному обращался Эмиль Дюркгейм. Для него сакральное — социологическое явление, служащее социальному порядку. Среди русских философов и исследователей к проблеме сакрального обращались П. Флоренский, Н. Бердяев, Д. Пивоваров, В. Топоров, А. Забияко и др.

[34] *Воеводина Л.* Сакральное и профанное в традиционной культуре // Вестник МГУКИ. — 2016. — № 6 (74). — С. 39–44.

Еще раз обратим внимание на то, что о сакральном в искусстве писал крупнейший исследователь Титус Буркхардт. На связи исламского искусства с феноменом сакрального обращается внимание в исследовании Сейида Хоссейна Насра «Исламское искусство и духовность», где Наср представляет размышления об исламской философии искусства в свете концепции священности этого искусства в традиционном смысле слова. Среди российских ученых проблемой сакрального в искусстве занимается Ш. Шукуров. Помимо отмеченных уже работ, под его редакцией выпущен сборник статей «Храм земной и небесный», посвященный проблеме сакрального в мировой архитектуре. Наконец, в недавнем времени вышла статья В. Деменовой и М. Мохаммади «Метафизика и феномен искусства в трудах Титуса Буркхардта (1908–1984)», где традиционализм рассматривается как направление в современном искусствоведении, определяется его особый подход к анализу сакральной сущности произведений искусства.

Для того чтобы рассмотреть сакральное более предметно и применительно непосредственно к теме раздела, обратимся к определениям сакрального и профанного.

А. П. Забияко, доктор философских наук, приводит следующее его определение: «Сакральное — это святое, священное, важнейшая мировоззренческая категория, выделяющая области бытия и состояния сущего, воспринимаемые сознанием как принципиально отличные от обыденной реальности и исключительно ценные»[35].

Обращаясь к лексическому эквиваленту слова «сакральное» в исламском мире, надо заметить, что в Священной Книге встречается такое понятие, как «*батин*». Оно отражает скрытое, эзотерическое. Это также одно из прекрасных имен Аллаха (тайный, *аль-Батин*). Есть и другой «термин» — *ал-гайб*. Он понимается как сокрытое, как тайна, доступная только Богу. Иногда она приоткрывается пророкам, но в целом недоступна человеческому пониманию. Сам текст Откровения не раскрывает человеку *гайб* полностью, а лишь дает частичное представление о нем.

Профанное же происходит от греческого pro — «прежде» и латинского fanum — «святилище», «храм». Это мирское, не связанное с религиозным, иными словами, светское. «Профанное — мировоззренческая категория, выражающая онтологически и аксиологически низкое положение объекта, не обладающего качеством святости»[36]. Действительно, поначалу профанное понималось ближе к значению того, что расположено «перед» храмом (как нечто противоположное ему). Голландский ученый М. Х. Вагенворт посмотрел на семантику латинского слова profanus по-другому — как на то, что лишено причастности к сакральному, что отделено от храма, сродни изгнанию (т. е. понятие означает действие, а не место). Таким образом, профанное по Вагенворту означает не противоположность сакральному, а прекращение быть таковым. К этому же выводу пришел французский ученый-лингвист XX в. Э. Беневист. Поэтому можно предположить, что понятия «несакрального», «несвятого» или «нечестивого» как отдельной категории не существовало и что оно так или иначе связано с отделением от обозначений категории «сакрального».

---

[35] Культурология. XX век. Энциклопедия. — Университетская книга, 1998.

[36] Религиоведение // Энциклопедический словарь. — Академический проект, 2006.

В исламском мире своего рода эквивалентом профанного может быть понятие *захир*, хотя оно не является полностью тождественным ему, ибо содержит в себе несколько другие качества. Сегодня профанное в культуре в большинстве случаев понимается именно как противоположное священному. «Профанное — есть светское, мирское, не связанное с религиозным» — ответит нам Краткий религиозно-философский словарь[37]. Но если опираться на исследования Вагенворта и Беневиста, то соотнести эти понятия можно, потому как то, что «уже» не является священным, отделено от сакрального мира, близко к понятию *захир* как к проявленному Богом-*аль-Батин* (Богом Скрытым). В искусстве ислама понятия *захир* и *батин* выражаются в первую очередь в таком феномене, как Кааба, и более конкретно — в существовании кисвы (покрова), которая закрывает ее стены. Перейдем к рассмотрению первой.

Кааба («*аль-Бэйт аль-Харам*») — святыня в центре Заповедной мечети (*Масджид аль-Харам*) в Мекке. Слово происходит от араб. بَعَّكَ — придавать форму куба. Слово «Кааба» упоминается в Коране: «*Установил Аллах Каабу, священный дом, утверждением для людей, и священный месяц, и жертвенное животное, и украшения. …*» (5:98), в этой же суре она упоминается еще раз. В других сурах Корана она носит названия: Дом[38], древний Дом, Заповедный дом. Согласно священной Книге, Кааба возводилась еще Авраамом. Все мечети мира ориентированы именно на нее, на нее ориентируется и каждый мусульманин, совершая ежедневный намаз.

Кааба упоминается и в хадисах:

1846 — Передают со слов Анаса бин Малика, да будет доволен им Аллах, что, когда в год завоевания (Мекки) посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, вступил (в город), на голове его был шлем, а когда он снял его, (к нему) подошел один человек и сказал: «Поистине, Ибн Хаталь держится за покровы Каабы!» — и (пророк, да благословит его Аллах и приветствует) велел: «Убейте его!»[39];

4280 — …И когда посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, проезжал мимо Абу Суфйана, он спросил (пророка, да благословит его Аллах и приветствует): «Известно ли тебе, что сказал Са'д бин 'Убада?» (Пророк, да благословит его Аллах и приветствует) спросил: «И что же он сказал?» (Абу Суфйан) сказал: «То-то и то-то». Тогда (пророк, да благословит его Аллах и приветствует) сказал: «Са'д неправ, напротив, в этот день Аллах возвеличит Каабу, и в этот день Кааба будет покрыта (своим покровом)!» — а потом (пророк, да благословит его Аллах и приветствует,) велел водрузить свое знамя на Хаджуне»[40].

Как видно, в этих хадисах упоминается также покрывало Каабы — кисва. Это покрывало черного цвета, на котором вышиты каллиграфические надписи золотой нитью, содержащие суры Корана. В рамках данного исследования феномен кисвы имеет огромное значение потому, что именно Кааба, то, что она включает в себя, то, что она являет собой, неизмеримо важно для понимания сути сакрального

---

[37] *Василенко Л. И.* Краткий религиозно-философский словарь. — М.: Искусство и образование, 2013.

[38] Например, в суре «Корова», суре «Семейство Имрана», суре «Добыча» («Трофеи»), суре «Хадж», суре «Курайш».

[39] Источник перевода хадисов сборника «аль-Джами' ас-Сахих» Мухаммада аль-Бухари: https://isnad.link/book/sahih-al-buhari

[40] Там же.

искусства ислама. Во-первых, как было уже отмечено, на нее ориентированы все мечети мира, а значит, она напрямую влияет на архитектурную традицию ислама. Немаловажно учитывать ее символику — куб, расположенный «в центре мира»[41]. Все мечети в основе плана имеют форму прямоугольника (или квадрата), будь то мечети колонно-дворового типа, айванного или четырехайванного. Подробно символику и метафизику Каабы разбирает Ш. Шукуров[42]. Первое, что нужно отметить — истоки формы Каабы, ее символику — куб и число четыре, которые суть «нумерологические константы»[43]. Они заложены в образе Ветхозаветного Храма, кубического по форме, образ которого был явлен еще Иезекилю. В Коране эти константы связываются с Авраамом, который, по преданию, возвел Каабу. Поэтому четыре (квадрат) и куб являются в каком-то смысле свидетельством веры (согласно истокам), по мнению исследователя. А ведь «Понятия "вера" и "верность" [в любой религии] должны быть выявлены с предельной ясностью их знакового выражения, что не может не сказаться на всем комплексе иконографической программы — изобразительной и архитектурной»[44], — пишет Шукуров. И действительно, такая символика закладывается в каждый храм, который строится (и строится из камня). Обращаясь к технологии постройки, надо сказать: чтобы был построен храм, камень нужно отесать — т. е. сделать его квадратным или прямоугольным, сделать его кубом. Отесывая камень и закладывая его, человек превращает его в храм (в прямом смысле слова), т. е. совершенствует его природу, придавая ему новые качества, вследствие которых является в мир нечто новое, обладающее новыми качествами — Храм как метафизическая реальность. И цель Храма — являть собой такую духовную реальность и служить приобщением к ней. Таким образом, кубичность есть стремление к совершенствованию души. Возвращаясь к Каабе, скажем немного о камне, содержащемся в ее стенах. Шукуров пишет: «Черный камень — образ ключа к Небесному Храму»[45], камень «открывает путь в потусторонние миры»[46]. Образ камня также прослеживается в ветхозаветном предании. Таким образом, куб и камень — первоначала метафизики Каабы.

Значение же «покрытости» Каабы кисвой в свете проведенного нами выше анализа парадигмы «скрытое — явленное» становится очевидным. Внутреннее пространство Каабы ничем не заполнено, оно пусто. Таким образом, Кааба в некотором смысле содержит только кисву — завесу, являющуюся проявлением «завесы сокровенной», которая не только упоминается в священных текстах, а становится видимым материальным объектом уже здесь, в физическом мире. Когда главная святыня религиозной и культурной общности так символична, метафизична, вполне закономерно ожидать проявления воздействия подобного феномена и в изобразительной традиции этой общности (общества), что касается, конечно, не только исламской традиции. Но своеобразный характер исламского искусства

---

41 *Буркхардт Т.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009.

42 *Шукуров Ш. М.* Образ храма = Imago Templi. — М.: Прогресс-Традиция, 2002.

43 Там же.

44 Там же. — С. 111.

45 Там же. — С. 121.

46 Там же.

обусловлен наличием, в том числе, именно таких явлений. Народная традиция ислама называет кисву «Покровом Божественного Милосердия (*Рахман*)»[47].

2.2. Проблема соотношения текста и изображения в живописной и орнаментальной традиции

Рассмотрение соотношения текста и изображения следует начать с орнаментальной традиции в рамках сакрального искусства ислама, потому что она лежит в основе изобразительности, первична по отношению к ней, так как визуальность в исламском мире началась, прежде всего, с начертания Божественного Слова, а значит, с каллиграфической надписи. Широко известно, что именно орнаментальная традиция очень развита на мусульманском Востоке. В связи с чем справедливо такое утверждение? Нами приводились строки из священных текстов ислама, а точнее из хадисов, где содержится запрет на визуальное изображение. Несмотря на то, что Мухаммед закрыл изображение Марии с младенцем в Каабе (как полагает ряд исследователей, что приводилось нами ранее), что, несомненно, повлияло на традиционную культуру, все же такого рода запреты повернули ее в другую сторону — от визуальных изображений к орнаментальности, каллиграфичности. Т. Буркхардт пишет: «И если запрещение образов не соблюдается с одинаковой строгостью во всех этнических группах, оно, тем не менее, неукоснительно для всего того, что составляет литургический каркас ислама»[48]. Пишет ученый и об аниконизме, уже упоминавшемся нами ранее: «Аниконизм — именно это определение уместно в данном случае, а не иконоборчество, — так или иначе стал органическим сопутствием сакрального. Он представляет даже одну из опор, если не самую главную, сакрального искусства ислама»[49]. Проблема соотношения текста и изображения в традиции ислама достаточно глубока и представляет широкое поле для исследований. Она уходит корнями еще в доисламские времена, в культуру кочевников (номадов), в арабскую лингвистическую традицию, а также в кораническую каллиграфию. Мусульманская культура дает нам прекрасный, практически единственный в мировой цивилизации пример глубокого развития орнаментальной и каллиграфической традиции и построения на ее основе всех возможных визуальных образов. С. Х. Наср пишет: «В тайне Точки, представленной диакритическим знаком под первой буквой, с которой начинается Коран, буквой “ба”, скрыт принцип как исламской каллиграфии, так и исламской архитектуры, принцип звукового и изобразительного искусства, корень которых находится в Священной Книге. Точки и линии исламской каллиграфии, с их неисчерпаемым многообразием форм и ритмов, соотносятся с тем Наивысшим Божественным Пределом, в центре которого находится первая Точка, которая есть не что иное, как Его Возвышенное Слово»[50]. Попробуем раскрыть эту мысль чуть подробнее. Идея точки соотносится с феноменом Каабы, представляющей

---

[47] *Буркхардт Т.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009. — С. 12.

[48] Там же. — С. 43–44.

[49] Там же. — С. 44.

[50] *Наср С. Х.* Исламское искусство и духовность / пер. М. Л. Салганик. — М.: Дизайн, информация, картография, 2009. — С. 38.

«центр и начало»[51], квинтэссенцию сакральности. Шукуров пишет[52], что Храм (аль-Бейт) — Дом Божий (по ветхозаветному тексту), а Бог — есть Слово, таким образом, Храм — вмещает Слово и сам есть Слово. Так как в мусульманском мире Храм (истинный храм, как сущность) являет собой Кааба, значит она — вместилище Слова. Это отражается и в нанесении на кисву сур из Корана, которые, содержащие в своей структуре линию и Точку, превращаются из слов в Слово, а значит, выражают Божественную сущность. Именно поэтому каллиграфическое искусство сакрально в своей сути.

Каллиграфическое и орнаментальное искусства развиваются в бесконечность. Происходит это, конечно, не только в исламской культуре, но лишь в ней они приобрели колоссальное значение, потому как их отражение, их образность можно найти в священной архитектуре, в искусстве исламской миниатюры, в искусстве ковроткачества, в произведениях декоративно-прикладного искусства, керамики. Если взять такие произведения целокупно, то можно отметить, что все они являют собой единое декоративно-орнаментальное поле. Оно сакрализует их и в некотором роде дематериализует, придает качества плоскостности, переносит в разряд «бесплотного», именно такого, которое относится к сакральному, к миру «горнему», а не физическому. Вспоминается эссе американского искусствоведа, критика и теоретика Розалинды Краусс «Решетки»[53], написанное в 2000-х гг. В нем решетка позиционируется как некая категория структуры, которая пронизывает многие произведения и модернистское сознание в целом. Справедливо утверждать, что решетка бесконечна. Но так же бесконечно и каллиграфическое и орнаментальное структурное поле в исламском искусстве. Решетка может развиваться как внутрь, так и наружу (центростремительность и центробежность), также развивается и упомянутое выше поле. И также как есть пустое пространство решетки, расположенное за ее гранями, являющее собой «потусторонний» мир, мир «за-реальности», есть пространство живого текста в исламском искусстве, которое начинает приобретать характеристики мира за (в значении «позади») видимыми буквенными начертаниями, мира, которому присуще нечто «совершенно Иное»[54]. Текст приобретает качества орнамента, становится им, придавая ему в большинстве случаев сакральный смысл (так как на священных объектах разного рода обычно расположены суры Корана), и преобразует это качество орнаментальности в своей структуре, рождая нечто новое, новую реальность. В каком-то смысле орнаментальная традиция ислама может являть собой эквивалент решетки, если под последней понимать формообразующую структуру и придавать ей организующие качества.

Сравнительно более узкой темой является проблема соотношения текста и изображения в живописной традиции, так как текст и изображение в ней содержатся на одной плоскости — в пространстве книги. Здесь можно выделить несколько уровней анализа: связь текста с изображением в пространстве книги и связь текста с изображением в пространстве миниатюры.

---

[51] *Буркхардт Т.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009.

[52] *Шукуров Ш. М.* Образ храма = Imago Templi. — М.: Прогресс-Традиция, 2002.

[53] Источник текста эссе: http://www.projectclassica.ru/culture/03_2002/2002_03_01.htm

[54] *Отто Р.* Священное / пер. с англ. А. Руткевич. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008.

Рассмотрим сначала «первый уровень». Значительное исследование данной теме посвятил М. Д. Назарли. В своем труде «Два мира восточной миниатюры» он касается и вопроса соотношения текста, и изображения. Вот что в целом он говорит по этому поводу: «В списках XIV в. миниатюра [имеется в виду персидская миниатюра], как правило, обрамлялась с двух сторон текстом и была его естественным продолжением не только в плане выражения, но и в плане содержания. Миниатюра имела общий с текстом заголовок, который одновременно указывал на сюжет как литературный, так и изображенный на миниатюре. Оба текста — литературный и изобразительный, таким образом, выражали единое действие, происходящее в один момент времени и в общем пространстве и, вероятно, не имели дополнительного "историко-документального" [ранее Назарли говорит, что художники-миниатюристы изображали два времени в пространстве миниатюры — время историческое/мифологическое/ и время реальное] контекста»[55]. Таким образом, изображение было призвано наглядно продемонстрировать отраженный в тексте сюжет, а также продолжить его, чтобы читатель смог догадаться, что может идти в повествовании дальше, вследствие чего оно было связано и с последующим течением сюжета.

Намного интереснее в рамках данного исследования феномен «второго уровня» — размещение текста в самом пространстве миниатюры. Назарли приводит следующий факт: «В списках же XVI в. миниатюра располагается на отдельном листе [подтверждением чего является исследованная нами в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки рукопись "Ахсан ал-Кибар"] и окружена достаточно широким полем. Заглавий, обозначающих сюжет, нет, но имеются небольшие вставки литературного текста, помещенные внутри пространства миниатюры»[56]. Нагляднее проанализировать данную тему, используя изображения. Итак, в «Мираджe пророка Мухаммеда» кисти Султана Мухаммед Низамеддина («Хамсе» Низами. 1539–1543 гг., Британская библиотека, Великобритания, *рис. 1.*) мы видим вставки текста внизу и вверху. Согласно Назарли там располагаются строки из текста, повествующие о сюжете, тот или иной момент которого изображен, поэтому наверняка здесь начертаны строки о вознесении Пророка на небеса на Бураке. Для нас важен способ расположения этих «квадратов» с текстом в пространстве миниатюры. Заметим, что нижние «квадраты» больше по численности, чем верхние. Внизу же расположена и основная часть белых облаков. Их «пространство» органично принимает в себя поля с надписями. К тому же художник не разместил все надписи внизу, а поместил часть из них вверху. Таким образом, зритель начинает прочтение сверху, слева, затем смотрит на изображение, затем переходит к нижним «квадратам» и заканчивает восприятие произведения. Верхние и нижние надписи образуют вертикальную ось, в пространстве которой и расположено визуальное изображение мираджа. Так, в создаваемой образной структуре изображение сливается с текстом, образует с ним одну реальность не только в физическом поле произведения, а в большей части во внутреннем его пространстве.

---

[55] *Назарли М. Д.* Два мира восточной миниатюры: проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006. — С. 86.

[56] Там же.

В миниатюре «Искушение Юсуфа» кисти Кемаль ад-Дина Бехзада *(Рис. 2)* мы видим, как текст «поднимается» вслед за Юсуфом, который убегает от Зулейхи. Он начинается снизу, с подножия крыльца, затем мы видим его кусочек в области лестницы, затем текст появляется вверху и уходит «за пространство» миниатюры слева. Отметим, что там, где расположены человеческие фигуры, текста нет. Очевидно, эти фигуры своеобразно «замещают» его. Таким образом, эти фигуры и текст в каком-то смысле отождествляются, одно является органической частью другого. Обратим внимание также на форму геометрических фигур, где расположен текст и направление самого текста: они следуют за формой визуального изображения. Или, может быть, это она следует за ними? Здесь текст и изображение являют собой одно живое и пульсирующее «тело».

То же происходит на другой миниатюре кисти Бехзада *(Рис. 3)*. Вертикальная ось, создаваемая Бехзадом с помощью одежд черного цвета на рабочих, сплетается с линией поднятия камней вверх (ось образуется с помощью использования одежд синего цвета), линией полукружия на правой стороне миниатюры. Текст также начертан в прямоугольнике, расположенном вертикально. Сами строки напоминают расположение лучей солнца: создают полукружие, читаемое снизу вверх и, без сомнений, повествующее о строительстве замка, о поднятии строительных материалов и о возведении чего-то снизу вверх. Таким образом, здесь тоже возникает вопрос — что более первично: текст или изображение, что чему подчиняется и что за чем следует? Ведь текст содержит в себе образность, присущую также и изображению. И здесь текст и изображение, несомненно, образуют одно целое.

Таким образом, в данной главе мы рассмотрели значение феномена кисвы, покрывающей Каабу, для исламской культуры, а также обратили внимание на связь текста и изображения в орнаментальной и изобразительной традиции ислама. В миниатюрной живописи текст и изображение тесно взаимосвязаны — они могут быть разными уровнями восприятия произведения. Подобно тому, как явленное может стать скрытым, а скрытое — явленным, подобно тому, как «прозреваются» истины или скрываются в глубинах сознания, так и текст может исчезать в глубине произведения миниатюры, оставляя нам лишь визуальный образ, как это хорошо видно на *рис. 2.* В какой-то момент исчезает изображение и перед нами появляется текст, текст не как начертание кистью, а как метафизическая реальность, даже в светском искусстве «помнящая» о своих метафизических свойствах и принадлежности к сакральному миру, что выражается, конечно, по большей части в иллюстрировании священных сцен и персонажей.

ГЛАВА 3. ИКОНОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ «БЕЗ ЛИЦА» И ЕЕ РАЗВИТИЕ В ПЕРСИДСКОЙ МИНИАТЮРЕ

3. 1. История изображения Мухаммеда и имамов в персидской миниатюрной живописи

Даже человек, далекий от искусства персидской миниатюры, на вопрос «кто изображается со скрытым лицом?» наверняка ответит: «Пророки», и это будет верно. В первой главе исследования мы рассмотрели, какими качествами наделены в Коране образы Аллаха и Пророка Мухаммеда. Исходя из нее, можно

утверждать, что их образы священны, сакральны. Однако текст Корана не единожды сообщает нам, что Мухаммед — тоже человек, как и все остальные, в качестве примера можно привести 50-й аят 6-й суры: «*Скажи: "Я не говорю вам, что у меня сокровищницы Аллаха, и не знаю я сокровенного, и не говорю вам, что я — ангел. Я следую только тому, что открывается мне"*»[57]. Тем самым образ Мухаммеда представляется двойственным: с одной стороны, он — Печать Пророков, Посланник Бога, имеющий непререкаемый священный авторитет, а с другой — еще один представитель человечества. Однако с течением времени образ Пророка менялся, становясь все более сакральным. Это связано, в том числе, с расколом мусульманской общины на суннитов и шиитов. Шиизм сыграл одну из ключевых ролей в интерпретации исламским миром образа Пророка Мухаммеда и роли тех, кто, по мнению шиитов, являются избранными из числа его потомков — праведных имамов. Это религиозное течение не могло не влиять на исламскую философию и в частности на развитие философской мысли в Иране, особенно если учитывать то, что во время правления династии Сефевидов (1501–1722 гг.) шиизм стал государственной религией. Это формировало определенную философско-культурную среду, которая, в свою очередь, оказывала влияние на среду художественную. Анри Корбен называет философию шиизма «пророческой философией»[58]. Один из главных ее постулатов, как было отмечено, — противоположность шариата и хакиката, и миссия ее заключается в поиске и сохранении духовных скрытых смыслов Божественных Откровений. Эти смыслы, по утверждению шиитов, ясно видны лишь Пророкам и праведным имамам, что делает из них духовных предводителей. Вспомним слова первого имама из «Проповеди великого провозглашения»: «*Я — знак всемогущего. Я — знание тайн. Я — Порог Порогов. Я знаком с проблесками Божественного Величия. Я — первый и последний, Проявленный и Скрытый. Я — Лицо Бога. Я — Зеркало Бога. … Я — тот, кто хранит тайну Божественного Посланника*». Все перечисленное также делает из имама лицо, пребывающее в двух мирах одновременно — в мире скрытом, тайном и в мире материальном.

Еще раз подчеркнем влияние суфизма на персидскую изобразительную традицию. О восприятии суфизмом личности Пророка прекрасно пишет Кристиан Грабер, доктор искусствоведческих наук в области исламского искусства Пенсильванского университета: «Суфийские авторы, говорящие на эту тему в частности, полагали, что Пророк объединил в себе и человеческую (nāsūt), и сверхчеловеческую (lāhūt) природу, и что его телесная форма возникла только после физического появления его первоначального [исконного, первичного] света. Следовательно, физическое проявление Мухаммеда в материальном мире можно понимать как непрерывный процесс теофании [богоявления, проявленности, проявления], часто за пределами видимого взгляда верующего»[59].

Из текста Корана можно почерпнуть и такой факт, как использование образа завесы, покрова, примеры чего были приведены в первой главе. Исходя из этого, закономерно предполагать, что в персидской миниатюрной живописи могут

---

[57] *Крачковский И.* Коран / пер. с араб. акад. И. Ю. Крачковского. — Буква, 1991.

[58] *Корбен А.* История исламской философии. — Садра, 2018. — 368 с.

[59] *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting // Muqarnas. — 2009. — Vol. 26, BRILL. — P. 231.

иметься изображения, лица персонажей которых скрыты от зрителя. И персонажами этими, в связи со сказанным, в первую очередь являются Пророк Мухаммед и праведные имамы. Итак, обратимся к способам их изображения.

Начать стоит с того, что восточные художники-миниатюристы иллюстрировали в основном произведения светского содержания, Коран и другие тексты религиозного содержания не иллюстрировались[60]. Миниатюрами могли украшаться исторические сочинения, естественно-научные книги, но по большей части это были художественные произведения таких авторов классической персидской литературы, как Фирдоуси, Низами, Джами, Саади и др. Эти произведения содержат в себе поэмы, в которых могут быть рассказаны истории об имамах и Пророке, классическим примером является вступительная поэма в «Хамсе» Низами о вознесении Пророка Мухаммеда на небо на волшебной кобылице — Бураке — Мирадж-наме, которая упоминалась в первой главе. Именно в данной иконографии встречается больше всего изображений Мухаммеда. Здесь стоит привести в пример миниатюру «Мирадж пророка Мухаммеда» (годы создания: 1539–1543) из «Хамсе» Низами, хранящуюся в Британской библиотеке *(Рис. 1)*. Также Мухаммед может изображаться во время проповеди, как в миниатюре «Пророк Мухаммед проповедует после битвы у Рва», написанной в Иране около 1590 гг. *(Рис. 4)*. Источником этой иконографии являются художественные произведения, как составные, так и отдельные. Из вторых уместно назвать «Рассказы о пророках» Исхака ибн-Ибрагима аль-Нишапури, персидского поэта, который жил в XII в. В них на основе изложения Корана рассказывается история пророков вплоть до Пророка Мухаммеда. В этом отношении интересна рукопись, скопированная в Ширазе в 1557 г., содержащая двадцать две миниатюры. Какое-то время она находилась в коллекции востоковеда Генриха Фридриха фон Дица, а затем переместилась в Берлинскую государственную библиотеку, в Фонд прусского культурного наследия, где и пребывает по сей день. Мы приводим одну из двадцати двух миниатюр, на которой изображен мирадж *(Рис. 5)*. Еще один источник — Фалнаме — «Книга предсказаний», появившаяся в Иране в VXI–XVII вв. Она служила универсальной книгой, используемой многими предсказателями, и была довольно популярна. До наших дней сохранились четыре ее копии, одна из которых находится в Университетской библиотеке Дрездена в Германии. Она также содержит в себе рассказы о деяниях Пророка Мухаммеда и имамов, и пример тому — миниатюра 1586 г. из фондов вышеназванной библиотеки *(Рис. 6)*, где Али убивает дракона. Интересно, что ней присутствуют два изображения, фигуры которых скрыты за завесой, и на обеих завесах начертаны имена. В центре композиции изображен имам Али — зять и сподвижник Пророка. Порывистым движением он разрывает пасть дракону, обвившему его со всех сторон. Необычно построение композиции: расположение фрагмента с Али и драконом отделено от внешнего пространства, где находятся другие фигуры, в частности, и вторая фигура «без лица». Возможно, перед нами видение?

Мухаммед может изображаться вместе с праведными имамами. Эта иконография принадлежит как изображению Пророка, так и изображению имамов. Примером может служить замечательная миниатюра, иллюстрирующая притчу Фирдоуси о корабле шиизма *(Рис. 7)*. На ней изображены Пророк Мухаммад, его

[60] *Денике Б.* Живопись Ирана. — М., 1938.

зять Али и сыновья Али. Имам Али вместе с Пророком и двенадцатью сподвижниками изображены также в миниатюре рукописи XVI в., иллюстрирующей «Хосрова и Ширин» Низами *(Рис. 8)*.

Праведные имамы могут изображаться и отдельно от Пророка. Есть произведения, посвященные только им. Примером служит рукопись, находящаяся в фондах Российской национальной библиотеки и носящая название «Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов» Мухаммеда ал-Хусайни вл-Вирамини, иллюстрированная в Иране в 1526 г. В качестве примера приводим самую известную миниатюру данной рукописи — «Первая проповедь Хасана ибн Али» *(Рис. 9)*. О ней еще будет сказано ниже.

Теперь обратимся к истории изображения Пророка и имамов. Этой теме посвящено несколько трудов. Нам хочется отметить труды Виджан Али[61], Олега Грабара[62] и в особенности труд Кристиан Грабер под названием «Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting»[63].

Итак, Кристиан Грабер выделяет три основных типа «портретов» (изображения) Пророка. Она называет их веристическим, вписанным и светящимся. Первый тип отражает стремление художника изобразить Пророка так, как он виден человеческому глазу: с изображением тела, черт лица, других физических характеристик. Этот термин эквивалентен реалистическому изображению, он мыслится «как подходящее средство для визуального описания того, что по сути является не “реальным” человеком, а скорее “образом памяти”»[64]. Вписанными изображениями она называет те, что содержат надписи — либо над белой завесой лица, либо под ней, либо расположенные прямо на ней. Сделано это, по ее мнению, как призыв к молитве через начертание текста и представление образа Пророка в воображении (уме). Светящийся тип изображения, использующий мотив золотого ореола вокруг фигуры и золотую завесу, создан для того, чтобы передать изначальный священный свет Пророка, то, что она называет nūr Muhammad.

Самые ранние изображения представляют Пророка в полностью видимой телесной форме. В персидской миниатюре такие изображения появляются в XIII–XIV веках во время правления династии Ильханидов. Такие иллюстрации, по мнению Грабер, наиболее присущи литературному жанру, который она называет «Шаманиль аль-расул» или «Особенности [черты] Пророка». Этот жанр можно классифицировать как «объяснительный хадис», так как в тексте сборников представлены высказывания об особенностях, чертах характера Пророка, о его физическом облике. В пример Грабер приводит труды аль-Тирмизи, который собрал около четырехсот высказываний о шаманиль Мухаммеда и разделил их на пятьдесят пять отдельных глав, где описаны цвет и черты лица, волосы, обувь и даже тюрбан. Изначально жанр возник в ранних арабских текстах, но в начале

---

[61] *Wijdan Ali.* From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art // Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art 1999, 2001.

[62] *Grabar O.* The Story of Portraits of the Prophet Muhammad, Studia Islamica, 2004.

[63] *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting // Muqarnas. — 2009. — Vol. 26, BRILL.

[64] Там же. — С. 229.

XIII в. попал на территорию Персии. Как один из примеров Грабер приводит миниатюру «Вознесение Пророка Мухаммеда» из Национальной библиотеки Франции *(Рис. 10)*. На ней видны все «атрибуты» образа Мухаммеда — длинные черные косы, черты лица, тюрбан, концы которого обернуты вокруг шеи, синяя мантия с декоративными полосами на рукавах. Они служат визуальными подсказками, идентифицирующими изображенного. Мы приведем следующие примеры миниатюр, где Пророк представлен «реалистично»: «Пророк Мухаммед на троне и четыре Халифа» *(Рис. 11)*, «Мирадж Пророка Мухаммеда» *(Рис. 12)*. Миниатюры, где Пророк изображен с открытым лицом, появлялись и позднее. Такой иконографический тип существовал вплоть до XVII в., но был редок. Примером может служить «Ночное путешествие Пророка (Мирадж)» для «Искандер-наме» из «Хамсе» Низами 1548 г. *(Рис. 13)*.

Таким образом, вероятно, изображение Мухаммеда в полностью «видимой» форме связано, в том числе, с возникновением литературного жанра «шаманиль аль-расул», а также с иллюстрированием, кроме литературных, еще исторических и биографических текстов, и в целом с той относительно свободной атмосферой, которую принесло в художественную среду правление Ильханидов.

Дальнейшая история изображения Мухаммеда связана с так называемым вписанным типом изображения (по Грабер). Такие изображения сочетали фигуральное выражение образа Пророка и текстовую надпись. Вот что пишет об этом Грабер: «Самые ранние примеры таких гибридных композиций лучше всего называть “графическими” или “словесными” (*калима*) портретами, потому что черты лица Мухаммеда удалены и заменены выражением Yā Muhammad! (О, Мухаммед!). Надписи, которые заменяют его глаза, нос и рот, буквально обезличивают его, превращая его образ в “образ текста”, т. е. в представление, которое не является ни изображением, ни текстом, а синтезом, который рассматривается или воспринимается как и то, и другое»[65]. Такие изображения появляются в начале XV в. и связаны с распространением суфизма, который постулировал проявление Божественного слова не только через Коран, но и через личность Его Посланника. Интересно, что Кристиан Грабер удалось отыскать самое раннее такое изображение — «Пророк Мухаммед на Бураке, ведомый Гавриилом». Оно датируется временем около 1400 г. *(Рис. 14)*. На миниатюре в круглом овале лица Мухаммеда расположена надпись, скорее всего, означающая «Yā Muhammad!» (О, Мухаммед!). И хотя это пример работы одного конкретного художника, работавшего на рубеже XIV–XV вв., позднее также можно встретить подобные изображения, что указывает на их распространение в течение долгого времени. В подтверждение Кристиан Грабер приводит иллюстрацию, где виден этот же вписанный тип изображения, но, что важно, применен он к иллюстрированию Али, т. е. праведного имама, и содержит надпись «Yā ʿAlī!» (О, Али!). Это рукопись под названием «История пророков» аль-Нишапури из коллекции Кейра в Лондоне *(Рис. 15)*. Возвращаясь к образу Пророка, почерпнем из труда Грабер еще два примера таких изображений. Это «Вознесение пророка Мухаммеда» 1580 г. *(Рис. 16)* и илюстрация, показывающая Мухаммеда и Али с надписями на вуалях, закрывающих лицо (в то время как надписи других персонажей расположены

[65] *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting... — C. 240.

просто на тюрбанах) — «Пророк Мухаммед и Имам Али, посещающие свои могилы вместе со спутниками» 1706 г. *(Рис. 17)*. Мы же приведем уже упомянутую иллюстрацию из Фалнаме *(Рис. 6)*, а также миниатюру «Али и Айша в битве на верблюде» 1571–1572 гг. Эта рукопись содержит множество изображений Пророка Мухаммеда и Али, переданных либо с лицом, скрытым вуалью, либо с лицом, скрытым вуалью и надписью на ней, как мы можем убедиться, взглянув на *рис. 18*. Этот тип изображения тоже существовал на протяжении определенного времени.

Соглашаясь с Грабер, нужно сказать, что такой тип изображения направлен на взаимодействие зрителя с миниатюрой, дабы в его умозрении, помимо визуального образа, возник образ словесный, вербальный. Когда мы смотрим на миниатюру, где на лице Али расположена надпись «О, Али!», то вспоминаются слова первого имама из «Проповеди великого провозглашения»: «*Я — знак всемогущего. Я — знание тайн. Я — Порог Порогов. Я знаком с проблесками Божественного Величия. Я — первый и последний, Проявленный и Скрытый. Я — Лицо Бога. Я — Зеркало Бога. … Я — тот, кто хранит тайну Божественного Посланника*». Такая же характеристика себя присуща Аллаху, об этом посредством Корана говорит сам Бог через Мухаммеда. Тем самым и Мухаммед, в силу того, что ему открыто многое, наделяется теми же чертами, написание слов на его завесе подтверждает это. Такие изображения являются полем, в котором объединяются разные типы восприятия, что служит наиболее полному погружению в пространство миниатюры, искусства внешне светского, но по существу сакрального, потому что, воспринимая миниатюры, которые рассмотрены выше, где лицо скрыто вуалью, и читая сверху надписи, а точнее одно только Имя и восклицание, зритель считывает не только завесу (значение которой колоссально), но и Слово. Вспоминая приведенные нами ранее слова С. Х. Насра, важно понимать значение Слова, буквы для культуры ислама, слова, которое в первую очередь является выражением Слова Божественного, а значит, самого Бога. Наср также пишет: «Каллиграфия есть базовое искусство создания точек и линий в бесконечном многообразии форм и ритмов, никогда не перестающих навевать воспоминания (тизкар или зикр) об Изначальном Акте Божественного Пера тем, кто способен прозревать в формах отпечаток Того, Кто Не Имеет Формы»[66]. Мусульмане не могли изобразить Бога и написать «О, Аллах!», сама возможность этого кажется абсурдной. Поэтому они наделяли сакральным смыслом то, что могли наделять. Таким образом, миниатюра вбирает в себя сакральные смыслы и в каком-то смысле заменяет изображение того, чего нельзя изобразить, подобными явлениями. Так и появляются изображения, где лицо скрыто вуалью, с надписью или без надписи на ней. Вопрос того, почему со временем стали исчезать изображения с надписями, остается открытым.

Наконец, с началом XVI в. в миниатюру приходит изображение «без лица» или со скрытым лицом. Этот тип естественно связан с предыдущим, и, возможно, они появились примерно в одно время и нам стоило рассмотреть сначала его, но тем не менее мы делаем это сейчас, так как изображения этого типа были наиболее распространены в XVI–XVII вв. В 1501 г. в Иране утверждается династия Сефевидов. Как было уже сказано, при ней государственной религией становится

[66] *Наср С. Х.* Исламское искусство и духовность / пер. М. Л. Салганик. — М.: Дизайн, информация, картография, 2009. — С. 42.

шиизм. Очевидно, это событие является одним из основных факторов возникновения изображений «без лица».

Время рубежа XV–XVI вв. и XVI в. считается временем наивысшего расцвета персидской миниатюры. Это время работы таких мастеров, как Кемаль-ад-Дин Бехзад, Султан Мухаммед, Мирза Али, Касим Али и др. В 1510 г. Герат, центр гератской школы XV в. при Тимуридах, перешел под власть Сефевидов. В 1522 г. указом шаха Исмаила Кемаль-ад-Дин Бехзад, приехавший в новую столицу Тебриз, как и другие художники-миниатюристы, был назначен ведущим мастером придворной мастерской, тем самым положив начало тебризской школе. До его приезда в городе работал художник Султан Мухаммед Низамеддин, который учил юного Тахмаспа (будущего шаха Тахмаспа I) живописи[67]. Именно его кисти принадлежит восхитительная работа, изображающая мирадж Пророка, из фондов Британской библиотеки *(Рис. 1)*. На ней мы видим фигуру Мухаммеда, который представлен со скрытым лицом. На вуали уже не содержится никаких надписей. В это же время работал замечательный художник Касим Али, ученик Бехзада. Нельзя назвать его представителем гератской школы, которая после переноса столицы в Тебриз все же продолжала существовать, хотя, скажем, и более скромно. Но произведения его, несомненно, «exhalent un parfum pictural Herâtî»,[68] по словам И. С. Щукина, исследователя персидской миниатюры. Кисти Касима Али, предположительно, принадлежат миниатюры рукописи «Ахсан-ал-кибар» или «Предания о жизни праведных имамов», упоминавшейся нами. Ряд исследователей считает, что миниатюры были выполнены уже в Тебризе, когда мастер переехал туда (И. Щукин[69]), другие полагают, что он иллюстрировал это произведение, еще находясь в Герате (О. Акимушкин, А. Иванов[70]). Изображения Пророка и праведных имамов представлены со скрытыми вуалью лицами, поверх которых нет никаких надписей. Относительно этого типа изображения можно привести множество других иллюстраций. Это и уже упомянутые нами «Притча о корабле шиизма» Фирдоуси *(Рис. 7)*, и «Мирадж Пророка Мухаммада» из «Рассказов о пророках» *(Рис. 5)*. Еще одна миниатюра из «Рассказов» изображает Пророка или имама Али *(Рис. 19)*. На последней мы видим фигуру человека «без лица» в окружении фигур других людей, по-видимому, внимательно слушающих «духовного предводителя» и совещающихся между собой. Исходя из размера нимба вокруг головы «святого» (и его, в некотором роде, скромного положения, несколько скованных движений), можно предположить, что перед нами изображен именно Али, так как Пророк изображается с более объемным горящим ореолом вокруг головы или фигуры, что выражает его глобальную световую сущность, к чему мы обратимся далее. Здесь же практически единственным, не считая небольшого «нимба», атрибутом принадлежности этого человека к миру сакрального является как раз белая завеса на его лице.

---

[67] Персидские миниатюры XIV–XVII вв.: альбом / вступит. ст. О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова. — М., 1968.

[68] «Источают живописный аромат Герата». Stchoukine I. Qāsin ibn ʻAlī et ses peintures dans les Aḥsan al-Kibār // Arts asiatiques. — 1973. — T. 28.

[69] Там же.

[70] Персидские миниатюры XIV–XVII вв. ... — М., 1968.

Следующее, что хочется отметить, — концепция «Nūr Muhammad», которую предлагает Кристиан Грабер. Концепция эта представляет собой взгляд на Пророка Мухаммеда как на изначальный Свет, особую нематериальную субстанцию, слишком сильно «горящую», чтобы его можно было видеть. Грабер находит подтверждение в персидских текстах, например, в «Беседе птиц» Аттара. Ученый приводит иллюстрацию XV в., нами приводится миниатюра «Мухаммед возносится на небеса на Бураке» второй половины XVI в. *(Рис. 20)*. Здесь его лицо покрыто золотой вуалью, а его фигура, фигура Бурака и все пространство вокруг объяты свечением. На наш взгляд, это вполне может быть наглядным отражением концепции «Nūr Muhammad». Как мы знаем, о световой сущности Аллаха говорится в Коране (24:35). Очевидно, что свет Аллаха проливается и на посланника Аллаха — Пророка Мухаммеда, пример тому — рассматриваемые изображения с золотого цвета вуалью. Здесь, к слову, уместно сказать и о проявлении этого света через золотые ареолы вокруг изображенных святых людей (всего тела или только головы) во всех произведениях, рассмотренных нами.

Таким образом, изображения Мухаммеда и имамов в персидской миниатюре прошли путь от полностью «открытых» зрителю «реалистических» композиций к изображению, в котором лицо скрывается вуалью. Кристиан Грабер этот путь назвала «От Логоса к Свету», и, кажется, лучшего термина нельзя подобрать. Ведь образы Пророка и имамов метафоричны, как метафоричен и иносказателен сам Коран. Священная философско-религиозная и художественная среда средневекового Ирана, напитанная интенциями «скрытых смыслов», содержала в себе огромный потенциал для изменений, которые выразились, в том числе, в искусстве персидской миниатюры, в частности в изображении Пророка и имамов.

Грабер пишет: «…язык метафор доминирует, особенно в древних персидских литературных и художественных традициях, в которых Пророк описывается в слове и в форме как одновременно полиморфный и пиктографический, видимый и невидимый, логос и свет»[71]. Хочется также отметить, что она, вслед за Видждан Али и Т. Буркхардтом (которые, напомним, говорили об аниконизме исламского искусства), утверждает, что причиной подобных изменений является не запрет на визуальное изображение. Художники пытались постичь внутреннюю суть образа Пророка, имамов, интерпретировать их, они «работали» с ним, и это была тяжелая внутренняя работа как их самих, так и внутреннего существа культуры.

3. 2. Персонажи миниатюры «без лица» и рукопись «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини

Персонажами персидской миниатюры, в которой лицо скрыто вуалью или завесой, являются святые люди, те, кто так или иначе связан с миром сакрального. В первую очередь здесь нужно назвать самого Пророка Мухаммада. Также «без лица» изображаются праведные имамы, те, кто остались наместниками после смерти Печати Пророков. Затем нельзя не упомянуть, и это интересный факт, что праведные женщины также могут изображаться со скрытым лицом, и пример тому дочери Пророка, в частности Фатима. Наконец, с лицом, скрытым вуалью, могут изображаться мифологические персонажи, святые, например Юсуф.

---

[71] *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting // Muqarnas. — 2009. — Vol. 26, BRILL. — C. 254.

Изображению жизни праведных имамов посвящена рукопись, находящаяся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, известная как «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини или «Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов», проиллюстрированная в 1520-х гг. предположительно Касимом Али. Рукопись поступила в Российскую национальную библиотеку в составе ста шестидесяти шести рукописей из г. Ардебиля в 1828 г. Она размещена в Секторе восточных фондов в фонде № 923, привязанном к каталогу «Dorn» (Dorn 312, 313), созданному академиком Дорном Борисом Андреевичем, работавшим в Императорской Публичной библиотеке в 1844–1869-х гг. В 1852 г. в Петербурге им был издан данный каталог восточных рукописей на французском языке объемом более семисот страниц. Он включает девятьсот пятьдесят семь описаний рукописей, сгруппированных по языкам (на четырнадцати языках) и по тематическому признаку. Рукопись была пронумерована 24 сентября 1905 г. хранителем библиотеки Хрисанфом Мефодиевичем Лопаревым, о чем свидетельствует подпись, сделанная его рукой на последней ее странице. Список представляет собой две книги, содержащие в общем составе пятьсот восемь листов, тридцать девять из которых полностью отведены миниатюрам.

Честь открытия миру миниатюр рукописи «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини принадлежит А. Сакисяну[72] в его трудах 1920-х гг., о чем упоминает Б. П. Денике, следующий, кто обратился к рукописи в своем труде «Живопись Ирана»[73]. В 1950-е гг. ее исследовали М. М. Дьяконов и Ю. С. Дашевский[74]. В 1968 г. под редакцией Ю. Е. Борщевского вышел альбом «Персидские миниатюры XIV–XVII вв.»[75] со вступительной статьей О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова, где упоминается эта рукопись. В 1973 г. во французском журнале «Arts Asiatiques» вышла статья И. С. Щукина[76], посвященная только «Ахсан-ал-кибар». Наконец, в 2006 г. была опубликована статья О. Ф. Акимушкина[77], в которой автор уточняет множество фактов о данной рукописи, составляя достаточно полную ее историю, что представляет большую ценность, а также подвергает сомнению авторство Касима Али в отношении приписываемых ему ранее миниатюр.

«Ахсан ал-Кибар фи ма'рифат айимма ал-атхар» (полное название, установленное О. Акимушкиным) была переписана в 1433 г. (по одной из версий — в 1521 г.), что определено еще Б. Дорном, а позднее подтверждено О. Акимушкиным и А. Ивановым, они также указывают имя каллиграфа — Хизр-шах Астрабади,

---

[72] *Sakisian A.* Les miniatures persanes du XII au XX siècle. — Paris, 1929.

[73] *Денике Б. П.* Живопись Ирана. — М.: Искусство, 1938.

[74] *Дьяконов М. М., Дашевский Ю. С.* Поздние миниатюры Касима Али в рукописи Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде // Известия АН Таджикской ССР. — 1954. — Вып. 5.

[75] Персидские миниатюры XIV–XVII вв.: альбом / вступит. ст. О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова. — М., 1968.

[76] *Stchoukine I.* Qāsin ibn 'Alī et ses peintures dans les Aḥsan al-Kibār // Arts asiatiques. — 1973. — T. 28. — P. 45–62.

[77] *Акимушкин О.* Заметки о списке (Dorn 312) сочинения Мухаммада ал-Вирамини «Ахсан ал-Кибар» из собрания Российской национальной библиотеки // Индоиранское языкознание и типология языковых ситуаций: сборник статей к 75-летию профессора Александра Леоновича Грюнберга (1930–1995). — СПб., 2006. — С. 220–228.

писец личной шахской мастерской. Акимушкин считает, что автором этого труда был сам Аби Зайд ал-Хусайни ал-Алави ал-Вирамини, хотя мастер, по его словам, определял себя лишь как составителя рукописи. Как бы то ни было, свой труд ал-Вирамини начал в конце 1320-х гг., а завершен он был в 1340-х гг.

Дата переписки рукописи не имеет отношения ко времени создания миниатюр, которыми книга была украшена позднее. То, что рукопись иллюстрировалась позднее, в 1520-х гг., не должно вызывать удивления, это вполне могло иметь место в практике[78]. Напротив, интересным и необычным являлся процесс создания рукописи: ее миниатюры были выполнены на отдельных листах, а затем наклеены на оставленные для них места. При работе с рукописью в глаза бросаются пустые страницы, которые либо не проиллюстрированы совсем, либо украшены лишь каллиграфическими надписями. Пустоты оставлялись не только для иллюстраций, но и для цитат из Корана, хадисов.

Точная дата завершения иллюстрации рукописи, а именно сентябрь 1526 г., известна благодаря датировке одной из миниатюр *(Рис. 9)*, единственной подписанной. Сразу стоит сказать, что не все тридцать девять миниатюр приписываются Касиму Али. По мнению И. С. Щукина[79], только двенадцать из них были созданы рукой этого художника, остальные же принадлежат кисти его учеников, которые мастер лишь завершал. До выхода статьи О. Акимушкина в 2006 году считалось, что подписанная миниатюра рукописи («Первая проповедь Хасана ибн Али»), несомненно, принадлежит руке Касима Али. В этом не сомневались упомянутые нами исследователи вследствие расположения на плоскости миниатюры надписи, упоминающей имя Касима ибн-и ʻАли. Именно этот факт давал повод считать, что авторство установлено. Однако, как уже было сказано, в 2006 году Акимушкин подверг сомнению это утверждение[80]. Поэтому мы не можем утверждать безусловно, что миниатюры рукописи «Ахсан-ал-Кибар» принадлежат кисти Касима Али, Чихрагушая.

Однако обратимся к миниатюрам рукописи «Ахсан-ал-Кибар». Нами были изучены два тома рукописи. Большинство миниатюр содержат изображения, лица на которых скрыты белой вуалью. «Предания о жизни праведных имамов» рассказывают о деяниях имамов, иконография их многообразна: изображение с Пророком *(Рис. 21)*, проповеди имамов («Первая проповедь Хасана ибн Али», *рис. 9*), чудеса, совершаемые имамами *(Рис. 22)*, множество сцен посвящено беседам имамов с людьми (*Рис. 23*, *24*). Наконец, иллюстрируются сюжеты произведения (*Рис. 25–27*). Мы располагаем данными изображениями благодаря статье И. С. Щукина. Глядя на миниатюры рукописи, можно согласиться с ученым в том, что двенадцать миниатюр (опубликованных в статье и частично приведенных здесь) принадлежат кисти одного мастера. Они показывают высокую

---

[78] Персидские миниатюры XIV–XVII вв.: альбом / вступит. ст. О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова. — М., 1968. — С. 21.

[79] *Stchoukine I.* Qasim Ibn ʻAli et ses peintures dans les Ahsan al-kibar // Arts Asiatiques. — 1973. — T. XXVIII. — P. 45–54.

[80] Подробнее: *Акимушкин О.* Заметки о списке (Dorn 312) сочинения Мухаммада ал-Вирамини «Ахсан ал-Кибар» из собрания Российской национальной библиотеки // Индоиранское языкознание и типология языковых ситуаций: сборник статей к 75-летию профессора Александра Леоновича Грюнберга (1930–1995). — СПб., 2006. — С. 220–228.

степень однородности стиля. Важный факт для нашего исследования мы можем почерпнуть в этой рукописи — то, что со скрытым лицом могли изображаться и праведные женщины. Одна из миниатюр рукописи содержит такое изображение. В ней проиллюстрирована история из «Ахсан ал-Кибар»: совершение чуда благодаря молитве Фатимы (появление еды на столе). В хадисах о Фатиме говорится следующее:

3767 — Передается от Мисуара бин Махрама, да будет доволен ими обоими Аллах, что посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, сказал: «Фатима является частицей меня самого, и кто разгневает ее, вызовет и мой гнев».

Поэтому закономерно, что и Фатима изображалась со скрытым лицом, ведь она была дочерью Пророка, праведной.

В целом же «Ахсан ал-Кибар» является подтверждением всего того, что было рассмотрено ранее. Мы видим атрибуты святых людей, такие как золотой нимб вокруг головы, видим главное отражение сакральности — лик, закрытый завесой. Если мы обратим внимание на *рис. 21* («Последняя проповедь Пророка Мухаммеда»), то увидим, что в центре изображены две фигуры — Пророк и, скорее всего, имам Али. Интересно отметить, что нимб Мухаммеда больше, чем нимб Али, и (!) закрывает половину лица Али. Наивно было бы предполагать, что это случайное стечение обстоятельств. Художники не допускали таких случайностей. В искусстве персидской миниатюры выверена каждая деталь. Здесь автор произведения показывает некую «духовную иерархию». Имамы — праведные люди, в шиизме они почитаются наравне с Пророком, как мы могли убедиться ранее, но все же уровень Мухаммеда недостижим. А ведь перед нами миниатюра времени, когда официальной религией уже несколько десятилетий был шиизм. В связи с этим можно утверждать, что место и личность Пророка все же несопоставимы с личностями праведных имамов. Но на других миниатюрах рукописи Пророк изображается рядом с имамами, с Фатимой, и его «высокая святость» не подчеркивается так явно. Это говорит о том, что на *рис. 21* происходит какое-то важное священное действо, и это так — Пророк совершает проповедь. Исходя из этого, в отношении духовной иерархии можно сделать следующее довольно очевидное заключение: имам — это человек (хотя и наделенный сакральными функциями), а Мухаммед — это Пророк, именно этим все сказано. Имамы не могут получать такого знания от Бога, которое было дано лишь Печати Пророков. Рукопись позволяет нам открыть, увидеть эту истину достаточно наглядно. Можно предположить, что даже в глубоко шиитской среде художники не позволяли себе излишне преувеличивать святость имамов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в данной работе нами были рассмотрены художественные и философско-религиозные смыслы изображения «без лица» в персидской миниатюре.

В первой главе «“Скрытое” и “явленное” как философско-культурная проблема стран ислама» мы проанализировали Коран и хадисы Пророка (сунтиского и шиитского толка) и выяснили, каким образом отражается парадигма «скрытое — явленное» в этих священных текстах: в Коране напрямую не существует

запрета на изображения. Более того, ряд исследователей (Карен Армстронг, Шариф Шукуров, Титус Буркхардт) настаивают на существовании предания, в котором упоминается, что когда Мухаммед вошел в Каабу, то закрыл рукой изображение Мадонны с младенцем, дабы его не уничтожили.

Коран содержит огромное количество указаний на то, что лишь Богу ведомо явное и тайное, проявленное и скрытое, и Он сам видится как тайный и явный. Помимо этого, для отражения идеи «скрытости — явленности» Божественного знания и Истины Коран использует биполярные образы дня и ночи, света и мрака (тени), жары и прохлады, обращается к образам слуха и глухоты, зрения и слепоты. Упоминается в нем и непосредственно образ сокровенной завесы как того, что отделяет Бога от людей праведных от неправедных, истину от заблуждения.

В хадисах же содержится множество указаний на то, что в тот дом, где есть изображения, ангелы не войдут, и что в судный день Бог попросит оживить то, что было нарисовано, но ни один человек не сможет этого сделать, потому что не способен делать вещи живыми, вследствие чего его ждет геенна. А значение хадисов для мусульман огромно — выше них стоит только Коран. Хадисы же составляют большую часть сунны, по законам которой живут все мусульмане.

Результаты параллельного исследования философской мысли позволяют утверждать, что аспекты категориальной пары «скрытое — явленное» получили в ней свое развитие, что не могло не сказаться на культурной, а значит и на художественной среде. В частности, немалую роль сыграла так называемая «пророческая философия шиизма»: она разрабатывала проблематику святости имамата — двенадцати имамов, которые были духовными предводителями на земле после смерти Пророка. Именно поэтому роль праведных имамов в шиизме крайне важна — они не только единственные, кто после смерти мог знать тайные, скрытые смыслы, которые им открывал Аллах, но и сами этим скрытым смыслом являлись, вследствие чего стали предметом изображения, в том числе произведений с иконографией «без лица».

Наконец, значительную роль для нашей работы имеет суфизм, также оказавший влияние не только на искусство персидской миниатюры, но и на всю художественную культуру ислама. Он начал обретать более-менее явные формы уже к XI в., когда появляется старейший и первый систематизированный трактат по суфизму — «Раскрытие скрытого за завесой для сведущих в тайнах сердец» («Снятие завесы со скрытого», «Кашф аль-махджуб») суфия (и, к слову, суннита) Али ибн Усмана аль-Худжвири, в котором расположена своеобразная «анатомия» такого феномена, как завеса (сокровенная завеса), фундаментального понятия в суфизме.

Далее нами было рассмотрено отражение «скрытого» и «явленного» в художественной литературе, благодаря чему мы выявили связь между суфизмом и литературной традицией, влияние на нее первого, вследствие чего обнаружили во многих произведениях («Хамсе» Низами, «Беседа птиц» Аттара, поэзия Хафиза) упоминание образа сокровенной завесы. Таким образом, мы можем сказать, что парадигма «скрытое — явленное», образ завесы нашли существенное отражение в религиозно-философской и художественной литературе исламского мира.

Во второй главе «“Сакральное” и “профанное” в архитектурной и изобразительной традиции ислама» мы обратились к феномену кисвы в архитектуре ислама и к проблеме соотношения текста и изображения в живописной и орнаментальной

традиции. Значение кисвы, священного покрывала Каабы, трудно переоценить. Она является зримым воплощением завесы, о которой говорится в священной Книге мусульман. Соотношение текста и изображения в орнаментальной традиции ислама выражается в фундаментальном значении для художественной традиции и для культуры в целом такого феномена, как каллиграфия. Точка и линия — основа любой арабской каллиграфической надписи — являются в первую очередь способом проявленности Божественного слова, священного текста Корана, а отсюда началом любого визуального образа в исламе.

На соотношение текста и изображения в изобразительной традиции в контексте произведения миниатюрной живописи можно посмотреть с разных сторон. В пространстве одного листа можно выявить несколько «слоев» восприятия произведения, которые дополняют друг друга. Одним из слоев является визуальное изображение, другим — текстовая реальность. Визуальное изображение, в свою очередь, содержит фигуративное изображение и изображение «орнаментальное». Все эти три константы формального выражения (начертательность текста, фигуративность, орнаментальное поле миниатюры) являются также явлениями внутреннего порядка и именно на этом уровне начинают терять свою константность — т. е. двигаться, исчезать в поле листа и возникать в нем, за счет чего возникает множественность смыслов, возникают их «скрытость» и «явленность». С этой точки зрения, некоторые смыслы мы можем не видеть за счет их скрытости «на данный момент».

В третьей главе, которая носит название «Иконография изображения “без лица” и ее развитие в персидской миниатюре», мы рассмотрели историю изображения Пророка Мухаммеда и праведных имамов в персидской миниатюрной живописи, а также обратились к ряду персонажей «без лица» и отдельно проанализировали рукопись «Ахсан ал-Кибар» («Лучшие из великих людей. Жизнь праведных имамов») Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини, которая была изучена нами в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки.

Пророк мог изображаться по-разному. Самые ранние изображения представляют Мухаммеда в видимой телесной форме. Они появляются в персидской миниатюре в XIII–XIV вв. на страницах «Шаманиль аль-расул» или «Особенности [черты] Пророка», произведения этого литературного жанра были распространены в тот период. Примером может быть миниатюра «Мирадж Пророка Мухаммеда» из «Джами ат-Таварих» Рашида ад-Дина (начало XIV в.). Этот иконографический тип существовал в персидской миниатюре вплоть до XVII в., но был довольно редок. Следующим типом является изображение Мухаммеда с лицом, скрытым завесой, на которой расположена каллиграфическая надпись, где содержится его Имя и восклицание («О, Мухаммед!»). Эта иконография присуща и изображениям имамов («О, Али!»). Такой тип появился в начале XV в. и связан с влиянием суфизма, роли проявления Божественного слова через личность посланника Аллаха в его учении. Примером может служить миниатюра «Али и Айша в битве на верблюде» из «Сада счастья» Мирхванда (XVI в). Такие изображения призваны наиболее полно погружать зрителя в мир миниатюры, раскрывать ему ее сакральные смыслы, выражаемые как в изображении завесы, так и в Слове. Также существуют изображения Мухаммеда с завесой золотого цвета («Мухаммед возносится на небеса на Бураке» из «Юсуфа и Зулейхи» Джами, вторая половина XVI в.), что может быть отражением концепции «Nūr Muhammad»

(«Свет Мухаммеда»), предлагаемой Кристиан Грабер. Наконец, в начале XVI в. (в это же время господствующей религией при Сефевидах становится шиизм) в персидской миниатюре появляются изображения «без лица» с белой завесой на лице, на которой нет никаких начертаний. Примером может быть миниатюра «Притча о корабле шиизма» из «Шахнаме» шаха Тахмаспа 30-х гг. XVI в.

Рассмотренная нами далее рукопись «“Ахсан ал-Кибар” Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини или “Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов”» содержит в себе 508 листов, 39 из которых посвящены миниатюрам. Все миниатюры содержат изображения «без лица». Здесь со скрытым лицом изображены Мухаммед, праведные имамы, Фатима, дочь Пророка. Как мы видим, женщины также могли изображаться со скрытым лицом. Благодаря проведенному анализу можно установить отражение в миниатюрах рукописи духовной иерархии, которая подразумевает открытость глобальных священных истин «на высшем уровне» только Пророку Мухаммеду, имамы же, хоть и являются духовными предводителями и в некотором роде «скрытым смыслом», не могут постигать Истину так, как это было возможно Пророку. Это хорошо видно в одной из миниатюр рукописи — «Последняя проповедь Пророка Мухаммеда», где лицо имама Али почти скрыто светом Мухаммеда, а его фигура почти не видна за фигурой посланника Аллаха. Также на этой же миниатюре можно отметить отражение концепции «Nūr Muhammad», которая раскрывает «световую сущность» Пророка, что выражено в огромном золотом горящем нимбе вокруг верхней части его фигуры и в завесе, скрывающей его лицо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом индийских и персидских миниатюр XVI–XVIII вв.: альбом репродукций / вступит. статья А. А. Ивановой, Т. В. Грек, О. Ф. Акимушкина; под ред. Л. Т. Гюзальяна; Восточная миниатюра и каллиграфия в ленинградских собраниях, Академия наук СССР, Институт народов Азии, Государственный Эрмитаж, Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; под общ. ред. И. А. Орбели. — М.: Изд-во восточной лит-ры, 1962. — 84 с.
2. *Бренд Б.* Искусство ислама. — М.: Гранд-Фаир, 2008. — 334 с. — ISBN 978-5-8183-1489-1.
3. *Буркхардт Т.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009. — 288 с. — ISBN 978-5-94673-050-9.
4. *Буркхардт Т.* Введение в доктрину суфизма / пер. с англ. Н. П. Локман. — Таганрог: Ирби, 2009. — 144 с. — ISBN-978 5-94673-049-5.
5. *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. — М.: Искусство, 1974. — 187 с.
6. Единство красоты: сборник статей / Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук; авт.-сост., науч. ред. М. Дж. Назарли; пер. Б. В. Норик, М. Л. Салганик, М. Дж. Назарли. — М.: Садра, 2019. — 270 с. — ISBN 978-5-906859-33-4.
7. Индоиранское языкознание и типология языковых ситуаций = Indo-Iranian linguistics and the typology of linguistic situations: сборник статей к 75-летию профессора А. Л. Грюнберга (1930–1995) / Российская академия наук, Институт лингвистических исследований; отв. ред. М. Н. Боголюбов. — СПб.: Наука, 2006. — 430 с. — ISBN 978-5-02-026418-0.

8. Культурология. XX век: энциклопедия / гл. ред., сост. С. Я. Левит. — СПб.: Университетская книга, 1998. — ISBN 978-5-7914-0027-6.
9. *Корбен А.* История исламской философии / пер. с фр. А. Кузнецова; науч. ред. Я. Эшотс. — 4-е изд. — М.: Академический проект; Садра, 2018. — 367 с. — ISBN 978-5-906859-08-2.
10. Коран / пер. с араб. И. Ю. Крачковского; пред. В. Беляева, П. Грязневич. — М.: Буква, 1991. — 527 с. — ISBN 978-5-85735-001-8.
11. *Наср С. Х.* Исламское искусство и духовность / пер. М. Л. Салганик; Фонд исследований исламской культуры. — М.: Феория; Дизайн, информация, картография, 2009. — 231 с. — ISBN 978-5-287-00648-8.
12. *Назарли М. Д.* Два мира восточной миниатюры. Проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи = The Two worlds of Middle Eastern book illuminations. The Problem of pragmatical interpretation of safavi painting: монография. — М.: Издательский центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2006. — 286 с. — ISBN 978-5-7281-0389-9.
13. Персидские миниатюры XIV–XVII вв.: альбом репродукций / вступит. статья О. Ф. Акимушкина и А. А. Иванова; под ред. Ю. Е. Борщевского; Восточная миниатюра и каллиграфия в ленинградских собраниях; Академия наук СССР; Институт народов Азии; Государственный Эрмитаж; Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; под общ. ред. И. А. Орбели. — М.: Наука, 1968. — 47 с.
14. Поздние миниатюры Касима Али в рукописи Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде / М. М. Дьяконов, Ю. С. Дашевский // Известия АН Таджикской ССР. — 1954. — Вып. 5. — С. 17–27.
15. *Полякова Е. А.*, *Рахимова З. И.* Миниатюра и литература Востока: Эволюция образа человека: альбом. — Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1987. — 284 с.
16. *Рейснер М. Л.* Персидская религиозно-мистическая поэзия XI–XV вв.: учеб. пособие / Министерство образования и науки Российской Федерации, Казанский федеральный университет. — Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2015. — 222 с. — ISBN 978-5-00019-494-2.
17. *Шукуров Ш. М.* Искусство средневекового Ирана: формирование принципов изобразительности / Академия наук СССР, Институт востоковедения. — М.: Наука, 1989. — 246 с. — ISBN 978-5-02-016708-8.
18. *Шукуров Ш. М.* Образ храма = Imago Templi / Око, Институт востоковедения Российской академии наук, Отдел сравнительного культуроведения. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 496 с. — ISBN 978-5-89826-126-5.
19. *Адамова А. Т.* Персидские рукописи, живопись и рисунок XV — начала XX века / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. — 512 с. — URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/research/publications/?lng=ru (дата обращения: 01.06.2020).
20. *Акимушкин О. Ф.* Заметки о списке (Dorn 312) сочинения Мухаммада ал-Вирамини «Ахсан ал-Кибар фи ма'рифат айимма ал-атхар» из собрания Российской национальной библиотеки // Индоиранское языкознание и типология языковых ситуаций: сборник статей к 75-летию профессора А. Л. Грюнберга (1930–1995). — СПб.: Наука РАН, 2006. — С. 220–228. — URL: https://docplayer.ru/29148590-O-f-akimushkin-spb-filial-iv-ran-hudozhnik-kasim-ibn-ali-i-rukopis-rnb-ahsan-al-kibar-dorn-312.html (дата обращения: 01.06.2020).
21. Али ибн Усман аль-Худжвири. «Раскрытие скрытого за завесой для сведущих в тайнах сердец». — URL: https://www.litmir.me/bd/?b=641673 (дата обращения: 01.06.2020).
22. «Аль-Кафи» шейха Аль-Кулайни. — URL: https://al-kafi.ru/ (дата обращения: 01.06.2020).
23. *Денике Б. П.* Живопись Ирана. — М.: Искусство, 1938. — 163 с. — URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01005322948#?page=1 (дата обращения: 01.06.2020).
24. *Денике Б. П.* Искусство Востока: Очерк истории мусульманского искусства. — Казань: Комбинат издательства и печати А.Т.С.С.Р, 1923. — 250 с. — URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01009150043#?page=1 (дата обращения: 01.06.2020).

25. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках / введ., пер. и коммент. проф. Б. Н. Заходера. — М.; Л.: Искусство, 1947. — 201 с. — URL: http://farhang-alshia.narod.ru/karbin/kazi.html (дата обращения: 01.06.2020).

26. Мухаммад аль-Бухари. Аль-Джами' ас-Сахих. — URL: https://isnad.link/book/sahih-al-buhari (дата обращения: 01.06.2020).

27. Розалинда Краусс. Решетки. — URL: http://www.projectclassica.ru/culture/03_2002/2002_03_01.htm (дата обращения: 01.06.2020).

28. Россия и мусульманский мир: инаковость как проблема = Otherness problematized: Russia and Islamic World: монография / отв. ред. А. В. Смирнов. — М.: Языки славянских культур, 2010. — 523 с. — URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/rossija_i_musulmanskij_mir_inakovost_kak_problema_2010/16-1-0-1749 (дата обращения: 01.06.2020).

29. *Федорова Ю. Е.* Философская поэма Фарид ад-Дина Аттара «Язык птиц»: избранные главы в переводе и переложении // Философская мысль. — 2014. — № 11. — С. 107–150. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=13993 (дата обращения: 01.06.2020).

30. *Grabar O.* The Story of Portraits of Prophet Muhammad // Studia Islamica. — 2003. — № 96. — URL: https://www.researchgate.net/publication/259791931_The_Story_of_Portraits_of_the_Prophet_Muhammad (дата обращения: 01.06.2020).

31. *Gruber C.* Between Logos (kalima) and Light (nūr): representations of the Prophet Muhammad in islamic painting // Muqarnas. — 2009. — Vol. 26, BRILL. — P. 229–262. — URL: https://www.academia.edu/456885/_Between_Logos_Kalima_and_Light_Nur_Representations_of_the_Prophet_Muhammad_in_Islamic_Painting_ (дата обращения: 01.06.2020).

32. *Sakisian A.* La Miniature Persane du XXIe au XVIIe Siècle. — Paris et Bruxelles: Les Editions G. van Oest, 1929. — 108 plates. — 174 p. — URL: https://doi.org/10.1017/S0035869X00070143 (дата обращения: 01.06.2020).

33. *Stchoukine I.* Qāsin ibn ʿAlī et ses peintures dans les Aḥsan al-Kibār // Arts asiatiques. — 1973. — T. 28. — P. 45–62. — URL: https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1973_num_28_1_1071 (дата обращения: 01.06.2020).

34. *Wijdan A.* From the Literal to the Spiritual: The Development of Prophet Muhammad's Portrayal from 13th Century Ilkhanid Miniatures to 17th Century Ottoman Art // Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht — The Netherlands, August 23–28. — 1999. — No. 7. — P. 1–24. — 2001.— URL: https://www.staff.science.uu.nl/~gent0113/islam/downloads/ejos_4_7.pdf (дата обращения: 01.06.2020).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. «Мирадж Пророка Мухаммеда». «Хамсе» Низами Гянджеви. Султан Мухаммед. Тебриз. 1539–1543 гг. Британская библиотека, Лондон

Рис. 2. «Искушение Юсуфа». Кемаль-ад-Дин Бехзад. 1488 г., Национальная библиотека, Каир

Рис. 3. «Строительство замка аль-Хаварнак». «Хамсе» Низами.
Кемаль-ад-Дин Бехзад. 1495–1496 гг., Британская библиотека, Лондон

Рис. 4. «Пророк Мухаммед проповедует после битвы у Рва».
Иран, около 1590 г. Музей Азиатских искусств, США

Рис. 5. «Мирадж Пророка Мухаммеда». «Рассказы о пророках», Шираз, 1557 г. Берлинская государственная библиотека, Фонд прусского культурного наследия

Рис. 6. «Али убивает дракона». Фалнаме. 1586 г.
Университетская библиотека, Дрезден

Рис. 7. «Притча о корабле шиизма». Мирза Али. «Шахнаме» шаха Тахмаспа. Тебриз, 1530–1535 гг. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

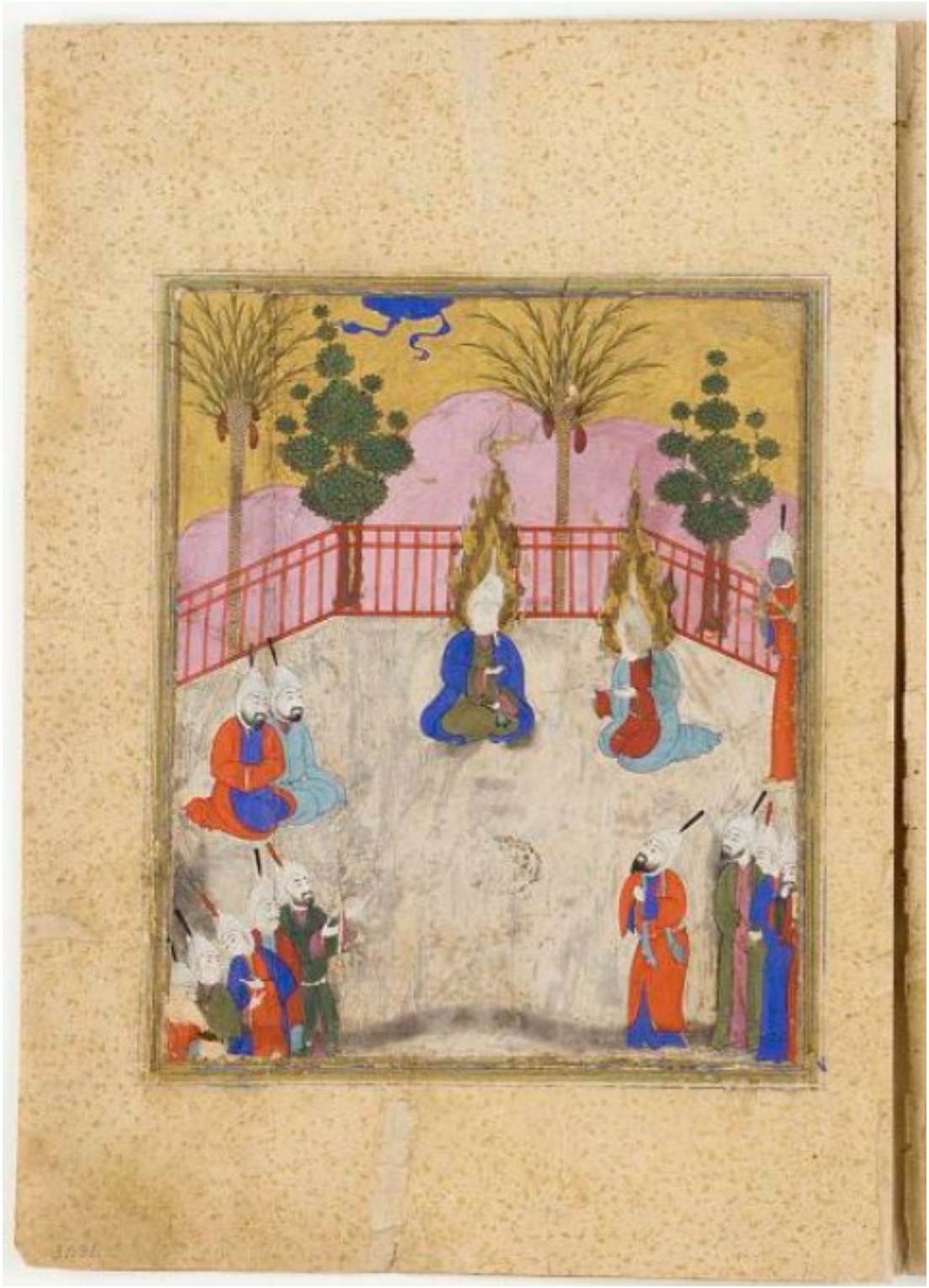


Рис. 8. «Пророк Мухаммад, Али и двенадцать его сподвижников уничтожили печать». «Хосров и Ширин» Низами. Иран, XVI в. Музей Азиатских искусств, США

Рис. 9. «Первая проповедь Хасана ибн Али». «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека. Dorn 312, 313

Рис. 10. «Вознесение Пророка Мухаммеда». «Калила и Димна» Насраллы Мунши. Шираз, 1350–1400 гг. Национальная библиотека Франции

Рис. 11. «Пророк Мухаммад на троне и четыре Халифа». «Шахнаме» Фирдоуси. Музей Азиатских искусств, США

Рис. 12. «Мирадж Пророка Мухаммеда». «Джами ат-Таварих» Рашида ад-Дина. Тебриз, 1307 г.

Рис. 13. «Ночное путешествие Пророка (Мирадж)». «Хамсе» Низами. Ширaз или Фарс, 1548 г. Музей Азиатских искусств, США

Рис. 14. «Пророк Мухаммед на Бураке, ведомый Гавриилом». Ширaз, 1400 г. Музей истории и искусства, Женева

Рис. 15. «Битва при Хайбаре». «История пророков» аль-Нишапури. Казвин, 1570-80 гг. Коллекция Кейра, Лондон

Рис. 16. «Вознесение пророка Мухаммеда». «Кулийат» Амира Хосрова Дихлави. Ширaз или Йезд, 1580 г. Британская библиотека, Лондон

Рис. 17. «Пророк Мухаммад и имам Али, посещающие свои могилы вместе со спутниками». «Сад благословенных» Фазули. Шираз, 1706 г. Британская библиотека, Лондон

Рис. 18. «Али и Айша в битве на верблюде». «Сад счастья» Мирхванда. Шираз, 1571–1572 гг. Музей Азиатских искусств, США

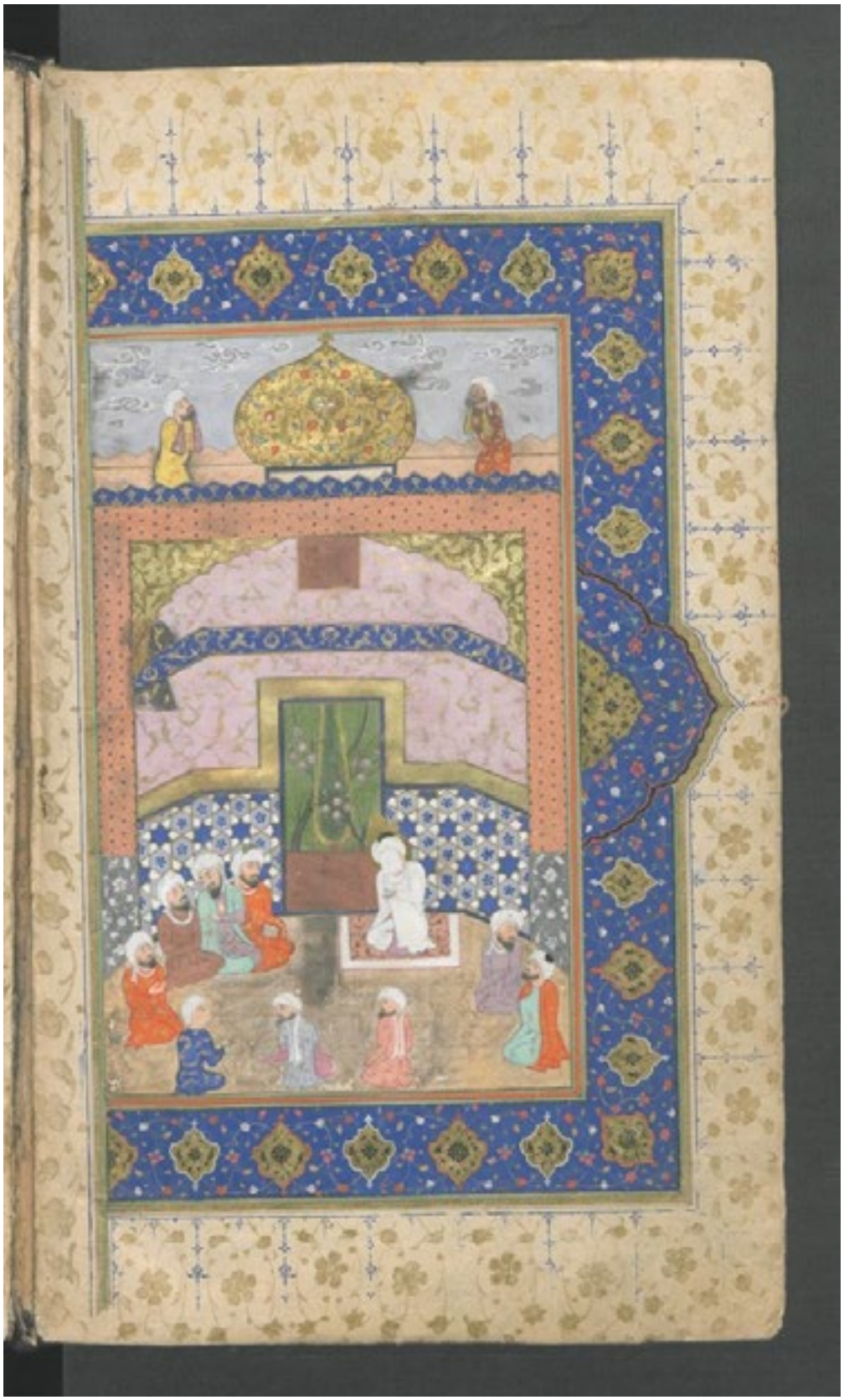


Рис. 19. «Пророк Мухаммад или имам Али». «Рассказы о пророках». Шираз, середина XVI в. Государственная библиотека, Берлин

Рис. 20. «Мухаммед возносится на небеса на Бураке». «Юсуф и Зулейха» Джами. Шираз, вторая половина XVI в. Музей Азиатских искусств, США

Рис. 21. «Последняя проповедь Пророка Мухаммеда». «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Dorn 312, 313

Рис. 22. «Имам, укрощающий льва» (?). «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Dorn 312, 313

Рис. 23. «Беседа имама» (?) «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Dorn 312, 313

Рис. 24. «Хорасанские купцы перед Мухаммадом ибн Али ал-Бакиром. «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Dorn 312, 313

Рис. 25, 26, 27. «Ахсан ал-Кибар» Мухаммада ал-Хусайни ал-Вирамини («Лучшие из великих людей. Предания о жизни праведных имамов»). Предположительно Касим Али. 1526 г. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург. Dorn 312, 313

Диплом «За новую интерпретацию творчества чешского художника Альфонса Мухи»

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА А. МУХИ

Бочарова Алиса Васильевна
РГУ имени А. Н. Косыгина

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на известность и популярность творчества А. Мухи, удивительно то, что оно остается недостаточно изученным до сих пор. Безусловно, существует множество альбомов, посвященных работам А. Мухи, однако крайне мало научных работ, исследующих творчество художника. Печально то, что в некоторых альбомах, как в англоязычных, так и в русских, существуют фактические ошибки, относящиеся к биографическим данным и являющиеся следствием неправильного или же невнимательного перевода, а также плохого знания источников. Именно в связи с малоизученностью творчества А. Мухи с культурологической и искусствоведческой точек зрения, а также отсутствием полноценной монографии можно говорить об актуальности данной работы.

Творчество А. Мухи представляет особенный интерес для русских исследователей, так как неоспоримо наличие культурных связей художника с Россией. Однако мало кто из исследователей обращался к этой теме. Наиболее глубокое исследование этой темы принадлежит Г. П. Мельникову, также существуют статьи Д. В. Токарева и Д. Французова, освещающие вопрос диалога А. Мухи с русской культурой.

Что касается исследовательской базы, существующей в мировой научной литературе, то, как уже упоминалось выше, большинство составляют краткие сведения, предваряющие каталоги или альбомы выставок[1]. Упомяну следующих авторов: Р. Ульмер, С. Муха, И. Муха, В. Арвас, А. Эллридж, Р. Ормистон и пр.

Среди источников следует особенно выделить книгу сына А. Мухи — Иржи Мухи, ставшего в эмиграции известным писателем. На сегодняшний день это наиболее полная биография художника, содержащая в себе его воспоминания, фрагменты переписки, а также сопровождаемая пояснениями того историко-культурного контекста, в котором жил и творил А. Муха. Однако язык биографии все же художественный, а не научный. Для русских исследователей большой

[1] *Мельников Г. П.* Русская тема в творчестве чешского художника Альфонса Мухи // Славянский мир в третьем тысячелетии. Славянские народы: векторы взаимодействия в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. — М.: Институт славяноведения РАН, 2010. — С. 507.

проблемой является отсутствие перевода книги И. Мухи на русский язык (она существует в английском и чешском вариантах). В данной работе будет использоваться английское издание книги в переводе автора исследования. Также, согласно данным, указанным в альбоме Р. Ульмер, в 1936 году А. Муха опубликовал свои мемуары под названием «Три высказывания о моей жизни и творчестве», но, к большому сожалению, мне не удалось обнаружить следов этого источника[2]. В биографии, написанной сыном художника, присутствует упоминание о «небольшой книге, обернутой белой кожей и озаглавленной “Мысли и мечты…”», в которую Альфонс Муха записывал свои почти философские афоризмы и мысли[3]. Ее следы также затерялись.

Целью данной работы является выявление общекультурных процессов, оказавших влияние на творчество А. Мухи.

На базе сформулированной цели можно выделить следующие задачи исследования:

— рассмотреть творчество А. Мухи в контексте эпохи;
— выявить вехи биографии А. Мухи, оказавшие наибольшее влияние на его творчество;
— проследить формирование концепции славянского единства А. Мухи.

Объектом исследования будет являться раннее творчество А. Мухи в контексте европейской культуры начала XX в.

Предмет исследования — отражение идеологем культуры в раннем творчестве А. Мухи.

В работе будут применены следующие **методы**: хронологический, диахронный, синхронный, искусствоведческий и исторический анализ.

Применение диахронного метода позволит излагать факты биографии и творчества А. Мухи в хронологической последовательности. Благодаря применению синхронного метода будут рассмотрены события, происходившие в разных странах в одно и то же время, оказавшие то или иное влияние на формирование творчества А. Мухи. Исторический анализ позволит рассмотреть предпосылки, процесс возникновения концепций, нашедших отражение в творчестве художника, изучение этапов творчества А. Мухи. Также будет применен искусствоведческий анализ, позволяющий оценивать, сопоставлять, сравнивать работы А. Мухи.

Работа состоит из введения, первой главы, посвященной духовно-интеллектуальному формированию А. Мухи, второй главы, освещающей вопросы влияния стиля модерн (ар нуво, сецессия) на формирование творчества А. Мухи, и заключения.

---

[2] *Ульмер Р.* Альфонс Муха: Мастер «ар-нуво». — М., 2002. — С. 95.

[3] Mucha J. Alphonse Mucha: His Life and Art. — New York, 1967. — P. 204.

ГЛАВА 1. ДУХОВНО-ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ А. МУХИ

1.1. Детство А. Мухи, формирование взглядов и характера

Альфонс Муха *(Рис. 1)* — знаменитый чешский график, живописец, плакатист, иллюстратор, ювелирный дизайнер, декоратор, один из наиболее ярких представителей стиля модерн (ар нуво, сецессия) и создателей собственного уникального стиля[4]. Однако А. Муха в начале творческого пути был известен скорее как французский художник, что, согласно многим свидетельствам, а в первую очередь свидетельству его сына Иржи Мухи, не могло его радовать, так как всю свою жизнь он гордился своим чешским происхождением и принадлежностью к славянскому гиперэтносу.

А. Муха родился 24 июля 1860 г. в небольшом моравском городке Иванчице[5]. Именно эта провинциальная обстановка в первую очередь оказала большое влияние на художника и его панславистские взгляды, сформировавшиеся несколько позднее. А. Муха родился как раз в тот момент, когда проявившееся в полной мере чешское национальное возрождение силами патриотизма и национализма (в англоязычном понимании этого термина) восстановило чешскую культуру, ослабив германизацию и фактически добившись культурной автономии внутри Австро-Венгерской империи[6]. Так, например, именно на период 1860-х годов, первого десятилетия жизни А. Мухи, приходится создание симфонических поэм Б. Сметаны, объединенных в цикле «Má Vlast» («Моя Родина»)[7]. В них в полной мере ощущается выражение чешского национального самосознания. Сразу же необходимо пояснить значение термина «национализм» в XIX в. Национализм XIX в. представлял собой по сути этнопатриотизм. Он проявлялся в любви народа к своей малой родине, что составляло основу чешского национального возрождения, окружающей природе, духовной культуре своего народа и характеризовался сосредоточенностью на национальной тематике, обращению к фольклору и национальной истории, идеализацией народной жизни и исторического прошлого страны.

Население Иванчиц не осталось в стороне от этого национального движения и также вело борьбу, в том числе за обучение на чешском языке, сохранение моравских традиций и фольклора[8]. Здесь надо отметить историческое прошлое местности, в которой родился и вырос А. Муха. В XVI веке Иванчицы были крупнейшим центром Общины чешских братьев, и там находилась одна из их типографий. Интересно то, что в 1910 г. А. Муха изобразит последнего епископа Общины чешских братьев и великого педагога Яна Амоса Коменского в росписях главного зала Муниципального дома в Праге. Он также вернется к знаковой для чешской культуры фигуре Я. А. Коменского в 1920-е гг., посвятив ему специальную

---

[4] *Моисеева Н. А.* Альфонс Муха. — М., 2014. — С. 6.

[5] *Панфилов А.* Муха // Художественная галерея. — 2007. — № 151. — С. 3.

[6] *Муха С.* Альфонс Mucha: альбом. — М., 2006. — С. 12.

[7] *Bade P.* Alphonse Mucha. — New York, 2013. — P. 9.

[8] *Муха С.* Указ. соч. — С. 12.

картину «Славянской эпопеи» под названием «Ян Амос Коменский — пламя надежды»[9].

Таким образом, чешское самосознание стало одной из главных сил, впитанных А. Мухой с самого детства и ставших для него вдохновением, которое он выражал в своем искусстве[10].

Второй такой силой стала религия (католическая). Мать художника была религиозной женщиной и видела будущее сына (также католика, как и она сама) в служении Богу — в должности священника. Необходимо отметить, что в то время именно священники и учителя были распространителями национальной культуры и идей патриотизма.

А. Муха с детства воспринимал искусство как единое целое, в синтезе — барочная церковь св. Петра в Брно *(Рис. 2, 3)*, религиозные обряды, религиозная живопись и музыка богослужений. Художник не воспринимал живопись отдельно. Так, он пишет: «Для меня представления о живописи, посещении церкви и музыке тесно связаны, и я часто не могу решить, люблю ли я церковь за ее музыку или музыку за ее место в таинстве, которое она сопровождает»[11].

Церковь как сосредоточие искусства с детских лет и до конца жизни была для А. Мухи, возможно, основой всего его творчества. Вот одно из впечатлений о церкви, сохранившихся у художника: «Я часами стоял на коленях, как послушник, перед могилой Христа. Она находилась в темном алькове, покрытом цветами, тяжелыми от пьянящего аромата, и восковые свечи слабо горели вокруг каким-то священным светом, который освещал снизу мученическое тело Христа в натуральную величину, висевшее на стене в бесконечной печали. За моей спиной я почувствовал присутствие неподвижного охранника. Это были пехотинцы, отправленные на могилу Христа, стоявшие в своих расшитых золотом синих штанах с винтовками и блестящими шлемами, как статуи, в полной тишине. В церкви не было слышно ни звука, только скрип башмаков по каменному полу, когда вошли старухи и дети; шорох одежды, когда они склонились над мертвым телом Христа, поцеловали его и опустили монетки в оловянное блюдо. Как я любил стоять там на коленях, сложив руки в молитве. Передо мной никого не было, только деревянный Христос висел на стене; никто не видел, как я закрываю глаза и думаю Бог знает о чем, воображая, что стою на коленях на краю таинственного неизвестного будущего»[12] *(Рис. 4, 5)*.

Забегая несколько хронологически вперед, необходимо отметить, что именно этот синтез религии и искусства нашел впоследствии отражение в интерьере его рабочего места — мастерской в Париже, которая, как спустя 30 лет написал в «La Plume» П. Редон, производила впечатление часовни, вся была проникнута византийскими влияниями[13]. Также необходимо добавить, что позднее художник стал активным масоном, соединив в своем сознании христианство, масонство

---

[9] *Панкова М.* Ян Амос Коменский в изобразительном искусстве // Отечественная и зарубежная педагогика. — 2017. — № 5 (43). С. 84–85. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yan-amos-komenskiy-v-izobrazitelnom-iskusstve, свободный (дата обращения: 01.05.2020).

[10] *Bridges A.* Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works. — London, 1991. — P. 9.

[11] *Mucha J.* Op. cit. — P. 9.

[12] Ibid. — P. 9–10.

[13] Ibid. — P. 10.

как путь духовного совершенствования, чешский патриотизм и славянскую идею как воплощение тайного божественного замысла по спасению человечества через эмансипацию славянского мира, так много страдавшего, как сам Христос.

От музыкальной карьеры А. Муха был вынужден отказаться ввиду мутации голоса и невозможности оставаться в церковном хоре. За этим последовало следующее значимое для художника событие, оказавшее не меньшее влияние на его творчество, чем впечатления от церкви св. Петра в Брно. Вместе со школьным приятелем Юлеком Штантейским он отправился в путешествие на родину последнего — в город Усти над Орлицей. Вместе они посетили местный храм, фрески которого привели А. Муху в восторг. Росписи принадлежали художнику чешского барокко Яну Умлауфу *(Рис. 6)*. И. Муха приводит в своей книге воспоминания отца об этом впечатлении: «Внутри [церкви] было великолепно: весь потолок был покрыт фресками, иллюстрировавшими рождение Христа, а изображения ангельских крыльев обрамляли повествование. Юлек не мог оторвать меня от созерцания такого чуда. Кто написал это? Я спросил. "Умлауф", — коротко ответил Юлек. Но когда он увидел, как эти росписи заворожили меня, он добавил: "Он наш местный художник. Он работал даже в Праге. В иезуитской церкви есть несколько его картин с изображением блудного сына". После этих слов личность Умлауфа начала расти в моем сознании, пока она бессознательно не слилась в моем воображении с крылатыми херувимами и стадом пасущихся свиней, мечтающих о полных корытах. Я никогда не забывал того глубокого впечатления до конца своей жизни…»[14]. Это знакомство с творчеством Умлауфа, последнего представителя чешской барочной традиции, стало для А. Мухи знаковым моментом его жизни и творчества, так как именно после этого он осознал, что художник — это не только человек прошлого. Он нашел связь между профессией художника и настоящей, современной ему жизнью. Во время своего пребывания в Усти над Орлицей он писал портреты горожан, чтобы иметь средства на жизнь.

1.2. Период работы в Вене и знакомство с графом Куэном

Следующим значительным этапом формирования творчества и идей А. Мухи стала работа в Вене, куда он отправился после того, как получил отказ из Пражской Академии искусств.

Безусловно, на А. Муху оказал влияние сам пышный облик имперской столицы, проникнутый историзмом. Также именно здесь художник познакомился с работами Ханса Макарта, работавшего в Ringtheater. В работах Макарта присутствовал яркий колорит, множество аксессуаров, цветов *(Рис. 7)*[15]. Он изображал реальных венских женщин в аллегорических или исторических сценах, тем самым канонизируя их красоту[16]. Также Макарт любил использовать большие холсты, что, как и канонизацию женской красоты, мы сможем обнаружить и в работах А. Мухи. Возможно, такой интерес к женским фигурам и их аллегорическим изображениям также берет начало из детских впечатлений, так как А. Муха все-таки был чувствительным и впечатлительным ребенком. Одно из таких ранних впечатлений также связано с церковью и музыкой: «Я остался стоять с сестрой

[14] Mucha J. Op. cit. — P.20.

[15] *Орлова Е. Г.* Непознанный Альфонс Муха // Наша галерея. — 2011. — С. 17.

[16] *Mucha J.* Op. cit. — P. 31–32.

в толпе у дверей, орган издавал свои небесные звуки, все исчезло из моего поля зрения, и только ангельское существо, облеченное в кружево и вышивку, оставалось у органа, ее руки извлекали волшебные звуки. По крайней мере мне так казалось. Я встал на цыпочки и огляделся, но моего прекрасного ангела нигде не было видно. Даже сегодня я помню свое видение и то волшебное впечатление, которое произвело на меня это невидимое женское существо. Вероятно, это был старый школьный учитель, который всматривался в игру органиста сквозь очки в проволочной оправе. Но я никогда не хотел узнать этого, опасаясь, что это может разрушить мой алтарь и его ангела»[17].

Работа в венском театре дала А. Мухе множество профессиональных возможностей. Однако параллельно своей работе в театре художник принимал заказы от обеспеченных жителей Вены на росписи стен и потолков домов. Безусловно, эти изображения амуров, цветочных гирлянд и прочего способствовали «набиванию руки», однако такое декорирование не несло в себе того глубокого смысла, который мечтал выразить художник в своих работах[18]. Сам А. Муха много позже скажет, что для него искусство — это способ просвещения и трансляции замыслов, концепций художника, а ярлык «художника-декоратора», закрепившегося за ним, вселял в него глубокую грусть.

Однако именно благодаря такой подработке в качестве оформителя А. Муху заметил граф Карл Куэн. Предложение графа оказалось как нельзя кстати для художника, ведь в 1881 г. Ringtheater сгорел, и он остался без работы.

Для графа А. Муха сделал росписи в его замке Эммахоф *(Рис. 8)*, а также в тирольском замке его брата. В работах этого периода основным образом также был женский. А. Муха воплощал образ жены Куэна на стенах замка, написал портрет графской четы, продолжая совершенствовать свои навыки[19]. В росписях Эммахофа, к сожалению, не дошедших до наших времен, особенно заметно влияние Макарта и Доре, а также склонность А. Мухи к историческому академизму[20]. Надо отметить, что практика росписи стен оставила отпечаток на работах А. Мухи. Так, например, плакаты 1890-х гг. несли в себе желание украсить стены и в некоторой степени имитировали фрески[21].

Роль графа К. Куэна в жизни молодого А. Мухи трудно переоценить, так как он создавал для художника все необходимые условия, спонсировал его, практически предоставлял полную свободу в творчестве. Меценат в жизни художника — это очень важный человек, который способствует раскрытию таланта. В плане творческого становления роль графа Куэна была велика. Именно он, по настоянию немецкого художника профессора Мюнхенской Академии Края, профинансировал обучение А. Мухи в Мюнхенской, а позднее и в Парижской Академии.

---

[17] Mucha J. Op. cit. — P. 15.

[18] *Орлова Е. Г.* Указ. соч. — С. 18.

[19] *Панфилов А.* Указ. соч. — С. 4.

[20] *Mucha J.* Op. cit. — P. 49.

[21] *Bade P.* Op. cit. — P. 88.

1.3. Период обучения в Мюнхенской Академии

Обучение в Мюнхенской Академии стало одним из важнейших этапов не только творчества А. Мухи, но и формирования его панславистских взглядов, много позже нашедших свое выражение в «Славянской эпопее».

В натурном классе Академии А. Муха познакомился с другими художниками славянского происхождения *(Рис. 9)*: Давидом Видгофом, Леонидом Пастернаком, Карелом Машеком, Людеком Марольдом и моравским художником Упркой. За работой Упрка и Видгоф часто пели чешские и моравские песни, что лишь способствовало укреплению славянской идеи в сознании А. Мухи[22]. Он даже возглавил общество славянских художников в Мюнхене[23].

С Леонидом Пастернаком А. Муха сохранял дружеские отношения, в 1913 г., во время своего визита в Россию, он был на званом ужине у Пастернаков[24]. С другими же художниками, в частности с Видгофом, он продолжил свое обучение в Парижской Академии.

Мюнхенская Академия была знаменита своей графикой, рисунком, в то время как Париж славился непосредственно живописью. И, конечно же, в работах А. Мухи мы можем наблюдать единение этих школ, однако рисунку, возможно, он уделял больше внимания. Именно в Мюнхене он овладел техникой литографии, ставшей впоследствии одной из ключевых в его творчестве.

Учителями художника стали Лофтц и Гертерих. Влияние последнего более заметно у А. Мухи, например, во фресках Эммахофа, в их историческом академизме. Немецкая школа гораздо больше внимания уделяла историческим и патриотическим полотнам, что не могло не привлечь А. Муху с его ярко выраженным патриотизмом, правда, чешским. Именно идеи исторических полотен он воплотит в уже упоминавшемся славянском цикле.

Обучение А. Мухи в Мюнхене длилось два года и, безусловно, стало основой для следующих работ «парижского периода» художника. В 1887 г. граф Куэн, продолжавший помогать и финансово поддерживать А. Муху, предложил продолжить его обучение и предоставил выбор: Парижская или Римская Академия. А. Муха выбрал Париж, сославшись на то, что для Рима он еще недостаточно «созрел»[25].

Таким образом, можно выделить основные факторы, которые повлияли на раннее творчество А. Мухи. Главным фактором, конечно, является осознание своей чешской идентичности и ярко выраженные патриотические и панславистские взгляды. Неотъемлемым фактором является и роль религии, с детства сопутствующей ему. Причем необходимо отметить как бы «двухуровневое» влияние религии: как сферы духовного и как сферы этого духовного, выраженного в религиозном искусстве, в особенности в чешском барокко (влияние Умлауфа). Не менее важно его целостное восприятие искусства как некоего синтеза. Это проявилось и в его увлечении театром, что особенно ярко проявится в парижский

---

[22] *Mucha J.* Op. cit. — P. 46.

[23] *Баженов В. М.* Модерн: Климт, Муха, Гауди. — М., 2019. — С. 26.

[24] *Мельников Г. П.* Русская тема в творчестве чешского художника Альфонса Мухи // Славянский мир в третьем тысячелетии. Славянские народы: векторы взаимодействия в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. — М.: Институт славяноведения РАН, 2010. — С. 510.

[25] *Mucha J.* Op. cit. — P. 49.

период. Также образ ангельской женской фигуры, связанный с детскими воспоминаниями, оставил неизгладимый след в сознании художника, соединившись с влиянием работ Ханса Макарта. И, наконец, в Мюнхенской Академии он познакомился с исторической живописью, в которой он, возможно, и видел свое предназначение — в передаче национальных патриотических идей, в воспевании своей горячо любимой Родины — Чехии.

ГЛАВА 2. ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН НА ТВОРЧЕСТВО А. МУХИ

2.1. Период обучения в Париже: Академия Жюлиана и Академия Коларосси

Академия Жюлиана была популярным учебным заведением. Она пыталась заполнить пробел между двумя доминирующими направлениями — салоном и импрессионистами. В 1887 г. А. Муха стал одним из учеников Академии. Вместе с А. Мухой в Академии Жюлиана продолжил свое обучение его товарищ по Мюнхенской Академии Давид Видгоф.

Необходимо отметить тот историко-культурный контекст, в который попал А. Муха. В конце XIX в. Франция находилась в состоянии необыкновенного подъема, вызванного окончанием Франко-прусской войны (1871 г.). В результате этого развивалась экономика, возрастал патриотизм и стремление к возрождению французского государства и культуры, происходили прорывы в области техники (например, возведение Эйфелевой башни в 1889 г.)[26]. В 1886 г. Ж. Мореас провозгласил манифест нового литературного течения — символизма, ставшего также одним из крупнейших течений изобразительного искусства рубежа веков. Именно в этот период А. Муха попал в Париж, безусловно, не оставшись в стороне от новых течений искусства.

В Академии Жюлиана А. Муха встретил художников, будущих членов группы «Наби»: П. Серюзье, М. Дени, П. Боннара и др.[27] Члены кружка П. Серюзье, с которым контактировал А. Муха, не удовлетворялись простой формой и цветом. Они искали верный способ выразить идею на полотне, что можно отнести к влиянию символистов. В творчестве художников группы «Наби» присутствовали характерные черты модерна, что также могло оказать влияние на А. Муху. Корни искусства члены кружка Серюзье видели в фольклоре и мифологии, а также в теософских учениях[28]. Отражение именно этих идей и можно проследить в живописи А. Мухи более позднего периода («Славянская эпопея»), в которой он выразил национально-духовный подход в искусстве.

Именно благодаря студентам Академии А. Муха узнал о манифесте символистов Ж. Мореаса, о существовании У. Морриса, М. Метерлинка, П. Верлена[29]. Все это оказало влияние на формирование его творчества парижского и более позднего периодов.

---

[26] *Муха С. Указ. соч.* — С. 12.

[27] *Bade P.* Op. cit. — P. 91.

[28] *Mucha J.* Op. cit. — P. 66–67.

[29] Ibid. — P. 68.

Но, как уже упоминалось выше, исторические сцены не встречали в Париже того восторга, который А. Муха наблюдал в Вене и Мюнхене, скорее, они вызывали презрение у молодых парижских художников. И, как видно из работ А. Мухи парижского периода, он учтет вкусы французского общества, избегая исторических сцен, к которым вернется уже в начале XX в. Также чужды и бесполезны были художнику теоретические споры о цвете и изображении объектов в пространстве, так как он считал себя графиком, мастером линии[30].

До 1890-х гг. стиль и техника А. Мухи по своему существу оставались академическими, этому способствовали и годы, проведенные в Мюнхене, и обучение у Лефевра, Буланже и Лорана в Академии Жюлиана. Однако символизм и мистицизм оставили глубокий след в творчестве художника. В его работах прослеживалась и стилизованная плоскостность фресок Пюви де Шаванна, и сильная очерченность форм Гюстава Моро — все это стало элементами зрелого стиля А. Мухи. В этой связи можно упомянуть высказывание сына художника Иржи: «Я видел в своем отце то, до какой степени эта смесь теософии, оккультизма и мистицизма увлекала своих приверженцев, и все же отец никогда не называл себя символистом и, вероятно, был бы очень удивлен такой оценке его творчества»[31].

В 1889 г. (по некоторым данным, в 1888 г.)[32] А. Муха перешел в Академию Коларосси, где продолжил обучаться живописи.

На начало 1890-х гг. приходятся иллюстративные работы А. Мухи, которые он выполнял, чтобы заработать себе на жизнь. Нужно отметить, что среди заказов были труды, связанные с историей: «Сцены и эпизоды из жизни Германии» Шарля Сеньобоса *(Рис. 10)*, эпическая поэма «Адамиты» *(Рис. 11)*, иллюстрации сказок Ксавье Мармье[33]. Необходимо также добавить, что предложение проиллюстрировать литературный труд о немецкой истории поставило перед А. Мухой очень серьезный национальный и патриотический вопрос. Он решил иллюстрировать только те эпизоды немецкой истории, в которых чехи играли решающую роль и оказывали влияние на судьбу Европы[34].

К этому же времени относится переезд А. Мухи в дом мадам Шарлотты, служивший пристанищем многим молодым студентам. В это место привел художника польский живописец Владислав Слевиньский, чье влияние также прослеживается в творчестве А. Мухи[35]. В. Слевиньский помог А. Мухе вновь оказаться внутри славянского окружения, вновь ощутить общность славян и их идей. А. Муха чувствовал эту общность не только на уровне идеи и политических взглядов. Славянский фольклор, традиции, история — вот что на самом деле занимало его больше всего. Именно к этому он осознанно вернется в своем позднем творчестве, создавая картины на славянские исторические темы. Один из эпизодов, описанных И. Мухой, в котором он приводит слова самого А. Мухи,

---

30 Mucha J. Op. cit. — P. 68.

31 *Bade P.* Op. cit. — P. 91.

32 *Деменок Е.* Русская рубашка Альфонса Мухи. История одной дружбы // Русская традиция. — 2017. — URL: http://ruslo.cz/index.php/nauka/item/841-russkaya-rubashka-alfonsa-mukhi-istoriya-odnoj-druzhby (дата обращения: 28.04.2020).

33 *Mucha J.* Op. cit. — P. 92.

34 Ibid. — P. 114.

35 Ibid. — P. 88.

ярко иллюстрирует тягу художника к народному, национальному, славянскому. А. Муха и Д. Видгоф шли по бульвару Сен-Мишель, далее художник вспоминает: «И вдруг мой взгляд упал на красную, украшенную богатой вышивкой рубашку Видгофа. — Послушайте, Видгоф, какая у вас великолепная рубашка! Я любовался ей весь вечер. — Видгоф остановился на месте, сунул мне в руку книгу и, прежде чем я успел понять, что происходит, сорвал с себя сюртук и жилет и стал стягивать рубашку через голову. Вокруг нас собралась толпа людей, ожидавших драки. Но когда они увидели полуголого студента, отдающего свою рубашку и говорящего: "Тебе она нравится? Тогда бери ее!" — они [люди] начали аплодировать, пока сцена не превратилась в настоящую демонстрацию. — Vive la Russie! Vivent les Russes! [Да здравствует Россия! Да здравствуют русские!] — Они столпились вокруг нас, а Видгоф шел рядом со мной, воодушевленный, обнаженный по пояс»[36]. Русские косоворотки стали фирменным стилем А. Мухи с 1890-х гг. На многих фотографиях и портретах, автопортретах он запечатлен в таком русском костюме[37]. От себя предположим, что на Видгофе, скорее, могла быть украинская вышиванка, так как русская косоворотка имеет очень мало вышивки по сравнению с украинской, а в восприятии парижан такие различия в этнической одежде не воспринимались, к тому же Украина (кроме Галичины) тогда входила в Российскую империю.

В этом большом общежитии, ставшем чем-то вроде частной академии для всех жильцов, А. Муха постиг новые техники и виды искусства. Так, например, испанец Дуррио, изготовлявший ювелирные украшения, рассказал А. Мухе много того, что впоследствии пригодилось ему в своем ювелирном творчестве. Швертнер и Сандор научили А. Муху живописи по стеклу[38]. Эту «частную академию» и ее студентов объединяли не только живопись и искусство, но желание выразить целостную философскую систему в своем творчестве[39]. А. Муха следовал этому принципу на протяжении всего периода ар нуво (модерна) и относился к нему гораздо серьезнее, чем те, для кого это стало лишь веянием моды[40].

Здесь вновь следует обратиться к теме символизма, так как все-таки А. Муха испытал достаточно сильное влияние этого направления. Студенты, жившие у мадам Шарлотты, были захвачены идеями символизма. Однако символизм в поэзии и символизм в живописи отличались. Сын художника так пишет об этом: «В то время как слова были дематериализованы, а их реальный смысл размыт, живопись, обезличенная импрессионистами, теперь вновь обрела качества, которых не хватало молодому поколению: форму, целеустремленность и смысл. "Художник, — провозгласил Вюйяр, — должен внести в свое зрительное восприятие всю свою концепцию вселенной и с помощью этого восприятия передать философию, к которой он пришел, и тонкость своей любви к природе"»[41]. А вот слова Серюзье, также цитируемые И. Мухой: «Единственная истина о мире должна быть найдена в душе, которая является ключом к Вселенной, частью единого

[36] Mucha J. Op. cit. — P. 64.

[37] *Деменок Е.* Указ. соч.

[38] *Mucha J.* Op. cit. — P. 92.

[39] Ibid. — P. 93.

[40] Ibid.

[41] Ibid. — P. 95.

духа, наполняющего Вселенную. Человек вмещает в себя все законы природы, но природа привязывает его к земле и препятствует его восхождению в бесконечное царство Духа. Мы должны отвернуться от природы, как пламя отворачивается от дерева, которое оно пожирает»[42]. А. Муха не считал себя символистом, но послание, вложенное в произведение, было единственным возможным обоснованием искусства для него[43]. А задача его искусства была основана на традициях его страны, на чешских традициях, которые он хотел развивать дальше[44].

Именно годы, прожитые в Париже, знакомства с новыми направлениями в искусстве, с новыми техниками, с современными художниками и их концепциями стали основополагающими факторами прихода А. Мухи к стилю модерн.

2.2. Стиль модерн. Его французская интерпретация ар нуво. «Стиль Муша»

К середине десятилетия стиль модерн обрушивается на Париж. В 1895 г. в городе появляется доходный дом Беранже, созданный архитектором Гимаром, открывается магазин Зигфрида Бингса, а в первые дни года на улицах появляется театральный плакат А. Мухи «Жисмонда» *(Рис. 12)*[45]. Прежде чем продолжить разговор о творчестве А. Мухи и его месте в искусстве модерна (ар нуво), необходимо кратко обозначить основные моменты истории развития стиля модерн в Европе, его принципы, а также уделить внимание специфике французского ответвления модерна — ар нуво.

Возникновение стиля модерн напрямую связано с различными социальными факторами: «обострением общественных противоречий, техническим и промышленным прогрессом, развитием общественной мысли, философии, науки, литературы»[46].

Возможно, наиболее характерной чертой времени стал культ красоты, проявившийся в эстетизме и панэстетизме, и именно это стало возбудителем нового стиля модерн[47]. Красота обожествлялась, а ее культ фактически становился новой религией.

Нельзя вновь не упомянуть и символизм как одну из предпосылок модерна. А именно его «преобразующе-созидающее начало», отличающее его от предшествующего «миметического пафоса» реализма и импрессионизма[48].

Следующей исторической предпосылкой модерна стал диалог с искусством Востока, начавшийся еще в период импрессионизма.

Важным свойством модерна стала демократизация искусства. Очень четко это выразил Д. В. Сарабьянов в своем исследовании стиля модерн: «В модерне уникальное и массовое не совпадали, но массовое тяготело к уникально-индивидуальному,

---

42 Mucha J. Op. cit. — P. 95.

43 Ibid. — P. 96.

44 Ibid. — P. 101.

45 *Bade P.* Op. cit. — P. 91.

46 *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. — М., 2001. — С. 42.

47 Там же. — С. 62.

48 Там же.

в результате чего индивидуальное сразу же становилось достоянием всеобщего»[49]. Массовый потребитель хотел овладеть всеми высшими достижениями искусства, в связи с чем лозунгом этого периода становится общедоступность красоты. Это привело к созданию «красоты для бедных». Такая ориентированность на массового потребителя породила два следствия, прослеживающихся в искусстве модерна: поиск коллективного, доступного всем, и усиление гротескного начала.

Теперь следует рассмотреть ту общность иконографии стиля модерн, которая позволяет нам отнести того или иного творца к этому стилю.

Во-первых, интерес к «философии жизни» способствовал развитию сюжетов, изображавших «идею роста, проявления жизненных сил, порыва, непосредственного неосознанного чувства, прямое выражение состояние души, пробуждение, становление, развитие, молодость, весну» (немецкие живописцы Штук, Хофман, Габерман и пр.)[50].

Во-вторых, изображение профессионального танца стало популярно у художников и скульпторов (плакаты Шере, Тулуз-Лотрека, графика В. Серова и Л. Бакста).

В-третьих, как правило, художники избирали юных героев для запечатления на своих полотнах. Может быть поэтому германский аналог стиля модерн получил название Jugendstil. Тему становления жизненных сил и пробуждения чувств они выражали скорее через физиологический аспект, чем через духовный[51].

В-четвертых, для сюжетов модерна характерен возврат к мифологическим и аллегорическим мотивам, при этом трактовка таких сюжетов была обновлена[52].

В-пятых, большая роль уделялась биологизму, представлению о единстве всего живого. Это выразилось в многообразии изображения животных и растительных форм. Но художников модерна больше интересовали отдельные части природы, а не сама она в целом. И важно то, что эти отдельные части природы, будь то лист или дерево, у художников модерна, зачастую благодаря стилизации, выступали как некие понятия для передачи определенных целей, часто символических.[53]

И, наконец, в-шестых, обращение к театральным сюжетам и тенденции к театрализации жизни также стало общим в творчестве представителей модерна[54].

Следующей проблемой, которую поставил стиль модерн, стал синтез искусств. Одной из предпосылок решения синтеза искусств на практике стала линия Земпера-Морриса[55]. Оба представителя модерна подняли вопрос о создании «предметно-пространственной среды» как основополагающей в синтезе искусств. Различие, причем парадоксальное, было лишь в том, что архитектор Земпер отдавал главную роль в этом вопросе прикладным искусствам, по его мнению,

---

[49] Сарабьянов Д. В. Указ. соч. — С. 20.

[50] Там же. — С. 205.

[51] Там же. — С. 210.

[52] Там же. — С. 212.

[53] Там же. — С. 216.

[54] Там же. — С. 219.

[55] Там же. — С. 225.

опережавшим архитектуру, а прикладник Моррис главное место в создании «организованной эстетической среды» отдавал архитектуре[56].

Другой практической предпосылкой можно считать характер нового художественного мышления представителей модерна, синтетизм мышления, присущий им[57]. Здесь же можно выделить и универсализм художника, достигший своего апогея в этот период. Художники-универсалы встречались в модерне очень часто. Под понятием «универсализм» здесь подразумевается вовлеченность творца в разные сферы искусства — живопись, книжную миниатюру, прикладное искусство, архитектуру, музыку, поэзию, философию и пр. Среди представителей этого универсализма можно назвать Ван де Вельде, Врубеля, Серова, Чюрлёниса, Кандинского, самого А. Муху также можно внести в этот перечень. Такой универсализм способствовал пониманию художником смежных видов искусств, давал возможность «строить свои расчеты в самом процессе их [смежных видов искусств] взаимодействия»[58].

Теперь необходимо перейти к рассмотрению стиля модерн во Франции, получившего во французской национальной школе название ар нуво.

Англия сыграла важную роль в предыстории модерна, однако реализатором, а затем и распространителем идей модерна стала Франция. Во Франции возникновение стиля ар нуво связано с началом распада импрессионизма. Основы стиля были намечены еще во второй половине 80-х гг. XIX века, после последней выставки импрессионистов в 1886 году, но развитие эти новые тенденции получили лишь в следующем десятилетии[59].

Само название ар нуво во Францию пришло из Бельгии в середине 90-х годов. Большей популярностью этот термин стал пользоваться после того, как в Париже открылся магазин Зигфрида Бинга «Ар Нуво». Однако надо иметь в виду, что наряду с этим названием в ходу были и такие термины, как «стиль Гимар», «стиль метро», «стиль Муша» (стиль А. Мухи, на котором мы подробнее остановимся несколько позже). Также сам конец XIX века, 80–90-е годы, в истории европейской культуры часто носит именно французское название «fin de siècle» («конец века»), что отождествлялось с декадансом, утратой нравственности, духовным разложением, растерянностью представителей аристократии перед будущими социальными катастрофами[60].

Первой сферой искусства, в которой нашел свое выражение модерн во Франции, стала графика, а именно искусство плаката. Графика во Франции была на пике своего развития еще в середине XIX века благодаря деятельности Домье, Гаварни, Гранвиля. В 80-е и 90-е годы во Франции продолжает развиваться плакат, который перенимает тенденции нового стиля, на этот период приходится творчество таких выдающихся плакатистов, как Тулуз-Лотрек, Шере, Грассе.

Надо отметить, что, в отличие от английских стилизованно-схематичных изображений флоры и фауны, французские художники пытались искать новые

---

[56] *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. — С. 225.

[57] Там же. — С. 227.

[58] Там же. — С. 228.

[59] Там же. — С. 104.

[60] Там же. — С. 12.

решения на базе абсолютного реализма, при этом ища очарование в свободной интерпретации природы, а не в неукоснительном подражании ей, как это было в искусстве XVIII века[61].

Приведенная выше характеристика стиля модерн и его особенностей дает полное право считать А. Муху представителем этого стиля, несмотря на его собственные протесты по поводу взаимоотношений своего творчества и стиля ар нуво.

Об А. Мухе как о художнике ар нуво принято говорить, как предлагают искусствоведы, с 1895 г., когда на улицах Парижа люди увидели афишу к спектаклю В. Сарду «Жисмонда» для театра «Ренессанс» Сары Бернар[62].

Не углубляясь в саму историю создания этого первого, получившего столь большую популярность плаката, надо отметить только то, что сюжет этот был близок мироощущениям А. Мухи, возможно, поэтому он получился настолько успешным[63].

Большинство элементов, которые использовал А. Муха в своем плакате, уже были известны и активно использовались в искусстве плаката до него. Заслуга А. Мухи состоит в том, что он сумел по-новому объединить их и достигнуть иного эффекта[64]. Он избрал для афиши совершенно новый формат — узкий и вытянутый вверх. Здесь надо уточнить, что такой удлиненный формат отсылает к японскому типу печати, который, в свою очередь, происходил от китайской росписи свитков[65]. Таким образом, здесь и в последующих работах художника мы видим влияние дальневосточного искусства — одного из основополагающих принципов модерна.

Следующим новаторством стал приглушенный мягкий колорит, избранный А. Мухой для намеренного преуменьшения поверхностного эффекта[66]. Отсутствие красного удивило публику, привыкшую к бурным цветам и экстравагантным жестам. Также художник изменил отношение фона и фигуры, подчинив архитектурное обрамление героине[67]. Плоскость же он обозначил при помощи византийской мозаики, которую будет использовать и в других своих плакатах и афишах.

Специально для «Жисмонды» он разработал и стилизованный шрифт, сохранившийся в последующих плакатах. Здесь же присутствует и другая особенность — использование традиций религиозного искусства (о роли религии в формировании творчества А. Мухи уже говорилось в первой главе). Детское восхищение церковными орнаментами и религиозными обрядами нашло отражение в позе, в мотиве круга-нимба, располагающегося над головой фигуры, в христианской символике, крестах и мозаике[68].

---

[61] *Bade P.* Op. cit. — P. 31.

[62] *Ульмер Р.* Указ. соч. — *С.* 7.

[63] *Mucha J.* Op. cit. — P. 129.

[64] *Лендл И.* Альфонс Муха: материалы выставки. — М., 2018. — С. 21.

[65] *Bade P.* Op. cit. — P. 110.

[66] *Лендл И.* Указ. соч. — С. 21.

[67] Там же. — С. 22.

[68] *Ульмер Р.* Указ. соч. — С. 9.

«Жисмонда» определила стиль плакатов А. Мухи и их содержание. В своем творчестве он сочетал светское и сакральное. А. Муха, «выбирая темы христианской иконографии и помещая их в новый контекст, возвеличивает рекламируемые события и товары»[69]. Христианская иконография в его плакатах была нацелена на создание у публики подсознательных ассоциаций. Он нашел формулу общедоступной красоты, понятной массам — еще одна черта искусства модерна, проявившаяся в творчестве А. Мухи.

В своих работах А. Муха использовал женский образ, постоянную героиню со славянской внешностью, а также вплетал в орнаментику и украшение фигур славянскую символику, подчеркивая свое происхождение.

Еще необходимо сказать об увлечении А. Мухи фотографией. Он использовал постановочные фотоснимки в качестве своего творческого метода, детально продумывая композицию, запечатлевая позы ню, а после работая на основе этих фотографий.

Вышеперечисленные особенности и сформировали «стиль Муша» (так по-французски произносилась фамилия художника), ставший узнаваемым далеко за пределами Франции.

Попытки проследить рождение этого особого стиля у А. Мухи не увенчиваются особым успехом. Как пишет И. Муха, этот стиль родился у А. Мухи внезапно и спонтанно, без какого-либо предыдущего развития[70]. Сам художник никогда не говорил об ар нуво, лишь повторял фразу: «Я делал это по-своему»[71].

И. Муха так пишет о стиле отца: «Он брал свои декоративные элементы из природы, применяя те же правила, что и деревенские вышивальщицы и народные умельцы в его родной Моравии. Связь со стилем его современников несколько ускользнула от него. В своем горячем рвении к своему народу он был убежден, что может привнести во все движение [ар нуво] оригинальный, чисто славянский элемент. Он настолько ненавидел копирование и ограничения в творчестве, что не делал никаких попыток объединиться с какой-либо из существующих групп. Я, по крайней мере, не нашел очевидной связи между его студией и другими центрами модерна, будь то Париж или Бельгия. Он оставался изолированным и замкнутым, как будто был слеп к творчеству своих современников, и ограничивался упрямыми высказываниями своих собственных взглядов на искусство»[72].

Конечно же, А. Муха воспринимал влияние других художников и течение модерна в целом. Достаточно перечислить, что на него оказывали влияние и уже упоминавшийся Х. Макарт, и В. Слевиньский, и Пюви де Шаванн, и малоизвестный иллюстратор Рути, и классик чешского искусства Й. Манес, и плакатист Грассе (критики говорили о схожести стилей двух художников, что создавало иллюзию, будто стиль А. Мухи был производным от стиля Грассе)[73], и художники-прерафаэлиты, и О. Бердслей, с работами которого А. Муха был знаком.

---

[69] *Лендл И.* Указ. соч. — С. 23.

[70] *Mucha J.* Op. cit. — P. 104.

[71] Ibid. — P. 147.

[72] Ibid. — P. 147–148.

[73] Ibid. — P. 167.

Эта обособленность А. Мухи, его особый путь, который он не хотел делить ни с кем, и то, что он не принадлежал ни к одной школе или группе того времени, стали результатом того, что он так же быстро и внезапно исчез с парижской сцены, как и появился на ней[74].

2.3. Влияние мистических и спиритуалистических практик на мировоззрение и творчество А. Мухи

А. Муха с юности был склонен к восприятию мира через некие мистические образы. Это всегда привлекало его и вызывало более глубокий интерес, чем у многих французских символистов. В этой связи значимым для А. Мухи стало знакомство с норвежским писателем А. Стриндбергом, жившим тогда в Париже. Оба воспринимали оккультизм и мистицизм серьезно, что и объединило их в своих взглядах. Стриндберг стал наставником А. Мухи в изучении оккультизма, в углублении в мистические учения. Так, например, И. Муха замечает, что художник после знакомства со Стриндбергом стал выражать свои взгляды почти теми же словами, что и в произведении своего учителя «Инферно»: «Мне снова пришла в голову мысль, что у Провидения должна быть какая-то миссия, которую оно предназначило мне выполнить в этом мире»[75]. Свое учение Стриндберг сам сравнивал с подобием религии, которую трудно выразить в словах. При этом интерес к мистико-религиозному у обоих жил наравне со страстью к науке, которую они свободно смешивали со средневековой алхимией[76].

А. Муха становился свидетелем многих экспериментов Стриндберга и предоставлял свою мастерскую для некоторых из них. В этой связи очень примечательна статья петербургского «Нового журнала литературы, науки и искусства» за 1905 г. под названием «Новейший мистицизм и Альфонс Муха». Автор статьи называет А. Муху воплощением эстетической стороны нового мистицизма, который, как он считает, «в сущности не что иное, как старый идеализм, вечная жажда того, чего нет и чего, может быть, никогда не будет»[77]. Автор прямо говорит, что для А. Мухи и его взглядов Византия является истинным отечеством[78]. Но главной работой художника здесь называются его иллюстрации к сборнику молитв «Отче наш» (к слову, А. Муха сам считал эту работу одной из главных), о котором более подробно речь пойдет ниже. В статье мастерская А. Мухи не зря названа святилищем, выше уже приводилась цитата, сравнивающая ее с подобием византийской часовни. Как итог в статье приведены следующие слова: «Его [А. Мухи] талант — роскошный талант, цветистый, астральный, женственный; он отражает с нежной небрежностью плавную красоту форм и тайны души, скрытые легкой завесой. Он олицетворяет в каждом своем выражении “новейший мистицизм”. Он блеснул из богатого чувственного прошлого и манит к темному, загадочному будущему»[79].

---

[74] *Mucha J.* Op. cit. — P. 148.

[75] Ibid. — P. 155.

[76] Ibid.

[77] Новейший мистицизм и Альфонс Муха // Новый журнал литературы, искусства и науки. — СПб., 1905. — Г. 9. — Т. 1 (31). — С. 14.

[78] Там же. — С. 14.

[79] Там же. — С. 17.

Эта вера в мистическое потустороннее начало повлекла за собой увлечение спиритуализмом, интерес к которому также пробудил в нем Стриндберг. Вот что сам А. Муха писал об оккультизме: «Наука не знает границ. Сегодня нет такой науки, к которой это изречение было бы применимо более точно, чем оккультная наука, которая на самом деле вовсе не является оккультной, так как она выводится в строгий свет рационального изучения наиболее компетентными умами. Человек в своем любопытстве приподнимает край завесы и ему остается только удивляться!»[80]

А. Муха на одной из парижских вечеринок познакомился с Фламмарионом, знаменитым французским астрологом и писателем. Их знакомство началось с разговора о проблеме экстрасенсорного восприятия. Вскоре Фламмарион и А. Муха стали вместе проводить эксперименты, а студия художника превратилась в лабораторию по изучению оккультизма.

А. Муха в лице Фламмариона нашел друга и профессионала, способного удовлетворить его стремление к «подлинной науке», ведь до этого его любопытство мог удовлетворить только Стриндберг, который был дилетантом в этих вопросах[81].

В студии художника Фламмарион проводил встречи с медиумами и фотосъемки девушек, впавших в транс и находящихся под гипнозом. В заметке 1899 г., написанной участником этих сеансов де Роша и опубликованной в журнале «Nature»: «Я нашел все необходимые качества в одной из самых известных моделей Парижа, Миле Лине, чье обучение гипнозу я теперь терпеливо завершил … Первая серия экспериментов, проведенных в мастерской месье Мухи, была посвящена выражению чувств, вызванных рассказом, … читаемым модели, находящейся в трансе. Мы сфотографировали отношение к семи смертным грехам и трем теологическим добродетелям… и к таким аллегориям, как “Франция после потери Эльзаса и Лотарингии” и “Франция после их возвращения”»[82].

Также нужно отметить упоминание одного эксперимента, нашедшего отражение в работах А. Мухи. В газетной заметке было сказано: «В мастерской месье Мухи, господин де Роша… изучал связь между музыкой и жестом. Он играл мелодию медиуму в каталептической фазе гипноза и наблюдал за тем, как медиум транслирует свое впечатление в жест. Зазвучал российский государственный гимн, и медиум, красивая девушка… вытянула обнаженные руки и нежно склонила голову на левое плечо. Затем прозвучало заклинание Маргариты “Anges purs, anges radieux”, и медиум, стоя на цыпочках, вытянула руки, растопырила пальцы, глаза ее сияли… желая воспарить в небо. Наконец, были исполнены яванские, польские и арабские танцы, и было обнаружено, что во время восходящей гаммы медиум, услышав тонику, сжимает ноги (или стопы); терцию — происходит движение таза; квинту — мы видим движение рук. Поразмыслив, человек осознает… что в арабских мелодиях наиболее частым интервалом является терция, это можно увидеть у танцоров… они сразу же начинают двигать тазом; узнав, что в яванских мелодиях квинта повторяется чаще, чем любой другой интервал, можно понять,

---

[80] *Mucha J.* Op. cit. — P. 201.

[81] Ibid. — P. 203.

[82] Ibid.

почему маленькие малайские девочки машинально открывают и поворачивают руки… и танцуют на кончиках пальцев…»[83].

Результаты таких практик стали отражаться в работах А. Мухи. Он пытался компенсировать «легкомысленные модные причуды» своих афиш, плакатов и прочих работ, изображая экстатические фигуры, выражающие глубокие мысли в жестах — отражение сеансов гипноза.

Также в орнаменты А. Мухи стало проникать все больше оккультных, розенкрейцерских и масонских символов.

Как уже упоминалось, А. Муха изображал фигуры в состоянии гипноза. Именно под влиянием сеансов спиритизма в рисунках и пастелях художника использовался мотив закрытых глаз (важно заметить, что в публичных заказах такого не было)[84]. К таким произведениям можно отнести плакаты 6-го фестиваля «Сокол» (1912) *(Рис. 13)*, плакат 20-й выставки Салона Ста (1896)[85].

Но стоит вернуться к работе, упомянутой ранее, — «Отче наш» *(Рис. 14–17)*. Иллюстрации к этому сборнику 1899 г. стали поворотным пунктом карьеры А. Мухи. Художник хотел, чтобы его признали как серьезного художника и философа, и эти иллюстрации стали выражением его моральных и духовных взглядов. В этих иллюстрациях «вместо всемогущего Отца Муха представляет нам женское олицетворение любви и двуполое проявление света. Несмотря на преобладания женщин в творчестве А. Мухи, типы женщин, изображаемых художником в "молитве", отличаются от многих его коммерческих плакатов с женщинами»[86]. «Бог является здесь не милосердным или гневным Отцом, а таинственным существом, тени которого наполняют землю. Природа представлена в виде светлого юноши-исполина, а Любовь нисходит с неба в виде женщины»[87].

Отмечается сложность этой работы А. Мухи ввиду того, что религиозные образы, которые изображает художник, сложно отнести к одной духовной традиции. В иллюстрациях присутствует символика католицизма, масонства, теософии и мистицизма[88]. В некоторых иллюстрациях отдельные символы имеют связь с несколькими системами верований[89]. Куратор Пражского музея декоративно-прикладного искусства (UMPRUM) Радим Вондрачек также отмечает теософские и мистические взгляды, отраженные в иллюстрациях к сборнику «Отче наш»: «В творчестве Мухи можно найти влияние различных теософических учений. Например, я думаю, что он был знаком с работами спиритуалистки Елены Петровны Блаватской, которая жила какое-то время в Нью-Йорке, в Лондоне и несколько месяцев в Париже. Влияние теософских или эзотерических наук на Муху было

---

[83] *Mucha J.* Op. cit. — P. 204.

[84] *Лендл И.* Указ. соч. — С. 23.

[85] *Муха С. Указ. соч.* — С. 15.

[86] *Люханова М. О.* Анализ творческого развития чешского художника Альфонса Мухи и его вклад в развитие модерна // Ноэма. — 2019. —№ S3 (3). — С. 117. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-tvorcheskogo-razvitiya-cheshskogo-hudozhnika-alfonsa-muhi-i-ego-vklad-v-razvitie-moderna (дата обращения: 02.05.2020).

[87] Новейший мистицизм и Альфонс Муха // Новый журнал литературы, искусства и науки. — СПб., 1905. — Г. 9. — Т. 1 (31). — С. 17.

[88] *Люханова М. О.* Указ. соч. — С. 117.

[89] Там же. — С. 117.

очень существенным. И не только влияние теософии, гностицизма, но и влияние масонской ложи… Муха стал масоном в 1898 году, то есть несколько месяцев до того, как начал работу над иллюстрациями к "Отче наш"»[90].

Интересно то, что ни один из текстов «Отче наш» не переводился на английский язык. По своей структуре он представляет семь глав, посвященных отдельному стиху[91]. В сборнике есть комментарии самого художника к каждой главе. В 1900 г., через год после издания французского текста, вышла чешская версия, и в ней комментарии А. Мухи, присутствующие в первоначальном варианте, были изменены, скорее всего, из-за критики католической церкви[92]. А. Муха в своих комментариях отклонялся от канонической трактовки христианских текстов в сторону неоплатонизма. «Иллюстрации показывают явное тяготение человека к божественному свету, а также наличие неких посреднических форм, каковые есть не что иное, как "великая душа мира"»[93]. Возможно, такое видение художника и стало причиной критики сборника в чешской версии.

Интересно также и описание, приведенное в уже упомянутом «Новом журнале литературы, науки и искусства», относящееся к иллюстрациям «Отче наш». Автор статьи пишет, что в композициях А. Мухи «слышны отзвуки славянской обрядности, мрачной красоты икон, и этот элемент, совместно с деятельным интересом к оккультизму, придает священническую, азиатскую окраску его панелям, орнаментам и картинам»[94]. Но скомбинировать эти тенденции в «форму одновременно эстетическую и набожную»[95], как мечтал А. Муха, у него окончательно получилось именно в сборнике «Отче наш».

Здесь же стоит упомянуть известный факт, что А. Муха иногда писал свои картины в состоянии транса. Он даже записывал мысли, приходящие ему во время работы или ночью, чему, безусловно, способствовал тот факт, что Фламмарион обучил его автоматическому письму. При этом он намекал художнику на то, что мысли, записанные им, могли быть продиктованы сущностями потустороннего мира, проявляющимися через его личность[96]. Такие наблюдения, выраженные в афоризмах, стали для А. Мухи постоянной практикой. В своей книге И. Муха приводит несколько примеров: «Ложь — величайшее зло на этой земле. Ложь смерть духа, но тело должно умереть за истину»; «Любовь связывает руки гневу»; «В искусстве истина идеи должна сопровождаться истиной формы»; «Каждый должен смотреть на себя через черное стекло, на других — через розовое»; «Слеза в глазах говорящего может творить чудеса, но… слезы вождя могут уничтожить целые народы»; «Искусство дает нам возможность передать нашу

---

[90] *Вашкова Л.* Sci-fi чешской иллюстрации — «Отче наш»: интервью с Р. Вондрачеком // Radio Prague International. — 2012. — URL: https://www.radio.cz/ru/rubrika/bogema/sci-fi-cheshskoj-illyustracii-otche-nash (дата обращения: 28.04.2020).

[91] *Люханова М. О.* Указ. соч. — С. 118.

[92] Там же. — С. 118.

[93] *Муха. С.* Указ. соч. — С. 15.

[94] Новейший мистицизм и Альфонс Муха // Новый журнал литературы, искусства и науки. — СПб., 1905. — Г. 9. — Т. 1 (31). — С. 17.

[95] Там же. — С. 17.

[96] *Mucha J.* Op. cit. — P. 205.

любовь к миру»[97]. Этот спиритуализм А. Мухи и Фламмариона был основан на вере в реинкарнацию, смешанной с учениями различных религий и сильной дозой примитивного манизма (высшая цель жизни виделась в поиске добрых опекунов из числа умерших родственников, ожидающих его в своем мире после смерти)[98].

В спиритуализме А. Муха видел возможность общения со своими предками, трансляции идей через эти разговоры. Он обращался к ним, задавал вопросы обо всех аспектах своей жизни и получал ответы в бесчисленных страницах своего автоматического письма, «с болезненной ясностью раскрывавших все его тревоги и сомнения, которые тайно преследовали его»[99].

Роль мистицизма и оккультизма в творчестве А. Мухи, особенно в позднем, трудно переоценить, так как его концепция и собственная философская система строились именно на мистических и панславистских взглядах, речь о которых пойдет ниже.

2.4. Отражение патриотических и панславистских взглядов в раннем творчестве А. Мухи

Начало XX века знаменовало для А. Мухи новый этап. Стиль ар нуво миновал зенит своей популярности и славы, но важно то, что именно в этот период А. Муха получил возможность выразить панславистские взгляды в своих работах.

В 1899 г. А. Муха получил заказ от правительства Австро-Венгрии на оформление павильона Боснии и Герцеговины для Всемирной выставки 1900 года *(Рис. 18–20)*[100]. Принятие такого предложения могло показаться пособничеством габсбургскому режиму, угнетавшему славянские народы, так как это была аннексированная Австро-Венгрией провинция[101]. Но художник в этом проекте видел совсем иную цель. Он нашел в балканских славянах то, что так долго и упорно искал в своем творчестве, и прежде чем посвятить свое творчество чешскому народу, он принял решение поработать над изображением южных славян. Наконец, А. Муха мог вернуться к серьезной исторической живописи, в которой он видел цель своей жизни. Вот его собственные слова: «Я снова занимался исторической живописью, но на этот раз не о Германии, а о братской славянской нации. Описывая славные и трагические события в ее истории, я думал о радостях и горестях моей собственной страны и всех славян. И вот, прежде чем я закончил южнославянские фрески, я принял решение о своей будущей большой работе, которой должна была стать "Славянская эпопея", и увидел в ней великий и славный Свет, сияющий в душах всех людей своим ясным идеалом и горящий предостережением»[102].

А. Муха превратил этот проект в прославление южных славян и их народных традиций. Специально для этого проекта он предпринял поездку на Балканы *(Рис. 21)*, ознакомился с историческими материалами об истории славян. Именно это побудило его к мысли о создании «Славянской эпопеи» — восхваления

---

[97] *Mucha J.* Op. cit. — P. 205.

[98] Ibid.

[99] Ibid. — P. 205.

[100] *Hlavacka M.* Alfons Mucha — Pariz 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na svetove vystave. — Praha, 2002.

[101] *Муха С.* Указ. соч. — С. 15.

[102] *Mucha J.* Op. cit. — P. 232.

и прославления всей славянской общности, которая должна быть едина как в политическом, так и в культурном смысле.

Вскоре после этой работы, в 1906 г., художник уехал в Америку, и это положило начало американскому периоду его творчества. Там произошло знакомство с Ч. Крейном, ставшим меценатом А. Мухи и поддерживавшим его панславистские взгляды. Именно благодаря ему этот цикл был воплощен в том виде, в котором он существует и сейчас, также именно он способствовал тому, что А. Муха включил в свой цикл Россию[103]. Однако тема «А. Муха и Россия» требует отдельного, более тщательного и подробного изучения, которое не входит в задачи данной работы.

Обратимся к следующему периоду творчества художника, когда А. Муха стал воплощать свои патриотические идеи на земле своего Отечества — в Чехии. В 1909 году ему поступил заказ на оформление здания Общественного дома в Праге. Эта работа глубоко волновала А. Муху по принципиальным соображениям. Он видел в ней возможность посвятить свое творчество Родине и воспеть ее историю. Само здание, построенное еще в 1905 году, полностью воплощало собой стиль Сецессии (австро-венгерский вариант модерна), но А. Муха хотел оформить интерьер исторической живописью, прославляющей чешскую нацию. Вот что он писал своей жене Марушке в письме (Марии Хитиловой): «Я видел Срба, лорда мэра Праги, и чешскую делегацию. Мы говорили о германизации Праги через Сецессию и о моих опасениях относительно строительства Общественного дома. Теперь мои мысли успокоились, потому что лорд-мэр заверил меня, что он такой же великий враг сецессии и ее апостолов, как и я»[104].

Принимая этот заказ, А. Муха думал исключительно о национальном значении этой работы. В финансовом отношении он рассчитал все так, чтобы не получить никакой прибыли: «Моя цель состояла в том, чтобы заработать деньги за границей и бесплатно дать моей стране то, что ей необходимо. Я знаю, что люди могут смеяться над этими моими идеями, но они такие, какие есть. Сама мысль о том, чтобы извлечь выгоду из этого священного дела, всегда вызывала у меня отвращение. И все же я должен жить — моя семья должна жить — и здесь я столкнулся с полной нелепостью моего принципа. Но я не собирался сдаваться. Наконец, я нашел формулу для решения этой проблемы. К отделке Общественного дома мне пришлось готовиться самому и разрабатывать эскизы. Я был готов принять возмещение моих расходов, связанных с этим, но я ничего не просил за сами росписи. Я также пожертвовал городу все картины, которые использовал в качестве этюдов, то есть три фигурные композиции, потолочную панель и восемь других панелей — всего 12 полотен, три самых больших из которых были награждены золотыми медалями в Лондоне. Я делал их бесплатно с единственной целью — стереть грех, который я совершил, позволив работе быть хоть как-то связанной с деньгами»[105].

---

[103] *Мельников Г. П.* Русская тема в творчестве чешского художника Альфонса Мухи // Славянский мир в третьем тысячелетии. Славянские народы: векторы взаимодействия в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. — М.: Институт славяноведения РАН, 2010. — С. 508.

[104] Jiří Mucha, Alphonse Mucha: His Life and Art. — New York: Humanities Press, 1967. — P. 355.

[105] Ibid.

Но, к сожалению, эта работа была омрачена отношением самих чехов к художнику. Вместо благодарности он получил бурный протест против своей деятельности. На само здание как на объект устаревшего стиля обрушился шквал критики, а на А. Муху затаили обиду, так как выгодный заказ предложили «заезжему парижскому декоратору, а не местному молодому и более нуждающемуся художнику»[106].

В итоге А. Муха оформил только один главный зал (Мэрский зал) Общественного дома *(Рис. 22)*. Он расписал стены драматическими и символическими сценами, изображающими славное прошлое и воображаемое будущее страны. Плафон стал центром композиции и изображал сцену «Славянского согласия», от которого вниз тянулись восемь фресок с изображением гражданских добродетелей, представленных в виде чешских исторических деятелей[107]: Верность — Ян Амос Коменский; Созидательная сила — Войтех из Перштейна; Бдительность — Ход, Решительность — Ян Рогач из Дуба; Независимость — Иржи из Подебрад; Справедливость — Ян Гус; Материнская Мудрость — Элишка Пржемысловна; Воинственность — Ян Жижка. Посыл всех росписей главного зала состоял в объединении славянских народов, и А. Муха облек этот посыл в ту художественную форму, которую он видел. Эти росписи дали ему возможность воплотить на практике художественные проекты, сформированные им еще в юности.

Главным же проектом, ставшим отображением мировоззрения и идей А. Мухи, стала «Славянская эпопея». Проект был монументален как по замыслу, так и по размерам. Он включал в себя десять картин, посвященных чешской истории, и еще десять, посвященных истории других славянских народов. Эта серия картин стала его своеобразным творческим итогом, именно в этом он видел свое призвание. Но поскольку это относится уже к позднему творчеству А. Мухи, в этой работе подробно говорить об этом цикле мы не будем.

Также только упомяну о том, что патриотические взгляды нашли отражение и в витраже для собора св. Вита *(Рис. 23)*, который он выполнял в начале 30-х гг. XX века. Этот заказ он получил по случаю тысячелетнего юбилея покровителя чешской нации Святого Вацлава, отмечавшегося в 1929 году. На витраже А. Муха изобразил самого Святого Вацлава со своей бабушкой Святой Людмилой в центре и окружил их эпизодами из житий Святых Кирилла и Мефодия, распространявших христианство на чешских землях[108].

Идея всеобщего единства славянских наций и патриотические взгляды нашли выражения в перечисленных работах А. Мухи. Свое искусство он считал способом просвещения, способом освещения пути человека и чешской нации. Именно посредством «Славянской эпопеи» и росписей Общественного дома он хотел донести свои мысли и идеи до соотечественников, что, к большому сожалению, ему так и не удалось в полной мере.

---

[106] Альфонс Mucha: альбом / под ред. Сары Муха; введ. Роналда Ф. Липпа, текст В. Арваса и др.; пер. с англ. Тина Золотова. — М.: МАГМА, 2006. — С. 17.

[107] Obecní dům [Электронный ресурс]. — URL: http://www.obecnidum.cz/sal/primatorsky-sal/ (дата обращения: 02.05.2020).

[108] Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — URL: http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/199 (дата обращения: 02.05.2020).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной курсовой работе был произведен анализ историко-культурного контекста раннего периода жизни и творчества чешского художника А. Мухи и выявлены общекультурные процессы, оказавшие наиболее сильное влияние на него.

Творчество А. Мухи в контексте эпохи ар нуво (и в более широком смысле — эпохе модерна) заняло центральное место. Несмотря на то, что стиль его был рожден спонтанно на основе всех тех влияний, которые оказали на него наибольшее впечатление, А. Муха все же является художником ар нуво. Его стиль фактически стал синонимом ар нуво. Но ар нуво художник рассматривал лишь как «инструмент» для возведения народных, национальных элементов до изобразительного искусства[109]. Стиль для него был интерпретацией мира, а цели стиля были не только лишь эстетическими, но и духовно-нравственными. Художника не интересовало искусство ради искусства, так же как и декор ради декора. «Стиль Муша» (или «стиль Мухи») скрывал в себе глубокий духовно-этический подтекст[110].

Анализируя биографию художника, мы определили наиболее значимые для его творчества вехи. В первую очередь, детство художника, его впечатление от католической церкви и ее обрядов, религиозного искусства и музыки, истории родного города и местности, в которой он родился и проживал, патриотические настроения населения. Все это стало первыми факторами, оказавшими влияние на творчество А. Мухи.

Следующим значимым моментом стало обучение в Мюнхене. Встреча со славянскими студентами, укрепившая его панславистские взгляды, его мечты об объединении славян и интерес к исторической живописи стали тем аспектом его творчества, который он стремился выразить на протяжении всей жизни, но смог воплотить лишь на поздних этапах творчества.

Учеба в Париже и в целом «парижский период», включая контракт с Сарой Бернар и последовавшие за ним заказы, также стал важным этапом в формировании творчества А. Мухи. К этому периоду относится знакомство художника с течением символизма, которое оставило глубокий отпечаток на его мировоззрении и творчестве. Также произошло знакомство с выдающимися французскими живописцами и их концепциями, в которых А. Муха также черпал вдохновение. А. Муха создал собственный стиль («стиль Муша»), закрепивший за ним славу и имя выдающегося художника модерна, но ставший впоследствии помехой в осуществлении серьезных творческих идей А. Мухи.

Отдельно в работе было указано на серьезное влияние мистических и оккультных взглядов, которые, в совокупности с панславизмом, стали основой мировоззренческой концепции художника, в полной мере выраженной позднее в цикле «Славянская эпопея».

Что касается формирования концепции славянского единства, мы увидели, что основы этого были заложены также в детстве, в той культурной среде, в которой он рос и формировался как личность. Мюнхенская, а далее и обе парижские

---

[109] *Люханова М. О.* Указ. соч. — С. 120.

[110] *Лендл И.* Указ. соч. — С. 23.

академии, в которых обучалось много студентов из славянских стран, только укрепили А. Муху в его идеях объединения славян не только в политическом, но и в культурном плане. Как уже говорилось выше, в самом творчестве А. Мухи это найдет выражение в его позднем периоде.

В конце работы мне хотелось бы привести слова самого художника, определяющие его концепцию искусства: «Я не хочу быть художником, если это значит создавать искусство ради искусства. Я бы предпочел быть обычным портретистом — потому что именно в этом я вижу миссию искусства. Представление о современном искусстве как о предмете уходящей моды — это оскорбление искусства. Искусство столь же вечно, как и прогресс человека, ибо функция искусства состоит в том, чтобы освещать путь человека. Следовательно, искусство находится в состоянии непрерывного развития и всегда на несколько шагов опережает человечество. Выросшее из почвы своего народа, искусство произрастает из своих собственных корней, зеленеет на соке своей страны и расцветает своими собственными цветами, чтобы быть вплетенным в единую гирлянду с цветами других народов. Чем своеобразнее будет искусство, тем красивее будет каждый цветок — тем прекраснее и ценнее будет вся гирлянда»[111].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bridges A.*, *Mucha J.*, *Henderson M.*, *Dvořák A.* Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works. — London: Academy Editions, 1991. — 192 p.
2. *Bade P.*, *Charles V.* Alphonse Mucha. — New York: Parkstone Press, 2013. — 200 p.
3. *Hlavacka M.*, *Orlikova J.*, *Stembera P.* Alfons Mucha — Pariz 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na svetove vystave. — Praha: Obecni dum, 2002.
4. *Mourey G.* The Art Nouveau Style Book of Alphonse Mucha: All 72 Plates from Documents Décoratifs. — New York: Dover Publications, 1980. — 72 p.
5. *Mucha J.* Alphonse Mucha: His Life and Art. — New York: Humanities Press, 1967. — 391 p.
6. *Баженов В. М.* Модерн: Климт, Муха, Гауди. — М.: АСТ, 2019. — 156 с.
7. *Безелянский Ю. Н.* Улыбка Джоконды: книга о художниках. — М.: Радуга, 1999. — 316 с.
8. *Вашкова Л.* Sci-fi чешской иллюстрации — «Отче наш»: интервью с Р. Вондрачеком // Radio Prague International. — 2012. — URL: https://www.radio.cz/ru/rubrika/bogema/sci-fi-cheshskoj-illyustracii-otche-nash (дата обращения: 28.04.2020).
9. Выставка Альфонса Мухи в Москве / интервью Е. Фанайловой и И. Никифоровой // Радио Свобода. — 2003. — 29 дек. — URL: https://www.svoboda.org/a/24185761.html (дата обращения: 27.04.2020).
10. *Деменок Е.* Русская рубашка Альфонса Мухи. История одной дружбы // Русская традиция. — 2017. — URL: http://ruslo.cz/index.php/nauka/item/841-russkaya-rubashka-alfonsa-mukhi-istoriya-odnoj-druzhby (дата обращения: 28.04.2020).
11. *Коваленко Ю.* Париж под Мухой // Культура. — 2018. — № 31. — С. 6.
12. *Лендл И.*, *Дин Э.*, *Понсфорд Л.* Альфонс Муха: материалы выставки / пер. с англ. Д. Карризи. — М.: Магма, 2018. — 315 с.

[111] *Mucha J.* Op. cit. — P. 149.

13. *Люханова М. О.* Анализ творческого развития чешского художника Альфонса Мухи и его вклад в развитие модерна // Ноэма. — 2019. — № S3 (3). — С. 112–121. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-tvorcheskogo-razvitiya-cheshskogo-hudozhnika-alfonsa-muhi-i-ego-vklad-v-razvitie-moderna (дата обращения: 02.05.2020).
14. *Макеенко В.* Цветы и грезы Ар Нуво // Частный корреспондент [Электронный ресурс]. — 2015. — URL: http://www.chaskor.ru/article/tsvety_i_grezy_ar_nuvo_38549 (дата обращения: 27.04.2020).
15. *Мельников Г. П.* Русская тема в творчестве чешского художника Альфонса Мухи // Славянский мир в третьем тысячелетии. Славянские народы: векторы взаимодействия в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. — М.: Институт славяноведения РАН, 2010. — С. 507–514.
16. *Моисеева Н. А.* Альфонс Муха. — М.: РИПОЛ классик, 2014. — 40 с.
17. *Муха С.* Альфонс Mucha: альбом / Сар. Муха, Роналд Ф. Липп, В. Арвас; пер. с англ. Тина Золотова. — М.: Магма, 2006. — 159 с.
18. *Никифорова И.* Цветы и грезы Альфонса Мухи // Искусство. — 2004. — № 4. — URL: https://art.1sept.ru/article.php?ID=200400403 (дата обращения: 01.05.2020).
19. Новейший мистицизм и Альфонс Муха // Новый журнал литературы, искусства и науки. — 1905. — Г. 9. — Т. 1 (31) (январь-февраль-март). — С. 12–17.
20. *Орлова Е. Г.* Непознанный Альфонс Муха // Наша галерея. — 2011. — С. 17–21.
21. *Панкова М.* Ян Амос Коменский в изобразительном искусстве // Отечественная и зарубежная педагогика. — 2017. — № 5 (43). — С. 76–94. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yan-amos-komenskiy-v-izobrazitelnom-iskusstve (дата обращения: 01.05.2020).
22. *Панфилов А.* Муха // Художественная галерея. — 2007. — № 151. — 31 с.
23. Россия в творчестве Альфонса Мухи: интервью с Г. П. Мельниковым // Radio Prague International. — 2006. — 23 дек. — URL: http://www.radio. cz/ru/rubrika/bogema/rossiya-v-tvorchestve-alfonsa-muxi (дата обращения: 15.04.2020).
24. *Савельева О. О.* Коммерция в стиле модерн // Человек. — 2002. — № 5. — С. 54–75.
25. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001. — 343 с.
26. Стиль «Муха» // Эскиз. — 2006. — № 10. — С. 8–9. — URL: https://iv-obdu.ru/vystavki/arkhiv-vystavok/stil-mukha/ (дата обращения: 15.04.2020).
27. *Токарев Д.* «Ничего не изменилось за две тысячи лет»: русская тема в творчестве Альфонса Мухи // Искусствознание. — 2012. — № 3/4. — С. 376–389.
28. *Ульмер Р.* Альфонс Муха: Мастер «ар-нуво». — М.: TASCHEN: Арт-Родник, 2002. — 95 с.
29. *Фар-Бекер Г.* Искусство модерна / пер. с нем. А. Жуков и др. — Koln: Konemann, 2000. — 425 с.
30. *Филатова Н.* Декоратор высокого полета // Итоги. — 2003. — № 50. — С. 87.
31. *Французов Д.* Фасады московского модерна: «удар хлыста» и женщины Альфонса Мухи // Московское наследие. — 2019. — № 2 (62). — С. 68–83.
32. Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — Прага. — URL: http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/199 (дата обращения: 02.05.2020).
33. Obecní dům [Электронный ресурс]. — Прага. — URL: http://www.obecnidum.cz/sal/primatorsky-sal/ (дата обращения: 02.05.2020).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Alfons Mucha in his Paris studio on Rue de Val de Grace (c. 1899). Источник заимствования: Wikipedia, The Free Encyclopedia [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_in_Studio_(c._1899).jpg (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 2. Cathedral of St. Peter and Paul in Brno, view from the townhall tower. Источник заимствования: Wikipedia [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cathedral_of_St._Peter_and_Paul,_Brno#/media/File:Brno-Cathedral_of_St._Peter_and_Paul_2.jpg (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 3. Cathedral of St. Peter and Paul in Brno, interior. Источник заимствования: Wikipedia [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Cathedral_of_St._Peter_and_Paul,_Brno#/media/File:Petrov_-_interi%C3%A9r_katedr%C3%A1ly.JPG (дата обращения: 12.05.2020)

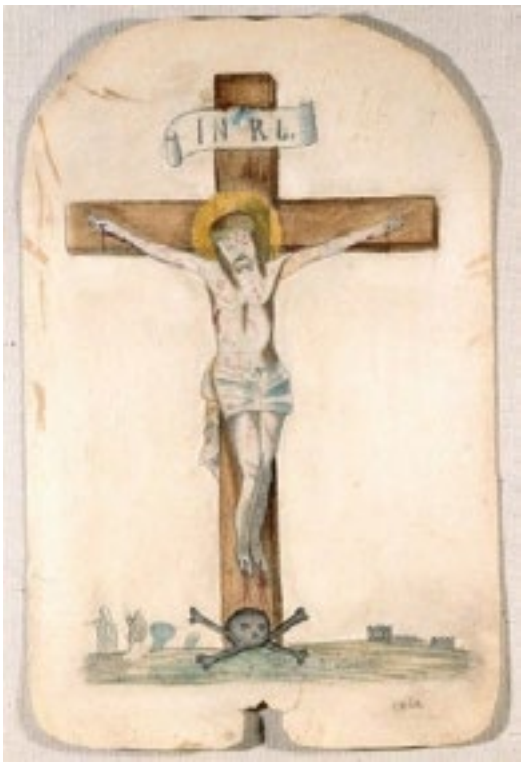


Рис. 4. Распятие. А. Муха, 1868. Карандаш, акварель, бумага.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/beginnings/object/crucifixion-w-083-c-1868 (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 5. Рисунок. А. Муха. 1872(?).
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/beginnings/event/mucha-attends-the-gymnazium-slovanske-in-brno (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 6. Фрески в костеле св. Вацлава. Я. Умлауф, вт. пол. XIX века. Летоград.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/beginnings/event/mucha-resolves-to-become-an-artist (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 7. Пять чувств. Х. Макарт, 1872–1879 гг., Бельведер, Вена.
Источник заимствования: Wikipedia [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/Makart_Fuenf_Sinne.jpg/220px-Makart_Fuenf_Sinne.jpg (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 8. Росписи зала замка Эммахоф. А. Муха. 1882.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/artistic-training/event/mucha-is-given-his-first-commission (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 9. Студенты Мюнхенской Академии. Сидят: Д. Видгоф (в центре), А. Муха (в профиль), Машек (справа). Марольд и Пастернак среди стоящих. Фотография. 1886.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/artistic-training/event/mucha-joins-the-munich-academy-of-arts (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 10. Смерть Фридриха Барбароссы. Иллюстрация к «Сценам и эпизодам из истории Германии» Ш. Сеньобоса. А. Муха 1896–1898. Арман Колин, Париж. Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991

Рис. 11. Иллюстрация к поэме «Адамиты» Я. Сватоплука. А. Муха. 1897. Ф. Шимачек, Прага. Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991

Рис. 12. Плакат «Жисмонда». А. Муха. 1894. Цветная литография. Музей А. Мухи, Прага. Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991.

Рис. 13. Плакат 6-го фестиваля «Сокол». А. Муха. 1912. Цветная литография. Музей А. Мухи, Прага. Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991

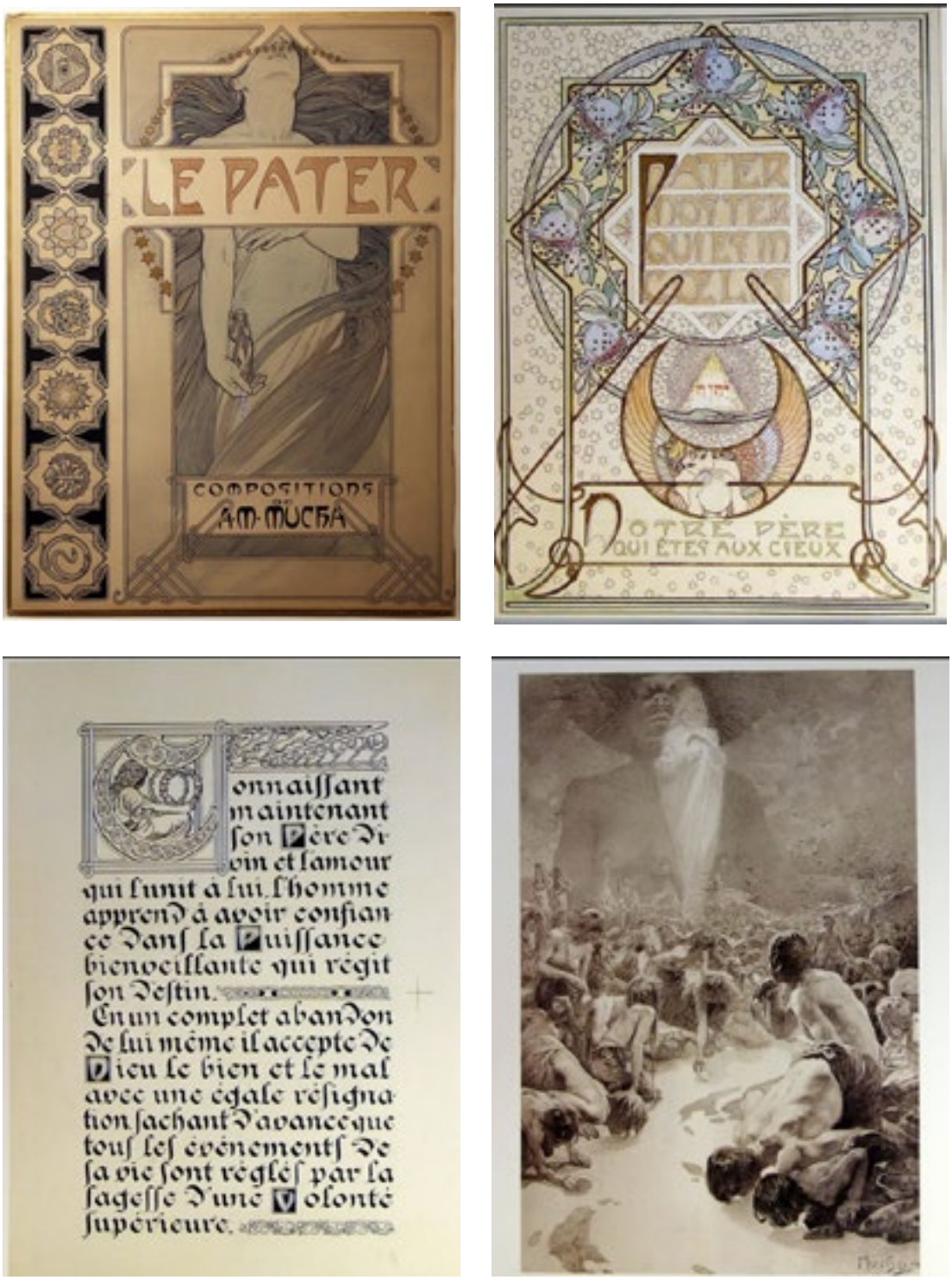


Рис. 14–17. Фрагменты сборника «Отче Наш». А. Муха. 1899.
Цветная литография. The Mucha Trust Collection.
Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991

Рис. 18. Фрагмент росписи павильона Боснии и Герцеговины на Всемирной выставке. А. Муха. 1900.
Источник заимствования: Pinterest [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://poulwebb.blogspot.com.es/2013/04/alphonse-mucha-part-5.html?m=1 (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 19. Меню для ресторана павильона Боснии и Герцеговины. А. Муха. Цветная литография. 1900.
Источник заимствования: Bridges A. Alphonse Mucha: The Complete Graphic Works / Ann Bridges, Jiří Mucha, Marina Henderson, Anna Dvořák. — London: Academy Editions, 1991

Рис. 20. Вид интерьера павильона Боснии и Герцеговины на Всемирной выставке. А. Муха. 1900. Париж.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/breakthrough-in-paris/event/mucha-is-well-represented-at-the-exposition-universelle (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 21. Боснийцы в народных костюмах. А. Муха. Фотография времен поездки на Балканы. 1899.
Источник заимствования: Mucha Foundation [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: http://www.muchafoundation.org/timeline#!/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/breakthrough-in-paris/event/mucha-is-commissioned-to-decorate-the-bosnia-herzegovina-pavilion-for-the-exposition-universelle-of-1900 (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 22. Фрагмент росписи Мэрского зала Общественного дома. А. Муха. 1910–1912. Прага. Источник заимствования: Pinterest [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://i.pinimg.com/originals/40/48/3c/40483cd4d83b31fab81fe19179d97829.jpg (дата обращения: 12.05.2020)

Рис. 23. Витраж в соборе св. Вита. А. Муха. 1931. Прага. Источник заимствования: Pinterest [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: https://i.pinimg.com/originals/95/01/40/950140e41f888acbe04c2e97feb22e0f.jpg (дата обращения: 12.05.2020)

Диплом «За оригинальность и глубину научного исследования»

ТОПОС, СИМВОЛ И СЮЖЕТ В СКАЗОЧНОЙ ОПЕРЕ Э. ХУМПЕРДИНКА

Дьячкова Марина Александровна
Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки

ВВЕДЕНИЕ

Жанр сказочной оперы, появившийся около середины XVIII века, по сей день остается одним из наиболее любимых публикой. Причина подобной популярности лежит в его относительной простоте и ориентированности не только на взрослую, но и на детскую аудиторию; тем не менее к сказочным операм относятся не только легкие для восприятия сочинения, изначально адресованные детям («Семеро козлят», «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка), но и достаточно сложные как в драматургическом, так и психологическом плане оперы («Игрушка и принцесса» Ф. Шрекера, «Карлик» А. фон Цемлинского). Подобный разброс является нормой для сказочной оперы, объединяющей в себе значительный пласт разных по времени создания, строению, типу и стилю опер; главным и единственным признаком сказочной оперы остается ее сюжет, в той или иной мере связанный со сказочными мотивами. Ближайшей жанровой «родственницей» сказочной оперы является фантастическая опера, основное отличие которой также заключается в особом типе сюжета. Разделить эти два жанра бывает достаточно проблематично из-за их общих музыкальных корней.

В настоящее время в музыковедении в целом отмечается повышенный интерес к изучению истории и особенностей сказочной оперы. Сочинения десятков забытых композиторов разных эпох находят путь на сцену; среди них немало опер, так или иначе связанных со сказочным сюжетом. Анализ опер подобного типа требует специфического подхода, связанного с пониманием особенностей строения жанра сказки, значительно влияющего на музыкальную составляющую оперы. К подобным особенностям можно отнести уникальную топику, символику, особое строение сюжета, а также характерных для сказки героев-масок.

В зарубежном музыковедении интерес к сказочной опере во многом связан с классическим образцом жанра — оперой «Гензель и Гретель» немецкого композитора и преданного ученика Вагнера Энгельберта Хумпердинка, известного также в качестве одного из создателей новаторского по тем временам приема Sprechstimme, впервые появившегося в мелодраме «Королевские дети», позднее переработанной в оперу.

Определению специфики сказочной оперы посвящены исследования и российских, и зарубежных музыковедов. Б. Дистелькамп[1], Г. Кампе[2], М. Херманн[3], Н. Дегтярева[4] прослеживают ее историю, Б. Миллингтон[5], О. Комарницкая[6], Л. Кириллина[7] формулируют ее признаки. В литературоведении вопрос о специфических чертах сказки рассматривается в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001)[8], а также в трудах В. Проппа «Морфология сказки»[9] и частично — Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой»[10].

Изучением оперных работ и творческой личности Хумпердинка занимались зарубежные исследователи Б. Дистелькамп, Г. Кампе, Х. Ирмен[11]; в русскоязычном музыковедении главную роль сыграли статьи и диссертация Л. Лютько[12], где оперы Хумпердинка рассматриваются через призму сказкотерапии. Об особенностях топоса и символа пишут Б. Дистелькамп, О. Комарова и Л. Кириллина, А. Галкин[13].

---

1 *Distelkamp B.* Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder" von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. — Siegburg: Rheinlandia Verlag. — S. 64–66.

2 *Kampe G.* Topoi, Gesten, Atmosphären: Märchenoper im 20. Jahrhundert. — Saarbrücken: Pfau, 2012. — 276 s. — ISBN 978-3-89727-446-4.

3 *Hermann M.* Märchenoper: ein europäisches Phänomen. — Sandstein, 2007. — 136 s.

4 *Дегтярева Н.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. — СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010. — 367 с. — ISBN 978-5-7422-2775-5.

5 Grove music online [Электронный ресурс]. — URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043724 (дата обращения: 20.09.2020).

6 *Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — н. XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2011. — 757 с.

7 *Кириллина Л.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4. — С. 108–139.

8 Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Николюкин. — М.: НПК Интелвак, 2001. — 798 с.

9 *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — М.: Наука, 1969. — 168 с.

10 *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2019. — 352 с. — ISBN 978-5-4461-0856-5.

11 *Irmen H.-J.* Hänsel und Gretel: Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdinks Märchenoper. — Mainz: Schott, 1989. — 335 s.

12 *Лютько Л.* Детские оперы Э. Хумпердинка в аспекте возрастной // Київське музикознавство: зб. статей. — 2010. — Вип. 35. — С. 219–230; *Лютько Л.* Вокальний стиль оперної творчості Енгельберта Хумпердінка: від Ріхарда Вагнера до Арнольда Шенберга // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. — 2011. — Вип. 4 (13). — С. 55–65; *Лютько Л.* Детские оперы Энгельберта Хумпердинка: психо-коррегирующий потенциал драматургии // Драматургічна організація музичного твору: зб. статей. Наук. вісник НМАУ. — 2012. — Вип. 104. — С. 167–177; *Лютько Л. Э.* Хумпердинк — Р. Вагнер: точки пересечения // Культура народов Причерноморья: научный журнал. — 2013. — Вып. 249. — С. 60–64; *Лютько Л.* Феномен оперотерапии на примере детских сказочных призведений Э. Хумпердинка // Музыкальная академия: научный журнал. — 2013. — Вып. 1. — С. 85–90; *Лютько Л. В.* Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций: специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство»: дис. … канд. искусствоведения. — Киев, 2013. — 277 с.

13 *Галкин А. А.* Топос природы в симфониях Г. Малера: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Н. Новгород, 2019. — 163 с.

Цель настоящей работы — рассмотреть оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и «Королевские дети» с точки зрения особенностей сюжета, топики и символики.

Задачи исследования:

— изучить первоисточники каждой оперы; определить роль сказочного материала в либретто, а также степень его изменения;
— рассмотреть сюжет, топосы и символы опер «Гензель и Гретель» и «Королевские дети», выявив их особенности;
— выявить особенности музыкального воплощения топосов и символов.

Работа состоит из трех глав. Первая глава посвящена определению, краткому обзору истории сказочной оперы, а также изучению ее ключевых особенностей, благодаря которым ее возможно считать самостоятельным оперным жанром. Вторая глава посвящена истории создания опер Э. Хумпердинка и особенностям воплощения сказочного сюжета в их текстах. Третья глава посвящена теории топосов и символов, а также анализу их музыкального воплощения на примере опер «Королевские дети» и «Гензель и Гретель».

Настоящая работа может быть полезна как в контексте изучения творчества Э. Хумпердинка, так и в контексте изучения оперного австро-немецкого искусства в целом. Кроме того, результаты работы могут быть использованы в качестве составной части исследования обширного пласта сказочных опер.

ГЛАВА I: ИЗ ИСТОРИИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА В ОПЕРЕ

1.1. Определение и признаки сказочной оперы

Жанр сказочной оперы — явление сложное и многосоставное по своей сути. Принадлежащие к этому жанру сочинения, написанные в разное время и в разных странах, могут значительно отличаться друг от друга по форме и содержанию: для сказочной оперы нет значительной разницы в строении произведения — к ней может принадлежать широкий круг различных типов опер (австро-немецкие Singspiel, Liederspiel, Märchenoper, французская Opéra féerie); для этого жанра не имеет значения ни географический, ни временной промежуток создания сочинения, ни использующиеся в нем композиционные приемы — для сказочной оперы, как правило, ключевое значение имеет сюжет, в основе которого всегда лежит сказочный материал либо его характерные элементы. Исходя из этого, следует считать жанр сказочной оперы неким собирательным понятием для опер, созданных в различные эпохи в разных странах, но имеющих в качестве сюжетной основы либо материал сказки, либо ряд его узнаваемых топосов, персонажей, а также сюжетных мотивов.

В настоящий момент понятие «сказочная опера» все еще находится в процессе своего становления и не имеет единой трактовки. Главной проблемой является сложность выделения этого жанра среди родственных ему фантастической и мифологической опер. Связано это в первую очередь с музыкальной составляющей: вопрос воплощения мира, отличного от реального, в каждом из этих случаев решается схожими композиционными методами и средствами, ориентированными на создание ощущения чужеродности, «инаковости» за счет оригинальных, редких или нестандартно используемых комбинаций.

Как правило, эти особенности проявляются сразу на нескольких уровнях сочинения. Наиболее яркими примерами оперы с подобными признаками являются оперы XIX–XX веков. Композиция оперы в этом случае, как правило, (но не всегда!) основана на сквозном развитии, чередовании разомкнутых сцен, а также широком использовании лейтмотивной системы. На уровне формы наблюдается стремление к разрушению, мутациям и смешению (химеризации) различных моделей; в гармоническом плане — своего рода радикализация, тяготение к обособлению, звуковой новизне: используются расширенная тональность, мажоро-минор, специфические авторские лады, модуляции и отклонения в тональности второй и третьей степеней родства. Также характерной чертой гармонии подобных опер является использование уменьшенных и увеличенных трезвучий и септаккордов, в том числе и аккордов нетерцовой структуры. В инструментарии предпочтение зачастую отдается либо традиционным оркестровым инструментам в нетипичном для них звуковом диапазоне или специфическим способам игры на них, либо редким и необычным тембрам.

С другой стороны, литературная составляющая сказочных опер также оставляет ряд вопросов, касающихся того, как и каким образом либреттист интерпретирует и использует сказочный материал, как именно видоизменяет его в соответствии с требованиями оперной сцены, а также как именно реальность литературного текста взаимодействует с реальностью текста музыкального.

Изучением подобных проблем занимались многие исследователи. Так, по мнению Б. Миллингтона[14], в сюжетном плане сказочная опера не обязательно основана исключительно на сказке: в ней могут присутствовать элементы сверхъестественного, восточного, фантастического. Среди прочих черт он отмечает простоту и легкую наивность повествования, нередко могут обнаруживаться символичность и наличие скрытой морали.

Иной, более структурно проработанной точки зрения, основанной на анализе сказочных опер Н. Римского-Корсакова, придерживается О. Комарницкая[15]. Изучая материал русских опер этого жанра, она выделила следующий комплекс признаков сказочной оперы:

— присутствие типизированных эмоциональных модусов, воплощающих лишь одну эмоцию или чувство;
— присутствие персонажей-архетипов, число которых обычно равно или приближается к семи: герой, ложный герой, даритель, вредитель, отправитель, царевна, помощник[16];
— герои, как правило, одноплановы, условны и скорее выполняют роль маски, чем живого персонажа;
— важную роль может играть числовая символика.

---

[14] Grove music online [Электронный ресурс]. — URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043724 (дата обращения: 20.09.2020).

[15] *Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — н. XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2011. — 757 с.
Ряд типично сказочных мотивов, встречающихся в творчестве Римского-Корсакова, отмечает и Л. Кириллина. См. *Кириллина Л.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4. — С. 108–139.

[16] Эти функции выделяет В. Пропп.

Немецкий исследователь Г. Кампе[17], в свою очередь, приводит краткую историю развития жанра, а также рассматривает ряд сюжетных мотивов, характерных для сказочной оперы, отмечая, что далеко не все сочинения подобного рода имеют в качестве первоисточника исключительно народную сказку: так, ряд сказочных опер конца XIX — начала XX века в целом опирается на авторские сочинения — сказку, пьесу и пр., заимствующие отдельные фольклорные элементы народной сказки, но не строящиеся исключительно на них.

В определенном смысле сказка — «младшая сестра» мифа[18], его упрощенная и адаптированная под детскую и подростковую аудиторию версия, подающаяся в простой и увлекательной форме, но направленная не на вселенную в целом, а на мир человека и затрагивающая множество сложных морально-этических вопросов.

Как и миф, фольклорная сказка представляет собой замкнутую структуру, которая может быть представлена в виде «пути сказочного героя», который начинается и заканчивается в одном мире. Препятствия, испытания и трудности, выпадающие на долю сказочного протагониста, во многом схожи с мифическими (особенно в волшебных сказках, о которых в дальнейшем пойдет речь), а второстепенные персонажи нередко выполняют те же функции, что и их мифические аналоги, выступая в роли масок-архетипов: мудреца, простака, рыцаря, нищего, злого чародея, короля и пр.

Одна из отличительных особенностей сказки — ее универсальность, индифферентная к региональным различиям. Время и место действия в сказке всегда условны, как и ее герои; типичны также мотивы и ситуации, которые, при всем своем разнообразии, нередко оказываются вариантами одного и того же сюжетного события, как правило, несущего внутри скрытое послание, мораль или предупреждение. Об этом пишет, в частности, В. Пропп[19], знаменитые работы которого посвящены волшебной сказке в славянской традиции. В сборнике А. Аарне — С. Томпсона[20] собраны и классифицированы основные сюжетные мотивы сотен сказок народов Евразии, а предисловие В. Марковой[21] к «Японским народным сказкам» позволяет обнаружить ряд любопытных параллелей между западными и восточными волшебными сказками.

Попадая в условия музыкального театра, сказка деформируется и нередко утрачивает ряд своих изначальных свойств (могут исчезать повторы ситуаций, «лишние» персонажи, теряться или видоизменяться скрытый смысл и т. д.) и получает ряд новых (появление или расширение уже имеющихся монологов, диалогов, массовых сцен; изменение характеров персонажей и т. п.); тем не менее эти изменения крайне редко затрагивают время и пространство сказочного мира, выступающие в роли константы.

---

[17] *Kampe G.* Topoi, Gesten, Atmosphären : Märchenoper im 20. Jahrhundert. — Saarbrücken: Pfau, 2012. — 276 s. — ISBN 978-3-89727-446-4.

[18] В. Пропп отмечает наличие общих черт у сказок и мифов. См.: *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. — С. 76.

[19] *Пропп В. Я.* Указ. соч.

[20] *Thompson S.* The types of the folktale: a classification and bibliography. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961. — 588 p.

[21] Японские народные сказки / пер. с яп. В. Н. Марковой. — М.: Эксмо, 2018. — С. 13–26.

В музыкальном плане сказочная история отражается весьма своеобразно; связано это, как правило, с особенностями музыкального искусства, в целом более ориентированного на эмоциональное восприятие, более абстрактного и менее конкретного, чем литература. Заложенное в сказочном сюжете разделение мира на два полюса неизбежно отражается и в музыкальном тексте оперы; при этом, как упоминалось ранее, выбор композиционных методов и средств схож с фантастическими или мифологическими операми, в основе которых также лежит шаблон двоемирия; тем не менее отличия между ними существуют.

Помимо главного признака — особого либретто, сказочная опера в целом отличается от фантастической менее четко очерченной музыкальной границей между миром обыденного и волшебного, менее ярко выраженными характерами персонажей, большей простотой и меньшим драматизмом; конфликт, лежащий в основе сказочной оперы, нередко кажется игрушечным, ненастоящим. В то же время фантастическая опера значительно чаще опирается на легенды либо авторские сочинения, ее герои обрисованы более точно и напоминают живых людей; конфликты максимально приближены к драме; в музыкальном плане значительно чаще встречается стремление к поиску нового, менее шаблонного решения. В остальном же сказочная и фантастическая оперы сходны; оба жанра продолжают жить и развиваться в настоящее время, а также пользоваться успехом у публики: сказочная опера чаще привлекает детскую аудиторию, фантастическая — взрослую.

1.2. История сказочной оперы

Работы Б. Дистелькампа[22], Й. Фишера[23], Г. Кампе[24], Е. Браудо[25], Н. Антиповой[26] и других исследователей позволяют отчасти воссоздать путь развития сказочно-фантастической оперы.

Первые оперы, написанные на сказочный либо фантастический сюжет, начали появляться на сценах европейских оперных театров около середины XVIII — начала XIX веков, когда у публики пробудился интерес не только к историко-мифологическим либо комедийно-повседневным темам. Мистика и особое очарование потустороннего, непохожего на обыденную жизнь мира постепенно завоевывали особую популярность у зрителей. Как зарождающийся и еще несамостоятельный жанр сказочно-фантастическая опера копировала традиционные композиционно-драматургические приемы и методы своих современниц, отличаясь от них лишь в сюжетном плане.

---

[22] *Distelkamp B.* Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder“ von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. — S. 64–66.

[23] *Fischer J.-M.* Zwischen Wagnerismus und Verismo. Irr- und Auswege des deutschen Opernlibrettos um 1900 / Jens Malte Fischer // Archiv für Musikwissenschaft. — 2012. — P. 142–153.

[24] *Kampe G.* Topoi, Gesten, Atmosphären : Märchenoper im 20. Jahrhundert. — Saarbrücken: Pfau, 2012. — S. 9–18, 42–71.

[25] *Браудо Е.* История музыки: сжатый очерк. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Музгиз, 1935. — С. 301–303.

[26] *Антипова Н. А.* Фантастическое в немецкой опере: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. … канд. искусствоведения. — М., 2007. — 22 с.

Первые опыты создания сказочных опер относят к 1750–1760 годам: в это время появляются работы Бальдассаре Галуппи «В краю изобилия» (1750), Жана-Луи Ларуэ «Золушка» (1759), а также Франсуа Андре Филидора «Солдат-чародей» (1760). К началу XIX века значительно расширился круг композиторов, обращавшихся к сказочно-фантастической тематике; появляются оперы Изуар Никола «Золушка» (1810) и «Аладдин, или Волшебная лампа (ок. 1822), Э. Т. А. Гофмана «Ундина» (1816), Дж. Россини «Золушка, или Торжество добродетели» (1817), А. Буальдье «Маленькая красная шапочка» (1818).

Первые значительные изменения, позволяющие выделить сказочно-фантастическую оперу как самостоятельный жанр, произошли в 1820-е годы с появлением опер К. М. Вебера («Вольный стрелок», 1821 и «Оберон», 1826), Г. Маршнера («Вампир», 1821 и «Ханс Хейлинг», 1833), Дж. Мейербера («Роберт-дьявол», 1831). Их отличительной особенностью стало проведение четкой музыкальной границы между фантастическим и реальным миром, заключавшееся не только в использовании специфических инструментальных тембров, но и в гармонической обособленности от остального материала. Так, знаменитая сцена в Волчьей долине из «Вольного стрелка» по-прежнему представляет интерес в связи с рядом специфических музыкально-сценических находок, до сих пор не утративших своей актуальности.

Следующим этапом формирования сказочно-фантастических опер является эпоха Р. Вагнера, начавшаяся с его сказочной оперы «Феи», созданной в 1832–33 годах; в 1845 году была написана «Ундина» А. Лорцинга.

Конец XIX — начало XX веков — время нового рассвета для сказочных опер: к теме народных сказок начинают обращаться немецкие композиторы, многие из которых в той или иной степени продолжают традиции Вагнера, используя основные принципы его оперной реформы не только в мифологическом, но и в сказочном русле. В их числе — ученик Р. Вагнера Энгельберт Хумпердинк, по праву считающийся одним из создателей жанра сказочной оперы. Среди его сочинений — ряд опер, созданных по мотивам сказок Гримм: «Белоснежка» (1888), «Гензель и Гретель» (1890–1893), «Семеро козлят» (1895), «Спящая красавица» (1902), а также «Королевские дети» (1895–1898; 1908–1910).

В этот период к этому жанру также обращаются Рихард Штраус («Женщина без тени», 1915), Ф. Бузони («Турандот», 1917), А. фон Цемлинский («Карлик», 1922), Дж. Пуччини («Турандот», 1926), К. Вайль («Серебряное озеро», 1933), К. Орф («Месяц», 1939 и «Умница», 1943), а в конце XX века — Хельмут Лахенман («Девочка со спичками», 1988–1996), Хайнц Холлигер («Белоснежка», 1998).

В России первые сказочные оперы появляются в начале XIX века. К подобным относятся сочинения К. Кавоса («Князь-невидимка, или Личарда-волшебник», 1805; «Жар-птица», 1822), М. Глинки («Руслан и Людмила», 1837–1842). Особый интерес к сказочной опере отмечается у Н. Римского-Корсакова («Снегурочка», 1881; «Садко», 1896; «Кащей Бессмертный», 1901–1902 и пр.), сочинения этого жанра присутствуют в наследии П. Чайковского («Черевички», 1885), Ц. Кюи («Снежный богатырь», 1905; «Красная Шапочка», 1911; «Кот в сапогах», 1912; «Иванушка-дурачок», 1913), И. Стравинского («Соловей», 1914; «История солдата», 1918); Б. Асафьева («Красная шапочка» и «Золушка», 1906; «Снежная королева», 1908; «Аленушка и братец Иванушка», 1945) и др.

Данный список не представляется полным, но в целом отражает интерес к сказочно-фантастической тематике. В особенности он возрастает к середине-концу

XIX века, а также к началу XX века; в эти периоды происходило значительное обновление как оперного жанра в целом, так и музыкального языка. Реформы Вагнера и открытия XX века оказали сильное влияние на форму и содержание жанра сказочной оперы. Тем не менее само понятие «сказочная опера» продолжает ассоциироваться с наиболее продуктивным периодом его истории — серединой и концом XIX века, когда наиболее значительную роль сыграла австро-немецкая школа, среди представителей которой выделяется имя Э. Хумпердинка.

ГЛАВА II: Э. ХУМПЕРДИНК И ОСОБЕННОСТИ ЕГО СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТОВ

2.1. Энгельберт Хумпердинк и сказочная опера

Немецкий композитор и будущий ученик Рихарда Вагнера Энгельберт Хумпердинк[27] родился в городе Зигбурге 1 сентября 1854 года в семье школьного учителя Густава Хумпердинка. Его мать Гертруд происходила из семьи церковного кантора и была первым музыкальным учителем своего сына. В шестилетнем возрасте Энгельберт начал обучаться игре на органе, в семилетнем — сочинять первые пьесы. После окончания отцовской школы и обучения в падеборнской гимназии получил профессию архитектора в строительной школе. Тем не менее в дальнейшем композитор не стал работать по специальности, сосредоточившись на сочинении и преподавании.

Первый значительный шаг в становлении Хумпердинка как музыканта был сделан весной 1872 года. Между интересами отца и сына возник конфликт: с точки зрения Густава, ремесло музыканта не приносило достаточного дохода, что было достаточным аргументом против дальнейшего музыкального образования Энгельберта. Сына активно поддерживала мать, считавшая, что решить вопрос о талантах Хумпердинка может только профессионал и признанный музыкальный авторитет. Именно по этой причине она отправилась вместе с сыном в Кёльнскую консерваторию на консультацию к Фердинанду Хиллеру — известному композитору и педагогу. Экзаменационная работа Хумпердинка — концертная увертюра для двух кларнетов, трубы и струнных — произвела на Хиллера глубокое впечатление: талантливый композитор-самоучка не только был зачислен в консерваторию, но и обучался бесплатно благодаря покровительству Хиллера.

Учеба в консерватории проходила под руководством ряда преподавателей, имеющих вес в музыкальном мире: А. Йенсена, Ф. Гернсхайма, Ф. Хиллера. Главная проблема, стоявшая в то время перед Хумпердинком, — финансовые трудности: обучение приходилось совмещать с подработкой, обеспечивающей его жизнь в Кёльне.

Первая встреча Хумпердинка и Вагнера произошла в кёльнском Гюрценихе[28] 24 апреля 1873 года, спустя год учебы в консерватории. Проведение фестиваля

---

[27] Биографические сведения излагаются по: *Кенигсберг А.* От Вебера до Рихарда Штрауса. — С. 146–150; Irmen H-J. Hänsel und Gretel. — S. 9–25.

[28] Концертный зал в г. Кёльне.

в Байройте требовало привлечения публики и дополнительных финансовых вложений, помочь с которыми могла серия «рекламных концертов», на которых Вагнер лично дирижировал отрывками из собственных опер — «Лоэнгрина», «Тангейзера», «Нюрнбергских майстерзингеров» и «Валькирии». О важности этого события для жизни Э. Хумпердинка говорит тот факт, что программа кёльнского концерта хранилась композитором вплоть до самой смерти.

Интерес к музыке Вагнера, проявившийся в следующем году, заставлял Хумпердинка все чаще жертвовать учебой в Кёльнской консерватории. Возникающие на этой почве конфликты с преподавателями, постоянная перегруженность на работе привели к болезни, из-за которой обучение было прервано и отложено на год.

Этот перерыв благотворным образом сказался на творчестве Хумпердинка; в течение весны им был написан струнный квинтет, а осенью того же года композитор получил франкфуртскую Премию Моцарта за победу в конкурсе по композиции. Осенью следующего года Э. Хумпердинк поступил в Мюнхенскую музыкальную школу, а в 1879 году композитор получил премию Мендельсона за сочинение «Юморески» и «Богомольцев в Кевларе», позволяющую прожить год в Италии.

В начале весны 1880 года Хумпердинк совершил «неслыханную дерзость» — посетил Вагнера на вилле Ангри, а позднее, в мае, участвовал в исполнении сцены Тайной Вечери из «Парсифаля», приуроченному ко дню рождения кумира. Вагнер предлагает Хумпердинку отправиться вместе с ним в Байройт для подготовки премьеры «Парсифаля», и Хумпердинк соглашается. Работа с нотным текстом и обучение хора обостряют внимание композитора к деталям; кроме того, Хумпердинку удается написать несколько тактов для смены декораций в 3-м действии оперы, впоследствии одобренных и оставленных Вагнером. Здесь же, в Байройте, происходит знакомство с семейством Поргес[29].

Зимой 1883 года Хумпердинк получил известие о смерти Вагнера, которое надолго выбило композитора из колеи. Тем не менее творческая активность Хумпердинка в эти годы возросла: так, в декабре 1893 года состоялась премьера трехактной сказочной оперы «Гензель и Гретель»[30], которую сам композитор называл иронической аллюзией на «Парсифаль»[31] Вагнера. Сочинение имело успех, а жанр сказочной оперы вскоре стал одним из центральных в творчестве Хумпердинка. К композитору приходят слава, деньги и новые ученики; он становится профессором Школы композиторского мастерства при Королевской Академии искусств в Берлине, а в Италии получает звание почетного члена римской Академии Санта-Чечилия.

---

[29] Хумпердинк и Поргес принимали активное участие в подготовке «Парсифаля» для байройтской премьеры. См.: *Kröplin K-H.* Richard Wagner, 1813-1883: Eine Chronik. — S. 135.

[30] Опера «Гензель и Гретель», премьера которой состоялась 23 декабря 1893 года в Веймаре, оказалась настолько популярной, что вышла за пределы немецких театров и была переведена на множество языков, включая русский. Кроме того, опера дважды удостоилась трансляции — в Лондоне и Нью-Йорке. См. об этом подробнее: *Loewenberg A.* Annals of opera. — P. 610.

[31] Влияние «Парсифаля» на Э. Хумпердинка во многом сказывалось и в плане оперной формы; так, для Хумпердинка, как и для Вагнера, имела важное значение симметрия не только на уровне актов, но и на уровне картин. Подробнее об оперных формах в «Парсифале» см.: *Кенигсберг А.* Парсифаль Вагнера и традиции немецкого романтизма. — С. 22–58.

Дальнейшие сочинения Хумпердинка пользовались значительно меньшей популярностью, чем «Гензель и Гретель», но по-прежнему имели успех. Наиболее удачной в этом плане оказалась опера «Королевские дети»[32], написанная на либретто Эрнста Розмера, под псевдонимом которого скрывалась дочь Поргеса Эльза Бернштайн.

В поздние годы Хумпердинк приходит к сочинению хоровых песен, к которым обращается всю оставшуюся жизнь. 27 сентября 1921 года композитора не стало.

2.2. Особенности сказочных сюжетов в операх «Гензель и Гретель» и «Королевские дети»

«Гензель и Гретель»

Источником либретто оперы «Гензель и Гретель» послужила одноименная сказка братьев Якоба и Вильгельма Гримм, переработанная сестрой композитора Адельхайд Ветте в сказочную пьесу в 1890 году для небольшого рождественского представления с музыкой, сочиненного для ее детей. Первоначально композиция представляла собой зингшпиль и предназначалась для исполнения в узком домашнем кругу и лишь затем, в 1893 году, приобрела современный вид[33].

Место и время действия совпадают с первоисточником, однако текст Адельхайд Ветте значительно отличается от сказки Гримм: убраны некоторые сюжетные детали, введены дополнительные персонажи и изменен ряд оригинальных; кроме того, добавлена сцена ангельской пантомимы, отсутствовавшая в первоисточнике. В этом смысле либретто «Гензель и Гретель» приобретает черты сказки с христианскими мотивами, более популярными скорее в литературных, чем в фольклорных сказках. Тем не менее к примерам последних можно отнести ряд сказок народов Европы: Франции («Райский табурет», «Три скрипача в раю», «Сказка про дядюшку Злосчастье и его собаку Нищету»), Швейцарии («Скрипач и черт», «История Бельгардского кладбища», «Крест Крецилиана»), Ирландии («Король птиц», «Душа-бабочка», «Про короля, про святого и про гусыню»), Англии («Волшебная мазь», «Белая дама», «Ученик чародея»). Среди литературных сказок наиболее известны сказки Х.-К. Андерсена («Снежная королева», «Ангел»). Расширив влияние христианских мотивов, А. Ветте создала необычный гибрид волшебной и христианской сказок.

Опера «Гензель и Гретель» состоит из трех актов, разделенных на сцены; каждый акт предваряется оркестровым вступлением, в котором звучат основные мотивы действия. При изучении оперы становится очевидным наличие зеркальной симметрии на уровне сюжета и сцен[34]: центром симметрии в данном случае выступает сцена ангельской пантомимы, которую обрамляет ряд сцен, события которых противоположны по смыслу, но представляют собой явления одного порядка. К подобным можно отнести сон и пробуждение Гензеля и Гретель, эхо (настоящее и искусственное — у Пряничного домика), пение птиц (вечером и утром).

Сохраняется симметрия и в отношении персонажей оперы. Многие из них являются парными. Так, к примеру, Ведьма и Мать представляют собой разные стороны одного женского образа (хранительницы очага), Песочный и Росный

---

[32] Об опере «Королевские дети» см. подробнее: *Loewenberg A.* Annals of opera. — P. 676–677.

[33] Подробнее об опере см.: *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы. — Т. 2. — С. 362–364.

[34] Более подробную информацию о строении оперы «Гензель и Гретель» см. в приложении 1.

человечки — воплощение «стражей порога» между двумя мирами (мира живых и мира мертвых); в свою очередь, образ Петера (отца) также делится на две составляющие — весельчака-гуляки (плут) и носителя христианской морали (наставник).

Сюжет оперы:

1-я картина: Дома.

В доме вязальщика метел Петера работают Гензель и Гретель. Девочка вяжет чулки, мальчик — метлы, но вскоре эти занятия надоедают детям. Им хочется есть, и чтобы отвлечь себя от невеселых мыслей, оба принимаются петь и танцевать. За этим их застает Гертруда, вернувшаяся домой. Поняв, что дети не выполнили данную им работу, она сердится и случайно разбивает посуду с молоком — единственной оставшейся у семьи пищей. Окончательно расстроившись, она прогоняет Гензеля и Гретель прочь, в лес, где они должны набрать ягод.

Гертруда опечалена, но вскоре издалека раздается песня Петера, сумевшего выгодно продать метлы и купить семейству еды. Радости обоим нет предела: голод, разумеется, хоть и «лучшая приправа», но только из такой «приправы» нельзя приготовить пищу. От жены вязальщик узнает о том, что она отправила провинившихся детей в лес. Отец рассказывает о живущей там Пряничной ведьме, она завлекает детей в свой пряничный домик, где их съедает. Родители отправляются на поиски.

2-я картина: В лесу.

Пока Гензель и Гретель собирают ягоды и представляют себя королем и королевой леса, солнце понемногу заходит. Вдалеке кричит кукушка, и дети, слушая ее голос, незаметно съедают всю собранную землянику. Тем временем окончательно темнеет, лес становится все страшней и страшней: Гензелю и Гретель чудятся странные звуки и неясные фигуры среди тумана. Но вскоре появляется Песочный человечек, спасающий их от ночной жути и приносящий с собой чудесные сны. Помолившись, дети засыпают под елью. С небес спускаются 14 ангелов, которые охраняют их.

3-я картина: Пряничный домик в лесу.

Наступает рассвет, и Росный человечек спешит разбудить брата и сестру. Туман рассеивается; дети видят перед собой чудесный пряничный домик. Их радости нет предела: они начинают понемногу грызть сладкое лакомство. К ним подкрадывается Пряничная ведьма, при помощи своей волшебной палочки обездвиживающая обоих. Пытающегося сбежать Гензеля она сажает в клетку — она собирается откормить его и съесть. Гретель же должна помогать ведьме. Несмотря на бедственное положение, дети используют хитрость и обманом запирают злодейку в ее же собственной печи, после чего расколдовывают других детей, чарами превращенных в пряники.

Тем временем до Гензеля и Гретель добираются родители. Ведьму, обращенную в пряник, достают из печи. Все герои счастливы и возносят хвалу Богу.

I — Персонажи[35]

Расхождение оригинальной сказки и текста оперы в сюжетном плане начинается на уровне персонажей истории и их характеров.

Во-первых, в версии А. Ветте добавлено множество второстепенных персонажей *(Рис. 1).*

[35] О роли, которую выполняют эти персонажи, см. в приложении 3.

Во-вторых, существенно переработаны характеры старых персонажей. Наиболее значительные изменения коснулись образа матери. Если у Гримм это была злая мачеха, то у Ветте — родная мать, расстроенная и уставшая женщина, любящая своих детей и определенно не желающая им зла.

Образ отца детей, мягкого и мучающегося угрызениями совести, изменился в сторону беззаботно-добродушного бедняка, шутника и любителя выпить. Изменился и род его занятий: у братьев Гримм — дровосек, у Ветте — вязальщик метел, торгующий ими на площади. В случае Ветте профессия отца передается Гензель и Гретель, что помогает объединить семью.

Гензель и Гретель в тексте Ветте имеют значительно больше детских черт: они играют, танцуют, дурачатся и легко отвлекаются. Гензель больше склонен к непослушанию, в то время как Гретель больше напоминает голос совести. Иначе они выглядят у Гримм: Гензель — сообразителен и находчив, больше напоминает взрослого, чем ребенка, Гретель — мягкосердечна и беспомощна.

Образ Ведьмы в целом совпадает со сказкой Гримм: Ведьма усыпляет внимание детей, завлекая их слащавым голосом, а затем пытается откормить и съесть их.

II — События

В общем плане «путь героев»[36] Гензеля и Гретель — это история о взрослении; препятствия, которые стоят у них на пути, — часть инициации, посвящения в другую жизнь, для перехода в которую необходимо символически умереть в одном качестве, чтобы возродиться в новом.

В начале сказки Гримм описывает окружение Гензеля и Гретель: голод, нищета, злая мачеха и излишне мягкосердечный отец-дровосек. Этот мир для детей привычен; они не собираются ничего в нем менять.

Голод вынуждает взрослых обманом заманить детей в лесную чащу. В первый раз Гензель находит обратный путь, во второй — брат и сестра окончательно теряются в лесу и бродят по нему три дня. Этот этап пути Гензеля и Гретель — промежуточный: формально они еще не являются взрослыми, но назвать детьми их уже нельзя.

Утро третьего дня. Белоснежная птичка выводит голодных Гензеля и Гретель к Пряничному домику. Живущая в нем ведьма-людоедка заманивает брата и сестру в ловушку. Победив ее и пройдя испытание, Гензель и Гретель возвращаются домой уже в качестве взрослых. Мораль сказки заключается в следующем: «Даже из сложной жизненной ситуации найдется выход, если не паниковать и приложить для поиска ее решения все усилия».

Текст А. Ветте, в свою очередь, содержит иную идею: «Какие бы невзгоды вас ни преследовали — Бог всегда вам поможет». Эта идея играет в опере Хумпердинка колоссальную роль не только на уровне текста, но и на уровне музыки — она выступает в качестве главного лейтмотива оперы, подкрепленная чудесными доказательствами — торжественным шествием 14 ангелов после вечерней молитвы, а также снятием ведьминого заклятия и превращением пряничной изгороди обратно в детей.

Сюжет у Ветте во многом связан с христианскими мотивами, и это неслучайно: как упоминалось выше, это сочинение изначально было рождественским представлением с музыкой. Именно поэтому сказка Гримм приобрела особые черты,

[36] О «пути героя» в опере «Гензель и Гретель» см. в приложении 4.

связанные с этим праздником: Гензель и Гретель засыпают под елью, ангельское шествие отсылает к 14 святым помощникам, а молитвы и хоры оперы — значимые части христианского богослужения. Кроме того, сам тон сказки стал гораздо мягче, чем это было у Гримм: смягчены начальные условия и характер отношений внутри семьи Гензеля и Гретель; главные герои — не «маленькие взрослые», а дети, в которых дети А. Ветте наверняка должны были узнать самих себя.

Каждое из действий оперы отражает один из трех основных этапов путешествия Гензеля и Гретель: дом, лес, Пряничный домик.

Опера начинается с представления домашней жизни детей. В речи героев постоянно затрагиваются три темы: бедность, голод и вера в лучшее. Несмотря на это, мир детей в опере все же отличается от сказки Гримм: семья Гензеля и Гретель остается единой и дружной. Так, узнав об ужасной Ведьме, живущей в лесу, Гертруда бежит в лес, чтобы спасти детей; вместе с ней отправляется и Петер, а в финале всю семью ждет счастливое воссоединение неподалеку от Пряничного домика в лесу.

Путешествие Гензеля и Гретель также отличается от сказочного: в версии А. Ветте сокращено время блуждания детей по лесу, но оно наполнено новыми событиями — от собирания ягод и передразнивания кукушки до эпизода появления Песочного человечка и ангелов.

Третье действие наиболее приближено к сказке Гримм, если не считать финала истории. В оригинальной сказке дети забирают часть ведьминых драгоценностей (как «чудесный эликсир», избавляющий от бедности и голода) и возвращаются домой; у А. Ветте Гензель и Гретель расколдовывают пряничных детей и воссоединяются с родителями, все еще находясь в лесу.

Таким образом, сюжет оперы «Гензель и Гретель» в целом следует оригинальной сказке, однако внесенные А. Ветте изменения придают ей новые смысловые оттенки. Структура «пути героя» осталась почти той же, что и у Гримм: основные стадии истории детей сохранены, а добавления либо выполняют декоративную функцию, либо служат в качестве расширения характеристики персонажей.

«Королевские дети»[37]

Либретто оперы «Королевские дети» было написано в 1895 году Эрнстом Розмером (псевдоним писательницы Эльзы Бернштайн).

Сюжет оперы

Первое действие оперы происходит в заколдованном лесу неподалеку от города Хеллабрунн. На небольшой опушке в обветшалой хижине живут Ведьма и Пастушка с гусями. Старая чародейка недовольна своей подопечной: той нет никакого дела до темных заклятий и ритуалов — лишь бы только резвиться на лугу под лучами летнего солнца! Но долго безмятежные времена не продлятся: чары Ведьмы способны заставить упрямицу испечь заколдованный хлеб. Тому, кто целиком съест его, откроются самые дивные мечты, но горе тем, кто съест лишь половину: их ждет гибель. Довольная своей работой, Ведьма удаляется вглубь леса, а огорченная Пастушка одиноко сидит на лужайке.

Вскоре из лесной чащи появляется человек, представившийся охотником. Он просит у Пастушки напиться — его измучила долгая дорога. Девушка сперва

[37] О «пути героя» в опере «Королевские дети» см. в приложении 5.

отказывает ему, но ее сердце смягчается, и она пускает молодого человека к источнику. Любопытство жжет Пастушку, ведь прежде она не видела других людей. Юноша рассказывает ей свою историю и признается в том, что он — Королевский сын. Ему нравится девушка, и молодой человек предлагает ей бежать вместе с ним. Пастушка и рада бы уйти, но чары Ведьмы не пускают ее. Королевский сын не понимает этого и, оставив взамен венка девушки свою золотую корону, уходит прочь. Пастушка вновь печальна.

Из лесной чащи возвращается Ведьма. Девушка, не умеющая лгать, рассказывает ей о Королевском сыне. Чародейка не успевает разозлиться: вдалеке слышится задорная песенка Шпильмана — он вместе с друзьями, трусоватым Вязальщиком метел и грубоватым простодушным Дровосеком, должен узнать у колдуньи, скоро ли в городе Хеллабрунн появится король. Ведьма торопливо отсылает Пастушку прочь в свою избушку. Трио горожан, пугливо озираясь, стучится в дверь хижины. После недолгих уговоров Ведьма решает сжалиться над ними и наконец говорит, что своего короля им стоит ждать завтра в полдень — он должен пройти через главные городские ворота. Испытывая заметное облегчение, Дровосек и Вязальщик уходят с этой радостной вестью домой, но Шпильман, еще во время разговора заметивший промелькнувшую в окне избушки Пастушку, хочет узнать, кто же она такая. Узнав от него о судьбе своих родителей, а также о том, какова ее «бабушка» на самом деле, Пастушка взывает к душам матери и отца, моля их об освобождении. И — о чудо! — с небес падает звезда прямо на закрытый бутон лилии, и он раскрывается. Чары Ведьмы спадают: Пастушка свободна! Вместе со Шпильманом она идет в Хеллабрунн — ведь девушка знает обещанного правителя.

Второе действие оперы происходит в городе Хеллабрунн[38]. Королевский сын, нанявшись на службу к трактирщику, отбивается от назойливого внимания местных жительниц — по его мнению, практичным и приземленным девицам Хеллабрунна далеко до прекрасной чистой Пастушки. Затаив злобу на несговорчивого работника, девушки удаляются. Королевский сын грезит о своей возлюбленной, и чудесный венок, который он бережно хранил, вдруг расцветает. Понимая, что это знак свыше, юноша бросает работу и идет на городскую площадь.

Тем временем горожане готовятся к встрече обещанного правителя, украшая закрытые ворота и распевая песни. Среди праздношатающейся толпы фигуры Дровосека и Вязальщика — героев дня. Об их храбром подвиге известно каждому в городе, ведь оба неустанно повторяют и приукрашивают свою историю. Королевский сын, игравший с маленькой девочкой, невольно прислушивается к их рассуждениям о том, каким должен же должен быть будущий король, и вмешивается в беседу, описывая настоящего правителя. Горожане с хохотом отмахиваются от его размышлений.

Городские часы бьют полдень, и через ворота проходят Шпильман и Пастушка. Королевский сын, узнав возлюбленную, тотчас бросается к ней. Недоверчивые же горожане поднимают всю троицу на смех и изгоняют прочь из города.

На ступенях покинутой трибуны плачет маленькая девочка. На расспросы Вязальщика она отвечает, что это были король и его нареченная.

---

[38] Настоящий город не имеет ничего общего с «тезками» из реального мира, появившимися уже после премьеры мелодрамы Э. Бернштайн.

Третье действие вновь происходит в заснеженном заколдованном лесу. В избушке, сожженной за ложное пророчество Ведьмы, одиноко сидит Шпильман: после того как рассвирепевшие жители Хеллабрунна сломали ему ногу и долгое время продержали в тюрьме, он удалился прочь и больше не желает иметь с ними дела. Но он слышит голоса своих бывших друзей — Вязальщика и Дровосека, которые пришли вместе со своими детьми. На просьбы вернуться музыкант отвечает резким отказом, но детям он всегда будет рад, ведь в тюрьме они приносили ему еду и утешали добрыми словами. На просьбу детей найти Королевского сына и Пастушку Шпильман откликается и уходит вместе с ними в лес. Дровосек и Вязальщик остаются в хижине.

Вечереет. Из лесной чащи к избушке, обессилевшие и замерзшие, плетутся королевские дети. В поисках крова и пищи они обращаются к горожанам, но они не собираются пускать к себе каких-то проходимцев, а за еду, если уж так хочется, нужно заплатить. Королевский сын растерян, но вид ослабевшей любимой придает ему сил: он ломает корону надвое, и, несмотря на просьбы Пастушки, отдает половину за найденный Вязальщиком хлеб, который королевские дети тут же съедают. Они видят чудесные образы, солнечный свет и тепло, после чего засыпают вечным сном в объятиях друг друга, засыпанные снегом.

Возвратившийся ни с чем Шпильман узнает от бывших товарищей о проходивших недавно оборванцах и видит в их руках половину золотой короны. Осматриваясь, он обнаруживает запорошенных снегом Королевского сына и Пастушку. Понимая, что все кончено, музыкант поет свою последнюю, полную скорби песню. Тела королевских детей кладут на носилки. В лесу слышен плач малышей по королю и королеве.

В отличие от либретто «Гензель и Гретель», основанном на одном источнике, либретто «Королевских детей» представляет собой сложное соединение нескольких сюжетных мотивов, заимствованных из сказок братьев Гримм. Кроме того, Бернштайн воспроизвела и основные признаки сказки: нахождение вне конкретного времени и пространства, присутствие типичных для сказки персонажей-масок, не имеющих имен, особые, в том числе и волшебные, предметы-символы, повторяющиеся мотивы и числовую символику (в частности, большую роль играет число три: три вопроса Ведьмы — три ответа Пастушки; три главных героя — Пастушка, Королевский сын, Шпильман — и три посвященных им действия, и т. д.). Немецкий исследователь Б. Дистелькамп[39] отмечает сюжетные параллели со следующими сказками Гримм:

— «Чудаковатый музыкант» (KHM 8);
— «Король Дроздобород» (KHM 52);
— «Гусятница» (KHM 89);
— «Сын короля, который ничего не боялся» (KHM 121);
— «Гусятница у фонтана» (KHM 179).

Наибольший вклад в сюжетную канву, а именно в первый акт, вносит сказка «Гусятница у фонтана». Совпадает место действи — избушка в заколдованном лесу, похожи и некоторые персонажи — есть и Ведьма, и девушка, и храбрый молодой человек. Присутствует и мотив снятия чар. В остальном же сказка и драма

[39] См.: *Distelkamp B.* Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder“ von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. — S. 42–64.

отличаются друг от друга: если в сказке Ведьма[40] стремится восстановить справедливость, пусть и колдовским методом, то в драме она руководствуется исключительно эгоистичными желаниями — Пастушка нужна ей лишь в роли помощницы, которая затем станет преемницей. Кроме того, спасителем становится вовсе не будущий муж девушки, а Шпильман, да и родители ее в сказке живы, здоровы и оказывают существенное влияние на развитие сюжета, признав в жемчуге из ведьминой кружки слезы собственной пропавшей дочери.

Основой образа Королевского сына, помимо «Гусятницы у фонтана», могла стать сказка «Сын короля, который ничего не боялся». В центре ее — храбрый юноша, не страшащийся препятствий, упрямый и порывистый. Эти черты характера отчетливо «прорисовываются» в интонациях и самой манере речи Королевского сына: в ней преобладают сильные, короткие, будто рубленые фразы, выдающие в персонаже благородное происхождение и чувство гордости. И все же у героя есть и вторая, мягкая натура — обращаясь к Пастушке, Королевский сын стремится к более плавной и протяженной манере речи, внушающей доверие, что вполне соответствует облику настоящего короля: с одной стороны, строгого и справедливого правителя, способного постоять за свое государство, с другой — милосердного заступника, понимающего нужды собственного народа и стремящегося ко всеобщему благоденствию — как для благородных дворян, так и для простых нищих.

Для образа Шпильмана Эльза Бернштайн могла использовать некоторые мотивы из сказок «Чудаковатый музыкант» и «Король Дроздобород».

От «Чудаковатого музыканта» Шпильман получает свое остроумие и отчасти коварство, приближающее его к архетипу трикстера: в сказке музыканту удается провести трех зверей — волка, лису и зайца — и при этом самому не стать жертвой праведного гнева нежелательных, а потому и обманутых компаньонов. Вовремя найдя Дровосека (еще один персонаж, взятый Бернштайн), герой избегает неприятностей благодаря своему чудесному умению играть на скрипке, хотя ранее именно это и привлекло к нему «горе-учеников».

От «Короля Дроздобородa» Шпильман берет чувство собственного достоинства, а также перспективное и сложное мышление, свойственное в большей степени персонажам благородным и мудрым, чем простым, умеющим извлекать кратковременную выгоду из ситуации.

Оба эти прототипа стали двумя сторонами личности музыканта: первый — для Шпильмана-хитреца, способного вынудить Ведьму открыть ему свой секрет, второй — для Шпильмана-мудреца, который несет людям свет знания через искусство.

Образ хрупкой Пастушки отчасти заимствован из сказки «Гусятница», где красивой королевне из-за злой служанки приходится стать простой пастушкой, тем не менее обладающей некоторой волшебной силой (это находит отражение в первом действии драмы писательницы: Пастушка создает заколдованный хлеб, умеет заклинать природу, способна понимать своих гусей). С другой стороны,

[40] Образ ведьмы в народном сознании достаточно стереотипен. Как правило, магией занимались пожилые женщины, которым иногда приписывался и врожденный дар пророчества — как в случае Ведьмы из «Королевских детей» Э. Хумпердинка. Подробнее об образе ведьмы в народном сознании см. в книге: *Гримм Я.* Германская мифология. — Т. 2. — С. 643–645.

наложенные на девушку чары — мотив из упоминавшейся ранее «Гусятницы у колодца», где Ведьма заставила королевну принять вид старушки. В определенном смысле эта сказка и есть «скелет» истории «Королевских детей».

Помимо собственно сюжетных перекличек с жанром сказки, Эльза Бернштайн воспроизводит и ее характерные черты: повторяемость мотивов (заколдованный хлеб, золотая корона, венок и другие предметы, неоднократно появляющиеся на протяжении всей драмы), условность времени, что в принципе характерно для многих сочинений эпического жанра, числовую символику, отсутствие настоящих имен у персонажей — узнать их можно лишь по функции (Ведьма, Дровосек, Королевский сын и т. д.). На жанр намекает и сам подзаголовок сочинения: «Немецкая сказка».

С другой стороны, достаточно вольная трактовка образов, трагическая развязка и скрытая социальная критика говорят о жанре литературной сказки. В отличие от фольклорной сказки, где сюжеты выстроены по единому принципу, а персонажи представляют собой воплощение архетипов, этот жанр необязательно следует сказочным канонам, на которые он опирается. Литературная сказка имеет более подвижные границы, она подчиняется не столько традициям, сколько воле автора. Это своего рода яйцо-сюрприз: внешне сохраняя подобие сказки, сочинение содержит скрытую внутри загадку.

От шванка либретто наследует ряд социально-критических и смешных сценок, связанных с образами Дровосека, Вязальщика, Шпильмана, а также горожан Хеллабрунна. С этим жанром связаны многие сцены из второго действия оперы: комический марш детей Вязальщика с «королевскими метлами», похвальба Дровосека и Вязальщика, вернувшихся от Ведьмы, нелепый праздник в честь прибытия короля.

Жанр легенды наделяет драму протяженностью одновременно в прошлом, настоящем и будущем; развертывающиеся перед читателем чудесные события считаются не вымыслом, а историей. Персонажи проходят «путь героя»[41] легенды: герои, которые должны спасти мир, обязаны испытать себя на тернистой тропе постепенного становления; на их долю выпадают искушения и препятствия, выполняющие роль инициации, прежде чем персонаж наконец становится обещанным спасителем.

В то же время на творчество Эльзы Бернштайн повлияли и музыкальные драмы Рихарда Вагнера — сказалось знакомство с ними еще в детском возрасте. На уровне текста и сюжета прослеживаются параллели с либретто опер «Тристан и Изольда», «Лоэнгрин», «Парсифаль», «Нюрнбергские мейстерзингеры», а также тетралогии «Кольцо нибелунга».

С «Тристаном и Изольдой» «Королевских детей» роднит трагическая судьба персонажей: двое влюбленных идут против предрассудков общества навстречу собственной гибели. Сближает оперы и мотив зачарованной пищи, которая была дана и принята по незнанию и стала косвенной либо прямой причиной гибели

---

[41] Тем не менее в «Королевских детях» большое значение имеет и второй «путь героя» — его внутреннее путешествие. Королевский сын, Пастушка и Шпильман значительно меняют свой взгляд на мир под влиянием внешних событий. О внутреннем путешествии героев и его проявлении в тексте см. подробнее: *Воглер К.* Memo: Секреты создания структуры и персонажей в сценарии. — С. 85–92.

героев: так, любовный напиток, принесенный Брангеной, подобен заколдованному хлебу, отданному королевским детям Дровосеком и Вязальщиком.

Оперы «Парсифаль» и «Лоэнгрин» родственны драме Бернштайн противопоставлением мотивов небесной помощи и духовной чистоты мотивам приземленным, низким. Помощь умерших родителей Пастушке подобна заступничеству Лоэнгрина, черная магия и низкие помыслы Клингзора и Ортруды сопоставимы с эгоизмом Ведьмы и горожан Хеллабрунна, а светлый образ Эльзы — с парсифалевской наивностью и чистотой Пастушки.

От «Кольца нибелунга», цикла, который, пусть и в детские годы, видела Бернштайн, тянется мотив пророчества, которое не сбывается: и Зигфрид, и королевские дети погибают, так и не выполнив своего предназначения. Мир рушится; прежний порядок уже не вернуть, он утрачен навеки. Одна из причин тому — золото. И пусть, в отличие от музыкальной драмы Вагнера, корона не проклята, она становится косвенной причиной смерти главных персонажей: отдав часть короны, Королевский сын получил заколдованный хлеб, который привел к гибели и его, и Пастушку.

«Нюрнбергские мейстерзингеры» позволяют рассмотреть многие из комических сцен второго действия драмы Бернштайн через призму творчества байройтского маэстро. Кроме того, общим для обеих опер является наделенный проницательным умом музыкант, умеющий отличать правду ото лжи и способный как подшутить над незадачливыми героями, так и поддержать мудрым словом.

Таким образом, в тексте либретто «Королевских детей» отчетливо прослеживается влияние не только традиционных литературных жанров — сказок фольклорной и литературной, легенды и шванка, но и музыкальных драм Рихарда Вагнера.

ГЛАВА III: СКАЗОЧНЫЕ ТОПОСЫ И СИМВОЛЫ В ОПЕРАХ «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» И «КОРОЛЕВСКИЕ ДЕТИ»

3.1. К вопросу изучения топосов и символов в опере

Термин «топос» в настоящее время является одним из часто используемых в музыковедческих исследованиях. В музыковедение он пришел из литературы[42], где означал либо «общее место», либо «место разворачивания смыслов»[43], которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства, как правило, открытым.

В музыкальной науке под топосом понимается «область абстрактных идей и конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами»[44]. С другой стороны, топика есть «система «общих мест», позволяющая обозначить ключевые

---

[42] *Комкова А.* Понятие «топос» в современном литературоведении. — С. 135–138.

[43] Там же.

[44] *Кириллина Л.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4. — С. 108–139.

координаты художественного мира отдельного произведения или всего творчества композитора»[45].

В настоящее время практически невозможно описать мир художественного произведения, не прибегая к помощи топосов и символов, однако в каждом виде искусства они будут проявляться и отображаться по-разному. Так, в литературе топосы и символы представлены через словесный текст, в музыке — через звук и музыкальный текст, в живописи — через форму, цвет и расположение объекта. Музыкальные топосы и символы в этом смысле являются наиболее абстрактными и наименее конкретными среди топосов и символов других видов искусства даже при их одинаковой «принадлежности».

Одна из характерных особенностей топосов и символов — наличие связанного с ними сложного смыслового пространства, постоянно расширяющегося и изменяющегося не только в связи с течением времени, но и в связи с окружающими их другими топосами и символами, что вызывает ряд сложностей при их дешифровке. Особенно интересными и необычными в этом плане являются их музыкальные аналоги, трактовка которых во многом зависит от просвещенности и эрудиции слушателя.

Музыкальные топосы и символы присутствуют в различных музыкальных жанрах, однако наиболее важную роль играют в крупных сочинениях. Так, в операх и симфонических картинах Римского-Корсакова можно обнаружить множество топосов, основная часть которых связана с явлениями природы, а в симфониях Малера возникают топосы природы, смерти, пути и детского[46]; классический пример музыкальных тем-символов — лейтмотивы «Кольца нибелунга» Вагнера и риторические фигуры эпохи барокко.

Особенно интересным и перспективным с точки зрения топики является изучение опер — связано это в первую очередь с особой спецификой оперного жанра, объединяющего в себе литературное и музыкальное искусство. Несмотря на единую сюжетную основу, топосы и символы оперы по-разному проявляются на уровне словесного и музыкального текста, которые дополняют друг друга до единой картины.

Художественный мир сказочных опер Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и «Королевские дети» можно условно представить в виде пар топосов, оказывающих на него колоссальное влияние и являющихся его главными смысловыми опорами, дополняемыми рядом тем-символов.

3.2. «Гензель и Гретель»

Четыре топоса оперы «Гензель и Гретель» — Лес, Дом, Вера, Магия — образуют две противоположные по смыслу пары. Соединение этих пар в виде креста создает подобие карты мира, позволяющей ориентироваться в физическом и духовном пространстве оперы и определить место и роль любого персонажа оперы.

Подобное соединение топосов напоминает мировое древо, и это неслучайно: топос Веры — аналог светлого верхнего мира, «земные» топосы Дома и Леса относятся к срединному миру, а топос Магии — к нижнему.

---

[45] Там же.

[46] *Галкин А. А.* Топос природы в симфониях Г. Малера: дис. … канд. искусствоведения. — Музыкальное искусство. — Н. Новгород, 2019. — С. 71.

Первая пара — Лес и Дом — пространственная; оба ее топоса находятся в материальном мире и через него же влияют на персонажей. Вторая пара — Вера и Магия — нематериальна и в целом присутствует в качестве идейного начала как вариант классического противостояния Добра и Зла; тем не менее это не мешает им влиять на физический мир *(Рис. 2)*.

Рассмотрим первую пару топосов. Лес и Дом как два противоположных типа пространства имели сакральное значение для человека древнего мира; подтверждение этому можно найти в многочисленных мифах, религиозных обрядах и особенно в сказках. Нередко герою приходится покинуть собственный Дом (мир живых), чтобы отправиться в Лес (мир мертвых) с определенной целью — получить предмет или особую силу, которая необходима миру живых. Подобная схема — путешествие мифологического героя — подробно рассмотрена в работе Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой»[47]; в сказочном жанре нечто похожее (правда, уже в плане особых, типичных для сказки мотивов) показывают труды В. Проппа[48], а также классификация мотивов А. Аарне — С. Томпсона[49].

Сложность изучения этой пары топосов состоит в том, что с течением времени значения Леса и Дома неоднократно изменялись и обрастали дополнительными смыслами, иногда взаимоисключающими.

В опере «Гензель и Гретель» Дом представляет собой часть реального мира. С одной стороны, Дом — это безопасное место, где человеку ничего не угрожает, с другой — он же служит «могилой», в буквальном смысле придавливая его необходимостью ежедневной рутины и пониманием ответственности. Внутренний мир детей, гораздо более яркий и живой, чем у смирившихся со своей участью взрослых, пытается противостоять навязанным ему правилам. По этой причине Гензель и Гретель бросают работу, чтобы хотя бы на краткий миг отвлечься от скучного занятия (иначе говоря — нарушают правила). Как результат, разгневанная мать (хранительница очага и отчасти — страж мистического порога между двумя мирами) отправляет детей искупить свою вину. Второй облик Дома (Пряничный домик), появляющийся в третьем действии, на самом деле является ловушкой для героев. Гензель и Гретель приходится бороться с искушением — сладостями, которых из-за голода дети не видели уже давно (мотив голода занимает в опере особое место и является начальным толчком к путешествию героев).

В музыкальном плане у Дома нет определенной характеристики — этот топос выражен косвенно, через бытовую музыку: песни и игры детей, скачущие, чуть визгливые интонации взбешенной матери и танцевальную, слегка пьяную песенку Петера.

Известно, что в период создания сочинения Э. Хумпердинк проявлял немалый интерес к музыкальному фольклору (немецкому и итальянскому) и даже записывал отдельные мелодии, которые ему удалось услышать в своих путешествиях. Многие из них позднее стали основой для ряда тем оперы. Подробно об

---

[47] Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2019. — С. 35–36.

[48] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — М.: Наука, 1969. — С. 31–61.

[49] *Thompson S.* The types of the folktale: a classification and bibliography. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961. — P. 17–18.

этом рассказывается в работе немецкого исследователя Х. Ирмена[50], посвященной опере «Гензель и Гретель».

Обработка и развитие собранного фольклорного материала у Хумпердинка мало отличаются от вагнеровской манеры работы с темами: изначально простая мелодия нередко завоевывает все новые и новые регистры и музыкальные инструменты, а также трансформируется и полифонически переплетается с другими темами, порой разрастаясь до масштабного симфонического эпизода.

К топосу Дома принадлежат темы, которые тем или иным образом связаны с семьей главных героев. Для них характерно песенно-танцевальное начало, относительно простые мелодии и незамысловатый ритмический рисунок, в целом состоящий из нехитрой комбинации четвертей, восьмых, шестнадцатых, синкоп и пунктирного ритма, вполне соответствующих народной музыке. В целом мелодии топоса носят светлый оттенок за счет использования мажорных тональностей (как правило — F-dur, B-dur); во время разработки тем изредка возникают краткие эпизоды «омрачения по-шубертовски» — проведения в одноименном миноре, достаточно быстро возвращающиеся к изначальному мажорному варианту.

Развитие тем топоса Дома напоминает детскую игру, усложняющуюся с каждым новым кругом. Так, достаточно простая мелодия (как правило — связанная с тоническим трезвучием) постепенно обретает новые подголоски и полифонически соединяется с другими темами, ритмически усложняется (впрочем, сохраняя основной рисунок), расширяется по вертикали и захватывает новые инструментальные тембры; при этом куплетная форма начинает понемногу разрушаться, периодически уступая место эпизодам разработочного характера, зачастую проходящим в тональностях первой степени родства и не предполагающим замысловатой гармонизации мелодии.

Тем не менее между песнями детей и песенкой Петера (у Гертруды собственных тем нет) все же существуют небольшие различия. Так, детские темы в целом более подвижны, носят танцевально-игровой характер и принадлежат миру детского восприятия, для которого голод — лишь часть игры, пусть и не самая приятная; именно Гензель и Гретель так легко забывают о нем, пускаясь в пляс.

В свою очередь, песенка Петера — это песенка разумного взрослого человека, несомненно наделенного чувством юмора и умеющего шутить даже над непростой жизненной ситуацией, в которой находится его семья.

Несколько иначе выглядит и тема песенки Петера: органный пункт — как признак «опьянения» персонажа — контрастирует с последующими легкими подпрыгиваниями мелодии и покачиваниями в народно-шутливом стиле, вполне соответствующими характеру персонажа, ведь Петер — беззаботный, безусловно добрый герой, отдаленно напоминающий одну из традиционных масок комедийного дуэта «сердитая жена — пьяный муж». Сама песенка Петера снова связана с темой голода (именно поэтому в ней звучит ключевая фраза — «Голод — лучшая приправа»).

Х. Ирмен[51] находит множество фольклорных истоков оперы, уходящих корнями в Средние века. Так, не являющаяся цитатой вторая песня-игра Гензель

---

[50] *Irmen H.-J.* Hänsel und Gretel: Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdinks Märchenoper. — Mainz; London; New York; Tokyo: Schott, 1989. — 335 s.

[51] Ibid. — S. 90–97.

и Гретель, как предполагает исследователь, могла вырасти из мотивов некоторых сицилийских песен *(Рис. 3)*.

Иным является топос Леса. В отличие от Дома, этот топос изменчив и непостоянен: утро, вечер и ночь в Лесу — это три совершенно непохожие друг на друга формы единого пространства. У него нет определенных границ; он простирается между миром реальным и миром сказочным — здесь находится место как обычным птицам, так и волшебным существам, а сам он, похоже, обладает мистической способностью чувствовать настроение своих гостей.

Топос Леса сконцентрирован во втором действии оперы. В отличие от топоса Дома, представленного через песни, игры и танцы, Лес — это симфонический пейзаж, состоящий из двух уровней: первый — собственно музыкальный пейзаж, второй — оживляющие его «лесные эффекты», среди которых — пение птиц, кукование и даже звучащее эхо. В отличие от Дома, топос Леса вечно изменчив и отражает состояние главных героев.

Песня Гретель про человечка в лесу является второй песней-цитатой в опере, заимствованной из вестфальского музыкального фольклора, известного матери Э. Хумпердинка[52]. Постепенно скромное и простое сопровождение обогащается, к голосу Гретель примыкает и голос птички, который имитируется флейтой (примечательно, что пение птиц в том или ином виде составляет достаточно важную часть оперы. Так, пение птиц и их передразнивание детьми во втором действии возникает и в начале третьего как часть одной из арок симметрии) *(Рис. 4)*.

Музыкальная характеристика Леса богата и неоднозначна. С одной стороны, топос выражен инструментальной музыкой пасторального характера, выверенной, тонкой, но при этом имеющей объем и рельефность, представляющей собой причудливое соединение собственного стиля композитора и сложившейся традиции.

Живописные эффекты постепенного захода солнца, сгущающегося тумана, гуляющего по горам эха и тихий шелест листвы, достаточно распространенные в романтической опере мотивы, напоминают аналогичные эпизоды в операх Вагнера (Шелест леса), Вебера (зловещая сцена в Волчьей долине), 1-й симфонии Малера, а также «Лесного царя» Шуберта.

Так, в ранее упоминавшейся «Лесной мелодии» Э. Хумпердинк использует те же методы, что и Р. Вагнер в опере «Зигфрид»: ровное ритмическое движение у струнных создает эффект колышущейся листвы; перекличка деревянных духовых имитирует птичий щебет; звуки валторны, «лесного рога», вызывают ассоциации с густым лесом, в глубине которого прячутся звери *(Рис. 5)*.

С другой стороны, Хумпердинк добавляет в партитуру символы лесной музыки: крик кукушки[53] (ради которого композитор ввел дополнительный инструмент — свистульку, имитирующую крик кукушки в партитуру), пение птиц, звуки сыплющегося песка, звон колокольчиков сопровождают и дополняют картину вокруг персонажей[54]. И если живописное музыкальное полотно выступает в роли

---

[52] Ibid. — S. 96.

[53] О значении образа кукушки в народном сознании подробнее см. в книге: *Гримм Я.* Германская мифология. — Т. 2. — С. 129–133.

[54] Похожую картину можно наблюдать в Первой симфонии Малера, а именно — во вступлении. Звучание кларнетов имитирует охотничьи опознавательные сигналы, слышен здесь

фона, то эти звуки являются физическим миром леса, с которым взаимодействуют главные герои. В частности, к таким можно отнести крик кукушки — примитивную и монотонную локальную лейттему леса, сопровождающую всю первую сцену второго действия.

Необычным способом Э. Хумпердинк решает вопрос лесного пространства: гуляющее по горам эхо — один из наиболее ярких элементов сцены — исполняется детским хором за сценой; повторяемые им обрывки вопросов Гензеля произносятся с задержкой и многократным затухающим отражением в горах.

Вторая пара топосов — Вера и Магия — оказывает влияние иного рода, так как относится к духовному, а не к физическому пространству.

Топос Веры — это покровительство незримых небесных сил, которые обязательно придут на помощь в случае любой опасности. Музыкальная характеристика топоса Веры состоит всего лишь из одной мелодии — хорала в D-dur, самой светлой тональности оперы, напоминающего протестантские хоралы своей простотой, диатоничностью и медленным, неторопливым темпом. Именно из мелодии хорала (первой темы увертюры) позднее расходятся ее разнообразные варианты, тем не менее сохраняющие основную идею: верьте — и силы Неба защитят вас. В особенности ярко это проявляется в «Вечерней молитве», где голоса Гензеля и Гретель поддерживаются струнными инструментами, а сама мелодия носит успокаивающий характер колыбельной с вплетениями элементов светлого гимна.

Несмотря на внешне простую форму, топос Веры в буквальном смысле парит над всей оперой, сопровождая каждую картину в явном или скрытом виде. Впервые тема хорала появляется в увертюре в качестве главной партии в тональности C-dur; ею же, но гораздо более торжественной и пышной, она и заканчивается, предвосхищая тем самым финал оперы.

В первой картине ее мотивы слышны в речи Гретель — голоса совести детей, а позднее — у Петера и присоединяющейся к нему Гертруды. Во второй картине топос Веры получает наибольшее развитие: это связано, в первую очередь, с Вечерней молитвой и Пантомимой ангелов.

Здесь тема хорала постепенно расширяется в тембровом и регистровом отношении; она плавно «перетекает» в другие, достаточно простые тональности (D-dur, F-dur), у нее возникают дополнительные подголоски, а торжественность звучания напоминает о шествии из Парсифаля (что неудивительно, учитывая роль, сыгранную Э. Хумпердинком при подготовке премьеры оперы Вагнера в Байройте). Обрамляют хорал песенки Песочного и Росного человечков — пары персонажей со схожими функциями. Если фольклорный персонаж — Песочный человечек — отправляет детей в глубокий сон, используя волшебный песок (имитация этого звука слышна в речи персонажа), то Росный человечек (его двойник-антипод, придуманный Ветте) — напротив, будит Гензеля и Гретель при помощи воды (росы) и перезвона колокольчиков. В тематическом плане они в целом идентичны друг другу *(Рис. 6).*

В третьей картине топос Веры наиболее ярко представлен в финале оперы, где тема хорала звучит сначала в речи Петера, а затем ее подхватывают и все остальные персонажи. Так, тема хорала замыкает оперу «Гензель и Гретель» в кольцо, возвращая всех героев в начальную точку их путешествия — дом *(Рис. 7).*

и голос кукушки (кларнет-соло).

Особый интерес представляет то, что тема топоса Веры также создана на фольклорной основе[55], но тематика данных песен, в отличие от прототипов тем топоса Дома, скорее близка духу христианства, чем быту и повседневной жизни. Любопытно, что созданная Хумпердинком мелодия состоит из ряда мотивов, достаточно удаленных друг от друга во времени, но имеющих ряд общих черт: XV век, «Bruder Conrad»; XVIII век, «Ah vous dirai je Maman»; XIX век, «Alle Vögel sind schon da» и др. *(Рис. 8).*

С другой стороны, лейтмотив Веры напоминает и одноголосный лейтмотив Тайной вечери из оперы «Парсифаль», и «фанфару мейстерзингеров[56] из увертюры оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», созданных Р. Вагнером. Такая параллель возникла неслучайно. «Bühnenweihfestspiel» — «торжественная сценическая мистерия», или «сценическое священнодействие[57]» — так называл «Парсифаля» Р. Вагнер. Э. Хумпердинк, его ученик, которому довелось участвовать в постановке этой оперы, обладал чувством юмора, и свое творение — «Гензель и Гретель» — в шутку называл «Kinderstubenweihfestspiel» — «торжественное сценическое представление для детской». Работая над объектом «Парсифаль», композитор оттачивал свои навыки сочинения оперной музыки, и многие из находок Вагнера ему удалось применить в своей опере, появившейся уже после смерти учителя *(Рис. 9).*

Немецкий музыковед Х. Ирмен[58] предлагает интересную трактовку песен Гензеля и Гретель: так, в первой песне детей он усматривает мотив рождения, а в «Вечерней молитве» — мотив смерти. В этом есть смысл: путешествие Гензеля и Гретель — это путешествие сказочных героев, и сон детей под елью (сакральный символ рождества Спасителя) является видоизмененным мотивом ритуальной смерти героя, необходимой для перехода из мира живых (реального мира) в мир мертвых (мир сказки).

Топос Магии представлен лишь одним персонажем — Ведьмой, однако этот «перевес» светлого отчасти компенсируется богатством тем, музыкальное воплощение которых вполне традиционно для данного топоса (в конце XIX века): модуляции и отклонения в тональности второй и третьей степени родства, «нетипичные» аккорды, нередко нетерцовой структуры, «сползание» вниз по хроматической гамме или, напротив, «заморозка» на одном месте при помощи органного пункта — вот лишь некоторые из способов изображения волшебства в музыке XIX века. Говоря в целом, для тем топоса Магии характерен поиск необычных, непривычных уху слушателя сочетаний, которые могли бы выступать в качестве противовеса «реальному миру», что и наблюдается в опере Э. Хумпердинка.

В опере «Гензель и Гретель» топос Магии представлен тремя темами: Полета Ведьмы, Сладостей и Заклятия. Тема Полета Ведьмы, самая грозная из них, возникает уже в конце первого действия во время рассказа Петера о Ведьме и затем плавно переходит во вступление ко второму действию оперы. Зловещий

---

[55] *Irmen H.-J.* Op. cit. — S. 101–104.

[56] Подробнее об этом мотиве говорится в книгах: Музыка Австрии и Германии: книга третья. — С. 228; *Виеру Н.* Опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». — С. 39–40.

[57] *Залесская М.* Вагнер. — С. 262.

[58] Irmen H-J. Hänsel und Gretel: Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdinks Märchenoper. — S. 32–33.

характер темы передается с помощью волевого квартового затакта в маршевом духе в низком угрожающем звучании медных духовых. Разогнавшись и взлетев, тема приобретает и дополнительные подголоски и элементы; вскоре становится слышен свист ветра и суховатый хохот Ведьмы. При этом ритмическая основа в целом остается прежней, меняется лишь характер мелодии — от игрушечно-танцевального до зловещего маршеобразного. В некотором роде эта тема напоминает «Полет валькирий» Р. Вагнера, однако Полет Ведьмы кажется значительно менее весомым и серьезным и воспринимается скорее как пародия на воинственных дев *(Рис. 10)*.

Другая тема, принадлежащая топосу Магии, — тема Заклятья. В сказочно-фантастических операх XIX века подобных тем немало, однако их объединяет одна общая черта — резкий контраст с основной частью оперы за счет выбора специфических музыкальных средств. Темы заклятья в том или ином виде встречаются в «Вольном стрелке» Вебера, «Валькирии» Вагнера, «Сервилии» и «Золотом Петушке» Римского-Корсакова, «Руслане и Людмиле» Глинки.

Что же касается оперы «Гензель и Гретель», то здесь тема Заклятья оказывается скорее ритуально-игрушечной и далеко не такой вредоносной: при традиционных атрибутах «зловещести» — хроматическим «сползанием» аккордов вниз и застывшем органном пункте — эта тема все же не пытается пугать слушателя. Речь Ведьмы звучит как заклятье, но по сути является простым набором слов, среди которых ключевым является «malus locus» — «дурное место». И действительно: дети, попав под действие чар колдуньи, замирают на месте ровно до тех пор, пока та не расколдовывает их, что больше напоминает детскую игру, чем настоящую попытку поймать Гензеля и Гретель.

Третья тема топоса Магии — тема Сладостей, сильно отличающаяся от других тем большей плавностью и мягкостью. Тема сладостей появляется вскоре после момента встречи Ведьмы и детей. Мелодия танцевальная, подвижная, по-кошачьи грациозная с элементами «усыпления внимания» — она слегка покачивается, отдаленно напоминая колыбельную песню.

Так, картина мира «Гензель и Гретель» представляет собой классическое сказочное пространство с традиционным разделением персонажей на добрых и злых; четкие границы между ними созданы с учетом детского восприятия мира, которое и определяет облик оперы.

3.3. «Королевские дети»[59]

Как и «Гензель и Гретель», опера «Королевские дети» содержит две пары топосов: Лес-Город и Вера-Неверие. Тем не менее говорить о четкой поляризации внутри этих пар сложно, так как сами топосы неоднозначны и могут содержать в себе двойное значение. Однако, как и в случае с «Гензель и Гретель», эти пары также помогают определить место и роль персонажа *(Рис. 11)*.

Первая пара топосов — Лес-Город. Как и в опере «Гензель и Гретель», топос Леса многосоставен и включает в себя не только музыкальный пейзаж, но и оживляющие его детали: шелест листвы, ветер, журчание ручья и гусиный гогот. Отражает он и состояние Пастушки: солнечный свет и распустившиеся цветы

[59] О симметрии в строении оперы «Королевские дети» см. в приложении 2.

становятся серыми, когда она в отчаянии, и напротив — лес полон жизни, когда ей хочется танцевать *(Рис. 12)*.

Тем не менее топос Леса в «Королевских детях» предстает не только как «живой фон» или отражение мыслей и чувств героев; он выполняет и роль «теневого персонажа». Проявляется это в двух противоположных ипостасях Леса: весеннем, наполненном жизнью, и мертвом, зимнем[60] *(Рис. 13)*.

Первая ипостась Леса — торжество жизни и молодости. Цветущие растения (из которых Пастушка вьет венок), широкая густая крона липы, красивый бутон лилии, журчащая вода, шелест листвы и даже гуси заполняют пространство. Каждый из этих элементов соответствующим образом отображен в музыкальной ткани, их мотивы постоянно сталкиваются и соединяются.

Вторая ипостась — царство холода и мрака. В лесу больше нет ничего живого, только снег и гул ветра.

Лейтмотивы, сопровождающие третье действие, окрашены негативно; отчетливо прослеживается и символика смерти. Единственным светлым эпизодом действия является навеянный Заколдованным Хлебом сон-воспоминание, на короткое время возвращающий память о весне.

Топос Города, как и топос Дома, в опере «Гензель и Гретель» представлен косвенно — через песни, танцы и речь жителей Хеллабрунна. Единственная деталь, выделяющаяся из окружения, — часы, упоминавшиеся в пророчестве Ведьмы.

Вторая пара топосов — Вера-Неверие — вновь касается моральных вопросов. На этот раз сталкиваются вера и неверие в «избранного короля». Темы, близкие Королевским Детям, Шпильману и Детям Хеллабрунна, в целом воплощают положительные качества: любовь, мудрость, детскую чистоту и готовность к самопожертвованию во имя другого, в то время как темы, близкие топосу Неверия, — отрицательные — жажду незаслуженной славы, лживость, эгоизм *(Рис. 14)*.

Топос Веры включает в себя комплекс тем, как связанных непосредственно с персонажами (Пастушкой, Королевским сыном, Шпильманом и Детьми), так и темы относящихся к ним предметов (лейтмотивы Меча, Золотой Короны, Венка и т. д.). Присоединяются к ним и абстрактные понятия (Любовь, Красота и т. д.). Особенность этого топоса — многообразие, каждый связанный с ним герой имеет сложный внутренний мир.

Для персонажей, связанных с топосом Веры, характерен идеалистический, наивный взгляд на мир, не приемлющий жестокости и несправедливости; они видят недоступную для других правду, которую безуспешно пытаются донести до окружающих[61]. Эти герои чисты душой, и это же, в конечном счете, вредит Шпильману и приводит Королевских детей к гибели. Между Королевским сыном и Пастушкой зарождается «высокая» любовь; это персонажи трагические

[60] Противопоставление Весны и Зимы в мифах и народных верованиях крайне распространено во многих уголках земного шара. В особенности это касается европейских и славянских обычаев, связанных с майским деревом, ритуальным сжиганием Зимы и даже небольших войн Весны и Зимы. Об этих традициях подробно пишет Я. Гримм в книге «Германская мифология» на с. 266–275 второго тома.

[61] В подобной характеристике героев ощущается значительное влияние музыкальных драм Р. Вагнера на Э. Бернштайн; так, у Королевского сына имеются черты, общие с Парсифалем, Зигфридом, Лоэнгрином; у Пастушки — с образом Эльзы; у Шпильмана — с Гансом Саксом, Титурелем; у Ведьмы — с Ортрудой и Клингзором.

и возвышенные, открытые новому миру и новому его восприятию. «Избранничество» даровано Королевскому сыну по его рождению, Пастушке — по ее блаженному неведению и кроткому нраву, Шпильману — благодаря его связи с искусством, а детям Хеллабрунна — благодаря их нетронутой природной чистоте, еще не испорченной грязью мира взрослых.

Темы Королевского сына носят уверенный, мужественный, по-настоящему «королевский» характер. Для них характерны ходы по квартам, квинтам, звукам трезвучия; никогда в этих темах не встречается хроматизм — ведь настоящий король суров, справедлив и не приемлет лжи; у него есть чувство собственного достоинства. Чаще всего эти лейтмотивы проходят в сопровождении медных духовых в тональности Es-dur[62]. Такими являются темы Поиска, Королевского сына, Меча[63], Королевского достоинства, Королевского великолепия, Юного принца, Короны *(Рис. 15)*.

Темы Пастушки, напротив, мягки, легки и танцевальны, в этих мелодиях преобладает кантиленность — героиня юна, прекрасна и беззаботна. Эти темы часто сопровождают звуки флейты, а основной тональностью героини становится G-dur[64]. К ним относятся темы Липы, Пастушки, Песни прялки, Гусей, Чистоты, Красоты[65], Порванного венка, Танца Пастушки *(Рис. 16)*.

Темы Королевских детей относятся как к Королевскому сыну, так и к Пастушке. Они зачастую связаны с любовной тематикой и поэтому полны экспрессии, лирики и нежности; их исполняют струнные и деревянные духовые. Среди тем есть и более мрачные, связанные с трагической судьбой Королевских детей. Для них характерны тембры медных духовых, а сами они близки траурному шествию. Таковы темы Божьего гнева, Флирта, Желания, Королевских детей, Горя, Импульсивности, Любви, Ухаживания, Счастья, Лирического эпизода, Загубленных жизней, Трагической любви.

Шпильмана чаще всего сопровождает тембр скрипки, что неудивительно, ведь прообраз этого персонажа из сказки «Чудаковатый музыкант» играл именно на ней. Мелодии Шпильмана разнообразны и меняются в зависимости от его роли — ловкого проказника или мудрого апостола. К ним можно отнести следующие темы: «Tandaradei» — песенку о трех приятелях, тему Шпильмана-проказника, тему Шпильмана-апостола, Мелодию, Последнюю песнь Шпильмана *(Рис. 17)*.

Темы детей Хеллабрунна чисты, наивны и невинны, в них ощущается игровое начало (во втором действии), надежда, а также хрупкость, хоральность и чистота (в третьем действии). Среди них — темы песенки «Rosenringel», Детского марша, Песни детей, Веры детей, Грез о весне. Темы подобного склада уже использовались Хумпердинком в опере «Гензель и Гретель», в частности в финальном детском хоре *(Рис. 18)*.

---

[62] *Isaacs L. M.* Königskinder: a guide to Humperdinck`s and Ernst Rosmer`s opera. — P. 30.

[63] Эта тема, по мнению исследователей, напоминает тему Нотунга из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» (Ibid. — P. 46).

[64] Ibid. — P. 36.

[65] *Isaacs L. M.* Königskinder: a guide to Humperdinck`s and Ernst Rosmer`s opera. — P. 40; *Chapin A.* Königskinder. — P. 3. Отмечается интересная деталь: тема Красоты является неточной инверсией темы Пастушки, которая в момент появления первой темы смотрится в свое отражение в воде.

Топос Неверия связан с упрямством горожан, не желающих признавать обещанного правителя, и эгоистичной Ведьмы, сопротивляющейся воле судьбы и желающей сделать Пастушку своей преемницей.

У жителей Хеллабрунна нет собственных ярких лейтмотивов — практически все персонажи участвуют в массовых сценах (исключение — тема Дочери Трактирщика, написанная в качестве контраста теме Пастушки). Их обрисовывают темы, затрагивающие бюргерский быт и носящие народный, зачастую танцевальный характер; впрочем, они неуклюжи и лишены изящества, характерного для тем «избранников».

К таковым следует отнести темы Послов, Фестиваля, Народного танца, Танцевальной мелодии, Буржуазии, Кокетства, Дочери Трактирщика, Пристыженных послов *(Рис. 19)*.

К топосу Неверия относятся и магические темы, являющиеся наиболее узнаваемыми за счет «сползающих», змееподобных секунд, хроматизированных аккордов и в целом достаточно размытых границ тональности. В них редко возникает песенность или танцевальность — эти темы больше похожи на искусственные, ирреальные звуковые последовательности. Многие из них звучат угрожающе, и это неспроста: именно Заколдованный хлеб, созданный при помощи магии, приносит смерть главным героям. Любопытен и факт «заимствования» некоторых «чародейских» интонаций у Ведьмы из Пряничного домика (равно как и прямая цитата «Полета Ведьмы» из оперы «Гензель и Гретель»)[66].

К этой ветви лейтмотивного древа относятся темы Колдовской природы, Колдовства, Заколдованного хлеба[67], Заклятья, Смерти, Полета Ведьмы[68] *(Рис. 20)*.

Символы

Лейтмотивы оперы «Королевские дети» условно делятся на две категории: нематериальную, включающую в себя человеческие качества, психические и физические состояния, и материальную, включающую в себя вещественные объекты мира. Темы последней категории приобретают символическое значение и закрепляются за определенным персонажем — Пастушкой, Королевским сыном или Шпильманом, выступая в качестве одной из его ключевых тем-характеристик.

Пастушку сопровождают четыре подобных символа — *Серебряная прялка, Липа, Гуси и Венок.*

Серебряная прялка в музыкальном плане представляет собой круговое движение восьмых, напоминающих жужжащее веретено (один из наиболее известных примеров этого мотива — «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта).

---

[66] *Isaacs L. M.* Königskinder: a guide to Humperdinck`s and Ernst Rosmer`s opera. — P. 56.

[67] Б. Дистелькамп отмечает сходство данного лейтмотива с лейтмотивом Любовного напитка оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера: *Distelkamp B.* Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper “Königskinder” von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. — S 69.

[68] Тема «Полета Ведьмы» является одной из нескольких небольших автоцитат, взятых Хумпердинком из оперы «Гензель и Гретель». Другие автоцитаты: крик детей Вязальщика метел «Купите метлу» напоминает подобный из рассказа Петера, а заклятие, не отпускающее Пастушку, родственно заклятию оцепенения из оперы «Гензель и Гретель». Между двумя операми существует и ряд других не менее интересных параллелей.

В мифах народов европейских стран этот символ являлся одним из спутников богинь судеб (мойр, парк, норн, орисниц) и потому соединял в себе значения жизни, смерти и неизбежного рока; именно по этой причине к прялке и веретену относились как к инструментам, мистическим образом способным влиять на жизнь человека. Кроме того, прялка[69] изначально считалась одним из женских символов и была связана с древнейшим культом Великой Матери[70] — прародительницы всего живого. Серебро же — благородный алхимический металл Луны, способный исцелять и очищать от зла, со временем тускнеющий, как считалось, из-за действия злых чар и дурного глаза недобрых людей. Отсюда можно вывести любопытную параллель свойств серебра с образом Пастушки у Э. Бернштайн: изначально чистое существо, Пастушка, будучи изгнанной, постепенно начинает чахнуть и болеть, а затем умирает от злых чар Заколдованного хлеба.

Другая тема-символ, сопровождающая Пастушку, — *Липа.* В музыкальном тексте этот лейтмотив напоминает дерево с широкой кроной; начинаясь с одного звука, поднимается выше (вспомним тему Рейна, которой открывается опера Р. Вагнера «Золото Рейна»), а затем растет «вширь» — совсем как отходящие от ствола дерева ветви.

В германо-скандинавской мифологии липа упоминается как священное дерево богини Фрейи — хранительницы законов домашнего очага, любви и красоты. Липа почиталась как «женское дерево»: ее изображения сохранились в топонимике и до сих пор встречаются на многих немецких гербах (стилизованное изображение липы можно обнаружить на гербах коммун Линдерн, Линд, Липгартен, Линдберг и др.). Образ липы, в свою очередь, считался одним из наиболее женственных в Средние века. Наиболее известный образ липы можно обнаружить в одноименной песне Ф. Шуберта из цикла «Зимний путь», отчасти перекликающейся с оперой Хумпердинка в плане сопоставления двух состояний души — «летнего», полного жизни, и «зимнего», приносящего тоску и смерть.

Третий символ, связанный с Пастушкой, — *Венок.* Процесс его плетения отражается в музыке: кружащаяся мелодия напоминает вплетение дополнительного элемента в уже имеющийся круг.

Венок считался ритуальным предметом; общее значение этого символа — защита от злых сил. Во многом заложенный смысл зависел от вплетаемых в него растений. Так, венок мог становиться аналогом короны и вручаться отличившимся бойцам или поэтам, быть важным элементом свадебного или похоронного обряда. Некогда в германо-скандинавской традиции венки пускали по реке после праздника в честь Бальдра; сейчас же существует иная традиция, связанная с венком, — плетение рождественского венка. В опере Хумпердинка

---

[69] Любопытно, что иногда прялка, наряду с метлами и прочими «ведьминскими атрибутами», также могла быть связана и с колдовством. Это имеет смысл в контексте оперы: Ведьма пыталась научить Пастушку магическим искусствам, и та, несмотря на сопротивление, все же научилась его отдельным элементам. Подробнее об этом см.: *Гримм Я.* Германская мифология. — Т. 2. — С. 679.

[70] Дж. Кэмпбелл отмечает противостояние двух мифологий: патриархальной монотеистической, нацеленной на важность соблюдения социальных норм, и матриархальной, связанной с природным культом Богини. В определенной степени Пастушка является ее воплощением — связана с Лесом (частью природы), владеет магией, а также воплощает молодость и красоту. См. об этом подробнее: *Кэмпбелл Дж.* Богини: тайны женской божественной сущности. — С. 252.

Венок — природный аналог короны Королевского сына; обмен короны на венок, возникающий у Бернштайн, является по своей сути аллюзией на свадебный обряд обмена кольцами.

Четвертый символ, связанный с Пастушкой, — *Гуси.* Лейтмотив Гусей достаточно примитивен и натуралистичен. Как символ, гуси[71] встречаются во многих культурах, чаще всего обозначая верность и в то же время наивность; в определенном смысле гусь — менее благородный собрат лебедя, издавна считавшегося королевской птицей. В «Королевских детях» гуси выполняют роль свиты Пастушки; являясь частью ее маленького королевства в лесу, они — символ простоты и жизни в единстве с природой, связь с изначальным, истинным «я» Пастушки.

Другого героя — **Королевского сына** — сопровождают характерные для сказок символы королевской власти — **Золотая Корона** и **Меч.**

Золотая Корона, как и Венок Пастушки, является символом избранного, обладающего властью. Тем не менее эта власть различна: Венок — знак власти природы, законы которой распространяются на всех живых существ в равной мере; Корона же — знак созданной людьми искусственной власти, менее справедливой и приносящей страдания. Значительную роль в вопросе трактовки символа играет и материал, из которого сделана Корона. Уже в мифах древнего мира золото упоминается как металл богов[72] и правителей, символ богатства и власти; средневековые астрологи считали золото металлом Солнца, а алхимики отводили ему важное место в своих работах. Далеко не однозначную, но важную роль этот благородный металл сыграл и в мировой истории, нередко становясь причиной упадка и гибели не только отдельных государств, но и целых цивилизаций.

В знаменитой тетралогии Р. Вагнера проклятое золото Рейна губит своих владельцев и запускает цепь событий, окончательно разрушающих мир; отчасти схожий мотив присутствует и в «Королевских детях» — золотая корона в конечном итоге губит Королевского Сына и Пастушку руками недалеких горожан Хеллабрунна.

---

[71] Гусь нередко выступает в роли божественного животного, связанного с мифом о сотворении мира. Так, согласно одному из древнеегипетских мифов, посвященному Огдоаде, бог солнца Ра вышел из золотого яйца, снесенного гусем. (Подробнее об этом см.: *Wallis Budge E. A.* The gods of the egyptians. — P. 36.) В более поздние времена гусь начал считаться колдовским животным наряду с кошками, собаками и домашним скотом. (Подробнее об этом см.: *Гримм Я.* Германская мифология. — Т. 2. — С. 707.) Что же касается гусей и Пастушки в «Королевских детях», то здесь наблюдается любопытная параллель не только с образом короля и его свиты, но и с новозаветным образом Христа — доброго пастыря: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец». В этом смысле гибель Королевских детей можно трактовать не только как смерть из-за неприятия обществом, но и как высокий трагический символ, выводящий их на уровень христианских мучеников, пострадавших за свою веру.

[72] Как правило, золото было тесно связано с проявлением божественной силы либо относилось к солярному божеству. К примеру, в Древнем Египте золото ассоциировалось с солнечным светом, игравшим огромную роль в представлении египтян о дне и ночи. Каждый день бог солнца Ра плыл на лодке по небу, даруя людям свет и тепло; по ночам же он спускался в подземный мир, где его ждал гигантский змей Апоп, желающий проглотить солнце. Победа над Апопом позволяла Ра снова вернуться в мир людей. Подробнее об этом см.: *Мюллер Ф. М.* Египетская мифология. — С. 20–21.

Меч — символ мужества, воинской доблести и в то же время смерти. В легендах и мифах можно встретить немало мечей, многие из которых имеют собственные имена и обладают волшебными свойствами — к подобным можно отнести Экскалибур, Нотунг, Кусанаги и др. (т. е. являющимися, по Проппу, формой волшебного предмета-помощника[73]). В случае «Королевских детей» меч не имеет ни имени, ни особых свойств; Королевский Сын не пытается его использовать, предпочитая путь переговоров сражению[74]. Тем не менее этот лейтмотив остается с Королевским Сыном вплоть до его смерти.

Третьего героя, **Шпильмана,** повсюду сопровождает его верная скрипка — символ музыкального искусства и человечности. Как музыкальный инструмент она — частый гость многочисленных сказок; ей, как и многим музыкальным инструментам, приписывалась власть над сердцами людей[75]. В «Королевских детях» скрипка не обладает магическими свойствами, однако по-прежнему способна вселять в людей надежду. Собственного лейтмотива скрипка не имеет, но ее тембр является лейттембром Шпильмана.

К прочим символам, не связанным с конкретным персонажем, относятся *Часы* и *Заколдованный хлеб* — символы судьбы, рока и смерти.

Часы, бьющие полдень, — символ наступления часа, который определит дальнейшую судьбу не только королевских детей, но и всех жителей Хеллабрунна. В определенном смысле часы как символ неотвратимого рока являются частью мифа о конце времен[76]; это справедливо и в отношении оперы «Королевские дети»: совершенная горожанами ошибка приводит к нарушению мирового порядка и воцарению хаоса.

Другим значимым для оперы лейтмотивом является *Заколдованный хлеб.*[77] Как символ жизни, он нередко появляется в легендах и мифах, иногда он же связан и со смертью — так, по древнеегипетским представлениям, из тела Осириса выросла пшеница, из которой люди научились готовить хлеб и пиво.

---

[73] Подобные предметы занимают огромное место в мифах и легендах. Тем не менее далеко не всегда волшебный предмет обязан быть оружием — иногда он может принимать и формы предметов обихода — полотенца, миски и т. п. Подробнее о подобных предметах см.: *Гримм Я.* Германская мифология. — С. 414–416.

[74] Это напоминает о пяти достоинствах средневекового рыцаря, подобием которого является Королевский сын: умеренности, мужестве, любви, преданности и учтивости. Подробнее об этом см.: *Кэмпбелл Дж.* Сила мифа. — С. 256–258.

[75] Волшебные свойства музыки или музыкальных инструментов нередко находят свое отражение не только в мифах и легендах, но и в сказках различных народов. Так, флейта и лютня — частые гости японских бытовых и волшебных сказок. К примерам подобных можно отнести «Певца с оторванными ушами», «Флейтиста Санту», «Зятя-флейтиста» и «Флейтиста Канекити». Согласно поверьям японцев, злые духи боятся шума, в особенности — барабанов.

[76] Зловещее значение часов сохраняется и по сей день — к примеру, одним из проявлений этого символа являются знаменитые Часы Судного Дня.

[77] Как отмечает Я. Гримм, хлеб — символ многозначный и сложный. Так, на страницах второго тома его труда «Германская мифология» можно встретить различных волшебных «собратьев» Заколдованного хлеба: околдовывающий пирог любви, промятый хлеб, способный защищать от чар (*Гримм Я.* Указ. соч. — С. 712–713). В ритуальной практике встречается и особый каравай, испеченный из всех видов зерен, вспаханных при помощи одного плуга (Там же. — С. 949–951).

Однако в случае «Королевских детей» этот символ принимает обратное значение: если в древнеегипетском мифе смерть дала начало жизни, то в опере Хумпердинка хлеб, подразумевающий насыщение и жизнь, приносит с собой смерть[78]. Мотив разделения Заколдованного хлеба надвое напоминает и о Тайной вечере, а именно — о преломлении хлеба.

Исходя из этого, можно утверждать, что топосы оперы «Королевские дети» выступают в качестве ориентиров внутри текстомузыкального мира, позволяющих выстроить достаточно краткую и вместе с тем понятную карту смысловой территории, а дополнением к ней являются сопровождающие главных персонажей символы, добавляющие глубины образам своих носителей и приближающие их к полумифическим героям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сказочные оперы «Гензель и Гретель» и «Королевские дети» Энгельберта Хумпердинка представляют собой два различных варианта работы с первоисточником: модификацию уже имеющегося сказочного сюжета — у А. Ветте и конструирование нового на основе нескольких сказочных элементов — у Э. Бернштайн.

В топике обеих опер ощущается значительное влияние универсальных бинарных оппозиций: топос Дома противостоит топосу Леса, топос Веры — топосу Неверия. При этом в обеих операх обязательно присутствуют два типа топосов: материальный и нематериальный, пересечение которых очерчивает основные границы художественного мира и разделяет его на три составные части, схожие со строением Мирового древа.

Предметные темы-символы, присутствующие в опере «Королевские дети», во многом напоминают аналогичные лейтмотивы в операх Р. Вагнера. В музыкальном плане «Гензель и Гретель» и «Королевские дети» также обнаруживают большое влияние вагнеровских идей: симметричная структура сюжета, наличие лейтмотивной системы, богатые оркестровыми красками сцены природы. В то же время обращение к жанру сказки, большая камерность звучания, относительная краткость оперы и более прозрачная и светлая фактура говорят о том, что Хумпердинк не стремился в точности следовать по пути своего учителя, выбирая вместо этого свой собственный, хотя и во многом похожий путь.

Воплощение музыкальных топосов и символов во многом связано у Хумпердинка с их позицией по отношению друг к другу (так, топос Дома в опере «Гензель и Гретель» представлен подражанием бытовой музыке, а противоположный ему топос Леса — сложным полифоническим сплетением и вагнеровской бесконечной мелодией). В свою очередь, темы-символы формируются и остаются у «родительского» топоса, притянутые его силой.

В целом оперы «Гензель и Гретель» и «Королевские дети» являются двумя разными подвидами сказочной оперы: если «Гензель и Гретель» полностью посвящена миру детей и является детской сказочной оперой, то опера «Королевские

[78] М.-Л. фон Франц отмечает, что приготовление пищи (в том числе и хлеба) иногда отождествлялось с обретением сознания и в то же время с осознанием смертности. Подробнее об этом см.: *Франц М.-Л.* Архетипические паттерны в волшебных сказках. — С. 226–227.

дети», напротив, больше относится к миру взрослых и затрагивает значительно больший круг вопросов, касающихся не только области религии, но нравственности и человечности в целом. И если в финале оперы Гензель и Гретель, прошедшие свой путь, остались теми же детьми, что и в начале, то Королевский сын, Пастушка и Шпильман значительно выросли как личности, преодолевая встречающиеся на их пути преграды.

В плане строения оперы во многом схожи: они состоят из трех действий, предваряемых вступлением, для обеих опер характерно сквозное развитие и развитая лейтмотивная система. Тем не менее опера «Королевские дети» превосходит «Гензель и Гретель» в плане детализации: ее главных героев сопровождают не только лейттембры, но и личные темы-символы, значительно расширяющие характеристику персонажей и выступающие в роли скрытого комментария событий, происходящих на сцене (что в большей степени соответствует вагнерианскому духу). Мир «Королевских детей», несмотря на отдельные сказочные элементы, все же более приближен к реальному миру: его герои — живые люди, а не типичные для сказки персонажи-функции; возникающие по ходу действия конфликты — не игрушечные, а серьезные и сложные, затрагивающие проблемы и внешнего, и внутреннего мира (косвенным признаком пошатнувшегося внутреннего мира Пастушки можно считать неожиданный сдвиг из мира чистой сказки (I действие) в мир психологической драмы (III действие)); борьба жизни и смерти, веры и неверия, мудрости и глупости приобретает столь значительный масштаб, что смерть становится единственным возможным исходом для Королевских детей. В «Королевских детях» Хумпердинк в значительной мере усложняет текст Бернштайн, придавая ему больший вес и смысл.

Иную картину можно наблюдать в опере «Гензель и Гретель», где композитор в предельной мере упрощает музыкальную картину мира, адаптируя ее под детское восприятие. Тем не менее назвать примитивной ее ни в коем случае нельзя: каждый из четырех топосов уникален, а связанные с ними темы могут иметь сложное происхождение, как связанное с современностью, так и уходящее корнями вглубь веков. Несмотря на кажущуюся простоту, строение оперы тщательно продумано и логично: она представляет собой находящуюся в состоянии идеального равновесия симметричную композицию, центром которой является ангельская пантомима — дань вагнерианскому «Парсифалю», в подготовке премьеры которого участвовал композитор. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что каждая из сказочных опер Энгельберта Хумпердинка — это особый мир, рожденный положенным в основу сочинения сюжетом, с которым композитор не вступает в полемику, но стремится расширить границы текста и обогатить его за счет собственных идей и находок.

Дальнейшее изучение творчества Энгельберта Хумпердинка может оказаться перспективным как с точки зрения истории сказочной оперы, так и проблемы поствагнерианства в целом. Нуждается в развитии и положенный в основу настоящей работы подход к анализу оперного текста при помощи категорий топоса и символа. Он позволит охватить все оперное творчество композитора, а также вписать его в контекст дальнейшего развития жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Антипова Н. А.* Фантастическое в немецкой опере: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. … канд. искусствоведения. — М., 2007. — 22 с.
2. *Браудо Е.* История музыки: сжатый очерк. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Музгиз, 1935. — 463 с.
3. *Воглер К., Маккенна Д.* Memo: секреты создания структуры и персонажей в сценарии. — М.: Альпина нон-фикшн, 2020. — 296 с. — ISBN 978-5-9614-5252-5.
4. *Виеру Н.* Опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». — М.: Музыка, 1972. — 184 с.
5. *Галкин А. А.* Топос природы в симфониях Г. Малера: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Н. Новгород, 2019. — 163 с.
6. *Гримм Я.* Германская мифология: в 3 т. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. — Т. 3. — ISBN 978-5-6040760-6-4.
7. *Дегтярева Н.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. — СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2010. — 367 с. — ISBN 978-5-7422-2775-5.
8. *Залесская М.* Вагнер. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 400 с.
9. *Индик У.* Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете. — М.: Альпина нон-фикшн, 2018. — 348 с. — ISBN 978-5-91671-806-5.
10. *Кенигсберг А.* От Вебера до Рихарда Штрауса: 24 немецкие оперы 19 — первой половины 20 вв. — СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2010. — 227 с.
11. *Кенигсберг А.* Парсифаль Вагнера и традиции немецкого романтизма. — СПб.: Сударыня, 2001. — 63 с.
12. *Кириллина Л.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 4. — С. 108–139.
13. *Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — н. XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2011. — 757 с.
14. *Комкова А.* Понятие «топос» в современном литературоведении // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сборник статей по материалам XX студенческой междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск: СибАК, 2014. — № 5 (20). — С. 135–138.
15. *Кэмпбелл Дж.* Богини: тайны женской божественной сущности. — СПб.: Питер, 2020. — 304 с. — ISBN 978-5-4461-0582-3.
16. *Кэмпбелл Дж.* Роман о Граале: Магия и тайна мифа о короле Артуре. — СПб.: Питер, 2019. — 304 с. — ISBN 978-5-4461-0844-2.
17. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2019. — 352 с. — ISBN 978-5-4461-0856-5.
18. *Кэмпбелл Дж.* Сила мифа. — СПб.: Питер, 2018. — 304 с. — ISBN 978-5-4461-0684-4.
19. *Левик Б.* Рихард Вагнер. — Изд. 2-е. — М.: Либроком, 2011. — 448 с. — ISBN 978-5-397-01829-6.
20. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Николюкин. — М.: НПК Интелвак, 2001. — 798 с.
21. *Лютько Л. В.* Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций: специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство»: дис. … канд. искусствоведения. — Киев, 2013. — 277 с.
22. *Лютько Л.* Феномен оперотерапии на примере детских сказочных призведений Э. Хумпердинка // Музыкальная академия: научный журнал. — 2013. — № 1. — С. 85–90.

23. *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы: в 3 т. — Екатеринбург: Антеверта, 2012–2015. — ISBN 978-5-905-14806-4. — Т. 2: Хроника мировой оперы: 1851–1900. — 2012. — 616 с. — ISBN 978-5-905-14806-4.
24. Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 т. Кн. третья / коллектив авторов; под ред. Е. И. Гординой. — М.: Композитор, 2003. — 451 с. — ISBN 5-85285-651-7.
25. *Мюллер Ф. М.* Египетская мифология. — М.: Центрполиграф, 2007. — 408 с. — ISBN 5-9524-1965-8.
26. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — М.: Наука, 1969. — 168 с. —
27. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Нобель Пресс, 2019. — 529 с. — ISBN 978-5-519-66098-3.
28. *Фон Франц М-Л.* Архетипические паттерны в волшебных сказках. — М.: Независимая фирма Класс, 2007. — 256 с. — ISBN 978-5-86375-146-7.
29. *Эгри Л.* Искусство драматургии: Творческая интерпретация человеческих мотивов. — М.: Альпина нон-фикшн, 2020. — 430 с. — ISBN 978-5-00139-227-9.
30. Японские народные сказки / пер. с яп. В. Н. Марковой. — М.: Эксмо, 2018. — 576 с. — ISBN 978-5-04-094164-3.
31. *Distelkamp B.* Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper „Königskinder“ von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. — Siegburg: Rheinlandia Verlag. — 212 s.
32. *Fischer J.-M.* Zwischen Wagnerismus und Verismo. Irr- und Auswege des deutschen Opernlibrettos um 1900 // Archiv für Musikwissenschaft. — 2012. — P. 142–153.
33. *Hermann M.* Märchenoper: ein europäisches Phänomen. — Sandstein, 2007. — 136 s.
34. *Irmen H.-J.* Hänsel und Gretel: Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdinks Märchenoper. — Mainz: Schott, 1989. — 335 s.
35. *Isaacs L. M.* Königskinder: a guide to Humperdinck`s and Ernst Rosmer`s opera. — New York: Dodd, Mead and company, 1912. — 110 p.
36. *Kampe G.* Topoi, Gesten, Atmosphären: Märchenoper im 20. Jahrhundert. — Saarbrücken: Pfau, 2012. — 276 s. — ISBN 978-3-89727-446-4.
37. *Kröplin K.-H.* Richard Wagner, 1813–1883: Eine Chronik. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987. — 183 s.
38. *Loewenberg A.* Annals of opera. — London: John Calder, 1978. — 902 p.
39. *Pratt W. S.* The history of music. — New York: G. Schirmer, 1907. — 683 p.
40. *Thompson S.* The types of the folktale: a classification and bibliography. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961. — 588 p.
41. *Wallis Budge E.* The gods of the Egyptians. — London: Methuen and CO, 1904. — 525 p.
42. Grove music online [Электронный ресурс]. — URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043724 (дата обращения: 20.09.2020).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СТРОЕНИЕ ОПЕРЫ «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ»

Разделы оперы	I картина			II картина			III картина				
	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 1	Сцена 2	Сцена 3	Сцена 4	Сцена 5
Место действия	Дом	Дом	Дом	Лес	Лес	Лес	Лес	Пряничный домик	Пряничный домик	Пряничный домик	Пряничный домик
События	Дети в домашнем кругу, игры и песни	Появление Гертруды, отправляющей детей в лес	Появление Петера, рассказ о Ведьме	Дети в лесу	Появление Песочного человечка. Вечерняя молитва	Пантомима-шествие 14 ангелов	Появление Росного человечка. Пробуждение	Дети в лесу	Появление Ведьмы, забирающей детей из леса в Пряничный домик. Дети побеждают Ведьму	Гензель и Гретель встречают раскол-дованных Кухаркиных детей	Финал оперы. Превра-щенная в пряник Ведьма вытащена из печи. Оконча-тельная по-беда Гензеля и Гретель
Основные топосы	Дом, Вера	Дом, Вера	Дом, Вера	Лес	Лес, Вера	Лес, Вера	Лес, Вера	Лес, Дом, Магия	Дом, Магия	Вера	Дом, Вера
Участву-ющие персонажи	Гензель и Гретель	Гензель и Гретель, Гертруда	Гертруда, Петер	Гензель и Гретель	Гензель и Гретель, Песочный человечек	Гензель и Гретель, 14 ангелов	Гензель и Гретель, Росный человечек	Гензель и Гретель	Гензель и Гретель, Ведьма	Гензель и Гретель, Кухаркины дети	Гензель и Гретель, Кухаркины дети, Гертруда и Петер
Парные элементы сюжета	Игры и песни детей	Злая женщина	Запо-здалое появление Петера-спаси-теля (от голода), родители вдвоем	Песни детей, передраз-нивание птиц, поедание ягод	Сон	Массовая сцена	Пробуж-дение, передраз-нивание птиц	Поедание Пряничного домика	Злая женщина, игры и пес-ни детей	Песни детей	Запоздалое появление Петера-спа-сителя (от Ведьмы), родители вдвоем. Массовая сцена

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СТРОЕНИЕ ОПЕРЫ «КОРОЛЕВСКИЕ ДЕТИ»

Раздел оперы	**1-я картина**	**2-я картина**	**3-я картина**
Место действия	Лес (весна)	Город Хеллабрунн	Лес (зима)
События	Ведьма и Пастушка выпекают Заколдованный хлеб. Встреча Королевского сына и Пастушки; обмен венка и короны. Появление трех приятелей; пророчество Ведьмы о короле. Освобождение Пастушки от чар	Праздник в городе Хеллабрунн в честь будущего короля. Столкновение между двумя группами: сторонниками и противниками королевских детей. Изгнание королевских детей из города	Шпильман и дети Хеллабрунна отправляются на поиски Королевского сына и Пастушки. Королевские дети отдают часть короны в обмен на Заколдованный хлеб; съев его, они умирают под липой. Их тела находят Шпильман и дети. Скорбь по королевским детям
Основные топосы	Лес, Вера	Город, Неверие	Лес, Вера
Главный герой картины	Пастушка	Королевский сын	Шпильман
Участвующие персонажи	Королевский сын, Пастушка, Шпильман. Дровосек, Вязальщик метел, Ведьма	Эпизодические персонажи — горожане Хеллабрунна. Королевский сын, Пастушка, Шпильман, дети Хеллабрунна	Королевский сын, Пастушка, Шпильман, дети Хеллабрунна. Дровосек, Вязальщик метел
Парные элементы сюжета	Лес как место действия; Липа, Гуси; Корона, Венок пророчество о короле; реплика «Купите метлу» (в исполнении Вязальщика метел); игра Шпильмана на инструменте	Пророчество о короле; Гуси; Венок; детский хор; реплика «Купите метлу» (в исполнении детей Вязальщика метел)	Лес как место действия; Липа; Корона; детский хор; игра Шпильмана на инструменте

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. РОЛИ ПЕРСОНАЖЕЙ СКАЗКИ «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» И ОПЕРЫ Э. ХУМПЕРДИНКА ПО В. Я. ПРОППУ

В сказке Гримм	Роль по Проппу	В опере Э. Хумпердинка	Роль по Проппу
Дровосек	Отправитель	Вязальщик метел (Петер)	Отправитель
Его жена (Мачеха)	Отправитель	Его жена (Гертруда, родная мать)	Отправитель
Гензель и Гретель	Герой	Гензель и Гретель	Герой
Ведьма	Вредитель	Ведьма (Розина Лекермаул)	Вредитель
Белая птичка	Помощник	Песочный человечек	Помощник / Даритель
Белая уточка	Помощник	Росный человечек	Помощник
		14 ангелов	Помощник / Даритель
		Заколдованные дети	Царевна

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. «ПУТЬ ГЕРОЯ» В ОПЕРЕ «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ» ПО ДЖ. КЭМПБЕЛЛУ И В. Я. ПРОППУ

Этап по Кэмпбеллу	**События оперы**	**Функция по Проппу**	**События оперы**
Обыденный мир	Гензель и Гретель дома	Начальная ситуация, отлучка	Гензель и Гретель дома; родители еще не вернулись
Зов к странствиям	Мотив голода и бедности	Запрет	Детям нельзя играть
Отвержение зова	Дети играют	Нарушение запрета	Дети играют
Встреча с наставником	Появление матери и отправление детей в лес	Недостача, посредничество	Еды больше нет. Мать отправляет детей в лес
Преодоление первого порога	Дети в лесу	Отправка	Дети в лесу
Испытания, союзники, враги	Ночь в лесу — испытание, преодолеть которое помогают Песочный человечек и 14 ангелов, дарящих им спокойный сон	Получение волшебного средства	Появление Песочного человечка и 14 ангелов
Приближение к сокрытой пещере	Приближение к Пряничному домику	Путеводительство	Дети выходят к Пряничному домику
Главное испытание	Борьба с коварной Ведьмой	Борьба; Победа	Борьба с коварной Ведьмой и победа
Награда	Получение волшебной палочки Ведьмы, расколдовывающей кухаркиных детей	Ликвидация	Гензель и Гретель расколдовывают кухаркиных детей
Обратный путь	Воссоединение с семьей	Возвращение	Воссоединение с семьей
Возрождение	Воссоединение с семьей	Спасение	Все персонажи собираются вместе
Возвращение с эликсиром	Финал	Трансфигурация	Финал

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. «ПУТЬ ГЕРОЯ» В ОПЕРЕ «КОРОЛЕВСКИЕ ДЕТИ» ПО ДЖ. КЭМПБЕЛЛУ И В. Я. ПРОППУ

Этап по Кэмпбеллу	**События оперы**	**Функция по Проппу**	**События оперы**
Обыденный мир	Пастушка у Ведьмы	Начальная ситуация, отлучка	Пастушка в лесу. Ведьма отлучается за травами
Зов к странствиям	Появление Королевского сына	Запрет	Пастушке нельзя видеться с людьми
Отвержение зова	Королевский сын уходит	Нарушение запрета, выведывание, выдача	Пастушка встречает Королевского сына, а затем рассказывает о нем Ведьме
Встреча с наставником	Появление Шпильмана	Вредительство/недостача, посредничество, противодействие	Ведьма проговаривается о родителях Пастушки; Шпильман помогает Пастушке освободиться
Преодоление первого порога	Победа Пастушки над чарами Ведьмы	Отправка, путеводительство	Шпильман и Пастушка уходят
Испытания, союзники, враги	Испытание — путь к трону; Союзники — Королевский сын, Шпильман, дети; Изгнание	Борьба, клеймление	Столкновение двух взглядов на мир. Шпильман охромевает
Приближение к сокрытой пещере	Выход к избушке Ведьмы	Возвращение	Выход к избушке Ведьмы
Главное испытание	Королевский сын просит еды у Дровосека и Вязальщика	Неузнанное прибытие, необоснованные притязания	Дровосек и Вязальщик не узнают Королевских детей; требуют платы за Заколдованный хлеб
Награда	Заколдованный хлеб	Трудная задача	Торг; обмен половины Короны на Заколдованный хлеб
Обратный путь	Медленное умирание	Решение	Королевские дети съедают Заколдованный хлеб и умирают
Возрождение	Смерть героев	Узнавание и обличение	Шпильман и дети видят тела Королевских детей и осуждают Дровосека и Вязальщика
Возвращение с эликсиром	Королевские дети похоронены как павшие герои	Трансфигурация и свадьба	Королевские дети воспринимаются как павшие герои и воссоединяются вместе посмертно

ИЛЛЮСТРАЦИИ

У А. Ветте	**У братьев Гримм**
Вязальщик метел (Петер) Его жена (Гертруда, родная мать)	Дровосек Его жена (Мачеха)
Гензель и Гретель	Гензель и Гретель
Ведьма (Розина Лекермаул) Песочный человечек	Ведьма Белая птичка
Росный человечек	Белая уточка
14 ангелов Заколдованные дети	

Рис. 1. Основные персонажи оперы Э. Хумпердинка и сказки братьев Гримм

Рис. 2. Топосы и персонажи оперы «Гензель и Гретель»

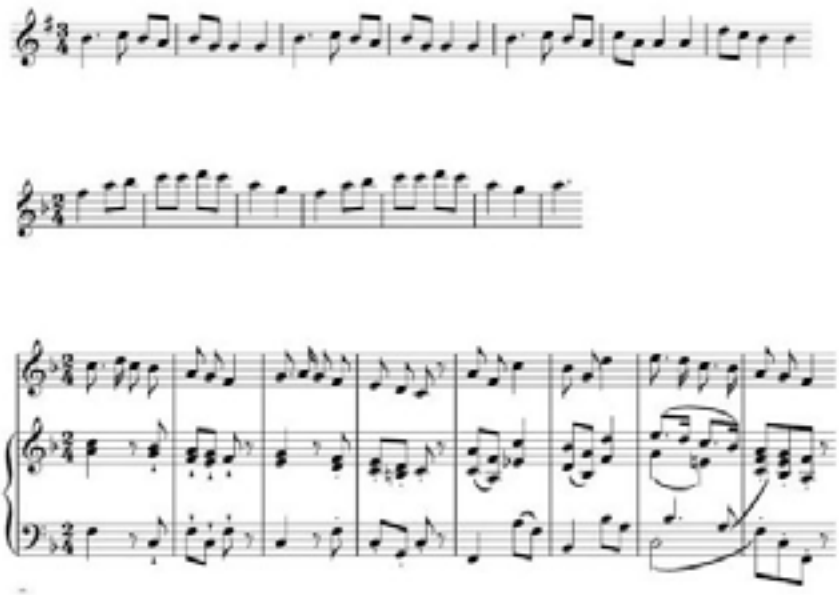


Рис. 3. Две сицилийские песни (вверху) и танец-песня Гензеля и Гретель (внизу)

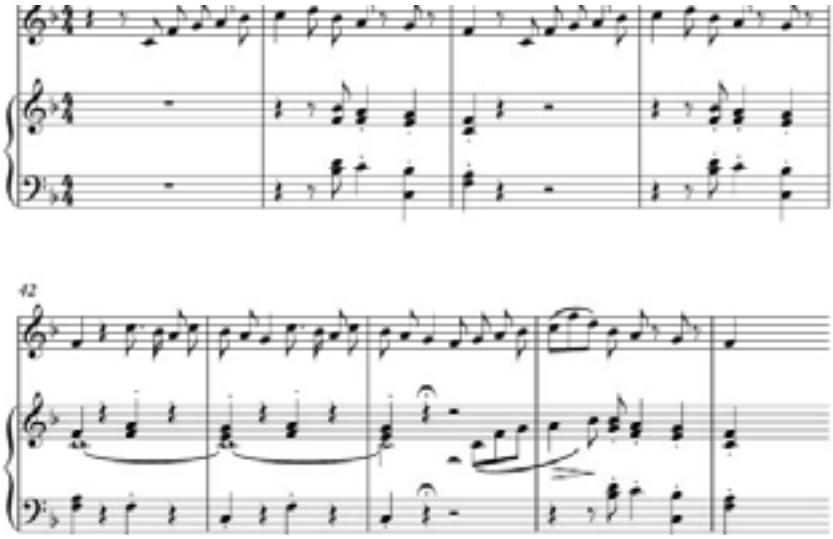


Рис. 4. Песенка Гретель в лесу, начало 2-го действия

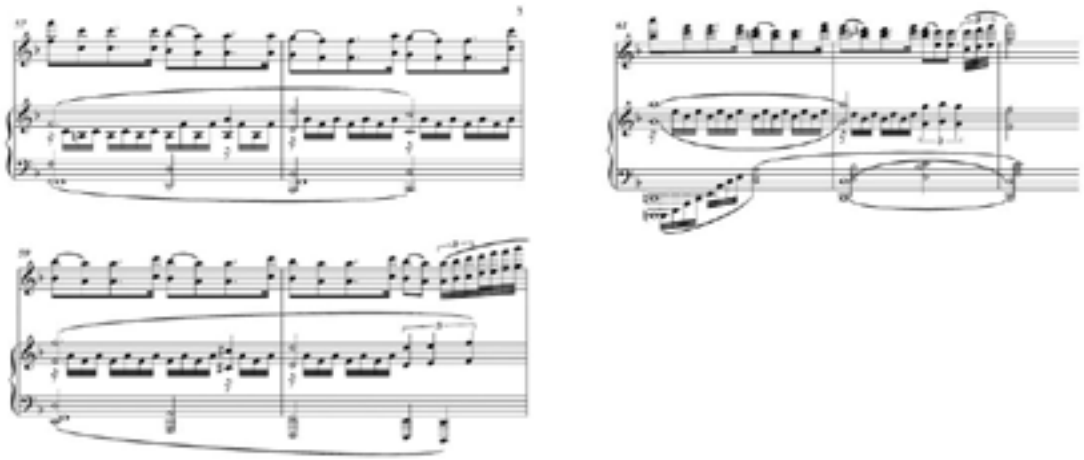


Рис. 5. Лесная мелодия

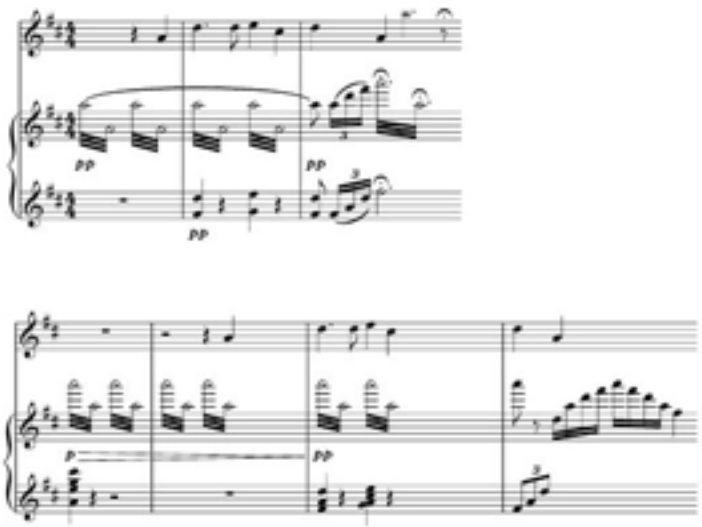


Рис. 6. Начало песен Песочного (вверху) и Росного (внизу) человечков

1 действие	2 действие	3 действие
Дом	Лес	Дом
Дом Гензеля и Гретель	Лес Ильзенштайн	Пряничный домик
Родители и дети в разладе	Дети одни	Родители и дети вновь воссоединяются

Рис. 7. Симметрия на уровне действия в опере «Гензель и Гретель»

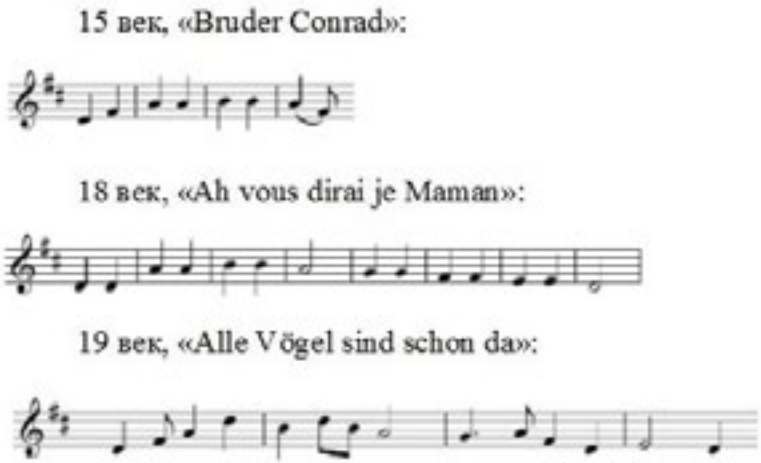


Рис. 8. Песни, имеющие мотивное сходство с темой хорала из оперы «Гензель и Гретель»

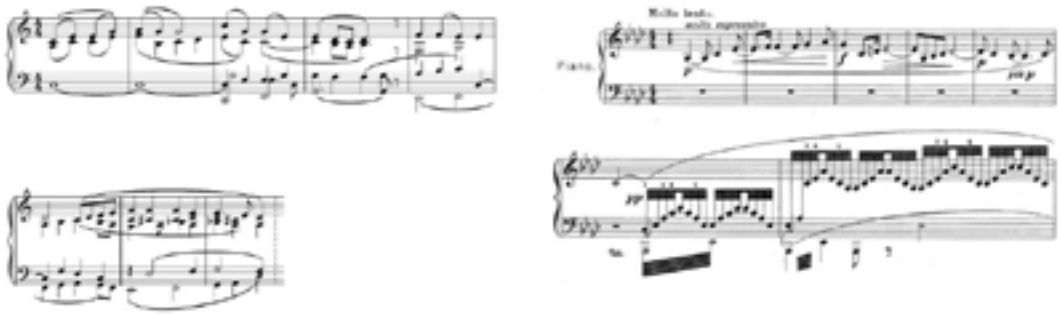


Рис. 9. Э. Хумпердинк «Гензель и Гретель» (слева); Р. Вагнер «Парсифаль» (справа)

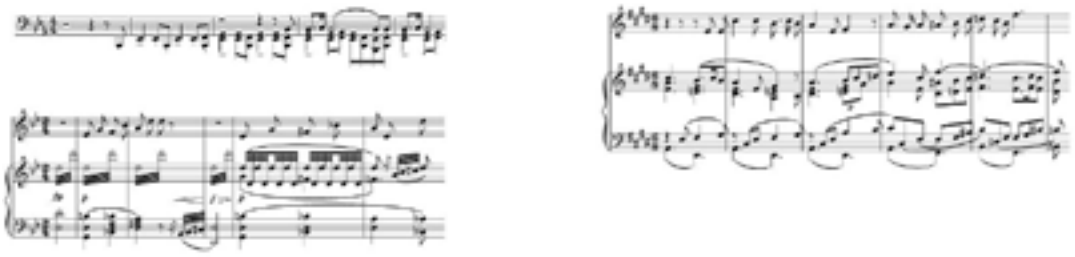


Рис. 10. Основные темы топоса Магии

Рис. 11. Топосы и персонажи оперы «Королевские дети»

Лес	Город
Напрямую участвует в действии и имеет сложную характеристику	Косвенная характеристика через музыку горожан: служит преимущественно фоном для событий
Кантилена; масштабное симфоническое полотно	Танец
Разомкнутые эпизоды, плавно сменяющие друг друга	Преимущественно замкнутые эпизоды

Рис. 12. Ключевые различия топосов Леса и Города

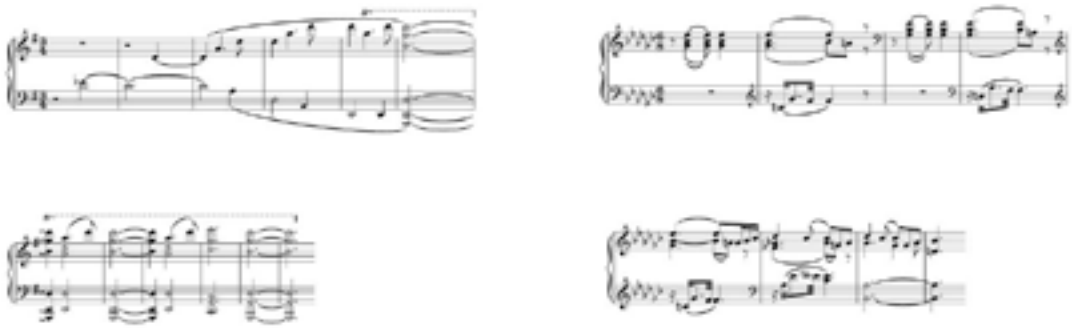


Рис. 13. Две темы топоса Леса: весенняя (слева) и зимняя (справа)

Вера Благородные интонации	Неверие Грубые интонации, бытовая музыка
Близость христианским мотивам, жертвенность	Отречение, упрямство, эгоизм

Рис. 14. Ключевые различия топосов Веры и Неверия

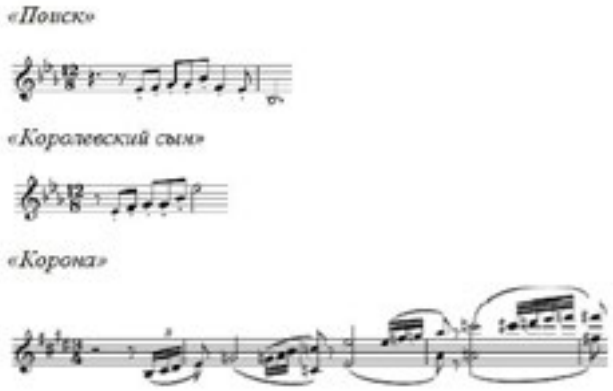


Рис. 15. Основные темы Королевского сына

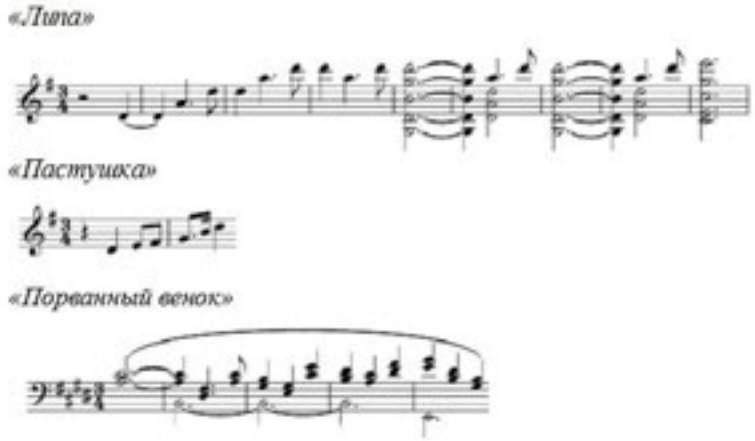


Рис. 16. Основные темы Пастушки

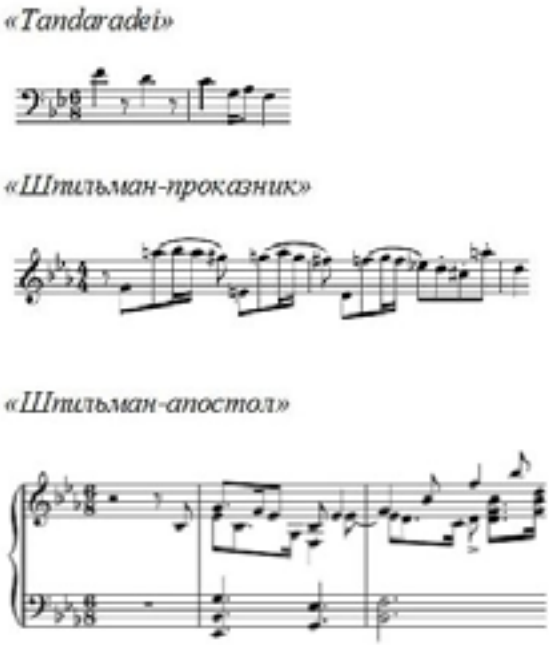


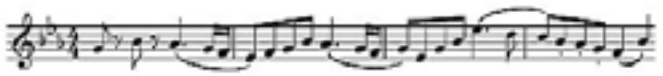
Рис. 17. Основные темы Шпильмана

«Rosenringel»

«Вера детей»

Рис. 18. Основные темы Детей

«Послы»



«Дочь Трактирщика»

«Пристыженные послы»

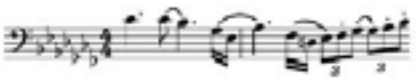
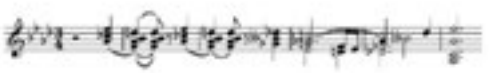


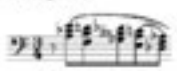
Рис. 19. Основные темы горожан Хеллабрунна

«Заколдованный хлеб»



«Засыпь»

«Смерть»



«Полет Ведьмы»

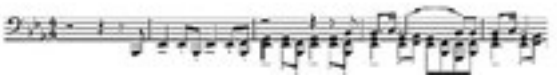


Рис. 20. Основные темы топоса Неверия

Диплом «За оригинальность и новизну, за хорошую систематизацию материала»

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ГРАФИКЕ 1980–2000-Х ГОДОВ

Подлипенцева Ксения Игоревна
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств

ВВЕДЕНИЕ

Без сомнения, образ Санкт-Петербурга с самого момента основания города занимает знаковое место в изобразительном искусстве. Культурная и историческая значимость города на Неве, а также красота петербургских пейзажей уже более трех столетий служит источником творческого вдохновения. С Петербургом тесно связаны судьба и творчество многих знаменитых русских художников.

Отражение образа Санкт-Петербурга в искусстве — тема невероятно обширная, ее освещению в искусствоведческом ключе посвящена не одна монография. Предметом же данной работы станет вопрос более узкий и вместе с тем менее изученный — образ города в графике периода последней трети XX века. Стоит отметить, что в сфере городского пейзажа более популярным предметом исследования обычно является станковая живопись либо все изобразительное искусство в целом в рамках какого-либо периода. Те научные труды, которые все же посвящены именно графике, останавливаются, как правило, на более ранних периодах вплоть до рубежа XIX — первой половины XX века.

Тем не менее период последней трети XX века и рубежа XX–XXI веков безусловно представляет интерес для исследователей. На этот временной период пришлись серьезные культурные и исторические изменения как в жизни всей страны, так и Петербурга в частности, которые тем или иным образом отразились и в искусстве, дав толчок новым творческим поискам. Кроме того, многие исследователи отмечают своеобразие искусства периода смены эпох в целом. Эти факты заставляют предположить, что период конца XX — начала XXI века в ближайшем будущем может занять значимое место в мировой истории культуры и искусства.

Обращаясь к изучению периода, не столь от нас отдаленного, мы имеем уникальную возможность проследить причины тех или иных современных тенденций и даже в реальном времени наблюдать за развитием искусства как такового. А на основании выявленных закономерностей в прошлом — в некоторой мере предсказать грядущие культурные веяния.

Необходимо также отметить, что сама тема образа города в искусстве представляет значительный интерес. Жанр городского пейзажа зачастую является уникальным срезом окружающей художника действительности, творческого восприятия не только топографической, но и социальной среды, в которой

существует автор. Деятели искусств, пожалуй, наиболее полно ощущают, что город — это не просто общность неких построек и ансамблей, но и населяющие его люди, моменты повседневной жизни, культурные традиции и т. д. В случае же с Петербургом мы и вовсе можем говорить об особом феноменальном явлении в пространстве русской культуры.

Для наиболее полного понимания темы нам необходимо обратиться к исследованиям, посвященным как образу Петербурга в культуре в целом, так и образу города в изобразительном искусстве в частности. В связи с отсутствием литературы, в которой бы рассматривался образ Петербурга в графике конца XX — начала XXI века, мы рассмотрим, прежде всего, несколько фундаментальных трудов, посвященных истории культуры Петербурга, а также образу города в изобразительном искусстве предшествующих периодов. Кроме того, необходимо подробнее остановиться на монографиях, в которых исследуется искусство рубежа XX–XXI веков в целом.

Прежде всего, необходимо отметить труды, посвященные культурному пространству и истории Петербурга. Понимание исторических и культурологических процессов жизни города необходимо для дальнейшего изучения отражений, которые эти процессы получили в искусстве. В этой области стоит выделить монографию М. С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры». Этот труд является первым опытом целостного рассмотрения культуры Санкт-Петербурга, закономерностей ее истории и существования как уникального явления в развитии отечественной культуры. Автор разбирает такие вопросы, как «душа Петербурга», образ города в литературном творчестве, в частности подробно останавливается на таких культурологических понятиях, как «Пушкинский Петербург» и «Петербург Достоевского», прослеживает метаморфозы образа города в сознании современников на протяжении истории его существования. Такой комплексный анализ бытия Санкт-Петербурга не только как географической точки, но и как некой идеи в культуре страны чрезвычайно важен для дальнейшего исследования искусства, обращенного к теме города. Однако непосредственно воплощение образа Петербурга в изобразительном искусстве в данной монографии не рассматривается.

Другим важным культурологическим исследованием является монография Дмитрия Леонидовича Спивака «Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки». Монография посвящена анализу такого уникального понятия, как «петербургский миф». Его появление и развитие в культурной среде города рассматриваются автором в контексте взаимодействия города с его ключевыми культурными партнерами. Сама монография разделена на главы и подглавы в соответствии со взаимодействием Петербурга с теми или иными культурными общностями, в частности с северными народами (финнами, шведами), немецкой и французской цивилизацией. Такой подход позволяет понять культуру Петербурга в контексте общеевропейского культурного пласта и из изучения столкновений и взаимопроникновения выделенных автором влияний «получить доступ к базовым составляющим “петербургского мифа”, равно как и основным закономерностям его развития».

Переходя к источникам, непосредственно связанным с изобразительным искусством, прежде всего стоит обратиться к общим трудам, дающим представление о графике как виде искусства. Отдельная глава посвящена истории

и художественным особенностям графики в фундаментальном труде Б. Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства». В ней автор акцентирует внимание на том, что графика является одним из самых популярных массовых изобразительных искусств. При этом массовость выражена по-разному в зависимости от подвида графики: так, рисунок в силу сравнительно простых в использовании материалов активно используется и для создания самостоятельных произведений, и для подготовки материалов для последующей работы в других техниках. Печатная же графика способствует наиболее широкому распространению итогового произведения в силу возможности тиражирования. Однако ни одна из этих особенностей не умаляет художественной самоценности графических произведений, Б. Р. Виппер называет графику искусством «вполне самостоятельным, со своими собственными задачами и специфическими приемами». Также весьма важным является выделенное автором принципиальное отличие графики (в любой из ее разновидностей) от живописи — это отношение к плоскости. Если живопись, прежде всего, нацелена на создание иллюзии пространства и сокрытие плоскости холста, то художественный эффект графики Б. Р. Виппер видит в «своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой пустой плоскостью листа» (при этом стоит отметить, что живопись бывает в некоторых случаях «графической», а графика, напротив, может быть «живописной»).

Другой важный труд, рассматривающий графику как вид изобразительного искусства, — «История графики и искусства книги» авторства Ю. Я. Герчука. В данной работе рассматривается история станковой и книжной графики вплоть до середины XX века, что позволяет в полной мере проследить закономерности и эволюцию развития графического искусства, предшествующие рассматриваемому нами периоду конца XX — начала XXI веков.

Необходимо упомянуть альбом «Город глазами художника», в котором прослеживается отражение образа Петербурга в живописи и графике на протяжении всей истории существования города. Данный источник является очень ценным в ключе понимания общей картины развития петербургского городского пейзажа на протяжении трех веков истории и позволяет составить цельную картину не только изменений в мировосприятии и отношении к Петербургу, но и закономерных изменений в стилях и направлениях изобразительного искусства. Однако в данном альбоме, изданном в 1978 году, рассматривается история образа города в искусстве до 1960-х годов включительно, таким образом, этот источник не захватывает интересующий нас период 1980–2000-х годов.

Среди обширных трудов, посвященных искусству конца XX — начала XXI века в целом, необходимо выделить и монографию Н. С. Степанян «Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы». Детальное исследование русского искусства обозначенного периода позволяет проследить все этапы его развития. Автор останавливается, в том числе, и на интересующем нас периоде — конце XX — начале XXI века. Н. С. Степанян отмечает несколько основополагающих тенденций в искусстве этого времени: новые варианты взаимодействия темы и ее пластического выражения в живописи и графике, активизацию интереса к религиозной картине, реорганизацию традиционных жанров в последние десятилетия века, выход картины за пределы плоскости холста, новые трактовки темы «человека и природы», вызванные «выдвинутой временем проблемой сохранности жизни

на планете», и даже более «приземленные» факторы — появление коммерческих галерей и новой для страны темы конкуренции в области, «которая в течение 70 лет была на содержании у государства». Все эти тенденции рассматриваются автором досконально на примере творчества многих художников, что позволяет представить полную картину развития искусства на рубеже XX–XXI веков. Однако упоминая как некоторые общие тенденции в развитии пейзажного жанра (в основном в станковой живописи), так и общие изменения, касающиеся роли искусства и художника в жизни города, автор не останавливается отдельно на специфике городского, в частности Петербургского пейзажа.

Значимым источником, имеющим важное значение для понимания общей картины художественной жизни на рубеже XX–XXI веков, является коллективная монография «Художественные модели мироздания. XX век». Этот обширный труд носит не только искусствоведческий, но и культурологический и даже философский характер. Нас интересует прежде всего интерпретация атмосферы и общего настроения непосредственно рубежа XX–XXI веков. Этот вопрос рассматривается уже в открывающей крупной статье авторства В. П. Толстого. Автор проследил весь путь развития искусства с конца XIX и до конца XX века, отмечая изменения не только социальном и государственном строе, но и в мировосприятии людей, представителей творческой среды. Одной из основных тем статьи является проблема синтеза искусств, характерная и для XX века в целом, и для его последних десятилетий. В целом данная монография позволяет проследить последовательный путь развития искусства в крайне неоднозначный исторический период и глубже понять причины тех или иных художественных явлений.

Еще одно исследование, дающее возможность сформировать цельное представление об искусстве второй половины XX века, — монография В. А. Леняшина «Единица хранения». Важное значение для изучения отечественного искусства XX–XXI веков имеют также книги А. Д. Боровского, заведующего Отделом новейших течений Русского музея: «Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть» и «Разговоры об искусстве».

Помимо работ общего характера, в данной работы мы опираемся и на монографии и каталоги, посвященные конкретным художникам, работавшим в период 1980–2000-х годов.

Также при написании данной работы нами были проведены беседы-интервью с некоторыми из художников, чье творчество будет рассмотрено в последующих главах (а именно: Е. В. Дубицким, А. Ю. Кобяком, В. Н. Колбасовым, А. В. Ветрогонским). Материалы и выдержки из данных интервью являются одними из важнейших источников, предоставляющих уникальную возможность узнать мнение непосредственных авторов работ о роли образа Петербурга в их творчестве. В последующих главах мы также будем ссылаться на проведенные интервью в качестве источника.

Таким образом, проанализировав различные источники, мы можем утверждать, что, несмотря на живой интерес к феномену Петербурга в сфере культурологии и интерес к искусству рубежа XX–XXI веков в сфере искусствоведения, на данный момент не существует исследования, рассматривающего непосредственно проблему городского петербургского пейзажа в изобразительном искусстве конца XX — начала XXI веков, в частности в графике.

Целью данной работы является изучение графики петербургских художников, связанной с образом города.

Задачи исследования: рассмотреть эволюцию образа Петербурга; определить основные типы графических произведений, обращающихся к образу города; определить особенности фантастического петербургского пейзажа в графике; выявить основные тенденции развития литературного пейзажа; проследить реалистическую линию в петербургском пейзаже; рассмотреть исторический и футуристический пейзажи в графике петербургских художников.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ГРАФИКЕ

С самого начала своего существования Петербург становится явлением уникальным, «умышленным городом», рожденным в одночасье по замыслу одного человека, что «должно быть расценено как событие в истории цивилизации крайне редкое». С момента основания разнятся и отношения к городу, вплоть до диаметрально противоположных. М. С. Каган в своем исследовании «Град Петров в истории русской культуры» разделяет оценки Петербурга на три группы: «для одной характерно влюбленно-восторженное к нему отношение, порождаемое и его великолепной архитектурой, и его вкладом в историю русской и европейской культуры; противоположная оценка, резко негативная, восходит, с одной стороны, к восклицанию (…) выражавшему позицию идеологических противников Петра (…), а с другой — к трагическому восприятию города его жертвами — Евгением в “Медном всаднике” и Башмачкиным в гоголевской “Шинели” (…); наконец, третья позиция восходит к самому Пушкину, лаконично выявившему двуликость Петербурга в известной строке стихотворения “город пышный, город бедный”…». Разумеется, такой значительный разброс в оценке Петербурга, заметный еще во времена его основателя и сохраняющийся по сей день, не мог не найти своего отражения в искусстве разных эпох. Уже в приведенной цитате мы встречаем ссылки на классические «петербургские» произведения крупнейших писателей, породивших впоследствии целые культурные слои в жизни города: «Пушкинский Петербург», «Гоголевский Петербург», «Петербург Достоевского» и т. д. Фактически мы имеем дело с уникальным случаем крайне целостного и гармоничного взаимного влияния друг на друга города и деятелей искусства — многие поколения творцов вдохновлялись Петербургом и в то же время сами создавали новые грани облика города. Разумеется, это верно не только для литературных произведений, но и для изобразительных искусств.

Как уже говорилось выше, Петербург привлекал внимание художников практически с первых дней своего существования. Множество картин, рисунков, гравюр, литографий, дошедших до нас сквозь века, являются воплощением истории города, его жизни на протяжении более чем трехсот лет. Каждая эпоха вносила свои изменения в облик Петербурга и, соответственно, в городские пейзажи, создававшиеся художниками. Менялся и сам изобразительный язык, приходили на смену друг другу различные стили, направления и тенденции. Стоит отметить, что складывается художественный образ Петербурга прежде всего именно в графике — на момент основания города в XVIII веке гравюра была действенным

способом запечатления важных исторических событий. Говоря о начальном этапе жизни города, принято вспоминать парадные гравюры А. Ф. Зубова, на которых молодая столица предстает городом победных триумфов, лишенные парадной приподнятости, зарисовки архитектора Ф. Васильева, позволяющие представить реальный повседневный облик строящегося города, или более поздние гравюры М. И. Махаева периода середины XVIII века, с которых впоследствии было выполнено немало живописных картин. Однако весь XVIII век изображения Петербурга носят, скорее, описательный характер. Перед художниками стояла задача запечатлеть важную веху в истории страны, рождение и бытность новой столицы. И, хоть мы безусловно и не можем отказать данным произведениям в художественной ценности, первые попытки создать художественно обобщенный синтетический образ города, по мнению исследователей, появляются не ранее рубежа XVIII–XIX веков.

В XIX веке Петербург продолжает строиться, формируются многие знаменитые городские ансамбли. Количество видов города в графике, выполненных только за первую половину века, действительно поражает. В целом парадный облик города складывается в 1840–1850-х годах во многом благодаря творчеству акварелиста Садовникова. И хотя исследователи и отмечают тонкое поэтическое восприятие художника, а также высокий уровень мастерства рисовальщика и колориста, документальное начало в его творчестве по-прежнему очень значительно.

При достаточно активном развитии в первой половине — середине XIX века интерес к теме города в изобразительном искусстве значительно снижается к концу столетия. Документально-исторический аспект изображений почти полностью вытесняет появившаяся в 1860-х фотография. Развитие же пейзажного жанра происходит преимущественно в живописи, по сравнению с которой произведения гравировальной и литографической техники в этот период используются значительно реже. Впрочем, и в акварельной технике образ города хоть регулярно и появляется в творчестве различных художников, но не имеет целостного характера, оставаясь одним из множества разнообразных пейзажных сюжетов. Выделить личность художника, целенаправленно посвятившего свое творчество воспеванию Петербурга, во второй половине века вряд ли представляется возможным. Несомненно, сыграло свою роль и в очередной раз изменившееся отношение к городу, склонившееся к концу века к отрицательному полюсу: Петербург на тот момент воспринимался как мрачный «казенный и чиновничий» город.

На рубеже XIX–XX веков восприятие Петербурга резко меняется благодаря группе талантливых художников и искусствоведов, входивших в объединение «Мир искусства». Своим творчеством и своей просветительской деятельностью они смогли преодолеть длительное предубеждение и не только заново открыть красоту величественных архитектурных ансамблей и набережных, но и создать новый образ города, прочувствовать и донести до зрителя его душу. Стоит особо отметить влияние Александра Николаевича Бенуа, не только обращавшегося к образу Петербурга в своем творчестве, но и заложившего теоретическую основу нового восприятия города. Его авторству принадлежит статья «Живописный Петербург» — один из самых известных публицистических текстов о городе.

В начале XX века художников интересует уже не документальная точность в изображении городского пейзажа, а некое цельное, синтетическое восприятие атмосферы Петербурга — Петербург как состояние души. В этом ключе каждый

автор имеет возможность пропустить уже не раз запечатленные пейзажи через свое собственное восприятие и создать таким образом некое уникальное пространство города, притягивающее зрителя именно своей индивидуальностью и сугубо личным отношением к изображаемому.

Подводя краткий промежуточный итог, можно сказать, что именно на рубеже XIX–XX веков — начале XX века значительно усиливается роль индивидуальности художника, фокус внимания смещается с документально достоверного изображения внешнего вида города на передачу личного субъективного ощущения своеобразной души Петербурга. Именно этот подход станет определяющим для дальнейших художественных поисков, в том числе и в период последней трети XX века, являющийся предметом исследования в данной работе.

Несмотря на огромные достижения начала XX века, в период середины столетия тема петербургского пейзажа в графике заметно идет на спад. Связано это, прежде всего, с политической обстановкой в стране и утверждением нового художественного метода — соцреализма. Не углубляясь подробно в этот обширный вопрос, стоит отметить, что искусство соцреализма по своей природе тяготеет больше к станковой или монументальной живописи. Графика в данный период развивается преимущественно в рамках книжной иллюстрации и плаката, акварель же и вовсе остается на позициях учебной или вспомогательной техники для пленэрных зарисовок.

В 1924 году город вновь получает новое название — Ленинград, что закономерно сказывается на восприятии города. Меняется не только имя, но и сама городская среда — город отстраивается, обновляется, появляются новые здания и районы, призванные служить новому строю общества. В 1926 году сформировалось ленинградское творческое объединение «Круг художников», объявившее своей целью «создание стиля эпохи». «Круг художников», следуя тенденциям времени, ориентировался преимущественно на станковую живопись. В живописи же создавался новый образ Ленинграда — передового города трудящихся. Характерными становятся уже не столько пейзажи классических видов центра города, сколько виды тесно стоящих домов, зачастую выхваченных крупными объемами локального цвета, создающими ощущение массивности и значимости. Несмотря на превалирование живописи, появлялись подобные пейзажи и в графике членов объединения, хоть и с меньшей периодичностью.

Говоря о графике, стоит упомянуть альбом автолитографий В. М. Конашевича «Ленинград. Новые пейзажи», выпущенный в 1932 году, серию гравюр Д. И. Митрохина, рисунки Г. С. Верейского, акварели Н. Ф. Лапшина. В этот период становится заметен интерес к обновленным городским пейзажам, строящемуся городу будущего, что отчасти роднит произведения 30-х годов с гравюрами времен основания Петербурга, скрупулезно отражавшими все новые постройки в молодом городе.

Новый мощный всплеск городских пейзажей в графике вызвало такое страшное событие, как Великая Отечественная война. В годы войны крылатое выражение «Когда говорят пушки, музы молчат» было опровергнуто самой жизнью. Только в одном блокадном Ленинграде работало около ста членов Союза художников, большинство из которых так или иначе стремились отразить в своем творчестве самые страшные страницы в истории родного города. Графика военного времени, безусловно, является уникальным и по своему историческому

значению, и по силе художественной выразительности явлением, так как живописных полотен периода войны и блокады сохранилось значительно меньше, чем графических произведений.

Говоря о послевоенном времени, необходимо выделить период 1960-х годов. В 60-е годы постепенно на первый план вновь начинает выходить творческая индивидуальность художника. Трактовки образа города вновь начинают обретать разнообразие, заложенное еще мастерами Серебряного века, в том числе и в среде появившегося так называемого «неофициального искусства», представители которого находят новые художественные решения. При этом стоит отметить, что многие художники этого периода продолжают свою работу и в более поздние десятилетия, в том числе в представляющий для нас наибольший интерес период рубежа XX–XXI веков.

Фактически мы вплотную подошли, собственно, к периоду последней трети XX — начала XXI века. Проследив вкратце всю историю развития образа Петербурга в графике, мы можем выявить некоторые закономерности и приступить к подробному анализу выбранного нами периода. В дальнейшем мы подробно остановимся как на общих тенденциях в развитии графики периода 1980–2000-х годов, так и на творчестве конкретных художников.

XX век, пожалуй, один из самых противоречивых периодов в истории искусства. Искусство прошлого столетия породило множество скрещенных пограничных форм, в которых переплетаются живопись, архитектура, литература, музыка, театр. Традиционные формы искусства расшатываются, а художники неустанно ищут новые материалы, техники и приемы. И путь этот был начат еще на рубеже XIX–XX столетий. При этом стоит отметить, что XX век породил в художественной культуре, наряду с авангардными движениями, столь же мощные ретроспективные тенденции, все более усиливающиеся к концу столетия. На рубеже не только веков, но и тысячелетий закономерно возникает вопрос: что же сулит человечеству XXI столетие? Настроения нового «рубежа» в их противоречивости ожиданий и ощущении надвигающегося критического перелома очень схожи с настроениями конца XIX — начала XX веков.

Помимо общечеловеческих вопросов, изменения происходят и в восприятии художниками творчества как такового. Тенденция к усилению индивидуальности, наметившаяся еще в 60–70-е годы, продолжила развиваться в 80-е и получила следующий мощный толчок в начале 1990-х. Во многом это было связано с внешними факторами, а именно — с изменением политической ситуации в стране. Помимо закономерного изменения настроений, перемены сказались на художниках и в более конкретных практичных аспектах. Например, в начале 1990-х годов художники получили возможность выставлять и продавать свои работы на Невском проспекте — эта традиция сохраняется и по сей день. Однако если сейчас подавляющее большинство произведений, которые можно увидеть на уличных стендах, носят «сувенирный» характер, далекий от художественной ценности, то три десятилетия назад, по воспоминаниям художников, условия коммерческой конкуренции играли на пользу общему уровню работ, и на тротуарах центрального проспекта города стояли действительно перспективные авторы. В этот же период художники получают больше выставочных возможностей, некоторых авторов и даже целые группы художников приглашают выставляться за границей. В 1991 году в Германии проходит выставка нескольких акварелистов,

в дальнейшем сформировавших ядро товарищества «Акварельный класс». В этот же период художников-акварелистов Н. В. Дьякову и Ю. Д. Шевчика приглашают в Мексику — в конце 1990-х годов стараниями этих художников будет возрождено Санкт-Петербургское Общество Акварелистов. Продолжает активно развиваться графика, в частности литографическая техника — ощущается интерес к наследию рубежа XIX–XX веков.

Выделить некий единый господствующий стиль в контексте данного временного промежутка не представляется возможным. Более того, работы несомненного большинства значимых художников последней трети XX — начала XXI века отмечены яркой творческой индивидуальностью, уникальным стилем, причем не «выстраданным», не придуманным рациональным искусственным путем в качестве оригинальности ради оригинальности, а являющимся естественным отражением личного мировосприятия художника, его умения пропускать сюжеты своего творчества сквозь себя. В связи с данной особенностью необходимо понимать, что все попытки так или иначе обобщить состояние искусства в интересующий нас период неизбежно будут носить условный характер. Однако они отнюдь не лишены смысла, так как понимание общей картины художественной жизни в целом и состояния конкретных направлений, техник и тем в искусстве необходимо для изучения того или иного периода.

Исходя из вышесказанного, представляется возможным предложить следующий подход к изучению образа Петербурга в графике 1980–2000-х годов: разделить интерпретации образа города на крупные обобщенные группы, внутри каждой из которых тема города находит свое уникальное отражение в творчестве конкретного художника, но вместе с тем имеет схожие черты с произведениями других авторов. Такая систематизация позволит составить цельное представление о развитии темы Петербурга в графике рассматриваемого периода и выявить некие закономерности, тенденции и особенности при условии, что они имеют место быть.

Первую из выделенных групп можно условно назвать «фантастическим пейзажем». Пожалуй, это одна из наиболее ярких групп. Для произведений, относящихся к «фантастическому пейзажу», характерна глубоко личная переработка пейзажа автором. В отдельных случаях привязка изображения к реальной топографической местности исчезает полностью, а пространство города переходит в категорию условных образов, передающих скорее состояние, нежели место. Возможен также и другой вариант — включение неких фантастических мотивов в пейзаж привычный и знакомый зрителю, что создает яркий контраст и порождает ощущение сюрреалистичности происходящего. Истоки этой трактовки пейзажа можно проследить как в склонном к театрализации искусстве Серебряного века, так и в различных течениях западного искусства XX века, с которыми отечественные художники начинают знакомиться к концу столетия.

Временами к «фантастическому пейзажу» очень близко подходит следующая группа, которую можно определить как «литературный Петербург». Как следует из названия, представляет ее преимущественно книжная графика или графика по мотивам литературных произведений (вольные интерпретации). Разумеется, прежде всего речь идет об иллюстрациях к петербургским произведениям классиков русской литературы, чьи имена уже давно стали нарицательными для обозначения образов города: Пушкина, Гоголя, Достоевского. При этом воплощения

в изобразительном искусстве литературного Петербурга не замыкаются лишь в границах фантастического пейзажа и могут принимать самые разные формы, в том числе пересекаясь и с другими образами Петербурга, однако некоторая общность сюжетов позволяет выделить их в отдельную группу. Разумеется, феномен петербургского текста как такового не ограничивается упомянутыми авторами и произведениями, и его воплощение в графике мы в дальнейшем разберем подробно на примере конкретных художников.

Отдельно стоит выделить реалистические городские пейзажи, которые вовсе не исчезли из сферы художественных интересов графиков. В России в 1990–2000-х годах меняется отношение к реалистическим тенденциям, какое-то время ассоциировавшимся со стагнацией закостенелостью. Реализм больше не отождествляется с политикой государства и официальной идеологией и даже становится серьезным фактором моды как в отечественном культурном пространстве, так и на Западе. Параллельно с этим возрастает интерес как художников, так и зрителей к «свободной» графике — акварели, литографии, рисунку и гравюре, одним из ведущих жанров которой так или иначе является пейзаж. При этом реалистическое направление в петербургском пейзаже уже не несет сугубо исторически-документальный характер. Отвечая основной тенденции времени, связанной с усилением индивидуализма, реалистичные пейзажи зачастую приобретают глубокую поэтичность, выражают через изображение конкретной местности внутреннее состояние автора.

Также отдельно можно выделить изображения «Парадного Петербурга», имеющие, пожалуй, самую долгую традицию в отечественной графике из всех перечисленных групп. Величественные виды городских ансамблей, дворцов, площадей, набережных по-прежнему привлекают художников, как и триста лет назад. Эта группа может быть тесно связана с традициями реалистического пейзажа, однако может нести и некоторое новаторство в сфере средств художественной выразительности.

Две оставшиеся группы выделяются по критерию времени. Первая из них — исторический пейзаж. Первый всплеск популярности он получил еще в Серебряном веке, достаточно вспомнить работы А. Н. Бенуа или Е. Е. Лансере. Разумеется, полностью из русского искусства это направление не исчезало и на протяжении всего XX века, в частности регулярно появляясь в книжной графике, однако новый виток популярности исторического петербургского пейзажа пришелся все же на последнюю треть XX — начало XXI века. К группе исторического пейзажа можно отнести все графические работы, так или иначе посвященные прошедшим периодам истории города.

И вторая группа, определяемая по критерию времени, — «город будущего». К этой группе можно отнести работы, посвященные новым строящимся районам Петербурга, индустриальным мотивам, кипящей жизни большого города, а также футуристическим элементам-фантазиям на тему развития облика Петербурга в будущем. Подобная трактовка городского пейзажа была одной из наиболее популярных на протяжении первой половины-середины XX века. Необходимо уточнить, что, хоть некоторые из подобных работ время постепенно сдвигает в поле исторического пейзажа, мы будем рассматривать их именно с точки зрения запечатленного автором образа города — развивающегося, отстраивающегося, меняющегося.

Такой видится нам возможная систематизация изображений Санкт-Петербурга в графике 1980–2000-х годов. В дальнейшем мы рассмотрим каждую группу отдельно и подробно на примерах конкретных работ различных художников, на основании чего сможем составить общую картину разработки темы города в указанный период.

ГЛАВА 2. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ ПЕЙЗАЖ

2.1. Парадный Петербург в графике И. Г. Бухман

Галерея реалистических пейзажей Петербурга в графике весьма обширна. Однако даже при изображении подчас одних и тех же топографических точек каждый художник находит свою уникальную интерпретацию. Например, серия петербургских литографий и акварелей Ирины Георгиевны Бухман (1917–2002 гг.) напоминает произведения А. П. Остроумовой-Лебедевой: выверенная композиция, четко очерченные силуэты зданий, крупные, но вместе с тем изящные цветовые пятна. Несомненно, в этих работах прослеживаются традиции Серебряного века. Такое сравнение отнюдь неслучайно, ведь именно А. П. Остроумова-Лебедева вывела как само искусство гравюры и литографии в России — отныне самодостаточное и оригинальное, так и образ Петербурга в этом виде графики на новый уровень.

Однако искусство гравюры и литографии закономерно не стоит на месте и не остается зажатым в рамках одних и тех же тем — в пример можно привести работы В. С. Вильнера, работающего в тех же техниках. В таком случае какие критерии позволяют сравнить именно работы И. Г. Бухман с произведениями А. П. Остроумовой-Лебедевой, уже успевшими по праву занять причитающиеся им место в мировой истории искусства? Несомненно, ответом будет именно интерпретация образа Петербурга. Сочетание острого, отточенного, даже резкого лиризма с мощной устойчивостью и монументальностью, геометрическая выверенная перспективность и терпкость эмоциональной свободы — именно эти качества характерны для пейзажей центральной части города, выполненных с присущим лаконизмом в технике гравюры и литографии. Во времена расцвета творчества А. П. Остроумовой-Лебедевой на рубеже XIX–XX веков именно пейзажи такого рода, вышедшие из-под резца художницы, сделали Петербург вечным непреходящим пространством, неистребимым символом эпохи, актуальным и по сей день. В работах И. Г. Бухман чувствуется то же самое восторженное, но по-петербургски сдержанное отношение к родному городу *(Рис. 1, 2)*. На первый взгляд может показаться, что выполненные в реалистической манере листы, которые даже можно назвать несколько строгими, уступают творческим разнообразием направлениям фантастического или литературного пейзажа, однако каждое из этих произведений, несомненно, не в меньшей мере является высказыванием художника, выражением его мироощущения и отношения конкретно к Петербургу. Специфика техники предполагает тщательно выверенную композицию, силуэты и цветовые сочетания, в работах И. Г. Бухман нет лишних деталей или неточностей, благодаря чему они выглядят лаконично и мощно. И в то же время художница создает весьма лиричный образ города с налетом тоски по ушедшим

временам, напрямую отсылающим нас к произведениям Серебряного века. Стоит отметить, что стройные композиции офортов и литографий являются плодом длительных трудов: художница также много работала в технике акварели, позволяющей писать работы на пленэре, в непосредственном контакте с пейзажем *(Рис. 3)*. Многие из этих работ впоследствии становились основой для целых серий литографий. Однако акварельные работы И. Г. Бухман не менее самодостаточны, в них художница придерживается тех же принципов, что и при создании гравюр и литографий, разве что в более мягких очертаниях акварели еще глубже звучат лирические ноты.

2.2. Лирический реализм в работах Е. В. Дубицкого

Другой пример отражения образа Петербурга в реалистическом пейзаже — творчество Евгения Владимировича Дубицкого (1951 г.). Художника интересует прежде всего изображение природы, в особенности зимних пейзажей. Значимое место в его творчестве занимают пастельные и акварельные пейзажи петербургских парков и садов. В этих произведениях городская архитектура представлена зачастую одинокой вазой или скульптурой на постаменте, мостиком, переброшенным через небольшую речку, силуэтами зданий вдалеке за парковой оградой. И тем не менее эти работы также отображают городскую среду, как и пейзажи шумных проспектов и парадных видов города. Пейзажи Е. В. Дубицкого носят лирический, почти медитативный характер. Лишенные присутствия людей, они погружают нас в молчаливую созерцательность, доказывая, что город тоже в какой-то мере является частью природы.

Интересно, что Е. В. Дубицкий является членом петербургского товарищества художников «Акварельный класс», отличительной особенностью которого является верность участников традициям петербургской школы акварели — внимательного отношения к цвету, к графическому элементу. Основа — хороший академический рисунок, тонкое отношение к колориту, что в полной мере верно для работ Е. В. Дубицкого.

Говоря о реалистическом направлении, можно подумать, что образ Петербурга в нем реализуется исключительно в пейзажах конкретных городских пространств. Однако это не совсем так. Разумеется, реалистические петербургские пейзажи в наиболее прямом понимании представляют первостепенный интерес для данной работы. Тем не менее нельзя не упомянуть, что петербургская акварельная школа выходит за границы конкретной городской среды. Петербургское сознание, петербургская архитектоника — мировосприятие, воспитанное проспектами и площадями, ясно прослеживается в работах художников петербургской школы даже в изображении пейзажей, находящихся далеко за чертой города. Ярким примером подобного «просачивания» Петербурга в общее восприятие художника можно назвать другого члена товарищества «Акварельный класс» — Александра Васильевича Сайкова. Александра Сайкова можно назвать певцом северной природы. Белое море, полуостров Ямал, Заполярный Урал — еще не в полной мере освоенные человеком области занимают творческую мысль художника. Здесь можно овладеть линией покоя, беспрепятственно перенести ее на поверхность акварельного листа. Однако в ямальских и алтайских пейзажах удивительным образом, словно мираж, проступают силуэты петербургских площадей и проспектов. В глазах художника это соизмеримые по масштабу и величественной

красоте пространства, что неудивительно, учитывая, что художественное образование А. В. Сайков получал в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина на архитектурном факультете.

Другой пример — акварели Петра Викторовича Семёнова. Художник работает преимущественно в жанре натюрморта, однако его композиции неизменно вписаны в узнаваемые интерьеры квартир в старинных петербургских домах. Творчество П. В. Семёнова культурное, тихое, эстетически богатое. «Время не щадит то, на что не потрачено времени», — любит говорить художник, что подтверждают его работы: детальная проработка, а также многослойность — как в техническом, так и содержательном смысле — это то, чем интересны и ценны акварели П. В. Семёнова. Прописанные до мельчайших деталей предметы «вещного мира» становятся носителями самой сути петербургской культуры.

Подобные размышления позволяют взглянуть на образ Петербурга в искусстве шире, нежели на изображение города в той или иной манере, и могут служить основой для отдельного исследования, однако в контексте данной работы их стоит рассматривать как дополнение, углубляющее понимание основного вопроса — изучения петербургского пейзажа в графике. Возвращаясь непосредственно к городским пейзажам и творчеству Е. В. Дубицкого, можно обратить внимание, что уже упоминавшаяся «архитектоника города», невидимо витающая в воздухе даже в работах иной тематики, в полной мере проявляется в пейзажах Е. В. Дубицкого. Серии, посвященные Петербургу и его пригородным дворцам и паркам, концентрируются прежде всего на природе, но не противопоставляют ее городской среде, а напротив, изображают ее как органичную часть городского пространства. Работы художника поднимают образ города на некую новую ступень, не ограничивающуюся зданиями и улицами (хоть и включающую их в себя), но являющуюся неким природным феноменом, областью окружающего нас мира, закономерно вырастающей и развивающейся на северной болотистой почве наравне с деревьями *(Рис. 4)*. Ранние листы художника изображают тихие уголки природы, как будто подернутые легким туманом — мягкие пастельные тона сглаживают контуры и передают умиротворенное настроение пейзажа. Позже художник начинает экспериментировать с этими идиллическими картинами природы, вписывая в них сначала робкие деревенские домики, а затем и городскую, и парковую архитектуру. Первые работы, включающие в себя городские пейзажи Петербурга, такие как «Утро Петербурга, Екатерининский канал», «Петербург, Мойка, ноябрь», «Летний сад, двое», «Петербург, утренняя Нева», а также пейзажи пригородных дворцово-парковых ансамблей — «Парк Екатерингоф, октябрь», «Гатчина, Успенский обелиск», «Павловск, последний луч» и другие, демонстрируют творческие поиски автора *(Рис. 5)*. Виды Петербурга сохраняют дымчатую, слегка расплывчатую фактуру более ранних работ, композиционно же они представляют из себя классические «парадные» виды города, при этом нельзя не обратить внимание, что автор ищет способы соединить картины природы и городскую архитектуру в единое гармоничное пространство. Мы можем наблюдать, как в городском пейзаже деревья постепенно из обрамлений архитектурных объектов, композиционно вынесенных к краю листа, превращаются в главенствующий мотив и выносятся на передний план. Следующим шагом стали пейзажи дворцово-парковых комплексов Павловска, Екатерингофа, Царского Села — в них архитектурные элементы занимают сравнительно небольшое пространство на листе, отдавая первенство

природным объектам, однако здесь пространство природы и пространство архитектурных сооружений еще не выглядит поистине цельным, природные мотивы доминируют, превращая архитектуру в необязательные декорации — во многом это связано все с той же мягкой фактурой, придающей пейзажам в некоторых случаях чрезмерно сглаженный характер.

Вместе с тем Е. В. Дубицкий вплотную подходит к идеальному балансу рукотворных и природных элементов в своих работах. В небольшой серии работ, посвященных Петергофу (стоит отметить, что данные работы будет правомерно назвать серией, так как они представляют из себя весьма цельную общую картину), художник добивается взаимодействия между архитектурой и ландшафтом: аккуратно подстриженные деревья вторят расставленным на аллеях статуям и задают единый ритм листа, груда могучих валунов карабкается на прибрежный холм и естественно завершается зданием садового павильона, изгиб фонтанных струй повторяют колышущиеся на ветру ветки. Конечно, в этой серии природа предстает «облагороженной», фактически также подчиненной задумке архитектора, как и парковые постройки, однако все элементы листов — и природные, и рукотворные — уже находятся в активном диалоге друг с другом.

Данная тенденция продолжена художником в серии работ «Марьино», но ее кульминацией можно назвать крупный цикл работ, посвященных дворцово-парковому ансамблю Ораниенбаум. Красота осенней природы парка является главным мотивом работ. Голые ветки сбросивших листву деревьев становятся сильным графическим элементом, не сбивающим лирическое настроение созерцания природы, но как бы «собирающим» работу, придающим ей необходимую крупицу жесткости по сравнению с зыбкими туманными пейзажами ранних лет. Вместе с тем в природный ландшафт умело включаются дворцы, церкви и элементы садово-парковой архитектуры. При этом рукотворные постройки всегда остаются на заднем плане и являются закономерным продолжением пейзажа: колокольни церквей вторят вытянутым к небу веткам, арочный мост вырастает из земли как стволы деревьев, а силуэты дворцов вдалеке напоминают кроны.

В следующих работах аналогичный прием Е. В. Дубицкий использует и в изображении городской среды. По сравнению с более ранними пейзажами центральных районов Петербурга, в этих работах художнику удается намного тоньше передать отношения между природой и творениями человека. Величественная архитектура парадной части города отделена от зрителей рядами заснеженных деревьев *(Рис. 6)*. Композиция выстроена таким образом, что небольшие островки скверов и городских парков кажутся зрителю не менее масштабными, чем грандиозные архитектурные ансамбли. Линии становятся чуть более резкими, не мешая при этом общей атмосфере умиротворенности, а контраст серебристо-голубовато-белых оттенков снега и темных стволов деревьев, чей ритм поддерживается то оградой сада, то силуэтом фонтана в сквере, то одиноким фонарем, придает листам большей графичности. Можно говорить о том, что произведения Е. В. Дубицкого приводят нас к пониманию образа города как естественной части природы.

2.3. Философский реализм в пейзажах Е. И. Ухналёва

Весьма интересны графические работы Евгения Ильича Ухналёва (1931–2015 гг.), стиль которых можно условно назвать философским реализмом — посредством городских пейзажей, подчас сконцентрированных лишь на одной

небольшой детали, например телефонной будке или арке двора, художник размышляет о вечных вопросах времени и жизни. Как отмечают многие искусствоведы, обращавшиеся к творчеству художника, Е. И. Ухналёв — художник уникальный. Его понимание мира не привязано к конкретному моменту истории (даже к трагичному XX веку, тяготы которого художник испытал на себе сполна), но уходит в бесконечность, в некое вневременное пространство, «пятое измерение», позволяющее художнику оставаться предельно искренним и с самим собой, и со зрителем, лишенным наигранного пафоса или лоска преходящих модных веяний в диалоге о фундаментальных вопросах мироздания, звучащих в его работах.

Восемь лет, начиная с 1967 года, Е. И. Ухналёв работал главным архитектором Эрмитажа, где занимался реставрацией фасадов и интерьеров, оформлением выставок. Безусловно, работа в Эрмитаже многое дала художнику. По словам искусствоведа Т. С. Юрьевой, именно влияние музея и самого города, помноженное на врожденный безупречный вкус и безусловное творческое начало, создало художника Евгения Ухналёва. В 1975 году Е. И. Ухналёв покинул Эрмитаж, и в его жизни и творчестве начался новый этап: после ухода из Эрмитажа художник работает дома, иллюстрируя книжные издания, с этого времени он начал много заниматься живописью и графикой.

Уже в самых ранних работах семидесятых годов образ Петербурга становится одним из важнейших. В городских пейзажах складываются сюжеты, в которых прошлое, настоящее и будущее соединяются. Классическая петербургская архитектура зарастает корнями неведомых растений, заметается снегом, дома погружаются во мрак и размышление. В этом нет ничего удивительного, Петербург — «воплощение Духа архитектоники» с его органической связью архитектурных построек с природным ландшафтом, ощущением простора и соразмерности человеку — захватывал художественное сознание. Е. И. Ухналёв тонко чувствует сложную, можно сказать, метафизическую природу города. Архитектурные объекты — дома, детали их фасадов, арки, окна и двери, уходящие в неведомое пространство, таинственные коридоры — пустые, но в то же время наполненные чьим-то присутствием, — все эти рукотворные создания в работах художника тождественны созданиям природы. Человеческая воля выступает лишь исполнителем, которому недоступно понимание истинного значения и цели существования этих вещей.

Творчество Е. И. Ухналёва — плод необычайно целостного образного видения художника, годов тщательной внутренней работы, которая по завершении находит созвучные ноты в произведениях других мыслителей. Своеобразие творчества Е. И. Ухналёва заключается в его способности проникнуть в сокровенную жизнь окружающего мира. Крыши, трубы, таинственные арки, подворотни и закоулки — эти реальные городские пейзажи приобретают в его работах загадочные фантастические смыслы. Художник пишет не просто пейзаж, а портрет города: портрет его домов, окон и дверей, камней и пустот, живущих собственной жизнью — не менее драматичной и полной событий (а подчас и более), нежели жизнь людей. При этом образы в произведениях Е. И. Ухналёва не «рассыпаются» на отдельные метафоры, они не перегружены содержательностью, которой художник предпочитает осмысленность. Это цельные образы, напрямую воздействующие на душу зрителя.

Конечно, своей уникальностью работы художника обязаны не только характерным сюжетам и их глубоко философскому осмыслению автором, но

и тщательно выстроенному художественному решению. В графических работах Е. И. Ухналёва «господствует ясный ритмический, композиционный и аскетичный цветовой и линейный строй». Мощнейшее впечатление на зрителя производят листы, выполненные тушью и пером. Эти произведения — результат долгой и кропотливой работы художника. Мельчайшие линии ткут форму, как будто естественным образом наращивая плоть на некий костяк, который лишь художник может разглядеть в пространстве чистого листа. Благодаря такой технике каждый штрих становится тщательно выверенным, композиция проработана вплоть до малейших деталей, но вместе с тем не теряется ощущение масштаба и значительности целого.

Одними из наиболее «графичных» листов можно назвать серию «Трубы, крыши», а также еще несколько монохромных работ, посвященных петербургским пейзажам. В серии «Трубы, крыши» виды центральной части города предстают перед зрителем с необычного ракурса: мы смотрим на знаменитые питерские дворы-колодцы как бы сверху, быть может глазами пролетающей над городом птицы или вовсе бестелесных сил природы (недаром на некоторых листах бушует метель, как будто унося зрителя за собой). Наиболее ярким художественным приемом являются небольшие линии, которыми автор вылепливает композицию. Именно фактура работы придает ей особую атмосферу: все линии находятся в полнейшей гармонии, зритель догадывается, что место каждой из них тщательно выверено, однако их как бы слегка дрожащий ритм и фактура, напоминающая фактуру шерсти, больше бы подошли неким органическим, природным объектам, нежели стенам зданий. Благодаря этому контрасту художник добивается ощущения не просто пейзажа, а портрета «живых» городских объектов. Можно еще раз обратить внимание на метель как на повторяющийся композиционно-смысловой прием: мы можем встретить его в одной из работ серии «Трубы, крыши», в работах «Банковский мостик» и «Февраль 96». В этих работах живая, как будто дышащая фактура заполняет буквально все пространство работы, «одушевляя» не только архитектурные объекты, но и само физическое пространство города, превращая всю композицию в единый объект или, вернее, субъект.

Не меньший интерес представляют и акварельные работы Е. И. Ухналёва. Такие работы, как «Дорога в никуда», «Скучный дом», «Надежда», отличаются большой глубиной, созерцательностью и философским подтекстом, ключ к пониманию которого заложен не только в названиях работ, графической и живописной манере автора. В этих произведениях, в отличие от монохромных работ, еще одним средством воздействия на зрителя становится цвет. Например, на листе «Дорога в никуда» изображена старинная арка дома, написанная в охристо-зеленоватых оттенках *(Рис. 7)*. Любопытно, что арка выписана до мельчайших деталей, рассматривать которые можно длительное время, однако взгляд зрителя как будто помимо воли притягивает открытая пасть арки, за которой виднеется только непроглядная темнота. Но эта темнота не кажется пустой, напротив — зритель может почувствовать, как она размеренно дышит, слегка шевелится и, кажется, вот-вот хлынет из арки наружу и в то же время не выйдет за ее пределы никогда, так и оставаясь непостижимой тайной. Графический силуэт только усиливает это впечатление: поверхность арки плотно обвита проводами, напоминающими то ли корни (еще один образ, часто встречающийся в работах автора), то ли фантастические трубки жизнеобеспечения, уходящие в темноту неведомо для кого.

Не менее мощное впечатление производит лист «Надежда» *(Рис. 8)*: здесь художник отчасти повторяет излюбленный графический прием «живых» линий, переведенный в живописную трактовку — лист целиком заполнен маленькими акварельными мазками, создающими ощущение слегка дрожащей и вместе с тем мягкой живой поверхности (говорить о живописности в данном случае уместно, так как в подобной манере Е. И. Ухналёв создает и свои живописные работы). Акцентом листа становится непривычно яркий для графики художника красный цвет — цвет внутренней стенки телефонной будки, одиноко стоящей у темной стены. Будка — единственный источник света в композиции, от горящей внутри одинокой лампочки через проемы окошечек и распахнутую дверь расходятся почти что видимые глазу лучи. Этот будничный объект городской среды под кистью художника становится по-домашнему уютным небольшим островком света и спокойствия в окружающем мраке. Можно предположить, что подобные образы берут свое начало в личных переживаниях художника, прошедшего непростой жизненный путь.

Нельзя не отметить серию графических работ «Путешествие из Петербурга в Гатчину» *(Рис. 9)*. В этих работах художник запечатлевает памятники архитектуры, образующие «жемчужное ожерелье Петербурга», на цветной бумаге с помощью пера и туши (с небольшими вкраплениями темперы). Благодаря такому художественному решению листы не выглядят монохромными, чаще всего зритель как бы смотрит на окружающий пейзаж в сумерках. Однако пейзажи с величественными архитектурными памятниками выглядят не столь как краеведческие зарисовки и дань истории, сколько как загадочные, отчасти даже пугающие символы. Колоннада Казанского собора, массивные фонтаны, триумфальные ворота и загадочные полуразрушенные башни — все эти архитектурные сооружения нависают над зрителем тенью времени, немым, но неотступным напоминанием о днях нашей жизни и их неизбежном конце.

Таким образом, исходя из примеров творчества упомянутых выше художников, можно заключить, что реалистический метод в графическом пейзаже конца XX — начала XXI веков крайне разнообразен. Художники ставят своей задачей не просто досконально отобразить реальность, но и найти в ней возможности выражения своего мироощущения, отношения к изображаемому (в частности к Петербургу) и даже философских концепций.

ГЛАВА 3. ПЕТЕРБУРГ КАК ГОРОД-ФАНТАЗИЯ В ГРАФИКЕ

Произведения, отнесенные к группе «фантастический пейзаж», подразумевают наиболее явную переработку автором изображаемой действительности. Работы этой группы, как правило, выражают внутреннее мировосприятие автора через пейзажи (или элементы пейзажа), свободные от необходимости реалистически точного изображения конкретной местности.

3.1. «Умышленность» в образах Петербурга В. С. Вильнера

Яркий пример пейзажей этой группы можно найти в творчестве Виктора Семеновича Вильнера (1925–2017 гг.) — талантливого и известного литографа. Художник на протяжении всего своего творческого пути обращался

к теме Петербурга. Отличительной особенностью образа города в творчестве В. С. Вильнера можно назвать тщательную проработку автором картины города, опирающейся на реальность, однако реальность измененную и перестроенную художником по своему усмотрению, будь то литературные реминисценции, сюрреалистические пейзажи или конструирование нового облика города на основе характерных фрагментов. Наиболее известны его серии по мотивам знаменитых петербургских произведений Гоголя, Пушкина и Достоевского, однако стоит отметить, что для работ этих серий литературные тексты являются скорее источниками вдохновения, а не непосредственно сюжетов. К пейзажам, сюжеты которых носят явно фантастический характер, но при этом не имеют литературного первоисточника, можно отнести серию «Белые ночи», над которой автор работает весьма длительное время — с конца 1960-х по 1990-е годы. Исходя из этого данную серию можно назвать одной из крупных и наиболее важных для творчества художника. В работах серии представлен абсолютно фантастический пейзаж, характерный для образа Петербурга в творчестве В. С. Вильнера: городские статуи сходят со своих постаментов, над Невой летают музы и ангелы, в водах рек и каналов плещутся тритоны. Собственно пейзаж в этих работах хоть и неизменно передает облик города, но в то же время весьма условен. От зданий иногда остается только кусок фасада, который вдруг перерастает в решетку набережной, а в стене образуется дыра, через которую виден пейзаж новых районов. В листах разных годов мы можем проследить композиционные изменения: хотя во всех работах и прослеживается единый авторский стиль, в более ранних листах пейзаж плоскостный и больше напоминает театральный задник. В первой работе серии *(Рис. 10)*, носящей одноименное название и созданной еще в 1968 году, уже выделяются характерные особенности и художественные приемы, которые впоследствии будут развиваться на протяжении всего дальнейшего творческого пути автора. Композицию картины можно разделить на два плана, причем мы можем говорить о том, что на заднем плане имеется перспектива, однако выражена она весьма условно: линия горизонта практически скрывается за верхнем краем листа, а в пейзаже совмещено несколько ракурсов (хоть зритель и может узнать конкретную топографическую точку в этом пейзаже — взгляд на Дворцовую площадь предположительно с набережной реки Мойки), в результате чего задний план предстает скорее как плоская поверхность театральной декорации. На первом же плане по краям картины возникает фигура атланта и дом без передней стены наподобие кукольного, открывающий перед зрителем возможность наблюдать за разворачивающимися в помещениях действиями.

Похожие приемы построения композиции используются и в титуле серии «Белые ночи», созданном в 1970 году. Пространство работы также явно разделено на два плана: задний план перечеркивает по горизонтали линия набережной, заполненной новостройками, но в условной глади воды отражаются старые районы города — шпиль Петропавловской крепости, малоэтажные домики, старые заводские трубы. При этом зритель не может с уверенностью сказать, какой из этих двух пейзажей отражение, а какой реальность. Такое построение композиции создает ощущение иллюзорности и невольно заставляет задуматься: а может быть и нет никаких домов и набережных, а перед нами всего лишь часть занавеса, который вот-вот поднимется и обнажит сцену? Передний план также поддерживает атмосферу ирреального театрализованного пространства:

загадочный пейзаж перекрывает то ли часть стены здания, посреди которой зияет дыра с грубыми рваными краями, то ли парапет набережной, то ли мост. Персонажи картины прогуливаются как по нижнему, так и по верхнему ярусу этой странной конструкции, статуи, призванные поддерживать фронтон, устали от своих обязанностей и присели на обрамляющий фрагмент фасада парапет. В целом титул серии представляет из себя еще более фантастический пейзаж, уже полностью уходящий от конкретной топографической местности и вместе с тем отсылающий нас к феномену театральности в искусстве. В 1970-х годах В. С. Вильнер создает еще несколько листов серии «Белые ночи», а именно: «Невский этюд», «На заре», «Поэт», в которых также ясно проявляется уже выделенная нами тенденция к плоскостной композиции, театральности происходящего и общей сюрреалистичности сюжетов.

В работах этого же цикла, созданных в 1990-е годы, присутствует бóльшая глубина. Разумеется, нельзя сказать, что эти произведения стилистически выбиваются из общей картины, так как серия все же предполагает художественную целостность. Однако в таких листах «Белых ночей», как «Самсон, раздирающий льва», «Невский хоровод» и «Концерт на канале», композиция решена более свободно — она оставляет и зрителю, и персонажам произведения больше воздуха, больше пространства для движения. Любопытным будет сравнение листов, схожих композиционно и сюжетно, но созданных в разные периоды. Например, «На заре» и «Невский хоровод» *(Рис. 11)*: эти листы, пожалуй, наиболее схожи и композиционно, и сюжетно. В центре каждого листа — летящие античные божества, как будто соскользнувшие с одного из богато украшенных фасадов петербургских дворцов. Тем не менее при всей схожести работы оставляют совершенно разное впечатление. В листе «На заре», созданном в 1973 году, летящие античные богини несут в руках огромный каменный шар, визуально давящий на них, буквально заставляющий спуститься с небес на землю. Несмотря на мотив полета, в работе не ощущается свободы движения, фигуры, погребенные под тяжестью своей ноши, скорее статичны, как мрамор, тщащийся передать в складках свободных одежд трепетание воздуха и порывы ветра, но все же остающийся камнем. Стоит обратить внимание и на графическую технику — лист отчетливо напоминает старые офорты времен основания города, цветовая палитра ограничена оттенками серого и охристого, фигуры практически монохромны, по всем деталям работы как бы прошлась офортная игла, оставив частые фактурные линии «штриховки».

В листе «Невский хоровод» парящих фигур стало больше, и они уже лишены той неподъемной тяжести, которая тянула их сестер к земле в предыдущей работе. Любопытно, что мотив круга и некой скованности остался в самом хороводе, однако теперь это, скорее, веселая забава, нежели непосильная ноша. Воздушные фигуры кружатся на одном месте, но, кажется, в следующий миг могут броситься врассыпную, следуя за порывами ветра. Цветовая гамма стала разнообразнее и состоит теперь преимущественно из нежных пастельных оттенков: розоватого, голубого, золотисто-охристого. Сами фигуры уже не вырезаны из серого камня, а наделены живой плотью. Легкие ткани их одежд колышутся в воздухе. Притом удивительно, что сам пейзаж решен в «Невском хороводе» даже более в духе декорации, нежели в листе «На заре»: тянущаяся внизу работы у самого края листа плотная шеренга кораблей, поддерживаемая проступающей за ней береговой линией, как бы обрезает пространство, заставляя зрителя фокусироваться прежде

всего на танцующих в воздухе фигурах. В работе «На заре» автор, наоборот, подчеркивает перспективу с помощью уходящего вдаль сквозь разведенный мост ряда корабликов. Однако из-за общего настроения работы композиция все еще кажется более статичной: возвышающийся над городом каменный шар как будто придавливает не только несущих его девушек, но и весь пейзаж, как будто зритель смотрит вовсе не на настоящий город, а на расписанную стену в дворцовом зале. Тем не менее эти две работы ясно показывают нам готовность художника к экспериментам, к совмещению различных художественных приемов и трактовок пейзажной темы внутри одной серии.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов в творчестве художника все большее значение приобретают библейские мотивы, зачастую тоже вписанные в петербургский пейзаж. Такие работы, как «Вечеря», «Выход», «Пришествие-2», «Встреча», переносят библейские сюжеты в пространство города: над окраинными районами старого Петербурга парит стол, за которым апостолы собрались на Тайную Вечерю, случайный зевака с удивлением следит за тем, как мимо Медного всадника проходит Христос с учениками, а случайная лодка в непогоду встречает загадочного путника, идущего по невским волнам. Стоит отметить, что эти работы не объединены автором в серию, однако тот факт, что художник вновь и вновь возвращается к библейским мотивам (они еще не раз возникнут в работах, связанных с литературным Петербургом), заставляет говорить о них как о значимой части творчества В. С. Вильнера.

В некоторых случаях образ «фантастического» Петербурга тесно переплетается с образом Петербурга «литературного», в особенности данное смешение заметно, если рассматривать его в рамках творчества конкретного автора. Произведения в духе «литературного пейзажа», как правило, представляют собой книжную графику или графику по мотивам литературных произведений (вольные интерпретации). В контексте образа Санкт-Петербурга это прежде всего так называемые «петербургские тексты» классиков русской литературы, таких как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский.

Творчество В. С. Вильнера можно назвать наиболее ярким примером вольного интерпретирования литературных образов. Значительная часть работ художника населена знаковыми персонажами произведений таких авторов, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь и Ф. М. Достоевский, причем по мере творческого развития художника эти работы все дальше уходят от иллюстративности в сторону создания уникального метафизического пространства города, наполненного глубокими метафорами и несколько сюрреалистичными сюжетами. Среди таких персонажей «Шинель» и «Нос» из повестей Гоголя, «Медный всадник» Пушкина, персонажи «Преступления и наказания» Достоевского. Эти герои прошли длинный путь вместе с художником: появившись еще в работах начала 1970-х годов, они продолжали путешествие по картинам В. С. Вильнера вплоть до произведений начала 2000-х. Одним из первых творческой мыслью художника завладел Петербург Гоголя, литературная основа которого оставляет бесчисленные возможности для интерпретаций и художественных решений. Уже в 1972 году появились первые листы из серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н. В. Гоголя». В масштабе литературного первоисточника крылись не только возможности, но и закономерные трудности для художника, однако В. С. Вильнеру удалось создать произведения, не теряющиеся в свете литературного первоисточника.

Художник пошел нестандартным путем, не столько иллюстрируя текст, сколько создавая свой собственный мир, созвучный гоголевскому. В основу цикла легли петербургские повести «Нос», «Портрет» и «Шинель», но постепенно в это метафизическое пространство проникают персонажи и других литературных пространств Петербурга — впрочем, об этом чуть позже.

Один из первых листов серии носит название «Шинель» *(Рис. 13)* — именно в нем впервые возникает образ, впоследствии раз за разом появляющийся в работах художника. Заснеженный городской пейзаж (вновь узнаваемо-петербургский, но без конкретики) кажется застывшим и пустынным, струйки дыма, поднимающиеся из труб на крышах, не сильно отличаются от снежных шапок. И над этой холодной тишиной спящего ночного города простирается огромная тяжелая шинель, готовая угрожающей тенью накрыть и заснеженные дома, и улицы, и каналы. Шинель здесь уже предстает главным действующим лицом, ее силуэт, образуемый развивающимися полами, энергичен, не в пример фигуре Акакия Акакиевича — намного более пассивной, маленькой, теряющейся в исполинских складках как будто готовой поглотить его шинели. Шинель устремлена по диагонали вверх, как бы грозя заполонить собой все небо, крошечный кусочек которого еще виднеется в левом углу листа. Акакий Акакиевич, напротив, падает с высоты по диагонали вниз. Еще чуть-чуть, и он превратится в крошечную точку, останется далеко внизу, пока шинель расползается над городом. Таким образом уже в этой работе, одной из первых импровизаций на данную тему, шинель предстает скорее субъектом, нежели объектом (а вот ее бедный хозяин, наоборот, «овеществляется», становится не столько действующим лицом, сколько объектом воздействия). Однако здесь шинель еще не полностью наделена собственной волей — за ее жестким воротом виднеются три жестких лица: то ли грабителей из повести, то ли иных неведомых героев, несущих городу возмездие в виде исполинской шинели. В дальнейшем художник все же откажется от изображения этих таинственных сил, стоящих за шинелью, Шинель (и здесь будет уместным написание с заглавной буквы) сама станет активным действующим персонажем, не ограниченным ни литературным первоисточником, ни даже физическим пространством города. Она будет представать в самых разных образах: ангела, разбойника, героя гонимого и героя милосердного, пророка и неумолимой кары. Но необходимо отметить, что даже когда Шинель возникает в некоем абстрактном пространстве, полностью лишенном топографических признаков конкретной местности, она все же остается частью петербургской мифологемы, без культурной базы которой восприятие работ было бы неполным, следовательно, в известной мере Шинель как персонаж всегда находится в петербургской среде.

Второй гоголевский персонаж, ожидаемо занявший одно из центральных мест в цикле, — нос из одноименной повести Гоголя. Нос, как пишет Н. М. Козырева, «несомненно, более выигрышная изобразительная фигура, нежели аморфная шинель», и потому более разработанная в сфере графики. В предыдущей главе уже говорилось об интерпретациях этого образа без привязки к конкретному тексту, однако там нос носил скорее комический характер. Та же тенденция наблюдается и в немногочисленных иллюстрациях, выполненных в более ранние периоды. В работах В. С. Вильнера носы прежде всего гротескны, иногда забавны, но чаще всего пугающи. В серии импровизаций нос, как и шинель, становится не просто персонажем повести, а символом, знаком, зачастую угрожающим. Носы

встречаются с шинелями за карточным столом и на тесных петербургских улочках, памятник носу выкапывают из болотистой городской почвы, другой триумфально восседает на месте Медного всадника — эти листы также мало привязаны к конкретному городскому пейзажу, однако герои-символы «Петербургских повестей» так плотно вплетены в культурно-мифологическое пространство Петербурга, что сами образы становятся тождественны городу *(Рис. 14)*.

Параллельно с импровизациями на тему произведений Гоголя художник создает еще одну серию — «Импровизации по мотивам "Пиковой дамы" А. С. Пушкина», однако несколько литографий, созданных В. С. Вильнером на эту тему, резко отличаются друг от друга стилистически, как будто они не принадлежат единому замыслу. Н. М. Козырева видит причину такой разобщенности в особенностях первоисточника — пушкинскую прозу не всегда можно «переложить» на другой язык.

Однако один из персонажей петербургских произведений А. С. Пушкина несомненно стал главным символом города на многих культурных пластах — речь, разумеется, идет про фантастического героя, которого поэт окрестил Медным всадником в своей одноименной поэме. Медного всадника можно поставить в один ряд с такими фигурами творчества В. С. Вильнера, как уже упомянутые нос или шинель. Правомерно будет сказать, что серия В. С. Вильнера «Всадник» берет свое начало именно в образе пушкинского Петербурга, тем не менее листы этой серии представляют из себя «фантазии на тему», как и в случае с «Шинелью». Листы из серии «Всадник» представляют из себя весьма мрачные апокалиптические видения гибели Петербурга. Город предстает на них погруженным во тьму, над которой возвышается зловещая громада монумента, или же разрушенным наводнением, погребенным под гладью воды, из-под толщи которой проступают крыши зданий, шпили и колонны. На листе «Наводнение-1» эта стихийная катастрофа трактована даже с некоторой долей мрачной иронии: посреди как будто уносимых течением куполов, арок и статуй высится гигантская голова Петра, с изумлением во взгляде взирающего на то, что осталось от его творения *(Рис. 15)*. К нему отчаянно взывает одинокая человеческая фигурка, пытающаяся спастись от «хищных волн», но все впустую — взгляд основателя и небожителя этого фантастического мира обращен в другую сторону. На другом листе серии — «Ангел и всадник» — Петербург уже целиком скрыт под водой, простирающейся океаном до самого горизонта. Над этой бескрайней гладью плывущий всадник встречает одинокого ангела, уцелевшего на вершине Александрийского столпа. Любопытно, что в этой работе мольбы о помощи бедного жителя города все же были услышаны — из-за спины всадника испуганно выглядывает человек, однако даже благосклонность создателя не смогла спасти город от разрушения. Согласно представлениям художника, основатель великого города ничем не может помочь своим потомкам, во многом предавшим его дело.

Стоит отметить, что образ Медного всадника появляется не только в посвященной ему серии работ, но проходит через все творчество автора. Например, в одном из листов «Импровизаций по мотивам "Петербургских повестей" Н. В. Гоголя» художник напрямую отсылает нас к знаменитой иллюстрации А. Н. Бенуа, практически в точности повторяя композиционное решение, вот только мостовая ночного города превращается в сукно шинели, а вместо разъяренного истукана за испуганным героем несется огромный утюг, ведомый возникшей в воздухе

бестелесной перчаткой. Ощущение сюрреалистичности еще больше усиливается благодаря вполне реалистичному пейзажу улицы с виднеющейся вдали Петропавловской крепостью и Невой, который вдруг перерастает в фантасмогоричное видение. В другом листе серии на месте Медного всадника сидит огромный «забронзовевший» нос, очертания основателя города угадываются в «Дон-Кихоте Петербургском», он же скачет по улицам города в одном из первых листов серии «Белые ночи». Без сомнения, можно говорить о том, что В. С. Вильнер, при остром восприятии литературного первоисточника, смог создать собственный жанр, в основе которого лежит не только и не столько текст произведения, но и обширная эрудиция, позволяющая автору затрагивать в своих работах самые разнообразные, зачастую глубоко философские темы.

Еще один петербургский писатель, чье творчество получило особое прочтение в творчестве В. С. Вильнера, — Федор Михайлович Достоевский. Серия «Импровизации на темы произведений Ф. М. Достоевского» посвящена таким романам писателя, как «Неточка Незванова», «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», но, как и другие упоминавшиеся литературные серии, не является прямыми иллюстрациями к тексту. Серия по мотивам произведений Ф. М. Достоевского своим внутренним художественным пространством близка к гоголевской серии, однако значимое различие кроется в облике Петербурга, переходящем из работы в работу: если фоном для шинели служил безлюдный застывший пейзаж, то в листах по мотивам произведений Ф. М. Достоевского художник погружает своих героев в перенаселенный трущобный Петербург, где обитали низшие слои населения. Для этой серии сложно выделить один центральный образ, подобный шинели, носу или Медному всаднику: листы наполняют фигуры различных персонажей, как будто кружащихся в болезненных ведениях над маревом города. Однако вместо одного центрального образа можно говорить об особой стилистической целостности работ, превращающей само пространство города в героя-образ, лейтмотивом проходящий через всю серию. Для создания особой напряженной атмосферы, давящей на героев работ, ощущения замкнутого затхлого мира петербургских низов художник использует композицию, отчасти имитирующую коллаж: насыщенный, не оставляющий просветов фон подчеркнуто плоский; фигурки персонажей, как будто вырезанные из бумаги, наложенные на один и тот же петербургский пейзаж, не в силах прорвать пространство листа и навечно остаются заключенными в его пределах.

Как можно судить по описанным выше работам, В. С. Вильнер не является иллюстратором в том понимании, которое обычно связано с деятельностью художника, работающего в рамках книги, но при этом художник умеет воссоздать живую атмосферу произведения, прочувствовать импульсы, двигавшие когда-то автором. Несомненно, далеко не последнюю роль в таком тонком понимании литературного первоисточника играет пространство родного города художника, так или иначе всегда присутствующее в его работах по мотивам «петербургских текстов».

Стоит отметить, что в 2000-х появляется целая группа работ, формально не объединенных в серию, но обладающих новой графической манерой — все линии в этих произведениях дрожат, как будто рябь на воде или тревожный сон, и все персонажи предыдущих годов сходятся в этих работах вместе в фантасмагорических видениях. Эти работы можно считать своеобразной квинтэссенцией литературного Петербурга Вильнера: город как бы вырастает из монохромного

туманного зыбкого пространства, а над ним в бешеном вихре несутся бесчисленные шинели, носы, ангелы, всадники, игроки, старинные портреты, огромные рыбы и прочие и прочие фантастические картины. Литературный Петербург, родом из различных текстов, в этих работах окончательно сливается в единое пространство то ли кошмара, то ли пророческого видения *(Рис. 16)*.

Большая часть композиций В. С. Вильнера тяготеет к преображению действительности, к интеллектуальным играм и сценическому алогизму. Художник предстает не как иллюстратор текста, а как режиссер-постановщик своих историко-литературных импровизаций. Интересно, что уже не раз отмеченная театральность в произведениях не только В. С. Вильнера, но и других художников-графиков рассматриваемого временного периода становится явлением закономерным, вызванным общим настроением «рубежа веков» в конце XX — начале XXI века. Ощущение надвигающегося критического перелома порождает хоть и не имеющее единого стилистически однородного воплощения, но устойчивое ощущение театрализации реальности, безусловно нашедшее свое отражение как в фантастическом, так и в литературном петербургском пейзаже.

3.2. Метафизика города в петербургских пейзажах А. Ю. Кобяка

Еще один график, в творчестве которого тема Петербурга занимает ключевое место, — Александр Юрьевич Кобяк (1959 г.). По словам художника, Петербург закономерно вошел в его творчество: А. Ю. Кобяк всю жизнь прожил на Петроградской стороне, к тому же изначально он получил образование архитектора и начинал свой путь с архитектурной графики, которая также тесно связана с образом города. Среди предшественников, повлиявших на образ Петербурга в творчестве А. Ю. Кобяка, сам художник называет одного из своих учителей — представителя конструктивизма Л. М. Хидекеля. Возможно, именно изображения городов будущего и архитектурные проекты в духе супрематизма подтолкнули будущего графика к созданию фантастических городских пейзажей, смело играющих с пространством и формами. Однако графические работы А. Ю. Кобяка мало похожи на произведения его учителя — художник тяготеет к изображению архитектуры центральных районов Петербурга, его картины насыщены деталями и сложными орнаментами.

По словам художника, первостепенной задачей творчества он считает создание собственного мира. В пейзажах А. Ю. Кобяка практически не встречаются конкретные виды петербургских улиц и ансамблей, художник свободно комбинирует узнаваемые элементы городской среды, конструируя собственное пространство и населяя его фантастическими существами. Произведения, решающие различные художественные задачи, зачастую путем творческих экспериментов, сохраняют узнаваемый стиль художника и дают зрителю представление о его восприятии окружающего мира, что ясно прослеживается в образе Петербурга в работах А. Ю Кобяка. Родной город художника занимает, пожалуй, наиболее значимое место в пласте тем, затрагиваемых автором на протяжении всего творческого пути. Петербург в работах А. Ю. Кобяка предстает скорее не местом, а состоянием — метафизическим пространством, вбирающим в себя всю историю города, «обросшего» за время существования своей собственной мифологией.

Стилистически художник, как правило, передает эту внутреннюю наполненность города обилием мелких деталей и орнаментов, из которых под взглядом

зрителя, как пазл, собирается цельная картина, выверенная до мелочей. Многие работы А. Ю. Кобяка напоминают причудливые витражи, каждый фрагмент которых можно рассматривать отдельно, находя все новые и новые детали, при этом все фрагменты идеально подогнаны друг к другу, ни один не перетягивает на себя внимание, не выбивается из общей гармонии произведения. Композиционно, как уже было сказано выше, художник лишь отталкивается от реальных городских видов, превращая конкретные элементы городского пейзажа в символы пространства. Например, в картине «Санкт-Петербург. Метафизика города» *(Рис. 17)* в ярком водовороте закручиваются Исаакиевский собор и дом у Пяти углов, Думская башня и набережная какого-то из каналов. На фоне этого сюрреалистичного города стремительно летят две фигуры, из широких одеяний которых вырастают новые фрагменты пейзажа, надписи, числа, а то и вовсе какие-то фантастические механизмы. Город — часть этих загадочных фигур, или они — часть города? Скорее всего, и то и другое верно. Художник показывает зрителю Петербург как образ, как совокупность идей и восприятий — это в буквальном смысле город, живущий в людях, живущих в городе. Такой своеобразный «мизанабим» возникает в большинстве работ А. Ю. Кобяка, посвященных Санкт-Петербургу.

Есть в творчестве автора и образы, напрямую переходящие из работы в работы, формирующие своеобразные серии: например, ангелы, парящие над городом и его окрестностями. Работы «Ангел, пролетающий над Исаакиевским собором», «Ангел, пролетающий над Царскосельским лицеем» и «Ангел, пролетающий над Палладиевым (Сибирским) мостом Екатерининского парка» можно выделить в серию на основании схожей композиции и повторяющихся приемов, а именно: на всех работах фигура ангела парит в верхней правой части листа на фоне петербургских пейзажей (петербургские пригородные парки в данном контексте включаются в общее культурное пространство города), одежда и крылья ангелов, как и окружающий пейзаж, тщательно прорисованы в соответствии со стилем автора — мы можем наблюдать обилие мелких деталей и причудливых узоров, созданных тонкими линиями. Все пространство динамично, здания и прочие элементы пейзажа как будто пролетают перед зрителем в ярком вихре сновидений, готовые в любую секунду изменить свои очертания и превратиться в нечто иное. Однако художник решительно выделяет в этом водовороте образов фигуру ангела, оставляя вокруг него чистое белое пространство листа, которое, на фоне сюрреалистичных видов, своей белоснежной пустотой передает ощущение особого божественного света лучше, чем его могло бы воплотить любое самое искусное изображение — и этот прием повторяется во всех трех названных работах.

Еще несколько работ, явно задумывавшихся автором как единая серия, носят общее название «Мистерии Санкт-Петербурга» *(Рис. 18)*. На первый взгляд может показаться, что в них по большей части изображена реальная топографическая местность, однако это не так: пространство города вновь собирается из отдельных образов — зданий, мостов, каналов и рек, но при этом остается узнаваемым и гармоничным. В этой серии вместо мифических созданий в городских пейзажах возникают не менее фантастичные фигуры — то ли башни, то ли причудливые деревья, а может и вовсе какие-то невиданные живые создания. На фоне монохромной графики эти невероятные формы, дополнительно выделенные яркими цветами, кажутся еще более нездешними — как корабли из далекой страны,

украшенные яркими флажками, или надувной купол бродячего цирка. Но общее пространство пейзажа не отторгает эту инаковость, а напротив, вбирает ее в себя, ведь и сам город на этих работах, как уже было сказано, полумираж, полусон.

Из «петербургских текстов» наиболее близкой к своему образу Петербурга А. Ю. Кобяк считает повесть Гоголя «Нос» *(Рис. 19)*, однако произведения художника по большей части не затрагивают непосредственно литературные сюжеты, разве что пересекаются общей атмосферой. Тем не менее образ гоголевского персонажа периодически возникает в произведениях автора: например, в работе «Вечерняя прогулка по городу или автопортрет с русалкой» художник как будто примеряет на себя маску одного из известнейших и самых фантастичных героев петербургских повестей, прочно вросшего в культурное пространство Петербурга — самого Носа. К слову, и пейзаж в этой работе предельно сюрреалистичен: как башня над городом возвышаются старинные напольные часы, под бой которых дома пускаются в пляс, а где-то под водами канала дремлет русалка. Нос появляется и в других работах автора, например, «Нос. Н. В. Гоголь» и «Крестоносец», однако в них пейзаж практически отсутствует, разве что отдельные его элементы служат фоном для главного героя. Помимо «Носа», в галерее произведений художника можно найти еще пару работ на литературные сюжеты, а именно «Луна, фонарь, аптека» и «Белые ночи. Ф. М. Достоевский» — в обеих работах А. Ю. Кобяк использует прием фрагментирования, как бы составляя коллаж на пространстве листа. Тем не менее мы можем говорить о том, что городской пейзаж в творчестве А. Ю. Кобяка скорее фантастический, нежели литературный, так как непосредственно литературные сюжеты встречаются в его работах редко, однако определенные культурные пласты литературного Петербурга могут быть созвучны настроению некоторых произведений художника.

Несомненно, образ Петербурга как города-фантазии дает художнику наибольшую свободу творчества. В этой группе произведений наиболее ярко проявляется индивидуализм авторов, свойственный периоду рубежа XX–XXI веков. При этом необходимо отметить существование некоего общего культурного пласта городских образов и тем, которые закономерно возникают в творчестве различных художников (разумеется, в сугубо индивидуальном прочтении). Так, мы можем наблюдать интерес к «Петербургским текстам», конкретным персонажам (например, Носу или Медному всаднику), архитектурным мотивам, представленным в метафизическом ключе (многочисленные петербургские скульптуры, оживающие на листах, и пр.). Данный факт позволяет говорить о цельности образа Петербурга-фантазии на уровне «вросших» в восприятие города многочисленных мифов, текстов и визуальных образов, на которые чутко откликаются художники, находя все новые и новые их трактовки.

ГЛАВА 4. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В ГРАФИЧЕСКОМ ПЕЙЗАЖЕ ПЕТЕРБУРГА

В следующих двух группах мы сталкиваемся с абсолютно особым пространством — пространством города во времени. Богатая трехсотлетняя история Петербурга не могла не привлечь к себе внимание художников. Таким образом, первую из этих двух групп можно окрестить «историческим пейзажем» — в работах

такого рода художник в той или иной мере перерабатывает историческое культурное наследие и саму атмосферу жизни города, свойственную той или иной эпохе. При этом от историко-культурологических зарисовок подобные пейзажи разительно отличаются отношением к образу Петербурга: история города предстает не как дела давно минувших дней, а, скорее, в качестве особого пространства, существующего одномоментно с другими точками во времени — пространства, в которое художник готов провести зрителя.

4.1. Петербург «галантной» эпохи в соприкосновении с современностью в творчестве О. А. Биантовской

Художница Ольга Александровна Биантовская (1941 г.) в сериях литографических работ «Летний сад» и «Экскурсия в Ломоносов» (вторую серию мы также можем отнести к теме Петербурга в искусстве, так как загородные дворцово-парковые ансамбли уже плотно вошли в образ города в целом) создает некое игровое пространство, в котором соприкасаются исторические эпохи и вторая половина XX века. Стоит отметить особенности стилистического и композиционного решения: работы отчасти напоминают эскизы театральных декораций или афиш, что неслучайно — художница много работала именно в сфере плакатов и афиш, в том числе для театра. В листах серии отдельные элементы пейзажа расположены как бы в нескольких отдельных рамах, ограничивающих внимание зрителя одним павильоном, парковым прудом или даже одной скульптурой. Внутри этих фрагментов и за их пределами то тут, то там появляются гуляющие по парку горожане. На аллеях городских парков встречаются и обмениваются поклонами дамы и кавалеры начала XIX века, беззаботные парочки и шумные семьи века XX. Атмосфера фантазии, игры подчеркивается и художественным стилем литографий: они отдаленно напоминают детские рисунки цветными карандашами — яркие и несколько условные.

В листах серии «Летний сад» *(Рис. 20)* художница изображает один из главных символов города во вневременном контексте. Взгляд петербуржца сразу узнает и Фонтанку с Летним дворцом, и тень царя Петра в треуголке, и знаменитую решетку, и мост через Лебяжью канавку, и аллегорию Ништадтского мира, и порфировую вазу, и Карпиев пруд. Облик Летнего сада после недавней реконструкции сильно изменился, тем ценнее для нас работы художницы, изобразившей его в старом привычном виде — «в том виде, в каком его знали Пушкин, Достоевский, Ахматова». Техника литографии сама по себе непростая для художника, она требует как предельного мастерства в построении композиции и цветовых сочетаний, так и определенного физического труда. Тем не менее О. А. Биантовская добивается в своих работах не только видимой легкости композиции, но и живописности колорита, полифонии цветов, мягко перетекающих один в другой. Художница работает с бумагой как с полноправной частью произведения, используя цветные листы (как правило, пастельных оттенков), выбирая множество точек зрения, фрагментируя композицию и намеренно оставляя свободное «дышащее» пространство листа, наполняющее работу воздухом и внутренним свечением. «Редкий дар сочетать несочетаемое — плоскостность и объемность, реальную орнаментальность и нереальные видения», — вот как характеризует искусство художницы искусствовед Т. С. Юрьева, и это по праву можно назвать емкой характеристикой творчества О. А. Биантовской.

Лиричность — главная тональность второй «петербургской» серии О. А. Биантовской «Экскурсия в Ломоносов» *(Рис. 21)*. Легкость работ подчеркивается не только композиционными приемами, но и техникой: во многих листах литография совмещается с воздушной акварелью, добавляющей легкие тонировки и градиенты цветов. В этой серии в тени архитектурных шедевров также встречаются и перемешиваются прошлое и настоящее. Шествует по парку с соколом на перчатке несчастный внук Петра Великого, а по другой аллее прогуливается под звуки транзистора троица кронштадтских морячков, отпущенных в увольнительную. Метет дорожку подолом широкого кринолина великая княгиня Екатерина Алексеевна, а навстречу катит на велосипеде школьница из города Ломоносова. Возлежит в тени дерев прекрасная купальщица, а неподалеку, скинув туфли, пристроилась на травке ее сверстница из века двадцатого. И данная особенность не ограничивается конкретными произведениями: сама стилистика работ на протяжении всего творчества О. А. Биантовской отсылает нас к Серебряному веку, художникам «Мира искусства» — романтической интерпретации истории в графике А. Н. Бенуа, театральности живописных работ К. А. Сомова. «Стилистически график комфортно ощущает себя в Серебряном веке, при этом никакой застенчивости пера или кисти»[1], — пишет Т. С. Юрьева. Благодаря как выдержанной стилистике, всецело соответствующей уточненной традиции петербургского искусства Серебряного века, так и сведению в одном художественном пространстве образов разных эпох, О. А. Биантовская создает глубокий образ исторической сути Петербурга, написанный лучащимися мягкими цветами и воздушными линиями, наполненный нежностью и любовью к родному городу.

4.2. Петербург «вне времени» в творчестве В. Н. Колбасова

Совершенно другой тип исторического петербургского пейзажа мы можем найти в акварельных работах Владимира Николаевича Колбасова (1960 г.). По словам самого акварелиста, к Петербургу обращается практически каждый художник, но большинство как графиков, так и живописцев относятся к городу лишь как к пейзажной натуре[2]. Такие работы могут быть эстетически притягательными, однако они лишены концепции, идеи: зрителю непонятно, почему нарисовано именно это место. Если художник при этом технически хорошо владеет материалом, возникает ощущение профессионализма, однако в данном контексте оно может распространяться лишь на укладку мазков. Подобные работы могут хорошо смотреться в интерьере, но они не «собеседники», — считает В. Н. Колбасов[3].

Тем не менее немало авторов, которые относятся к Петербургу как к образу, как к личности, которую они будут писать. В своем творчестве В. Н. Колбасов придерживается убеждения, что необходимо не «зарисовывать» Петербург, а видеть его, пропускать через себя — только тогда город трансформируется в сознании автора, и «художник рисует не просто пейзаж, а Петербург, который видит в себе»[4]. Само городское пространство в таких работах становится уникальным, «очеловеченным». Такой подход позволяет зрителю увидеть в произведении нечто новое,

[1] Ольга Биантовская. Графика. Плакат. Альбом работ / сост. В. Наумов. СПб., 2010. — С. 11.

[2] Из интервью с В. Н. Колбасовым, 16.01.2019.

[3] Там же.

[4] Там же.

что невозможно разглядеть в натуре самому. Для того чтобы не только зафиксировать натуру с фотографической точностью, но и увидеть энергетику, суть, настроение города, необходимо глубоко индивидуальное осмысление пейзажа автором. Как уже отмечалось ранее, в рассматриваемый нами период происходит возрастание роли индивидуализма во всех сферах искусства, в том числе и в графике, связанной с образом Петербурга. Одним из следствий данного процесса можно назвать появление серийности в городских пейзажах, завершенности и гармоничной целостности в циклах работ или даже единого индивидуального стилистического направления во всем творчестве того или иного художника.

Обратимся к акварелям В. Н. Колбасова: на первый взгляд может показаться, что художник изображает современный нам город, пусть и историческую его часть. Однако многие пейзажи, выглядящие так буднично, канули в историю уже несколько десятилетий назад. Сам автор говорит, что пишет Петербург времен своей юности — 1960-х годов[5]. Для В. Н. Колбасова образ Петербурга — образ жизни. При том что большинство его работ посвящено именно родному городу и, более того, выдержано в единой стилистике, художник утверждает, что никогда не «придумывал» свое виденье специально, все произошло само собой, естественным путем. «Начал писать городские пейзажи: сначала был один, потом второй, третий. Не думал, что это начало городской серии. Потом в мастерской выложили их все рядом — оказалось, что это какой-то другой город, и хотя все пейзажи разные, они все друг с другом компилируются,» — делится своим опытом автор[6].

Отдельного внимания заслуживает творческий метод В. Н. Колбасова: художник внимательно работает с натурой, делает зарисовки на пленэрах, однако сами работы создает в своей мастерской, по памяти, тщательно конструируя пейзажи из элементов городской среды и дополняя своим творческим виденьем. Автор изображает пейзаж так, как он хотел бы, чтобы выглядело окружающее пространство в данной точке на карте города. При этом нельзя сказать, что художник сильно отходит от натуры в своей городской серии. По мнению автора, реалистическая техника может обращаться к реальности как к основе, непреложному фундаменту, или же к реальности как к впечатлению от окружающей среды — В. Н. Колбасов работает со вторым вариантом. Облик города в его работах абсолютно реален, каждый изображенный пейзаж соотносится с определенной топографической точкой. Иногда пейзажи абсолютно точны, иногда где-то трансформированы: например, в одной работе сведены два места, исчез дом, который не вписывается в общую тональность работы или, наоборот, добавлен другой с соседней улицы. Однако даже при наличии изменений всегда есть прототип, в котором автор смог разглядеть некое зерно, впечатление от конкретного места, которое стало основой работы.

Важнейшей темой для художника в контексте исторического пейзажа становится тема детства. Именно к годам своей юности автор чаще всего обращается в городских пейзажах, показывая Петербург глазами ребенка, еще не разучившегося удивляться картинам городской жизни, замечающего особое волшебство в силуэтах домов, узких улочках и петербургских двориках. В. Н. Колбасов описывает свой образ «Петербурга детства» так: «Когда познаешь мир — сначала в одном дворе

[5] Из интервью с В. Н. Колбасовым, 16.01.2019.

[6] Там же.

гуляешь, потом тебя мама вывела в соседний двор, потом сам пошел с ребятами изучать окрестности. И все то, что ты видишь, тебя поражает и впечатляет — это остается глубоко в памяти на всю жизнь. И потом детство всегда солнечное в памяти, туда хочется вернуться, и во многих работах я туда заглядываю, а иногда и в более ранние периоды»[7]. Действительно, Петербург в числе многих достоинств ценен для художника тем, что многие городские виды и ансамбли при должном восприятии позволяют увидеть город глазами мастеров прошлого. Пространство города отчасти театрализуется, становится площадкой, на которой с равной вероятностью могут разворачиваться сцены как современной жизни Петербурга, так и отголоски ушедших эпох. В работах В. Н. Колбасова ощущается связь с Серебряным веком, выраженная прежде всего в обращении к той же городской среде, в которой работали и жили художники предыдущих поколений. Художник отмечает, что профессиональным взглядом способен легко узнать конкретные места в той или иной точке города, откуда смотрели на открывающийся пейзаж мастера Серебряного века, работая над своими произведениями. У петербургского художника есть удивительная возможность увидеть пейзаж, который видел М. В. Добужинский или А. П. Остроумова-Лебедева, и не просто увидеть, а проследить ход мысли художников, окунуться в их восприятие города. Такая сопричастность городской истории, общему культурному пространству Петербурга позволяет открыть в работах дополнительный временной пласт, основанный уже не на личных воспоминаниях художника, но на «воспоминаниях» самого города. Так, например, художник достраивает окружающую действительность в работе «Дом Блока на Пряжке. Коломна» *(Рис. 22)*: петербургский пейзаж позволяет легко представить на месте привычных улиц картину начала прошлого века и перенести ее на лист. При этом городское пространство воспринимается абсолютно материальным: хлипкий деревянный мостик, дрожащий свет фонарей, вытащенные на берег лодки, почти не изменившийся за прошедшее столетие дом — это не призрачные воспоминания, а живая реальность, картина, на которую может наткнуться случайный прохожий, заплутавший на узких улочках белой ночью.

Однако, как уже отмечалось выше, реалистическими работы художника можно назвать скорее в контексте субъективного впечатления от реального пейзажа — эта особенность поддерживается прежде всего манерой письма: небольшие аккуратные мазки создают ощущение легкой дрожи, пробегающей по всему пейзажу, как будто мы смотрим на привычную картину сквозь воздушную рябь. В работах художника почти нет прямых линий: строгие петербургские колонны и решетки, фонари и водосточные трубы, даже сами фасады домов примеряют на себя мягкие изгибы, свойственные более природным формам, нежели архитектурным. Взгляд зрителя застилает то пелена петербургской мороси, то дрожащий воздух, нагретый неожиданным солнцем, неуловимо искажая знакомые виды города, как бы смещая приземленные улочки с их магазинчиками, кафе, будками объявлений, редкими строительными фургончиками и прочим, и прочим на несколько градусов в сторону от привычной реальности. Подобное сочетание узнаваемых, близких любому петербуржцу пейзажей, подернутых легкой загадочности, некой ирреальности, ускользающей от взгляда, и создает особый образ города в листах городской серии В. Н. Колбасова. Его Петербург можно

[7] Из интервью с В. Н. Колбасовым, 16.01.2019.

назвать не столько историческим, сколько вневременным. Признаки ушедшей эпохи в большинстве листов — давно снесенные дома, старые уютные дворики, изменившиеся до неузнаваемости, ныне исчезнувшие ракурсы — разглядит разве что краевед, однако ото всех работ неуловимо веет истинным петербургским духом, воздух в листах пропитан историей города, давно ставшей не просто отметками на временной шкале, а одним из подпространств Петербурга, и, наконец, теплыми воспоминаниями детства и юности, которые художник вкладывает в свои работы.

Можно проследить, как менялась эта «наполненность временем» в работах на протяжении творческого пути В. Н. Колбасова: работы раннего периода творчества — начала 1990-х годов — отмечены прежде всего присутствием человеческих фигур в композиции. Конечно, Петербург в них уже является главным действующим лицом, однако еще делит внимание художника с бытовыми сценами, разворачивающимися в любимых автором двориках, очевидно пришедшими прямиком из детских воспоминаний художника: ватага мальчишек лепит снеговика; два соседа сошлись за шахматной партией, расположившись на пустых ящиках во дворе; женщина вывешивает белье на просушку напротив петербургского брандмауэра; дедушка ведет внука в школу через анфиладу арок… Необходимо отметить, что уже в этих работах в полной мере присутствует узнаваемая манера письма автора. Вместе с тем постепенно из городского пейзажа исчезает зримое присутствие людей, Петербург становится единственным действующим лицом работ, что создает для зрителя ощущение камерного, интимного диалога с городом «один на один». Такие работы, как «Дождь», «Канал», «Мойка», «Карповка», «Троицкий собор» и многие другие, позволяют взглянуть на знаменитые петербургские пейзажи, растиражированные «открыточными» видами, глазами художника, смотрящего на Петербург с неизменной теплотой и искренностью, и в этом заключается их своеобразие.

Стоит упомянуть, что, помимо городской серии, в творчестве В. Н. Колбасова важное место занимает серия так называемых «композиций» *(Рис. 23)*, в которых также зачастую возникает образ Петербурга, однако уже в несколько другом ключе. В «композициях» город — антураж, в котором происходит событие, тогда как в петербургской серии город — главный персонаж. В серии «композиций» художник играет с фантастическими, сюрреалистическими сюжетами, облекая в невероятную, подчас сказочную форму моменты человеческой жизни, в том числе и глобальные темы социальных взаимодействий, такие как любовь и дружба. Петербург в некоторых работах из этой серии предстает и как герой, и как декорация, но все же не выходит на первый план. Тем не менее важно отметить, что родной город стал неотъемлемой частью творчества художника, его виденья мира, в результате чего действие картин-размышлений, сфокусированных на вечных вопросах человеческой жизни и искусства в частности, разворачивается на знакомых улочках.

4.3. Футуристический пейзаж в творчестве А. В. Ветрогонского

Другой яркий пример относится уже практически к нашему времени, к началу 2000-х — это графические работы Андрея Владимировича Ветрогонского (1956 г.). Надо отметить, что тема Петербурга занимает центральное место в творчестве этого художника как в графике, так и в живописи практически

с самого начала творческого пути: тема дипломной работы А. В. Ветрогонского, закончившего графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, носила название «Я здесь живу» (серия графических работ). Тема пейзажей родного города, который художник наблюдает ежедневно, плавно переходит из дипломной серии в дальнейшие произведения. Вид из окна мастерской (доставшейся художнику от отца В. А. Ветрогонского) раз за разом появляется в произведениях А. В. Ветрогонского, начиная с третьего курса профессионального обучения: сначала работы гуашью, затем темперой, маслом и т. д. В разных материалах на протяжении многих лет художник пишет знакомую картину и каждый раз находит в ней нечто новое. По словам самого автора, он не ставил себе заранее определенной темы, петербургские пейзажи вошли в его творчество как бы сами собой, отчасти случайно, отчасти закономерно[8]. А. В. Ветрогонский творчески осваивает место, в котором он живет, разрабатывает в своих произведениях пейзажи, с которыми встречается каждый день. По словам художника, пишет он только то, что очень хорошо знает. Этим и объясняется особый характер пейзажных работ — ежедневные тщательные наблюдения позволяют автору уловить малейшие нюансы и изменения в жизни родного города, даже когда посторонний взгляд не заметит никаких внешних признаков. Во многом работы А. В. Ветрогонского — пейзажи-настроения, причем отражаются в них как внутренние состояния самого автора, так и настроения города.

Важной вехой в творчестве художника стала персональная выставка в петербургском «Манеже» в 2007 году. Несмотря на то, что петербургские пейзажи часто появлялись среди произведений автора и до этого, серьезные изменения произошли в графической манере, прежде всего в колорите работ. Произведения, созданные до 2006 года, более сдержанные, спокойные. Художник использует в них преимущественно спокойные цвета: черные, охристые и коричневые. После выставки в «Манеже» работы стали совершенно другие — яркие, динамичные, полные различных цветов, даже, по словам автора, немного «сумасшедшие»[9]. Стоит подчеркнуть, что изменился не просто художественный метод, изменилось восприятие мира художником. На мотиве одних и тех же пейзажей мы можем проследить как закономерное развитие города, так и личностное развитие художника.

После 2007 года в графике А. В. Ветрогонского все сильнее звучат футуристические мотивы: яркие «кричащие» цвета, почти геометрические кубы зданий и, конечно же, обилие света — бесконечных оттенков естественного освещения, городской иллюминации, вывесок, фар автомобилей. Все это многообразие разноцветных огней художник передает в своей уникальной манере: в некоторой мере ее можно сравнить с экспериментами классиков отечественного авангарда начала XX века, в частности «лучизмом» М. Ф. Ларионова — некоторые работы наполнены невероятно динамичными экспрессивными линиями, рисунок выглядит свободным, можно даже сказать хаотичным, и за счет этого не просто передает то или иное освещение в пейзаже, но заставляет саму работу как бы светиться изнутри, как, например, в листах «Фиолетовая ночь», «Гости из Америки», серия «Свет и тени Петроградской» *(Рис. 24, 25)*.

---

[8] Из интервью с А. В. Ветрогонским, 22.03.2019.

[9] Там же.

В других листах большее значение отводится цветовому пятну: линии становятся спокойнее, они четко очерчивают контуры зданий и прочих элементов пейзажа, однако экспрессия передается с помощью энергии цвета. Контрастные цветовые пятна, порой больше напоминающие заливку, делят пейзаж на почти геометрические плоскости. В еще одной серии работ, выполненной с помощью литографического карандаша, художник усиливает уже отмеченные выше приемы, используя и выразительность монохромных линий, и вкрапления областей «чистых» ярких цветов, и геометризм форм. Некоторые листы из данной серии с первого взгляда напоминают кубистские абстракции или причудливый витраж, но при внимательном рассмотрении в них отчетливо видны все те же родные художнику пейзажи: набережная реки Карповки, Петроградская сторона.

Художник по сей день пишет современный ему город, наполненный огнями и жизнью. Интересно, что автор обращается в своем творчестве и к историческим районам Петербурга, в частности родной Петроградской стороне, и к новейшим, до сих пор строящимся и растущим. Показательно, что в обоих случаях в работах сохраняется ощущение жизни современного мегаполиса. Также художник большое внимание уделяет человеку в городской среде, ведь город — это не только здания и улицы, но и населяющие его люди. На некоторых работах А. В. Ветрогонского пейзаж становится своего рода фоном для людских потоков, стремительно сталкивающихся на пешеходных переходах и заполняющих тротуары. В таких работах, как «Красный переход», «Зеленый переход», «Подземный переход», внимание художника сконцентрировано на разноцветной людской массе, которая ощущается практически сродни стихии, бурлящей реке, грозящей вырваться из своего русла. В «Красном» и «Зеленом» переходах основополагающее место занимает также цвет, вынесенный в название. Нетрудно догадаться, что «Красный переход» *(Рис. 26)* цветовым решением максимально усиливает ощущение «кипения» пространства, динамику людских потоков, при этом люди на этом листе изображены хоть схематическими, но все же отдельными фигурами. Эффект единого потока, который образуют пешеходы, достигается прежде всего чередованием горизонтальных и вертикальных линий. Движение всех человеческих фигур разворачивается на одной диагонали, постоянно пересекающей перпендикулярные линии: поребрик тротуара, линии пешеходного перехода, перила моста и вместе с тем идея восходящего движения поддерживаются мощными вертикалями, прежде всего столбом с дорожным знаком на переднем плане. Это противоборство линий вкупе с ярким кричащим красным цветом, заполняющим большую часть листа, а также контрастными черными контурами, и создает атмосферу бурлящей жизни, грозящей выплеснуться через край. «Зеленый переход» *(Рис. 27)*, по сравнению с уже рассмотренным «Красным», более спокойный. Здесь аналогичные людские группы выглядят более разрозненными и более спокойно-упорядоченными. Основной ритм композиции создает уже не столько противопоставление направлений, сколько мощные вертикали на заднем плане: ряды колонн собора, здания, столбы светофоров — они придают композиции монументальности и большей статичности. Можно сказать, что в этой работе городская стихия предстает в своей спокойной, умиротворенной ипостаси. Совершенно другой характер носит лист «Подземный переход»: здесь пешеходы — это уже не отдельные фигуры, движущиеся в одном направлении,

а сплошная яркая хаотичная масса, волной выплескивающаяся из темного проема перехода. Отдельные фигуры практически не прописаны, масса людей в целом больше напоминает фрагмент абстракции, однако легко угадывается благодаря контексту — несколько более прописанному городскому пейзажу, хоть и также весьма условному. Дома, уходящие вдаль по проспекту, даны практически единым цветовым пятном желто-охристого оттенка, их контуры очерчивают всего несколько линий. Основное пространство листа занимает воронка перехода, как будто концентрирующая в себе всю ту экспрессивную городскую энергетику, безумный темп современной жизни.

Силы воздействия на зрителя своих работ художник добивается прежде всего с помощью снижения детализации. Как уже отмечалось, тяготение к знаковости, минималистичному выражению действительности — одно из основополагающих свойств графических работ. В произведениях А. В. Ветрогонского этот художественный прием позволяет передать ощущение живого взгляда на реальность. Точная копия пейзажа, запечатленная на фотоаппарат, зачастую не отражает личностное восприятие реальности, так как субъективное восприятие выборочно — оно выхватывает одни фрагменты и сглаживает другие. Художнику при работе над произведением необходимо умение выделить те черты и свойства, которые создают уникальную атмосферу пейзажа. Картины А. В. Ветрогонского в полной мере передают эффект «схваченного мгновения», зритель ощущает свое присутствие в пейзаже. Экспрессивные работы как бы воссоздают фрагменты визуальных воспоминаний, передают не столько детали окружающего мира, сколько настроение определенного момента жизни.

Несомненно, автор создает образ города будущего уже в современных нам реалиях, при этом находя особое выражение футуристических мотивов в пейзаже: это не отвлеченные фантазии о картинах будущего, а динамичный, постоянно развивающийся и меняющийся город. Город, наполненный светом и цветом, людьми и машинами. Благодаря яркому самобытному художественному языку произведения художника, концентрирующиеся вокруг знакомых будничных пейзажей, конструируют особое пространство города, которое зритель не смог бы самостоятельно разглядеть в привычных видах — именно этот индивидуализм, субъективная переработка автором окружающего мира притягивают внимание к работам А. В. Ветрогонского и позволяют говорить об уникальном образе Петербурга, созданном художником.

Как можно заключить, образ Петербурга во времени открывает обширное пространство для художественных интерпретаций. Данное направление, появившееся еще на рубеже XIX–XX веков, продолжает активно осмысляться авторами конца XX — начала XXI веков. Отличительной особенностью образа Петербурга в исторической перспективе непосредственно в рассматриваемый нами период можно назвать широкий спектр временных пластов, к которым обращаются художники. По сравнению с картиной художественной жизни Серебряного века в современном искусстве, в частности в графике, нельзя выделить один наиболее популярный среди художников период жизни города, графические произведения затрагивают образы города, свободно перемещающиеся по временной шкале, соприкасающиеся и сосуществующие в едином пространстве, что, несомненно, также можно считать признаком усиления индивидуалистических тенденций в искусстве конца XX — начала XXI веков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы изучили графику петербургских художников, связанную с образом города. В результате проведенного исследования мы на примерах творчества петербургских художников-графиков рассмотрели вариации образа Санкт-Петербурга в графике 1980–2000-х годов, а также проследили закономерности в эволюции образа города.

К образу Санкт-Петербурга художники обращались с основания города. Начиная с XX века, городской пейзаж занимает особое место в искусстве, в этом жанре работают такие признанные художники, как А. П. Остроумова-Лебедева, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа и многие другие.

Современные авторы продолжают исследовать в своих произведениях образ Петербурга, подчас открывающийся с новых неожиданных сторон. В данной работе нам удалось проанализировать петербургский пейзаж в графике — пожалуй, наиболее подходящем Петербургу виде искусства. С одной стороны, графику можно назвать массовым искусством, влияющим на значительно число людей, благодаря чему и заслужившим еще в XX веке титул современнейшего из искусств, с другой — в эпоху утраты подлинности графика также является искусством элитарным, обращенным к аристократическим традициям Петербурга. Более того, сам Петербург очень графичен: прямые строгие возвышенные линии «умышленного города» как нельзя лучше соответствуют именно этому виду искусства.

Образ Санкт-Петербурга плотно связан с семантикой. За свою относительно короткую жизнь в масштабе мировой истории Петербург «оброс» абсолютно уникальным культурным контекстом, смысловыми пластами и мифологическими пространствами. Таким образом, выделенные нами типы образов города в графике также закономерно связаны прежде всего с семантикой. Базируясь на выявленных типах, нам удалось определить особенности фантастического петербургского пейзажа в графике, выявить основные тенденции развития литературного пейзажа, проследить реалистическую линию в петербургском пейзаже, рассмотреть исторический и футуристический пейзажи в графике петербургских художников.

Мы выбрали для анализа наиболее знаковые фигуры — прежде всего художников, на протяжении всего творческого пути которых Петербург занимал главенствующее место в пласте тем, затрагиваемых автором. Кроме того, выбранные нами авторы отмечены признанными заслугами на поприще художественной деятельности, также некоторые из них принимали непосредственное участие в организации петербургского художественного пространства конца XX — начала XXI веков: организовывали художественные объединения, занимались преподавательской деятельностью в крупнейших высших художественных учебных заведения города и т. д.

Художники, работающие в реалистическом направлении, представляют город как «окно в мир», однако при этом уходят от «открыточного» типа изображений Петербурга, стремясь передать не только внешнее сходство, но и «гений места». На рубеже XX–XXI веков происходит трансформация реалистической формы в сторону более символичной, философской — данная тенденция была рассмотрена нами на примерах творчества таких знаковых художников реалистического направления, как И. Г. Бухман, Е. В. Дубицкий, Е. И. Ухналев.

Более сильная трансформация образа города наблюдается в других выделенных нами группах, однако большинство художественных экспериментов и авторских стилей имеет не менее плотную связь с историко-культурным пространством Петербурга: некоторые авторы уходят в авангард (А. В. Ветрогонский), имеющий корни в петербургском искусстве первой трети XX века, другие обращаются к теме «петербургского текста» и мифологической составляющей города (В. С. Вильнер, А. Ю. Кобяк), третьи — к петербургской культуре в контексте истории (О. А. Биантовская, В. Н. Колбасов).

Рассмотрев исторические и культурные особенности конца XX — начала XXI века, а также проанализировав творчество конкретных художников, мы можем заключить, что возродившийся в этот период интерес к образу Петербурга в творчестве различных художников имеет весьма разносторонние трактовки.

При этом мы можем говорить о том, что и в современном нам искусстве интерес городскому петербургскому пейзажу не исчез, в этой сфере продолжают работать как рассмотренные нами авторы, так и многие другие художники. Следовательно, можно предположить, что в дальнейшем выделенные нами типы трактовок образа Санкт-Петербурга продолжат развиваться, кроме того, с высокой долей вероятности мы сможем наблюдать зарождение новых типов графических произведений, обращающихся к образу города.

Таким образом, тема образа Санкт-Петербурга в графике XXI века оставляет обширное пространство для дальнейших исследований, которые, возможно, будут продолжены нами в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX — начало XX в. / сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова; вступ. ст. Е. Н. Литовченко. — СПб.: Историческая иллюстрация, 2013. — 320 с. — ISBN 978-5-89566-113-0.
2. *Андреева Е. Ю.* Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 512 с. — ISBN 5-89059-049-9.
3. Блокадный дневник. Живопись и графика блокадного времени: альбом-каталог. — СПб.: ГМИСПб, 2005. — 184 с. — ISBN 5-902671-12-4.
4. *Боровский А. Д.* Кое-какие отношения искусства к действительности. Конъюнктура, мифология, страсть. — М.: Центрполиграф, 2017. — 303 с. — ISBN 987-5-227-07197-2.
5. *Боровский А. Д.* Разговоры об искусстве. — М.: АСТ, 2018. — 352 с. — ISBN 978-5-17-101617-3.
6. Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: Издательство Центрполиграф, 2016. — 335 с. — ISBN 978-5-227-06440-0 (Вечный город, 1968); ISBN 978-5-227-06692-3 (Работы на канале, 1972).
7. Владимир Старов / Альбом. — СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2011. — 240 с. — ISBN 978-5-990-25-95-3-9.
8. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 283 с. — ISBN 978-5-94232-113-0.
9. *Герман М. Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 477 с. — ISBN 978-5-91181-914-9.

10. *Герчук Ю. Я.* История графики и искусства книги: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 318 с. — ISBN 978-5-903190-63-8.
11. *Герчук Ю. Я.* Фаворский. — М.: Рип-холдинг, 2018. — 271 с. — ISBN 978-5-903190-92-8.
12. *Гордин А. М., Денисов Ю. М.* Город глазами художников. Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях живописи и графики. — СПб.: Художники РСФСР, 1978. — 394 с.
13. *Гуревич Л. Ю., Шемякин М. М.* Круг Шемякина. — СПб.: Ленинград центр, 2014. — 590 с. — ISBN 978-5-91542-259-8.
14. Евгений Ухналёв. Живопись. Графика: каталог выставки. — СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. — 40 с. — ISBN 5-93572-052-3.
15. Евгений Ухналёв. Живопись. Графика. Геральдика: альбом. — СПб.: KLP, 2006. — 76 с.
16. Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: сб. статей / Гос. Эрмитаж; под ред. А. В. Камчатовой. — СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2006. — 160 с. — ISBN 5-93572-221-6.
17. *Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры. — М.: Юрайт, 2018. — 515 с. — ISBN 978-5-534-06177-2.
18. *Леняшин В. А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. — СПб.: Золотой век, 2014. — 440 с. — ISBN 978-5-905915-29-1.
19. *Морозов А. И.* Соцреализм и реализм. — М.: Галарт, 2007. — 271 с. — ISBN 978-5-269-01051-9.
20. Музей русского импрессионизма: каталог коллекции / сост. Ю. В. Свиридова. — М.: Арт-бюро «Классика», 2016. — 232 с. — ISBN 978-5-9906902-7-1.
21. *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1991. — 395 с. — ISBN 5-210-00049-4.
22. Ольга Биантовская. Графика. Плакат: иллюстрированный альбом. — СПб.: НП-Принт, 2018. — 170 с.
23. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. Т. 1. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 692 с.
24. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. Т. 2. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 493 с.
25. Оттепель / Гос. Третьяковская галерея. — М., 2017. — 720 с. — ISBN 978-5-89580-115-0.
26. *Полякова Е. И.* Город Остроумовой-Лебедевой. — М.: Советский художник, 1983. — 222 с.
27. *Сендерович С. Я.* Фигура сокрытия: Избранные работы. Т. 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. — М.: Языки славянских культур, 2012. — 600 с. — ISBN 978-5-9551-0577-2.
28. *Спивак Д. Л.* Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. — СПб.: Эко-Вектор, 2019. — 822 с.
29. *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. — СПб.: Галарт, 2008. — 416 с. — ISBN 978-5-269-01068-7.
30. *Толстой В. П.* Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа. — М.: Наука, 1999. — 367 с. — ISBN 5-02-011616-5.
31. *Ухналев Е. И.* Это мое. — М.: АСТ; CORPUS, 2013. — 256 с. — ISBN 978-5-17-077264-3.
32. *Фаворский В. А.* Воспоминания о художнике. — М.: Книга, 1990. — 357 с. — ISBN 212-00223-0.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. И. Г. Бухман. Смольный собор (из серии «Петербург»). Литографическая печать. Предоставлено проектом «Сохраненная культура», http://www.russianlaw.net/art

Рис. 2. И. Г. Бухман. Новая Голландия (из серии «Петербург»). Литографическая печать. Предоставлено проектом «Сохраненная культура», http://www.russianlaw.net/art

Рис. 3. И. Г. Бухман. Ростральная колонна (из серии «Петербург»). Бумага, акварель. Предоставлено проектом «Сохраненная культура», http://www.russianlaw.net/art

Рис. 4. Е. В. Дубицкий. Утро Петербурга, Екатерининский канал. 2009. Бумага, пастель

Рис. 5. Е. В. Дубицкий. Парк Екатерингоф, октябрь. 2009. Бумага, пастель. 49×69

Рис. 6. Е. В. Дубицкий. Петербург, Румянцевский сад. 2012. Бумага, пастель

Рис. 7. Е. И. Ухналёв. Дорога в никуда. 1978. Бумага, акварель, карандаш. 81 × 81

Рис. 8. Е. И. Ухналёв. Надежда. 1987. Бумага, акварель, карандаш. 88×63

Рис. 9. Е. И. Ухналёв. Призрак (из серии «Путешествие из Петербурга в Гатчину»). 2003. Цветная бумага, тушь, перо, темпера. 64×90

Рис. 10. В. С. Вильнер. Белые ночи (из серии «Белые ночи»). 1968. Литографическая печать. 48 × 38
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 11. В. С. Вильнер. На заре (из серии «Белые ночи»). 1973. Литографическая печать. 58 × 42
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 12. В. С. Вильнер. Невский хоровод (из серии «Белые ночи»). 1993. Литографическая печать. 61,5 × 46
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 13. В. С. Вильнер. Шинель (из серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н. В. Гоголя»). 1972. Литографическая печать. 59,5 × 44,5
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

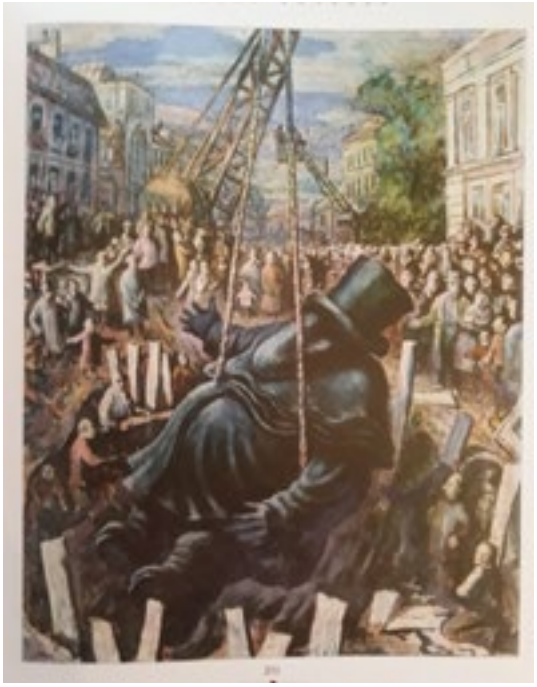


Рис. 14. В. С. Вильнер. Раскопки (из серии «Импровизации по мотивам “Петербургских повестей” Н .В. Гоголя»). 1991. Литографическая печать. 63 × 50
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 15. В. С. Вильнер. Наводнение-1 (из серии «Всадник»). 1972. Литографическая печать. 50 × 35
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 16. В. С. Вильнер. На стуле (Наводнение). 2005. Литографическая печать. 63,8 × 50
(Источник: Виктор Вильнер. Роман с литографическим камнем. Живая графика художника, влюбленного в Петербург / В. Вильнер, Н. Козырева, А. Лазарев. — М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2016)

Рис. 17. А. Ю. Кобяк. Санкт-Петербург. Метафизика города. 2017. Бумага, тушь, перо, акварель. 23,5 × 15

Рис. 18. А. Ю. Кобяк. Мистерии Санкт-Петербурга (Серия из четырех работ). 1998. Бумага, тушь, перо. 12 × 9

Рис. 19. А. Ю. Кобяк. Крестоносец. 2004. Бумага, тушь, перо, акварель. 23,5 × 18

Рис. 20. О. А. Биантовская. Облачный день (из серии «Летний сад»). 1987. Литографическая печать. 28 × 32. Предоставлено проектом «Сохраненная культура», http://www.russianlaw.net/art

Рис. 21. О. А. Биантовская. Китайский дворец (из серии «Экскурсия в Ломоносов»). 1982–1986. Литографическая печать, акварель. 44 × 59.
Предоставлено проектом «Сохраненная культура», http://www.russianlaw.net/art

Рис. 22. В. Н. Колбасов. Дом Блока на Пряжке. Коломна (из серии «Город»). 2017. Бумага, акварель. 37 × 25

Рис. 23. В. Н. Колбасов. Сны Эрмитажа (из серии «Композиции»). 2000. Бумага, акварель. 40 × 27

Рис. 24. А. В. Ветрогонский. Фиолетовая ночь. 2011. Смешанная техника

Рис. 25. А. В. Ветрогонский. Гости из Америки. 2011. Смешанная техника

Рис. 26. А. В. Ветрогонский. Красный переход. 2014. Бумага, акрил, масляная пастель. 60 × 80

Рис. 27. А. В. Ветрогонский. Зеленый переход. 2017. Бумага, акрил, масляная пастель. 60 × 80

Номинация
«Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

Первая премия

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ В XX — НАЧАЛЕ XXI В. (А. Н. ОСТРОВСКИЙ, А. П. ЧЕХОВ)

Самсонова Анастасия Викторовна
Ярославский государственный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования заключается в том, что изучение классики не прекращается никогда, в том числе и сейчас, когда перед теми, кто задумал воплотить классический материал на театральной сцене, стоит вопрос о выборе возможных путей интерпретации того или иного произведения литературы. Таких путей может быть несколько, и все они включают в себя следующие аспекты: поиск новых смыслов в оригинале, применительно к современности; выявление приемлемых границ режиссерской интерпретации классического произведения, а также художественных приемов, призванных выступить в роли посредника между интерпретатором и зрителем.

Главной задачей театральных интерпретаций, как показывает историко-культурный опыт, является переосмысление классики и предложение своего варианта трактовки смыслов, заложенных автором в произведение.

Цель исследования — выявить и систематизировать особенности театральной интерпретации пьес А. Н. Островского и А. П. Чехова в историко-театральном контексте.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

1. Соотнести важнейшие культурологические особенности театральной интерпретации «Леса» В. Мейерхольдом как ниспровергателем традиций со сложившейся в начале XXI века бинарной оппозицией «постмодернизм» — «психологический реализм», выявленной при изучении спектаклей «Лес», поставленных в МХТ (К. Серебренников) и в театре драмы им. Ф. Волкова (А. Кузин).

2. Охарактеризовать основные тенденции эволюции чеховского театра на протяжении XX в., выявив репрезентативный корпус отечественных исследований, в том числе критических статей, посвященных проблеме театральной интерпретации пьесы А. П. Чехова «Чайка», и осуществить системный анализ новейшей интерпретации пьесы А. П. Чехова «Чайка» в театре драмы им. Ф. Волкова (Е. Марчелли).

3. Сформировать в ходе проведения занятий по мировой художественной культуре с учащимися 10 класса представление о вкладе А. Н. Островского и А. П. Чехова в русскую драматургию и театр, а также о современных тенденциях интерпретации классических пьес «Лес» и «Чайка» в театральном искусстве.

Объектом исследования является театральная интерпретация русских классических пьес.

Предметом исследования являются театральные интерпретации пьес А. Н. Островского «Лес» и А. П. Чехова «Чайка» в русском театре XX — начала XXI в.

Материалом исследования послужили спектакли, поставленные по пьесам «Лес» и «Чайка» в отечественном театре.

Теоретико-методологическую основу выпускной квалификационной работы составляют историко-культурный метод, метод искусствоведческого анализа художественного произведения, а также методы анализа, интерпретации, обобщения, особое значение имеет метод системного анализа.

Степень разработанности проблемы характеризует изученная нами научная литература, которую условно можно разделить на группы.

Первую группу составляют работы, посвященные изучению общих вопросов истории русской культуры и театра. К ним относятся: Лотман Ю. М. (История и типология русской культуры), Каган М. С. (Философия культуры), Аникст А. А. (Теория драмы в России от Пушкина до Чехова), Зингерман Б. И. (Очерки истории драмы 20 века), Злотникова Т. С . (Эстетические парадоксы русской драмы).

Во второй группе мы выделяем труды, которые касаются проблематики драматургического творчества А. Н. Островского и А. П. Чехова. Среди них особо отмечаем: Ермилов В. (А. П. Чехов; Драматургия Чехова), Чудаков А. П. (Чеховский сборник), Сухих И. Н. (А. П. Чехов: Pro et contra: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в.), Злотникова Т. С. (Время «Ч»: культурный опыт А. П. Чехова), Ревякин А. И. (Искусство драматургии А. Н. Островского), Лакшин В. Я. (Александр Николаевич Островский), Шалимова Н. А. (Русский мир А. Н. Островского).

В третью группу мы помещаем критические статьи в СМИ и Интернете, в которых осуществлен анализ общих подходов к режиссерским интерпретациям, а также публикации, где осуществлен анализ отдельных сценических интерпретаций пьес.

Научная новизна исследования заключается в изучении актуальных практик современного театрального искусства в театре драмы им Ф. Волкова в контексте историко-культурных и художественных направлений интерпретаций комедий «Лес» А. Н. Островского и «Чайка» А. П. Чехова; а также в применении научного анализа для новых спектаклей, поставленных на основе классических пьес.

Теоретическая значимость работы состоит в соотнесении различных интерпретаций классических пьес, выявлении особенностей, характеризующих современное понимание классических пьес, акцентирование социально-нравственной и социально-культурной проблематики этих произведений.

Результаты исследования имеют практическое значение в практике школьного преподавания мировой художественной культуры, а также для театральной практики по применению различных концепций творчества А. Н. Островского и А. П. Чехова.

Структура работы состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. СОЦИАЛЬНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ЛЕС» В РЕЖИССЕРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Комедия А. Н. Островского «Лес» как объект театральных интерпретаций

А. Н. Островский — классик русской литературы, всем понятный и близкий многим. Его творчество с первых же опытов стало восприниматься в России как значимое и в художественном, и в антропологическом, и в социальном смыслах. Для русских актеров, работавших как в Москве (для Санкт-Петербурга он был менее «родным»), так и во всей провинции, Островский на протяжении многих десятилетий был любимым автором, дававшим разнообразный материал для сценического творчества: женщины и мужчины, молодые и престарелые, «герои» «простаки» — все имели шансы на самореализацию благодаря его пьесам. Будучи единственным крупным писателем, который работал только в драме, не публикуя ни романов, повестей, рассказов, ни лирических произведений, Островский стал не просто великим писателем, но великим театральным автором.

В отечественном островсковедении существует два взгляда на творчество писателя: для одних он был бытописателем, разоблачавшим тяготы «темного царства», для других — «поэтом национального бытия»[1]. Представителями такой оппозиции явились в XIX в., еще при жизни автора, с одной стороны, Н. А. Добролюбов, с другой стороны — А. А. Григорьев. В любом случае А. Н. Островского признают создателем русского национального театра.

Творчество Островского, имевшее неоценимое значение для русской культуры, было окрашено еще и размышлениями писателя о жизни, искусстве, литературе и театре. Многое, созданное им в пьесах, объясняется и дополняется для современного исследователя и для современных постановщиков его пьес суждениями писателями по важнейшим вопросам искусства. Как отмечал А. А. Аникст в своем фундаментальном труде «Теория драмы в России от Пушкина до Чехова[2], Островский был продолжателем традиций русской драмы, опиравшимся на Пушкина, который освободил литературу «от подражательности»[3]. Именно вслед за Пушкиным Островский последовательно утверждал в драме принципы народности. «Сочетание большой художественной культуры с глубоким знанием народной жизни — вот основа творчества, как она мыслилась Островскому»[4]. По мысли А. Аникста, аудитория Островского — отдельные представители купечества, но, главное, низовая масса горожан, «которые, собственно, и есть народ»[5]. И этот народ необходимо было воспитывать средствами театрального искусства.

---

1 *Шах-Азизова Т. К.* «Живые лица» // Театр. — 1985. — № 2. — С. 148–155. — Текст : непосредственный. С. 3.

2 *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — Москва : Наука, 1972. — Текст : непосредственный. С. 643.

3 Там же. С. 282.

4 Там же. С. 283.

5 Там же. С. 284.

Островский был не просто наблюдательным автором, фиксировавшим множество черточек жизни людей разных сословий. Многие исследователи, суждения которых обобщены в работе А. Аникста, обращали внимание на тенденциозность творчества Островского, причем гражданская позиция писателя выражалась именно в художественных образах, которые не превращались «в иллюстрацию идей», представляя «живые картины действительности, яркие человеческие характеры, очень национальные и одновременно социально типичные»[6].

Многие пьесы Островского были написаны в жанре комедии или, так или иначе, содержали в себе признаки комедийного жанра (это относится и к комедии «Лес», которая интересует нас особо). Комедия в России была жанром не развлекательным, она, начиная с Фонвизина и Гоголя, несла серьезную социально-критическую нагрузку. Однако это была комедия, как сказали бы сегодня, с серьезной антропологической компонентой. Прав был А. Аникст, отметивший чрезвычайно важную для нашего, современного театрального искусства черту комедий Островского: «он осмеивал изображаемую им среду с гуманной точки зрения»[7].

Многие критики — современники Островского — отмечали такую значимую черту его произведений, как обилие разнообразнейших человеческих характеров, «выведенных» в пьесах, причем некоторые характеры поднимались до уровня типов, то есть носили признаки глубоких обобщений. Такая позиция появилась в русской литературной и театральной критике как раз тогда, когда была написана интересующая нас особо пьеса «Лес». В исследовании А. Аникста специальное внимание уделено противоречивым оценкам, какие давались современниками этой пьесе (например, Н. Страхов упрекал Островского за попытки уйти от изображения знакомого ему быта, а также за отсутствие обобщенных характеров, наподобие Тартюфа у Мольера, но в то же время превозносил за гармонию между «задачей писателя бытового и писателя-психолога»[8]).

Для изучения театральных интерпретаций произведений Островского представляется полезным учесть постепенно сложившееся в русской критике представление о том, что у этого писателя не было «четко выраженного жанрового деления пьес[9]. Такая объемность и многогранность произведений Островского является следствием того, что «драматизм в пьесах Островского несводим к одной какой-нибудь четкой коллизии борьбы добра и зла, долга и чувства, прогресса и невежества»[10].

Именно такой контекст понимания творчества Островского мы учитываем при дальнейшем изучении особенностей пьесы «Лес» как драматургического текста, ставшего основой многочисленных театральных интерпретаций.

Говоря о специфике творчества драматурга, необходимо отметить общие черты стиля, которые находят отражение в каждой пьесе. Среди них разделение персонажей на богатых и бедных, а также добрых и злых, сильных и слабых.

---

6 Там же. С. 289.

7 Там же. С. 282.

8 Там же. С. 449.

9 Там же. С. 473.

10 Там же.

В своем противопоставлении они доходят до конфликта. Пьесы Островского изобилуют пословицами и поговорками, начиная от названий некоторых произведений, и продолжая содержанием текстов. Драматург рисует портреты через национальный колорит, быт и нравы.

Также писатель использует сходные образы: дороги, леса, воды, которые организуют пространство. Существует мнение, что элементы, задействованные в каждой пьесе драматурга, можно считать закономерными, поскольку «обнаруживаются сюжетные параллели, переплетения образных мотивов, "перетекание" героев из пьесы в пьесу»[11]. Таким образом, А. Н. Островский образует единство и особый мир своих произведений.

Комедия А. Н. Островского «Лес» вобрала в себя вышеназванные особенности, более того, она представляет картину русской жизни, которую автор стремился выразить во всей полноте и без прикрас. Пьеса «Лес» появилась в 60-е годы — период серьезных перемен в социальной жизни России, когда во всех слоях общества происходили решительные сдвиги, связанные с последствиями отмены крепостного права. Эпоха реформ накладывала отпечаток и на творчество А. Н. Островского, рефлексия которого по поводу бурных событий дала толчок к созданию «Леса». Драматург вложил в речи персонажей противоречивое отношение к современности. Одни говорят, что раньше было лучше, а другие стремятся в будущее, к свободе.

Само название комедии задает тон общему настроению происходящего и связано с животрепещущей социальной и семейной проблематикой, актуальной для периода, в который жил и творил Островский. Лес — это аллегория и обобщение. Это глушь, в которой живут дворяне. Продажа леса Гурмыжской может быть рассмотрена как закат дворянства, расставание с прошлым, многовековым.

А. Н. Островский в «Лесе» в неменьшей степени уделяет внимание театральной линии сюжета. Автор изображает театр в театре, где существуют два плана: герои разыгрывают спектакль друг перед другом в своей обыденной жизни, а сами как персонажи являются частью комедии.

В. Э. Мейерхольд ставил «Лес» в 1924 г. Режиссер задумал данную постановку к столетию со дня рождения автора пьесы, А. Н. Островского. В. Мейерхольд говорил, что данный замысел возник без опоры на лозунг «Назад, к Островскому!» А. В. Луначарского[12]. В газете «Правда», выпущенной 19 декабря 1923 г., была опубликована «Беседа с тов. В. Э. Мейерхольдом»[13], из которой мы узнаем следующее: текст драматурга перестроили из-за несоответствия изначально бытовой пьесы и несвойственных ей форм испанского театра. Режиссер полагал, что пьеса, вопреки Островскому, распадается не на пять актов, а на множество небольших сцен. Поэтому Мейерхольд решил исправить структуру «Леса». Первоначально комедию поделили на 36–37 эпизодов, дав каждому наименование

---

[11] *Шалимова Н. А.* Русский мир А. Н. Островского. — Ярославль : Изд-во ЯГТУ, 2000. — 251 с. — Текст : непосредственный. С. 5.

[12] *Ситковецкая М. М.* Мейерхольд репетирует : в 2 т. / вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. — Т. 1. Спектакли 20-х годов. — 272 с. — Текст : непосредственный. С. 9.

[13] Там же. С. 9.

(если сверяться с заметками в «Зрелищах» и «Правде»)[14]. Каждая сцена, таким образом, образовывала завершенное целое, как бы отдельный «номер». Переход между эпизодами осуществлялся быстро, посредством затемнения сцены, а на экране в это время появлялось название следующей части. Постепенно количество эпизодов сокращалось, и уже в составе 16 эпизодов спектакль шел до закрытия театра.

Оформление «Леса» было следующее: слева сцены находился «широкий виток спирали, который плавным полукругом спускался сверху вниз»[15]. Так выглядела дорога к усадьбе «Пеньки», идея которой принадлежала самому режиссеру.

Предметы, использованные в спектакле художником В. Федоровым, оформляли сценическое пространство, связанные с конкретным местом сцены. Надпись «Усадьба Пеньки помещицы Гурмыжской» приобретала значение не только как граница пространства, но и была наделена образностью. Любая вещь, будь она крупная или более мелкая, входила в систему, взаимодействующую с актером — предметы менялись, двигались в зависимости от действия персонажа и того, какую характеристику им необходимо будет привнести в создаваемую актером обстановку.

Действие приобретало контрастность, сменяясь то комедийностью, то драматизмом. Подобное «перекраивание» пьесы сделало постановку более динамичной. В спектакле наблюдалось сосуществование социальных пластов, противоположных друг другу — помещики (Гурмыжская и ее окружение), купечество (Восмибратов) и «протестанты против освященного обычаем уклада жизни» (Аксюша и Петр)[16]. Итак, основой разделения персонажей в «Лесе» В. Мейерхольда стал классовый признак.

Несчастливцева представили как Дон Кихота, а Счастливцева — в качестве его соратника, Санчо Панса. Гурмыжская и ее окружение показаны в гротескном свете.

Что касается персонажей постановки «Леса» 1924 г. — в основе лежат несколько линий, развивающихся параллельно: Аксюши (З. Н. Райх) и Петра (И. Коваль-Самборский), Несчастливцева (М. Мухин) и Счастливцева (И. Ильинский), Гурмыжской (Е. Тяпкина) и Буланова (А. В. Кельберер). Основное действие в данном спектакле строится вокруг взаимоотношений Петра, Аксюши, Гурмыжской и Буланова. Особое значение придается противостоянию Аксюши и Гурмыжской как двух любящих женщин, что в итоге приводит к торжеству первой. С миром пошлости здесь сталкиваются все действующие лица, каждый по-своему.

В центре мейерхольдовского «Леса» находится сюжетная линия Аксюши, к которой тесно примыкает линия Петра, ее возлюбленного. Это явное отступление от Островского, у которого Петр является только фигурой второго плана. Мейерхольд же выдвигает его на первый план, не поменяв при этом текст роли, но добавив существенные детали: огромные шаги, энергичная речь. Можно сказать, что «сюжет Петра развертывается не словесно, а сценически»[17].

---

[14] Там же. С. 10.

[15] *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. — Москва : Наука, 1969. — 527 с. — Текст : непосредственный. С. 312.

[16] Там же. С. 308.

[17] *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. — СПб. : РИИИ, 2004. 287 с. — Текст : непосредственный. С. 167.

Режиссер создает устойчивый образ влюбленных-голубков, подчеркивая это с помощью символики. В сцене на голубятне задействованы живые голуби, которых выпускает на свободу Карп. Освобожденные птицы, таким образом, символизируют Аксюшу и Петра, их любовь, возвышенную и романтическую.

На фоне этих двух персонажей Мейерхольд обозначил еще две пары — Гурмыжской и Буланова, Улиты (В. Ремизова) и Аркашки, призванные сатирически подчеркнуть сюжетную линию Аксюши, и Петра. Они, выступая в качестве влюбленных, показаны гротескно, как пародия на настоящих любящих людей, находящихся в центре постановки. Показателен в данном плане эпизод «Лунная соната», в котором происходит свидание Улиты и Счастливцева: «катанье на доске <…> позволяет обоим участникам "Лунной сонаты" выявить все тонкости комического любовного восторга»[18].

Вторая линия сюжета — «актерская». В. Мейерхольд на протяжении всего спектакля сравнивает Несчастливцева и Счастливцева, проводя параллель между ними и двумя главными персонажами романа М. Сервантеса. Так же, как в случае с влюбленными парами, Аркашка в своем амплуа комедианта предстает фоном для Несчастливцева. Согласно исследователю, «Аркашка — кривое зеркало для Несчастливцева, иными слова, тема актерства, комедианства решалась Мейерхольдом в традиционном плане удвоения мотивов»[19]. Персонажи противопоставляются по принципу — трагик и комик — высокое и низкое искусство.

В концовке «Леса» есть эпизод, являющийся квинтэссенцией всего спектакля — это медленный уход со сцены Аксюши и Петра. Они наконец-таки смогли вырваться из этого мира лжелюбовников, оставив их пребывать в «лесу».

Постановка В. Э. Мейерхольда вызвала у советских критиков неоднозначную реакцию: одни, оценившие ее положительно, говорили так: спектакль стоял на рубеже между старым театром и поисками нового, интерпретации классики в советских реалиях. Отмечалось, что был предпринят новый подход благодаря выделению социальных типов.

Противоположно отзывался о «Лесе», например, В. Немирович-Данченко. Режиссер МХАТа говорил: «Я смотрел только первое отделение. Не мог больше. Было очень скучно… Актеры, кроме Аркашки (Ильинского), все плохие»[20]. В. Маяковский выражался более грубо, определив спектакль как отвратительный и неактуальный.

Как бы то ни было, «Лес» явился предшественником советской сатирической комедии, которая вскоре увидела свет в Театре им. Мейерхольда.

1.2. Социально-нравственные особенности интерпретации комедии «Лес» в начале XXI в.

«Лес» Кирилла Серебренникова, представленный публике в 2004 г., стал репрезентацией мейерхольдовской версии 1924 г. В анонсе к спектаклю было сказано, что новая постановка «Леса» посвящается «Советскому Театру и Всеволоду

[18] Там же. С. 172.

[19] Там же. С. 177.

[20] *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. С. 317.

Мейерхольду»[21]. По жанру «Лес» 2004 г. больше тяготеет к комедии в своей гротескности, в отличие от оригинала А. Н. Островского. Проводя параллель с постановкой Мейерхольда, К. Серебренников использовал пьесу русского классика с целью адаптировать ее к современной реальности. Таким образом, действие спектакля было перенесено в 60–70-е годы XX в. Кроме того, К. Серебренников говорит и о том, что будет после известного нам финала пьесы, то есть о событиях после свадьбы Гурмыжской с Булановым, и о судьбе двух актеров — Несчастливцева и Счастливцева.

Связь спектакля с мейерхольдовским «Лесом» подчеркивается тем, что действие разбивалось по эпизодам. Наиболее яркие эпизоды призваны для того, чтобы заинтересовать публику. Среди таких эпизодов: встреча Несчастливцева и Счастливцева в привокзальном буфете, распивающих пиво; сцена свадьбы Гурмыжской и Буланова, ставшая одновременно и кульминацией, и развязкой; сцена с Геннадием Несчастливцевым и Аксюшей, где актер дарит девушке белые крылья; а также финал под песню «Беловежская пуща». Разбитая на отдельные номера постановка собиралась в единое целое.

Оформление сцены было своеобразным: согласно сценографии художника Н. Симонова леса как такового мы там не встретим, вместо того вдоль сцены — фотообои с изображением леса. Усадьба Гурмыжской походила на пансионат для партработников.

В своей версии «Леса» режиссер соединил две стороны медали того времени, характеризующиеся застоем, разочарованностью и мещанским цинизмом, ханжеством. В центре одной сюжетной линии К. Серебренников поместил Несчастливцева (Дмитрий Назаров), представляющего тему театра, героями второй сделал Гурмыжскую (Наталья Тенякова) и Буланова (Юрий Чурсин), а во главе третьей стали Петр и Аксюша, представители так называемой «сексуальной революции»[22].

На протяжении спектакля эти линии пересекались, сталкивались, идя к развязке. Судьба отдельно взятой Аксюши (Анастасия Скорик) режиссера почти не интересовала, акцент с нее был снят (в постановке Мейерхольда, наоборот, Аксюша занимала главную позицию). В целом «Стремительно меняющееся время — вот что в этом уморительно смешном спектакле главное»[23]. Геннадий Несчастливцев же — показатель своего времени, который внешне выглядит сильным человеком, способным победить всех и все, а внутри он слаб, подавлен. Поэтому во время разговора Несчастливцева со Счастливцевым о жизни красными буквами высвечивается фраза, которая описывает состояние героя: «А не удавиться ли мне?»

Из соседей Гурмыжской К. Серебренников решил сделать соседок, необходимых для создания «женского царства» в поместье Гурмыжской. Примечательно, что превратив мужчин-соседей (как было у Островского) в представительниц прекрасного пола, режиссер заявляет о высоком положении женщин в обществе.

Главных в женском царстве, Раису Гурмыжскую и Улиту (Евгения Добровольская), режиссер разводит по годам для создания комического эффекта. Гурмыжская явно старше своих лет, по сравнению с пьесой, а Улита моложе. Есть

---

[21] *Давыдова М. К.* «Лесу» передом // Известия. — URL: https://mxat.ru/press/2000/4619/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

[22] Там же.

[23] Там же.

яркая сцена, касающаяся этих двух. Думая о молодых поклонниках они идут переодеваться и предстают уже в виде роскошных дам, готовых покорять представителей мужского пола.

Буланова можно описать как человека, который «до такой степени глуп, что ему просто в голову не может придти план обольщения хозяйки с последующим завоеванием поместья и мира»[24]. В общем, он не представляет собой ничего особенного. Однако в конце, когда все отходят на второй план — впереди оказывается Алексис Буланов. Он читает речь-декларацию (по аналогии с президентом), затем в сопровождении детского хора поет «Беловежскую пущу». К Буланову подстраиваются остальные, — этим странным действием и заканчивается спектакль.

Несмотря на веселую атмосферу финала, К. Серебренников одной деталью приводит персонажей к тупику: когда занавес закрывается, Улита кладет к ногам Гурмыжской погребальный венок.

Премьера «Леса» режиссера А. Кузина в постановке театра драмы им. Ф. Волкова состоялась 29 октября 2016 г. Спектакль был построен по принципу театра в театре, поскольку режиссер подчеркнул: персонажи разыгрывают друг перед другом и перед зрителем пьесу, присваивая себе определенные роли и привнося театральность в повседневность, поведение и общение, а зачастую и подменяя театральностью повседневность. Мотив провинциальной жизни составляет канву спектакля, но не претендует на то, чтобы занять первый план. Лейтмотивом предыдущей постановки «Леса» 2008 г. режиссера А. Кузина в Самарском академическом театре драмы являются именно помещики и их судьбы, поэтому отличаются и типажи персонажей, и сценография. Разноплановые версии спектаклей одного режиссера дополняют друг друга, предлагая две трактовки пьесы.

Характеризуя тематику и основной смысл спектакля театра им. Ф. Волкова, можно сослаться на У. Шекспира и сказать: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры». Играют все, разница состоит лишь в том, что кто-то это делает во благо, а кто-то из корыстных побуждений. «Лес» не просто представляет собой театр в театре, здесь делается акцент на актерстве.

Жанр постановки «Леса» в Волковском театре следует обозначить как сатирическая комедия ее целью является обличение пороков общества. Тем самым обществом, потерявшим нравственные ориентиры, являются Гурмыжская и ее приближенные в усадьбе, именуемой «Пеньки». Место, где обитают так называемые люди-«пеньки», Несчастливцев определил словом, несущем негативную коннотацию — лес. Даже житель и слуга в усадьбе Карп Савельич, безучастный наблюдатель за происходящим, произносит: «Одно слово: лес». Получается, что люди застряли в дремучих зарослях алчности, эгоизма, зависти, не видя ничего другого вокруг, и не стремятся отсюда вырваться. Они находятся в мире, где устанавливают собственные порядки и законы жизни. Это относится не ко всем персонажам, а именно к «пенькам»: Гурмыжской, Буланову, Улите, Милонову и Бодаеву. Они манипулируют, угождают и пользуются друг другом, не заботясь ни о чем, кроме собственной выгоды.

Главную «пьесу» в своем провинциальном театре разыгрывают Раиса Павловна Гурмыжская (Т. Малькова) и ее молодой любовник Буланов (М. Подзин).

---

[24] *Шалашова А.* Но кто мы и откуда… // Экран и сцена. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4815/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

Гурмыжская, вопреки возрасту, играет роль кокетки в общении с Булановым; при взаимодействии с соседями, пришедшие ее навестить, а также с Несчастливцевым примеряет маску добродушной «бабушки» и заботливой помещицы; в разговоре с Восмибратовым, Улитой и Аксюшей позволяет себе бесцеремонность и фамильярность.

В спектакле есть эпизоды, где Раиса Павловна за короткий промежуток времени меняет эти амплуа.

Когда Гурмыжская провожает гостей, а на смену им все имение приходит Восмибратов, женщина резко меняет тон разговора с вежливого на грубый, каким возможно говорить с лицами низшего сословия. Помещица словно становится другим человеком, не соблюдающим элементарных правил этикета. Ту же самую метаморфозу мы наблюдаем многократно в общении с Улитой, Аксюшей. В Самарском спектакле Гурмыжская представлена слишком бесхитростно, однообразно. Она не вызывает ни симпатии, ни антипатии, потому как ее характер скрыт за лицемерием светской «львицы». Очевидно, режиссер не делает на ней акцент. В интересующей нас постановке Раиса Павловна наиболее яркая и пошлая фигура среди подобных ей персонажей.

Буланов представляет собой обычного молодого человека, не слишком заботящегося о собственном умственном развитии, но очень целеустремленного — он стремится завладеть богатством Гурмыжской, прибегая к нетривиальной тактике соблазнения помещицы. «Не хочу учиться, хочу жениться», — это про него. Буланов, так же, как Раиса Павловна, носит маску. Он надевает ее, чтобы очаровать Гурмыжскую. В такие моменты молодой человек становится послушным, как пес, заискивающий перед хозяйкой и готовый выполнять ее команды. Однако, в отличие от покровительницы Буланова, мастерство перевоплощения молодого человека не отточено до автоматизма, и порой сквозь маску прорывается его настоящее лицо. В разговоре с Геннадием Несчастливцевым или Аксюшей мы наблюдаем заносчивого и самовлюбленного наглеца, наделенного огромными амбициями, но за этим стоит малодушие и неуверенность, вырывающиеся наружу посредством напряженной мимики и нервических жестов. По ходу спектакля недоучившийся гимназист не меняется, он изначально такой, какой есть, а к моменту кульминации постановки и вовсе происходит окончательное «прирастание» Буланова к маске, давно заготовленной им для подходящего случая. В самарской версии молодой человек меняется к худшему на протяжении спектакля — сталкиваясь напрямую с деньгами и узнав о явном расположении к нему Раисы Павловны, он превращается из скованного и неуклюжего мальчика в напыщенного и надменного Буланова.

Кроме Гурмыжской и Буланова постановщиками и исполнителями своего рода «пьесы жизни» являются Геннадий Несчастливцев (В. Майзингер) и Аркадий Счастливцев (В. Даушев). Они выражают основной мотив, присутствующий в «Лесе» Волковского театра, — мотив актерской жизни. Трансформация их амплуа (трагика и комика) в господина и слугу происходит так естественно, что воспринимается в положительном ключе, в отличие от вышеназванных персонажей.

Несчастливцев и Счастливцев и у Островского, и у Кузина диаметрально противоположны друг другу. Это касается не только и не столько внешнего вида, сколько характера и поведения. Если трагик суровый, строгий, в меру грубый, то комик мягкотелый, податливый. Движения Несчастливцева порывистые, четкие,

а у Счастливцева, наоборот, плавные и вялые. Несмотря на явные различия, актеры представлены равноправными партнерами. В самарской версии Несчастливцев и Счастливцев представляют собой еще больший контраст — в первую очередь по внешним характеристикам. Трагик высокий, крупно сложенный, даже тучный, серьезный, а комик маленький, худой и со страдальческим выражением лица. Таким образом, Несчастливцев доминирует в их тандеме.

Вся постановка театра им. Ф. Волкова построена на комбинации вышеназванных «спектаклей» и перемен масок. Условно персонажи делятся на три группы по признаку сходных ролей, которые они играют для общего «спектакля», либо вовсе отсутствия наигранности, а значит, такие персонажи занимают позиции как бы в зрительном зале и наблюдают за разыгрываемым спектаклем. Первые две группы мы обозначили, к третьей же относятся все прочие персонажи, и среди них находятся Аксюша с Петром, ее возлюбленным, а также лакей Карп Савельич. Влюбленные хоть и не выдвигаются на первый план и показаны условно (в духе итальянской commedia dell arte), но имеют немаловажное значение для сюжета постановки. Они оттеняют главных персонажей — Гурмыжскую, Буланова, Несчастливцева и Счастливцева, сущность которых полностью раскрыта. Карп Савельич выступает в качестве стороннего наблюдателя за происходящим, он хоть и не заявляет громко о том, что видит, но посредством мнимого безучастия выказывает непринадлежность окружающей среде. Можно было бы сказать, что он тоже носит маску, но в этом нет лицемерия.

Сценография в представленных постановках «Леса» также различается, как и персонажи. В случае с Самарским спектаклем, обстановка на сцене скорее условная, там представлено сравнительно небольшое количество мебели — стол и стулья. Главной декорацией являются зеленые растения, но можно лишь догадаться, что это какие-то деревья, поскольку они выглядят довольно неопределенно. Их гипертрофированный рост, которому не видно конца, добавляет гротеска действию.

Театр им. Ф. Волкова представил совсем другой вариант сценографии, с куда более сложным подтекстом. Основные декорации — это собственно обрубленный «лес», голубятня, скульптура льва и пень. Что касается самих деревьев, то они выглядят неестественно крупными, но за счет этого невольно возникает ассоциация с комплекцией хозяйки поместья. Отсылки с Гурмыжской мы обнаруживаем и в фигуре декоративного льва, призванного для акцентирования власти и могущества помещицы.

Можно сделать вывод о том, что в «Лесе» театра им. Ф. Волкова присутствует множество гротесковых символов.

Голубятня расположена в центре и окружена деревьями, имитирующими лес. В основном здесь происходят объяснения между Аксюшей и Петром. Влюбленные словно возвышаются над окружающей действительностью и другими персонажами и сами напоминают стремящихся к свободе голубей. Таким образом, голубятня служит раскрытию образов двух молодых людей.

Еще один элемент — пень. В первую очередь он здесь — прямое указание на усадьбу «Пеньки». Также пень является срубленным деревом, что говорит нам о жалких остатках леса, который продала Раиса Павловна.

Глава 2. Пьеса А. П. Чехова «Чайка» в историко-театральной традиции и актуальной интерпретациях

2.1. Возникновение традиции интерпретации пьесы «Чайка»

В 1896 году Александринским театром впервые была поставлена «Чайка» А. П. Чехова, которую ожидал провал. Некоторые театроведы, ссылаясь на воспоминания авторитетных александринских актеров, а также режиссера театра Е. Карпова, подчеркивают, что неудачным оказалось только первое действие спектакля, а настроение зрителей, пришедших повеселиться, сыграло роковую роль для спектакля в целом.

Важную характеристику режиссеру, который в своих записях к спектаклю по максимуму убрал все чеховское, дал сам автор: «…бездарный драматург, обладатель бездонно-грандиозных претензий. Устарели эти фигуры и мне скучно с ними…»[25]. Этими словами А. П. Чехов сообщил, что идеи Карпова он не разделял и вообще не любил этого режиссера. На вопрос Е. Карпова, доволен ли автор репетицией спектакля, Чехов резюмировал: «Ничего. Только играют они много. Игры бы поменьше. Надо все это совсем просто… Вот как в жизни обыкновенно делают...»[26]. Именно этот принцип ляжет в основу следующей постановки пьесы, уже в другом театре. В Александринке к автору, очевидно, не прислушались.

А. П. Чехову понравилась игра В. Комиссаржевской в роли Нины. Автор остался недоволен А. Дюжиковой, исполняющей роль Аркадиной, из-за того, что она слишком идеализировала свою героиню. Несмотря на то что в постановке был задействован лучший актерский состав, «Чайка», по словам А. П. Чехова, «шлепнулась и провалилась с треском»[27]. Однако даже среди недоброжелательной публики нашлись те, кому «Чайка» на сцене понравилась, — они прислали автору письма с восторженным содержанием.

Первая признанная удачная постановка «Чайки» на театральной сцене принадлежит режиссерам В. Немировичу-Данченко и К. Станиславскому. Жанр пьесы — комедия, но на афише Художественного театра было указано «драма». «Чайка» 1898 года стала первой современной русской пьесой в истории Художественного театра. Немировичу-Данченко пришлось уговаривать Станиславского, который сомневался в сценичности пьесы. Только во время работы над режиссерской партитурой К. Станиславский полюбил «Чайку». В пьесе он смог увидеть прообраз нового театра, который режиссер желал воплотить. До этих В. Немировича-Данченко и К. Станиславского, до «Чайки» 1898 года, «как это сделать на сцене»[28], как поставить эту пьесу, не знал никто, поскольку А. П. Чехов пренебрегал условиями сцены. Также Потапенко, который стал одним из прототипов Тригорина, отмечал, что в пьесе А. П. Чехова «…отсутствует необходимая театральная условность»[29].

---

[25] Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930 : в 6 т. / Научно-исслед. комис. по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. — Москва : Искусство, 1980–1994. — (Театральное наследие). Т. 2 : вступ. ст. К. Л. Рудницкого. «Чайка» А. П. Чехова. 1981. — 278, [1] с. – Текст : непосредственный. С. 9.

[26] Там же. С. 50.

[27] Там же. С. 8.

[28] Там же. С. 7.

[29] *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй : научное издание; ВНИИ искусствознания Минкультуры СССР. — Москва : Наука, 1979. — 390, [2] с. — Текст : непосредственный. С. 248.

Охарактеризовать режиссерскую партитуру Станиславского, написанную им для постановки «Чайки», можно следующим образом: «впечатление было такое, будто Станиславский воодушевился девизом Треплева: «Нужны новые формы…» — как анализирует критик К. Рудницкий[30]. В заметках Станиславского почти не оказалось прямых указаний обобщенно-стилистического характера. Немирович-Данченко принял партитуру Станиславского, но ввел несколько поправок, отвергнув некоторые замечания, а другие отредактировав.

«Чайка» была поставлена за 24 репетиции в ускоренном темпе, потому что от успеха или неудачи нового спектакля зависело будущее МХТ. Режиссеры столкнулись с рядом проблем при самой организации спектакля: слишком тесная сцена театра не позволяла полностью реализовать то, что планировал К. Станиславский; актеры не могли выполнить все требования, а также художник был не до конца способен претворить в сценическую жизнь задумку двух режиссеров. Планировки Станиславского художник Симов упростил, так как не все идеи могли быть удачно воплощены за счет имеющихся на тот момент возможностей театра. Режиссер принял замечания. Станиславский желал, чтобы в первом действии был фонарь для освещения, но художник понимал, что это сразу осветит фанеру, из которой сделаны деревья, и потому отказался от такого источника света. Однако в последующих двух актах, третьем и четвертом, он уже не побоялся этого. По решению Симова герои подсвечивались рампой снизу. С. Глаголь писал о впечатлении от такого приема художника: «На сцене стоят очень оригинально садовые скамейки и сидящие на них ярко освещаются рампой из-под скамеек… Все это портит впечатление»[31]. Когда у Чехова спросили, хорошо ли у Симова получилось изобразить озеро, он иронически заметил: «Да, мокро». В шутливой манере автор изъяснил незамысловатость и даже примитивность декорации, сотворенной художником. Сам Симов решениями первых двух актов не был удовлетворен. В последнем действии планировки художника наиболее соответствовали первоначальной задумке режиссера.

По замыслу К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, пространство сцены теперь оформлялось по-новому: режиссеры отказались от свободного пространства, и главным принципом здесь стала «заставленность, даже загроможденность сценической площадки разнообразными предметами[32]. Станиславский «поворачивал» героев спиной к зрителю, указывая, тем самым, что они живут своей жизнью, и от этого, как вспоминал Немирович-Данченко, «зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко[33]. О приеме Станиславского высказывался и Куприн: «…артисты без всякой нужды предоставляют публике удовольствие любоваться ракурсами их спин в сидячем, ходячем и стоящем положении»[34], подчеркнув при этом, что необходимо реже пользоваться подобными ракурсами.

---

[30] *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты / предисл. А. М. Смелянского. — Москва : Искусство, 1990. — 464 с. — Текст : непосредственный. С. 7.

[31] Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930. С. 19.

[32] Там же. С. 15.

[33] Там же. С. 13.

[34] Там же. С. 19.

Режиссер уделил внимание поведению каждого героя, указывая на такие действия, как «нервничает и сердится», «зашагала в волнении»[35] и т. д. Станиславский зафиксировал реакцию действующих лиц и равнодушие Шамраева и Медведенко на уход Треплева. Стоит отметить, что в действиях каждого проявлялась индивидуальность, подчеркивался характер героев. Эпизод в целом выражал идею нарастающего эмоционального разлада, который станет доминирующим в спектакле.

Действие не делилось четко и формализовано на отдельные эпизоды, что было свойственно прежнему театру, «…оно именно текло общим потоком, как сама жизнь», — акцентирует К. Л. Рудницкий[36]. Паузы, характерные для пьес А. П. Чехова, Станиславский учел и активно задействовал их в своей постановке. Вот что пишет об этом рецензент А. И. Урусов: «В некоторых сценах «Чайки» действующие лица несколько минут молчат… В жизни иногда молчат по целым часам, и это молчание бывает нередко полно глубокого смысла»[37]. Однако после второго представления «Чайки», Урусов уже видел паузы чересчур длительными. Все же, как отмечает исследователь К. Л. Рудницкий, «жизненность пауз была тотчас замечена»[38]. Ему принадлежит и следующее важное замечание относительно режиссерского плана: «Звуковая партитура “Чайки” все время доносила до зрителей разнообразные голоса природы»[39].

«Сходной цели служила и световая партитура спектакля»[40]. Особенно в четвертом действии главное место К. Станиславский отводил непогоде и соответствующим звукам природы, усиливающимся по мере развития действия. Режиссер постоянно указывает в своих заметках к «Чайке»: «Пауза, звуковые эффекты»[41]. Весь финальный монолог Нины Заречной сопровождался шумом дождя и ветра. Чтобы усилить звук, Станиславский «заставил» Нину, собирающуюся уходить, открыть дверь, — и с того момента звук заполнил пространство не только извне, но и внутри интерьера дома. О значении звуковых эффектов в спектакле писал и С. Глаголь: «Вечер. На дворе бушует осенний ветер и рвется в окна… В камине трещит огонек. Играют в лото, и слышатся выкрикиванья цифр… По театральному шаблону должны кричать и завывать персонажи, а здесь их функции исполняют стихии: огонь и ветер»[42].

Что касается актерского исполнения, К. Станиславский видел здесь несколько задач, которые ставил перед артистами Художественного театра. Во-первых, вызвать непринужденность и простоту в поведении в тот момент, когда актер находился бы под «прицелом» взгляда зрителей, и тогда, когда он в пассивном состоянии, не в центре внимания. Во-вторых, на всем протяжении спектакля сделать жестикуляцию обыкновенной, не театральной. Соответственно, и пластика

---

35 Там же. С. 21.

36 Там же. С. 20.

37 Там же. С. 35.

38 Там же.

39 Там же. С. 20.

40 Там же.

41 Там же. С. 34.

42 Там же.

актеров должна была быть естественной. В-третьих, говоря словами Л. Андреева, «…играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья…»[43], задавая, тем самым, определенное настроение действию.

Приступив к репетициям, режиссер определил три важнейшие сцены, требующие особого внимания, — обморок Сорина, ссора матери и сына, разговор Аркадиной с Тригориным. Станиславский делал подробные заметки для актеров, чтобы они ими воспользовались. Следует упомянуть здесь эпизод обморока Сорина. Режиссер указывал: «У Сорина лицо такое, что можно подумать, что он умер. (Сделать эту сцену пореальнее, стараясь обмануть публику…)»[44]. Этот прием, как полагал Станиславский, повысит интерес публики к происходящему на сцене.

Дуэт Тригорина и Заречной К. Станиславский разработал очень тщательно, причем дал актерам (себе и Роксановой) сложное задание: «Желательно не менять места во время всей сцены»[45]. Динамику эпизоду придавали лишь внутренняя напряженность, волнение. В тот момент, когда Тригорин говорил о писательском труде, Нина, по выражению Станиславского, «смотрела с восторженным лицом в глаза Тригорина»[46].

Не все указания Станиславского — режиссера смог выполнить К. Станиславский как актер. Согласно Б. И. Зингерману, «Станиславский, исполняющий Тригорина, — слишком однотонно истолковал свою роль и не понравился автору»[47]. Впоследствии К. Станиславский анализировал свою неудачу и пришел к выводу, что он стремился внести в трактовку роли такие черты, прямого указания на которые Чехов не желал давать, ограничившись намеком.

Неоднократно отмечалось критиками, что в МХТ на показе «Чайки» во время монолога Роксановой в роли Нины в зале слышался смех. С. Глаголь объяснял это тем, что актриса, по его словам, «как-то дико вскрикивала и завывала и, слушая ее, просто делалось как-то не по себе»[48]. В газете «Новости дня» Н. Е. Эфрос писал о Роксановой, что она «не напала на нужный тон, так здесь важный, и потому все время раздражающе звучала фальшь»[49]. Вызвал неприятные чувства у критика и герой В. Мейерхольда, Костя. Вот что Н. Е. Эфрос излагал о том, каким получился Треплев в одном из эпизодов: он «не помня себя, вскакивает на скамейку у стола, топочет ногой и орет так нервно и громко, что становится неловко»[50].

Любимой актрисой, исполнявшей Аркадину в Художественном театре, стала для драматурга О. Книппер-Чехова. В исполнении роли она полностью следовала партитуре К. Станиславского. В сцене Аркадиной с сыном как Книппер, так и Мейерхольд играли нервно, истерически, не боясь показаться некрасивыми. По поводу того, как прошла эта сцена, существует два противоположных мнения. А. И. Урусов писал, что ссора матери и сына выглядела «как-то скомкано, резко,

---

[43] Там же. С. 22.

[44] Там же. С. 30.

[45] Там же. С. 28.

[46] Там же.

[47] Там же. С. 261.

[48] Там же. С. 25.

[49] Там же. С. 28.

[50] Там же. С. 25.

грубовато и не произвела надлежащего впечатления. У г. Мейерхольда вырывались, как мне кажется, слишком кричащие ноты, бранчливые интонации»[51]. С. Глаголь придерживался иного мнения, он отметил реакцию зрителя: «Сцена с матерью в третьем акте прошла у него (Мейерхольда) и у Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами»[52].

С 17 декабря 1898 года публика сделала новый шаг к пониманию театрального языка Чехова и системы, предложенной Станиславским. Перед московским Художественным театром стояло трудное испытание в первом же действии «Чайки», которое удалось преодолеть. Публика постепенно, по ходу течения спектакля, все-таки приняла спектакль положительно. Театр переставал быть местом развлечения, у него появились новые задачи. «Чайка» была поставлена в тот исторический период, когда русская театральная среда ожидала обновления.

2.2. Основные тенденции интерпретации комедии «Чайка» в XX–XXI вв.

После первых попыток воплощения «Чайки» на театральной сцене, неудачной в Александринском театре, и удачной в Художественном театре, появлялись другие разнообразные драматические интерпретации пьесы А. П. Чехова. Театральные версии «Чайки» различались по жанровой специфике, разнились в трактовке отдельных ролей.

В первой половине XX века пьесы А. П. Чехова либо осовременивали, либо не возвращались к нему, считая их устаревшим. Необходимо было решить вопрос, зачем ставить Чехова в театре, и как сделать его пьесы сообразными современности. Режиссеры, задумавшие воплотить классическое произведение на театральной сцене, не ограничивались рамками своего творчества, но обязательно оказывались вовлечены в культурный контекст времени.

Определение «комедия», данное А. П. Чеховым «Чайке», все еще оставалось неразгаданным. Синтез комического и драматического стал каноничным для постановок «Чайки». В начале 20-х годов Е. Вахтангов (не поставивший пьесу), наперекор автору, назвал «Чайку» трагедией. Как «комедия» пьеса не ставилась на всем протяжении XX века.

В первом номере журнала «Театр» 1960 года режиссеры, театроведы, актеры обсуждали и выдвигали разнообразные, порой парадоксальные идеи относительно понимания творчества Чехова. Каждый по-своему интерпретировал чеховскую драматургию. В предисловии к журналу, автором которого был Б. И. Зингерман, говорилось, что «по существу, только сейчас начинает нам до конца проясняться, что есть Чехов, — для России, для всего XX века»[53].

Мы считаем возможным выделить несколько знаковых постановок пьесы А. П. Чехова «Чайка» на протяжении полувековой истории чеховского театра.

Режиссер А. Эфрос ставил «Чайку» в театре им. Ленинского комсомола в 1966 году с попыткой поиска иной эстетики чеховского театра, потому как прежние версии уже не соответствовали требованиям того времени. В тот период тема

---

[51] Там же. С. 31.

[52] Там же.

[53] *Шах-Азизова Т. К.* / Полвека в театре Чехова, 1960–2010. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011. — 325 с. — Текст : непосредственный. С. 21.

разъединенности людей была актуальна, и не только для чеховского театра. 60-е годы XX века можно назвать периодом нового Чехова. Происходило оживление классики, сопровождавшееся спором с традициями и современным театральным прочтением пьес прошлого. В «Чайке» увидели вызов устоявшемуся, привычному, что согласовывалось с настроениями 60-х. Все более серьезно относились к Треплеву, к его мечтам и стремлениям, уже не считая молодого человека оторванным от жизни.

А. Эфрос говорил в интервью в газете «Московский комсомолец», обобщив взгляд на Чехова через призму своей эпохи следующими словами: «И будто бы мы ставим "Чайку" первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического "паузного" спектакля»[54].

Эфрос стремился как можно ближе подойти к сути пьесы. Путь этот лежал через образ и атмосферу спектакля. Все в «Чайке» А. Эфроса организовывалось по-новому, неожиданно, если не сказать, странно — пространство существования героев было ограждено большим сплошным забором, через который пробивались мрак и пустота. Затем забор трансформировался в стены комнат, где происходили обыденные бытовые действия, но и о каком уюте и покое не могла идти речь. Действие разворачивалось на подобном фоне как в треплевской пьесе: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

Характеризуя спектакль А. Эфроса, следует сказать «Борьба всех против всех», как в чеховском «Лешем». Спектакль состоял из нескольких равноправных отдельных историй героев, которые так или и иначе примыкали к Треплеву, складываясь, по словам режиссера, в общую картину «острейшей конфликтности», или «смертельной борьбы». А. Эфроса интересовала тема судьбы художника. Треплев же был очень близок режиссеру как художник особого склада. Треплев предстал не декадентом и хлюпиком, а серьезным молодым человеком, который грезил о любви и не получил ее в ответ. Именно данный герой стал центральной фигурой спектакля А. Эфроса.

В процесс формирования своего рода нового чеховского театра включился и О. Ефремов. Он предложил две интерпретации «Чайки». В цикле чеховских спектаклей первая постановка «Чайки» 1970 года выделялась особенно среди других, абсолютно на них непохожая. Она стала «пьесой времени».

«Чайка», поставленная О. Ефремовым в Современнике, предстала перед зрителем как вполне будничная история жизни в совсем не веселой комедии. Возникающий на сцене мир можно было бы назвать проекцией душевных состояний и переживаний героев. Выделялись некоторые мотивы, важные для О. Ефремова. Среди них мотив разлада — с близкими, с самим собой и окружающим миром. Лейтмотивом же чеховского театра Ефремова — мысль о расколотом мире, из которого исходит контраст высокого с обыденным, что можно наблюдать и в «Чайке» «Современника»[55].

Неожиданным в ефремовской «Чайке» стал финал, где действие из будней перенеслось в иное измерение, и Нина читала монолог из пьесы Кости, «как реквием художнику»[56].

---

[54] Там же. С. 60.

[55] Там же. С. 77.

[56] Там же. С. 79.

Замысел и восприятие «Чайки» О. Ефремовым были предвестием будущего. Режиссер попытался разгадать определение жанра, данное А. П. Чеховым, который назвал «Чайку» комедией. О. Ефремов внес в чеховский театр зачатки комедийности. Однако попытки решить это практически, на театральных подмостках, осуществятся позднее.

Вторая «Чайка» О. Ефремова, поставленная в 1980 году в МХАТ, появилась в период театрального кризиса 70-х — 80-х годов. Режиссер отражал свое время в постановках, одновременно и спорил с ним, давал в спектаклях то, чего не хватало тому времени: красоту и масштаб личности.

Эпилог, перенесенный из первой «Чайки», стал уже вполне необходимым завершением темы искусства.

Ефремов предпочитал радиоверсию спектакля, где, по его мнению, наиболее выражен смысл через музыкальное оформление. Режиссер не был удовлетворен актерской игрой, ему хотелось, чтобы героев исполнили легко, с точно переданными оттенками настроения. Мхатовцы не владели такой манерой. «В чеховском спектакле все решается тем, как будет существовать актер»[57], — говорил О. Ефремов, видя в актерском исполнении важную составляющую чеховского театра.

Обращение к «Чайке» было личностно детерминировано, потому что режиссеры выражали не только требования своего поколения в 60–70-е гг. XX века, но и личные переживания.

Время предлагало всевозможные пути, по которым могли идти режиссеры, в очередной раз ставя «Чайку». В Липецком государственном театре драмы им. Л. Н. Толстого, в постановке «Чайки» 1981 года, выбор был сделан в пользу «живых лиц» на сцене. Как писала Т. Шах-Азизова, «живых лиц, узнаваемых и вместе с тем новых, было много в спектакле, от Шамраева (А. Магдалинин), веселого, свойского и потому обезоруживающего нахала, или Маши (Т. Фирсова) с ее внезапной злой досадой на себя и свою судьбу — до несущей опоры, центрального квартета пьесы — двух писателей, двух актрис…»[58]. Названные «живые лица» существовали в не достоверной, противоречивой среде.

На первом плане были обыкновенные люди с их судьбами и переживаниями. Костя и Нина выделялись на фоне остальных, драма сломленных судеб этих молодых людей, несостоявшаяся любовь в первую очередь интересовала Липецкий театр. Исходя из этого, режиссера Вл. Пахомова волновала в «Чайке» драма жизни, а не драма искусства. Слова А. П. Чехова относительного своей пьесы подойдут и для описания этого спектакля: «Много разговоров о литературе… пять пудов любви»[59].

Следует отметить, что наличие в этой постановке метафоричности, которая была свойственна театру 60–70-х годов, шла вразрез с общим стилем спектакля.

К середине 1990-х годов, за столетие своей судьбы на театральной сцене, «Чайкой», казалось, уже нельзя было удивить. Однако П. Лебл в Праге в Театре на Забрадли предложил то, что еще не воплотили другие. Режиссер применил в своей пражской версии «Чайки» 1994 года, принципы старого кино, используя черно-белую цветовую гамму в основном в гриме и костюмах героев. Из того же источника образовывались гиперболизированные позы, мимика, жесты и мизансцены.

---

[57] Там же. С. 82.

[58] Там же. С. 106.

[59] Там же. С. 301.

Утрировался модный в то время эпатаж, это проявлялось в качествах, данных героям постановки: самоуверенная и роскошная Аркадина (Йорга Котробова), истеричная Маша (Ева Станиславова), демоничный Тригорин (Карел Добры), инфантильный Треплев (Радек Холуб).

Режиссер полагал, что «"Чайка" — причудливая пьеса, отнюдь не классика, но эксцентричная пьеса с массой как высоких мыслей, так и провокативных авторских приемов»[60]. П. Лебл считал пьесу современной, и потому применил к ней совершенно новый подход, идущий наперекор традиционности.

Главными в спектакле были Костя и Нина, которые предстали перед зрителем в ироническом ключе. Высмеянный близкими, спектакль Треплева был высмеян и режиссером.

Первую часть постановки надлежит назвать эпатажной, гротескной. «…Гротеск с примесью жути — характерное для Лебла сочетание…»[61].

Во второй части постановки провокативность закончилась, — с актеров был смыт вызывающий грим, герои стали серьезны. Прозвучал выстрел, немая сцена, крик чайки — напряженная развязка. Комедия окончательно сменилась драмой. Очевиден абсолютный контраст между первой и второй частями спектакля.

«Чайка» в Театре на Забрадли вызвала настоящий шок в Европе из-за ее эпатажности.

Спектакли 90-х годов, заявившие о себе с вызовом, отличались всплеском комичности, иногда даже доходящей до сарказма. Постановки «Чайки» конца XX столетия соответствовали своей переходной эпохе. Мироощущению этого периода времени была особенно близка тема судьбы, которая отразилась и в «Чайках». Традиционность Малого театра уместно уживалась с веяниями постмодернизма, с резким отношением к традиции.

Театральная интерпретация, о которой пойдет речь, была поставлена режиссером В. Драгуновым осенью 1996 года в Малом театре к столетию своей петербургской премьеры — или провала, как принято обозначать это событие. В задачи входило поставить «Чайку» «сполна и в равной степени внятно», — говорит исследователь Т. Шах-Азизова. Однако на практике не все получалось так, как планировалось, — где не было четкого решения, там многое воплотить не удалось. Оставалось непонятным, что означал для Малого театра эпизод постановки спектакля Треплева — просто пародия на декадентов, авангардистский бред или стремление к новизне. От того, под каким углом постановщики «Чайки» Малого театра рассматривали треплевский спектакль, зависела, прежде всего, трактовка главных героев. В данном спектакле на первый план выдвигались Костя и Нина в их взаимоотношениях, акцентировалось внимание на драме двух юных людей. Тригорин же находился на вторых позициях. Театровед так описывает героя в версии В. Драгунова: «Тригорин являлся здесь забавным, неловким и мешковатым, не артистичным и не столичным… В последнем же акте он являлся собранным, деловитым — уже не забавным»[62].

---

[60] Там же. С. 168.

[61] Там же.

[62] Там же. С. 55.

Первые три акта спектакля можно назвать комедией, а последующие акты, на контрасте — драмой. В целом атмосфера спектакля менялась, отличаясь то сдержанностью, то комедийностью.

«Чайка» — одна из тех редких пьес психологического театра, на материале которой были созданы и балетные версии. В 1980 году в Большом театре Майя Плисецкая танцевала в балете композитора Р. Щедрина, который вбирал в себя не только сюжет пьесы, но и историю нашумевшего провала первой постановки «Чайки».

К балетной версии «Чайки» относится и гамбургская постановка Дж. Ноймайера 2002 года. Здесь действие было перенесено в балетную среду, и герои, соответственно, являлись артистами балета, — Аркадина и Заречная предстали балеринами, а Тригорин и Треплев — хореографами. Дж. Ноймайер выделил для себя из четырех главных героев наиболее ему симпатизирующих — это Костя и Нина. Именно Заречная развивалась в течение спектакля — она преобразовывалась из наивной девушки в уверенную взрослую женщину.

Для хореографа крайне важно было визуализировать душевное состояние героев. Дж. Ноймайер говорил следующее о своих идеях: «Хотя я изменяю историю и придумываю ситуации, которых нет у Чехова, балет в этом смысле все же очень близок к Чехову, так как он обыгрывает взаимоотношения внутреннего и внешнего мира»[63].

После 2004 года (когда активно отмечалось 100-летие со дня смерти А. П. Чехова) произошел спад чеховского театра, необходимо было многое переосмыслить и сделать паузу, чтобы потом вновь представить миру обновленную «Чайку».

2.3. Интерпретация пьесы «Чайка» в Ярославском театре имени Ф. Волкова

С успехом и элементами скандала ворвалась в современную театральную жизнь версия «Чайки» режиссера Е. Марчелли в Ярославском театре драмы им. Федора Волкова 2016 г. Эту «Чайку» можно назвать интерпретацией с намеком на экстравагантность во всем: начиная от интонаций, продолжая звуковыми эффектами и поведением героев, заканчивая элементами декораций и неантропоморфными персонажами.

Е. Марчелли характеризует образ чайки следующими ассоциациями: «Всегда “Чайка” в нашем воображении связана с образом птицы, парящей над морем, печально кричащей, возвышенной. И отсюда образ Нины — такой возвышенной, как чайка… Но ведь на самом деле чайка — это жуткая птица. Жуткая! Она орет! Вы слышали когда-нибудь, как орут разбушевавшиеся чайки? Это ад!» и далее следуют сопоставления чайки с другими представителями животного мира. Таково представление Е. Марчелли, которое он реализует в своем спектакле «Чайка. Эскиз».

Некоторые рецензенты делают попытки толкования жанрового определения, данного режиссером своему спектаклю. В частности, на сайте «Lenta.ru»[64] опубликована рецензия, где предлагается любопытная версия трактовки «эскизности» постановки: «К названию “Чайка” добавлено слово “эскиз” — в случае с ярославским

---

[63] Там же. С. 157.

[64] *Банасюкевич А.* Чайку Нина задушила. Экстравагантный взгляд на классику в спектакле Марчелли / сайт Lenta.ru. — URL: https://www.lenta.ru/articles/2016/10/29/seagull (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.

спектаклем это жанр: и первому, и особенно второму акту трехчасового действа свойственна некоторая дробность, сбивчивость ритма, нарочитая смазанность общей картины». В данном случае рецензент вкладывает в понятие эскиз впечатление от спектакля, не базирующееся на определенных критериях.

Существует и противоположное первому мнение, свидетельствующее, что название постановки не соответствует реальному сценическому действию: «На самом деле в спектакле — несмотря на заглавие — нет ничего эскизного, «импрессионистского»[65].

По нашему мнению, эскизность «Чайки», поставленной Е. Марчелли, заключается в том, что режиссер делает явно беглые, подчас случайные наброски образов героев, не раскрывая их полностью, остановившись лишь на намеках. Однако внешние проявления, такие как стиль одежды или манера поведения раскрывают характеры и даже настроения героев, обеспечивая внутренний психологизм, проекцию которого можно уловить, внимательно наблюдая каждую мизансцену.

«Чайка. Эскиз» Волковского театра вобрала в себя многое из предыдущего опыта постановок пьесы А. П. Чехова, в большей или меньшей степени учитывая принципы и приемы предшествующих интерпретаций. Являя собой откровенно постмодернистский опыт использования прошлых трактовок, приемов, нюансов, «Чайка. Эскиз» Е. Марчелли претендует на то, чтобы стать трагедией творческого человека, трагедией личности и неразделенной любви.

Теме любви, по нашему мнению, отведено одно из главных мест в данной версии «Чайки». Согласно этому, в центре оказываются не только Костя (Даниил Баранов) и Нина (Алена Тертова), интерпретированные как юные, неопытные любящие существа, как две чайки с подбитыми крыльями; но и Аркадина (Анастасия Светлова), которая едва ли не сходит с ума от ревности; Тригорин (Николай Зуборенко), мечущийся от одной женщины к другой, но в итоге оказывающийся в зависимости от Аркадиной; Маша (Яна Иващенко), находящаяся на грани нервного срыва от неразделенной любви к Косте; Полина Андреевна (Светлана Спиридонова), настойчиво стремящаяся удержать расположение Дорна (Евгений Мундум). Судьбы и эмоции переплетаются между собой и создают единую картину неустроенной жизни. Как, впрочем, и во многих предыдущих интерпретациях «Чайки».

Говоря о главных героях, подчеркнем, что «выделение» их — это всегда важный вопрос, на который дает ответ каждая новая постановка, ибо само понятие «главный герой» для чеховской драмы некорректно. Е. Марчелли особенно выделяет на фоне остальных Заречную и Аркадину — две полярных женщины и актрисы.

Нина по ходу действия спектакля преображается ее образ преподносится режиссером в динамике — если в первом акте Заречная ведет себя как обычная девушка — подросток XXI века, с типичными для нашего времени манерами (резкость, порой даже вульгарность, развязность в движениях, позах и речи); то во втором акте Нина, пройдя становление от девушки к женщине, ведет себя совсем иначе — появляется женственность, надлом. Подростковый стиль — брюки, ботинки и спортивная кофта с капюшоном уже не актуальны: теперь Заречная облачается

---

[65] *Авраменко Е.* Хищная «Чайка» из Ярославля. Евгений Марчелли продолжил традицию «жесткого Чехова». — 31.10.2016 / сайт Известия. — URL: https://www.iz.ru/news/641198 (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.

в элегантное белое платье. Меняется и поведение девушки. Во втором акте, в отличие от первого, Нина не скачет с визгом от радости, не лежит с томным видом на стуле, широко расставив ноги, — ее пластика становится мягкой, изящной, уверенной.

В финальном монологе от неопытной, легкомысленной Нины Заречной с тихим дрожащим голосом и сбивчивой речью не осталось и следа — перед нами достаточно опытная актриса, громко и четко произносящая все тот же «декадентский» текст, но уже с надрывом и хрипом в голосе. Контраст между Ниной в начале спектакля и в конце очевиден.

Аркадина же остается собой в каждом действии спектакля. Одевается она броско, чтобы привлечь внимание, а также не по возрасту — что говорит о ее стремлении выглядеть молодо, наравне с младшим поколением. В данном спектакле Ирина Николаевна носит короткую стрижку, смело надевает короткие платья, подчеркивая красивые ноги, не боится полупрозрачных тканей — в ней легко узнается современная «роковая женщина», которая своим внешним видом дает посыл: она готова покорять окружающих. Речь Аркадиной также служит немаловажным акцентом образа Ирины Николаевны. Если она говорит, то в ее голосе звучат раздраженные интонации, что наводит на мысль о вполне возможном нервном срыве. В эпизоде, когда заходит разговор о лошадях для отъезда, актриса не просто говорит на повышенных тонах, не желая слушать отказ в своем требовании, она кричит и в порыве гнева даже произносит бранные слова. Истеричка — вот определение, которое можно дать Аркадиной в спектакле Е. Марчелли.

Стоит отметить особо: она ярко смотрится на общем фоне. В этом мы видим заслугу актрисы, Анастасии Светловой, сумевшей усилить черты своей героини, делая ее эффектным персонажем.

Однако мы лишь отчасти согласимся с высказыванием рецензента, где в статье под заглавием «"Чайка" в Ярославле: полет на одном крыле» на сайте «Regnum. Информационное агентство»[66] говорится о главенствующем положении, занимаемом Аркадиной в спектакле, которая отодвигает Нину на второй план: «…складывалось впечатление, что спектакль рассчитан на одного актера — сегодняшнюю приму Волковского Анастасию Светлову… Акцент с Нины Заречной и вовсе был снят. Аркадина уверенно расположилась в центре спектакля, все крутилось вокруг нее».

Мы полагаем, что именно странный дуэт, — две актрисы, Заречная и Аркадина, могут восприниматься как центральные фигуры спектакля; режиссер сталкивает их друг с другом, подчеркивая непохожесть двух женщин. Если Нина хочет наладить взаимоотношения с Аркадиной, обнимает ее по-детски искренне, то Ирина Николаевна испытывает явное отвращение, притворно обнимая Заречную в ответ. Она чувствует свое превосходство над девушкой. В данном эпизоде режиссер обнажает противоположные натуры двух главных персонажей в их отношении друг к другу.

Также различно и отношение других персонажей к обеим актрисам. Большинство представителей мужского пола завороженно смотрят на Нину, а Аркадину не воспринимают как женщину. Костя по-настоящему любит Нину и ненавидит мать. Сорин тоже обожает девушку, останавливая на ней недвусмысленные

---

[66] *Куликова В.* «Чайка» в Ярославле : полет на одном крыле. — 11.05.2016 / сайт Regnum. Информационное агентство. — URL: https://www.regnum.ru/news/2130664.html (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.

взгляды; в Ирине Николаевне он видит легкомысленного и эгоистичного человека, думающего только о себе. Тригорин очарован Ниной, он, как и упомянутые выше персонажи, устремляет влюбленные глаза на девушку. К Аркадиной же у него нет возвышенных чувств, ему просто удобно быть ведомым сильной женщиной, что вполне устраивает беллетриста.

Что же касается Кости, то в версии Волковского театра в его образ режиссер не привнес ничего нового сравнительно с предшествующими постановками «Чайки». Треплев получился все тем же непонятым родными людьми молодым человеком, страдающим от невозможности самовыражения и признания в творчестве; он статичен, его образ не развивается, оставаясь одинаковым в любом акте. В отличие от других мужчин — Тригорина, Сорина, Дорна — он и не обаятелен.

Режиссер использует тот же прием непрерывности действия, того плавного течения жизни, который был введен в «Чайку» еще Станиславским в Художественном театре. Герои могут подолгу молчать, выдерживая длинную паузу, которая соединяет сценические эпизоды. К примеру, в начале первого акта, когда Костя идет проверить, не наблюдает ли кто за ним и Ниной, секунд 20 на сцене ничего не происходит, лишь Заречная стоит в стороне. За этим следует эпизод поцелуя Кости и Нины, который длится еще дольше, около минуты. Другим примером может служить эпизод, когда все персонажи, выстроившись в ряд, ожидают, когда начнется спектакль Треплева. Они молчат, выдерживая паузу, каждый погружен в свои мысли, пока тишину не нарушит Медведенко с его философскими размышлениями. Подобные примеры разбросаны по всей постановке.

Герои, казалось бы, никуда не спешат, они просто живут, словно им нет дела до зрителя. Эпизод постановки пьесы Кости Треплева показателен в этом плане — герои ставят стулья в проходе зала и вместе со зрителями являются наблюдателями происходящего на сцене. Следует отметить, что на всем протяжении спектакля активно задействуется зрительный зал, откуда актеры появляются и куда уходят, что добавляет естественности действию.

Неожиданной «деталью» в данной «Чайке» является настоящая лошадь, которая появляется сразу после поднятия занавеса. Этим режиссер сообщает, как мы полагаем, что если спектакль начинается с такой «детали», — значит, и дальше пришедших на спектакль ждет нечто необычное, нарушающее привычное восприятие. Соответственно, появление лошади попросту служит элементом развлечения, чтобы вызвать у зрителя интерес.

Другое неординарное решение Е. Марчелли состоит в том, чтобы через аквариум с водой вызвать ассоциации с озером, которое задействовано в ходе представления Треплева. Данный эффект скорее создан для повышения визуального эффекта, чем для функциональной значимости в постановке.

Рядом с привнесенными в постановку лошадью и аквариумом в определенной степени теряется традиционный символ пьесы — чайка.

Относительно образа чайки, то здесь существует несколько версий того, какой же предстала эта птица в спектакле Е. Марчелли. На сайте «Regnum. Информационное агентство»[67] была опубликована рецензия на спектакль Волковского

[67] *Куликова В.* «Чайка» в Ярославле : полет на одном крыле. — 11.05.2016 / сайт Regnum. Информационное агентство. — URL: https://www.regnum.ru/news/2130664.html (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.

театра. Вот что там сказано: «Чайка же как символ осталась невостребованной ни в одном образе. Аркадина в диалоге с Машей пыталась изобразить несуразность птицы — вышла ироничная сценка «кто кого перекривляет. Более никак с чайкой она не пересеклась. Пух и перья полетели из груди Маши, застрелившейся следом за Треплевым — но она не находилась в центре постановки».

По мнению рецензента, символизм «чайки» вообще не был раскрыт Е. Марчелли в данной постановке. Однако мы не согласны с такой точкой зрения в полной мере, потому как символы есть, и они разбросаны по всему спектаклю: режиссер помещает чайку в свою интерпретацию как вполне конкретное существо (задушенное Ниной) и обращается к нему неоднократно: в виде проекции на занавесе; посредством диких, надрывных криков птицы, звучащих на фоне, а также комичной сцены диалога Маши и Аркадиной, которая имитирует крик чайки. «Чайка — тоже символ», — говорит Нина Заречная, озвучивая этой репликой позицию режиссера.

«Чайка. Эскиз» Е. Марчелли оставляет зрителю открытый вопрос, касающийся того, кто же является той самой чайкой, символизм и значение которой режиссер подчеркивает в своей постановке.

Более того, кроме Нины и Кости (что бывало чаще всего) и Маша, оказывается одной из главных фигур, если рассматривать ее именно с позиции раскрытия символики чайки. В финальной сцене, когда раздается выстрел, именно перед Машей происходит своего рода вспышка из птичьих перьев; девушка запрокидывает руки и голову на стуле, что намекает зрителю на ее смерть, происходящую вместе со смертью Треплева. Таким образом, режиссер намекает на то, что и Маша вполне может быть той убитой чайкой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, нужно сказать, что историко-культурная традиция интерпретации классической драматургии, с одной стороны, задает вектор для направления деятельности режиссера и театра. С другой стороны, в каждый период развития культуры появляются другие режиссеры, актеры, театры, которые не только опираются на сложившуюся традицию, но отыскивают и предлагают свои, новые, художественные и нравственные смыслы классических пьес.

В нашем исследовании установлено, что популярность пьес А. Н. Островского велика и стабильна. В том числе «Лес» ставили многие режиссеры, которые представляли различные трактовки этой пьесы. «Лес» рассматривали как произведение о жизни помещиков, либо выделяли в качестве доминирующего начала мотив театра и актерства. У Мейерхольда мы не найдем точного ответа, поскольку он высказывался, скорее, в целом об отношении к классике и выдвигал идею, что она нужна «на пароходе современности». Обращаясь к авангардным, гротескным формам, режиссер подчеркнул незыблемость человеческих констант: любви, чести, благородства, милосердия. Вместе с тем он призвал возвратиться к театру А. Н. Островского.

«Лес» К. Серебренникова является постановкой о помещиках и их нравах. Режиссер дезавуировал нравственно-психологические основания творчества Островского, подчеркнув героически-балаганную, наполненную (вопреки

отечественной культурной традиции) пессимистическими, негативными коннотациями как на антропологическом, так и на эстетическом уровнях.

Спектакль театра им. Ф. Волкова сделал акцент на театральности и актерской жизни персонажей. Режиссер А. Кузин соотнес сферы обыденной жизни и искусства как равнозначные и взаимозависимые, подчеркнув позитивные свойства жизнетворчества и «театра жизни».

В театральных интерпретациях пьесы А. П. Чехова «Чайка» ведется поиск атмосферы жизни персонажей, определяется звуковая и световая «палитра» действия, уделяется внимание темпоритму существования персонажей и актерскому ансамблю. Но, как бы ни трактовались общие принципы, которые названы выше, основное внимание в психологической пьесе привлекает вопрос о трактовке отдельных ролей.

Каждая исследованная нами постановка предлагает свой вариант воплощения главных персонажей, и различие в трактовках обусловливается влияниями конкретной эпохи в совокупности с индивидуальным видением режиссера. В каждый временной период те, кто ставил «Чайку» и преподносил ее публике, находили что-то новое, иногда радикально опровергая, иногда даже эксплуатируя, а не просто развивая прежние идеи.

Режиссеров и актеров интересует значение отдельных персонажей, отражение в той или человеческой судьбе центрального символа пьесы — чайки, которую в разных постановках связывают то с Заречной, то с Треплевым, то едва ли не с большей частью персонажей.

Исследование позволило обобщить тенденции развития чеховского театра на протяжении конца XIX — XX в. на основе работ отечественных исследователей; выявить особенности интерпретации этих постановок.

Мы пришли к выводу о том, что отдельные сценические детали оформления (аквариум), воплощения сценической среды (живая лошадь), а также трактовки персонажей (Аркадиной, Сорина, Тригорина) в значительной мере примыкают к уже сложившимся принципам решения пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авраменко Е.* Хищная «Чайка» из Ярославля. Евгений Марчелли продолжил традицию «жесткого Чехова». — 31.10.2016 / сайт Известия. — URL: https://www.iz.ru/news/641198 (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.
2. *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — Москва : Наука, 1972. — Текст : непосредственный.
3. *Балухатый С. Д.* «Чайка» в постановке МХАТа. Режиссерская партитура К. С. Станиславского / ред. и вступит. ст. Москва. — Л. : Искусство, 1938. — 298 с. — Текст : непосредственный.
4. *Банасюкевич А.* Чайку Нина задушила. Экстравагантный взгляд на классику в спектакле Марчелли / сайт Lenta.ru. — URL: https: // www.lenta.ru/articles/2016/10/29/seagull (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.
5. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / примеч.: С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1986. — 444, [1] с. — Текст : непосредственный.

6. *Бентли Э.* Жизнь драмы : пер. с англ. В. Воронина. — Москва : Искусство, 1978. — Текст : непосредственный.

7. *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм : очерки. — Ленинград : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1981. — 398, [2] с. — Текст : непосредственный.

8. *Ваняшова М.* Театр Евгения Марчелли : путешествие на пределе возможностей. — Ярославль : Академия 76, 2017. — 303, [1] с. — Текст : непосредственный.

9. *Виленкин В. Я.* А. П. Чехов в Московском Художественном театре. — М. : Изд. МХАТ 1947. (Б-ка ежегодника Моск. Худож. театра). — 92 стр. с илл. — Текст : непосредственный.

10. *Вислова А. В.* Русский театр на сломе эпох : рубеж XX–XXI веков / Рос. ин-т культурологии. — Москва : Университетская книга, 2009. — 217 с. — Текст : непосредственный.

11. *Владимиров С. В.* Действие в драме. — Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-е, 1972. — Текст : непосредственный.

12. В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов. — Москва : Наука, 1981. — 374 с. — Текст : непосредственный.

13. *Головачева А. Г.* Литературно — театральные реминисценции в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Науч. докл. высш. шк. филол. науки. — 1988. — № 3. — С. 15–20. — Текст : непосредственный.

14. *Головашенко Ю.* А Классика на сцене : Критич. очерки. — Москва: Искусство, 1964. — 302 с. — Текст : непосредственный.

15. *Гордеева А.* Кому свадьба, кому правда // Время новостей. — URL: https://mxat.ru/press/2004/4620/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

16. *Давыдова М.* К «Лесу» передом // Известия. — URL: https://mxat.ru/press/2000/4619/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

17. *Данилова Е. В.*, *Якушкина В. Г.* А. П. Чехов и современный театр. (1985–1995 гг.) / РГБ НИО Информкультура. — Москва : 1995. — 71 с. — Зрелищные искусства : Реферативно-библиографическая информация. Вып. 5–6. — Текст : непосредственный.

18. *Должанский Р.* «Лес» стал пущей // Коммерсант. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4616/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

19. *Долженков П. Н.* Эволюция драматургии Чехова : Монография. — Москва : МАКС Пресс, 2014. — Текст : непосредственный.

20. *Ермилов В. В.* А. П. Чехов; Драматургия Чехова. — Москва : Советский писатель, 1951. — 509, [1] с. — Текст : непосредственный.

21. *Заславский Г.* Хорошо в лесу! // Независимая газета. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4618/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

22. *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй : научное издание; ВНИИ искусствознания Минкультуры СССР. — Москва : Наука, 1979. — 390, [2] с. — Текст : непосредственный.

23. *Зинцов О.* МХТ нашел корень // Ведомости. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4769/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

24. *Злотникова Т. С.* Эстетические парадоксы режиссуры : Россия, XX века. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. — 308 с. — Текст : непосредственный.

25. *Злотникова Т. С.* Эстетические парадоксы русской драмы. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. — 288 с. — Текст : непосредственный.

26. *Злотникова Т. С.* Время «Ч» : культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. : науч. монография; М-во образования и науки Рос. Федерации, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, Моск. пед. гос. ун-т. — Ярославль: ЯГПУ ; Москва: [б. и], 2007. — 259 с. — Текст : непосредственный.

27. *Каган М. С.* Философия культуры / Акад. гуманит. наук., С. Петерб. гос. ун-т профсоюзов, С.-Петерб. гос. ун-т. — Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. — 414, [1] с. — Текст : непосредственный.
28. *Каминская Н.* Чувство глубокого удовлетворения // Культура — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4768/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.
29. *Карась А.* Пуще леса // Российская газета. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4766/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.
30. *Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема. — Москва : Наука, 1971. — Текст : непосредственный.
31. *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова. Статьи. — М. : ИМЛИ РАН, 2018.
32. *Киселев А.* 5 спектаклей Кирилла Серебренникова о России. — 16.09.2015. — URL: https://www.teatrall.ru (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.
33. *Кондаков И. В.* Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме. — Москва : Издательство МБА, 2011. — Текст : непосредственный.
34. *Кузин А. С.* Театральная школа: современные смыслы. — Ярославль : Ярославский государственный театральный институт, 2017. — 294 с. — Текст : непосредственный.
35. *Кузичева А. П.* Чехов: жизнь «отдельного человека». — Москва : Молодая гвардия, 2010. — Текст : непосредственный.
36. *Куликова В.* «Чайка» в Ярославле : полет на одном крыле. — 11.05. 2016 / сайт Regnum. Информационное агенство. — URL: https: // www.regnum.ru / news/ 2130664.html (дата обращения: 25.04.2017). — Текст : электронный.
37. *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский / 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Искусство, 1982. — 567, [1] с. — Текст : непосредственный.
38. *Лакшин В. Я.* Провал: К загадкам чехов. «Чайки» // Театр. — 1987. — № 4. — С. 83–91. — Текст : непосредственный.
39. *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры / Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры / Санкт-Петербург : Искусство . — СПБ, 2002. — 765 с. — Текст : непосредственный.
40. *Малюгин Л.* Судьба «Чайки». О литер. и сценич. истории пьесы А. П. Чехова «Чайка» // Театр. — 1964. — № 9. — С. 60–68. — Текст : непосредственный.
41. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917–1939. — Москва : Искусство, 1968. — 643 с. — Текст : непосредственный.
42. *Минкин А. В.* Нежная душа: книга о театре. — Москва : АСТ, 2009. — 412 с. — Текст : непосредственный.
43. *Никифорова В.* Президент идет в «Лес» // Эксперт. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4765/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.
44. *Островский А. Н.* Пьесы / предисл. и примеч. А. И. Ревякина; худож. Г. Новожилов. — Москва : Московский рабочий, 1978. — 476, [2] с. — Текст : непосредственный.
45. *Островский А. Н.* Сочинения : в 3 т. / сост., вст. ст., коммент. В. Я. Лакшин, худож. Ю. А. Боярский. — Москва : Художественная литература, 1987. Т. 2 : Пьесы : 1862–1874. — 1987. — 493 с. — Текст : непосредственный.
46. Правда безусловная и честная: Театр Чехова: пути и судьбы [К 125-летию со дня рождения А. П. Чехова] // Театральная жизнь. — 1985. — № 2. — С. 2–9. — Текст : непосредственный.
47. *Ревякин А. И.* Искусство драматургии А. Н. Островского / 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Просвещение, 1974. — 332, [2] с. — Текст : непосредственный.
48. Режиссерский театр под занавес века: от Б до Ю / составители А. М. Смелянский, О. В. Егошина. — Москва : издательство Московского Художественного театра, 2004. — 530 с. — Текст : непосредственный.

49. *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. — Москва : Эксмо, 2005. – Текст : непосредственный.

50. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930 : в 6 т. / Научно-исслед. комис. по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. — Москва : Искусство, 1980–1994. — (Театральное наследие). Т. 2 : вступ. ст. К. Л. Рудницкого «Чайка» А. П. Чехова, 1981. — 278, [1] с. — Текст : непосредственный.

51. *Рудницкий К. Л.* Театральные сюжеты / предисл. А. М. Смелянского. — Москва : Искусство, 1990. 464 с. — Текст : непосредственный.

52. *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. — Москва : Наука, 1969. 527 с. — Текст : непосредственный.

53. *Рудницкий К. Л.* «Лес» Мейерхольда // Театр. — 1976. — № 12. — С. 106. — Текст : непосредственный.

54. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. — СПб. : РИИИ, 2004. 287 с. — Текст : непосредственный.

55. *Сахановский-Панкеев В. А.* Драма. Конфликт ; Композиция ; Сценическая жизнь. — Ленинград : Искусство, Лен отд.-е, 1969. — Текст : непосредственный.

56. *Ситковецкая М. М.* Мейерхольд репетирует : в 2 т. / вступит. тексты М. М. Ситковецкой и О. М. Фельдмана. — Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993. — Т. 1. Спектакли 20-х годов. — 272 с. — Текст : непосредственный.

57. *Ситковский Г.* Дети зубров твоих не хотят вымирать. 27.12.2004. — Текст : электронный / Театрон. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4617/.

58. Спектакли и годы. Статьи о спектаклях русского советского театра. — Москва : Искусство, 1969. — 520 с. илл. — Текст : непосредственный.

59. *Сурков Е. Д.* Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. — Москва : Искусство, 1961. — 503 с., 21 л. илл. – Текст : непосредственный.

60. *Сухих И. Н.* А. П. Чехов : Proetcontra: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. : антология / Сев.-Зап. отд-ние Рос. акад. образования, Рус. христиан. гуманитар. ин-т. — Санкт-Петербург : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2002. — 1072 с. — Текст : непосредственный.

61. *Чепуров А.* Александринская «Чайка» / Библиотека Александринского театра // Чеховский вестник. — 2003. — № 13. — Текст : непосредственный.

62. *Чехов А. П.* Рукописи. Письма. Биографические документы. Воспоминания. Театральные постановки. Рисунки. Фотографии. Описание материалов Центр гос. архива литературы и искусства СССР. — Москва : Сов. Россия, 1960. — 272 с. с ил. — Текст : непосредственный.

63. *Чехов А. П.* в культурном пространстве 21 столетия : материалы научно-практической конференции, 25–26 апреля 2013 года / Муницип. учреждение культуры «Централиз. библ. система г. Ярославля». — Ярославль: Титул, 2013. — 206 с. — Библиогр. : С. 189–201. — Текст : непосредственный.

64. *Чудаков А. П.* Чеховский сборник. — Москва : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 1999. — 238, [1] с. — Текст : непосредственный.

65. *Шалашова А.* Но кто мы и откуда… // Экран и сцена — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4815/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

66. *Шалимова Н. А.* Русский мир А. Н. Островского. — Ярославль : Изд-во ЯГТУ, 2000. — 251 с. — Текст : непосредственный.

67. *Шах-Азизова Т. К.* «Живые лица» // Театр. — 1985. — № 2. — С. 148–155. — Текст : непосредственный.

68. *Шах-Азизова Т. К.* Олег Ефремов. Двадцать лет с Чеховым // Театральная жизнь. — 1990. — № 20. — С. 28–31. — Текст : непосредственный.

69. *Шах-Азизова Т. К.* / Полвека в театре Чехова, 1960–2010. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011. — 325 с. — Текст : непосредственный.

70. *Шах-Азизова Т. К.* «Чайка» сегодня и прежде // Театр. — 1980. — № 7. — С. 87–95. — Текст : непосредственный.

71. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов вне юбилеев : о театр. постановках по произведениям писателя // Театр. — 1987. — № 8. — С. 13–141. — Текст : непосредственный.

72. *Ямпольская Е.* Гурмыжская пуща // Русский курьер. — URL: https://mxat.ru/performance/main-stage/forest/4767/ (дата обращения: 15.05.2019). — Текст : электронный.

Вторая премия

ПАВЕЛ ОРЛЕНЕВ: СТАНОВЛЕНИЕ АКТЕРСКОГО СТИЛЯ

Самсоненко Анна Юрьевна
Российский государственный институт сценических искусств

ВВЕДЕНИЕ

I

В январе 1899 года на афише Суворинского театра появилось название «Больные люди»[1]. В одной из критических статей утверждалось: «…нас, “больных людей” — неврастеников и невропатов — может и должна изображать… драма»[2]. С этого момента в периодической печати не прекращались дискуссии о «больных» героях, об их «нервных» исполнителях и об особом вдохновении художника, которое стали относить «к области явлений чисто патологических»[3].

Последовательно в еженедельнике «Театр и Искусство» публиковались статьи: «Декадентство на сцене»[4] М. Столярова, «О современной неврастении и старом героизме»[5] И. Иванова, «Экстазы творчества» А. Измайлова[6]. Само перечисление выразительно: декадентство, неврастения и психопатический экстаз творца — средоточие проблем, по-своему и по-театральному обозначивших новое время [«Новейшее» — название, закрепленное историей. — *А. С.*]. Вскоре выяснилось, это был гордиев узел, художественно определивший изломанный и многобъемный универсум — порубежье XIX–XX вв.

Исходным критерием по-прежнему — традиционно — выступал человек. Но отныне человек в каких-то иных, абсолютно врозь с традиционными измерениях. Человек, заданный негативно, через непреодолимую теперь приставку «не-». Человек, открывший счет своим «человеческим» потерям — конец «человечного» мира и «человечного» человека.

---

1 Под названием «Больные люди» шла драма Г. Гауптмана «Праздник примирения».

2 *Б-н Б. [Бентовин Б. И.].* Новые пьесы: «Больные люди» // Театр и Искусство. — 1899. — № 4. — С. 77. (Здесь и далее орфография и пунктуация приведены к современным нормам).

3 *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — 1899. — № 46. — С. 807.

4 *Столяров М.* Декадентство на сцене // Театр и искусство. — 1899. — № 10. — С. 198–202.

5 *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 47. — С. 826–829; 1899. — № 48. — С. 850–852; 1899. — № 49. — С. 877–879; 1899. — № 50. — С. 898–901.

6 *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — № 45. — С. 786–788; 1899. — № 46. — С. 806–808; 1899. — № 49. — С. 875–876; 1899. — № 51. — С. 922–924.

Дискурс самоанализа и самооценки эпохи задала книга Макса Нордау «Вырождение»[7] (1892, дата первой публикации), буквально взорвавшая умы современников. По мнению Нордау, «между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена»[8]. День «сегодняшний», прервавший «связь времен», — fin de siècle, — в данном контексте даже не конец века, а конец цивилизационного цикла.

Своеобразным эстетическим ответом теории Нордау в русской традиции оказалось эссе Ипполита Гофштеттера «Поэзия вырождения»[9] (1902). Заголовок здесь принципиален: вырождение было оценено Гофштеттером как новое эстетическое качество — перспектива на недостающее Нордау «связующее звено».

Такой «поэтический» вырожденец, по мнению русского мыслителя, обеспечивал недостающую связь своей рефлексией по прошлому «полному» человеку. По Гофштеттеру, программа безнадежного отрицания. Буквально через запятую автор перечислял: «…то, что давало смысл, цель, содержание и нравственный устой жизни — животворящий идеал, религия, вера, — исчезло»[10]. Человек этого «конца века» не имел ни твердых принципов, ни определенных взглядов, ни установившихся отношений. Согласно мысли исследователя, «никаких критерий»[11]: не только духа, но и никакой морали, никаких правил, никакого кодекса. Из дня сегодняшнего очевидно, что позиция негативизма оказалась новой ключевой нормой века XX.

Старых героев в этом «безнадежном отрицании» безвозвратно отменяли, однако «вырожденец» оказался «очень близок к великому … принцу Гамлету»[12]. Нового героя с очень сложной, но — пророчески — гамлетовской генеалогией, в этом бесконечном хаосе Нордау пытались отличить и определить.

В России в 1899 году поводы таких поисков были спровоцированы гастролями французского актера Муне-Сюлли и его Гамлетом.

Гамлет в исполнении Муне-Сюлли — герой «в старом трагическом смысле слова» — непригодный для истинного «конца века». Современности и современным героям теперь уже не дано восстановить связь времен не только с будущим, но и с настоящим: «мы не испытываем картинных и грандиозных катастроф, наши страдания не могут быть заключены в бурный лирический монолог, мы падаем… неизмеримо прозаичнее»[13], — писал критик в 1899 году. Снова и снова — бесконечный ряд «не».

Гамлет Муне-Сюлли с «полувдохновенной» думой, слишком разнаряженной и раскрашенной извне, — полагал автор статьи «О современной неврастении и старом героизме», — в сегодняшнем мире оказывался попросту не драматичен. Драматический акцент неизбежно смещался в некатастрофичную извне новую литературную и театральную «неврастению», где герои были охвачены недугами,

---

7 *Нордау М.* Вырождение. Современные французы. — М., 1995.

8 Там же. С. 26.

9 *Гофштеттер И.* Поэзия вырождения : Философские и психологические мотивы декадентства. — СПб., 1902.

10 Там же.

11 Там же. С. 7–8.

12 Там же. С. 1.

13 *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и искусство. — 1899. — № 47. — С. 829.

но недугами из области патологии и психиатрии — внутренними, субъектом рожденными и им же ограниченными. И такой современной неврастении нужен был новый «герой» с особой новой и современной болезнью, которому предстояло вправлять уже не суставы вывихнутого века, а свои собственные.

Этим «новым» и оказалось декадентство, театральной вариацией которого стала «новая неврастения». Статья «О современной неврастении и старом героизме» утверждала: «Мы больше не верим в героев… Если и случается ей [Жизни. — *А. С.*] создать что-либо похожее на героизм и отвагу, — то это, почти наверное, акт психопатической воли, надорванных нервов…»[14].

«Современная неврастения» сразу и радикально замещала «старый героизм». Новый «не-герой», претендующий на позицию Героя — неврастеник и декадент, — не отказывался от героического жеста: прямо провоцировал свою героическую позицию негативными свойствами и характеристиками. «Гамлетизм» стал точкой «сборки» «старого героизма» и новой неврастении.

Fin de siècle и декаданс всегда привлекали внимание исследователей, и сегодняшний день не исключение. Современная научная мысль унаследовала объединительный ракурс в рассмотрении данных категорий и достигла некоторого единства в определении их «порубежных» характеристик: «вырожденческие» тенденции «обнаруживаются в переходные эпохи, когда одна идеология, исчерпав свои исторические возможности, сменяется другой. Устаревший тип мышления уже не отвечает требованиям действительности, а другой еще не сформировался настолько, чтобы удовлетворить… потребности»[15]. Старый век закончился, у нового века еще нет героя, нет фундамента для своего обоснования — почти буквальное цитирование Нордау.

«В течение второй половины столетия создается колоссальная система вырождения, продвигая фигуры “вырожденца”… и “декадента”»[16], — утверждает Н. Грякалова. И одновременно «“неврастеник”, …“вырожденец”, …“декадент” создают эпохальные конфигурации… того, что́ культура отвергает, оттесняет в маргинальные пространства и в то же время стремится переосмыслить и принять»[17]. Разумеется, это только один из возможных ракурсов, но для нас принципиальный: налицо снова некое переходное явление.

В русской театральной традиции выразителем такого перехода — «конца века» и декаданса — можно назвать особое, рожденное рубежом XIX–XX веков новое амплуа — неврастеник: «амплуа неврастеника возникло последним в системе разграничений актеров старого театра… тогда стал входить в обиход критики для обозначения “болезни наших дней” и характеристической особенности “fin de sicle” самый термин — “неурастения” — “нейрастения” — “неврастения”»[18].

Основоположником амплуа неврастеника принято считать актера Павла Орленева.

---

[14] Там же. С. 827.

[15] *Власов В.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. — СПб., 2005. — С. 81.

[16] *Грякалова Н.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. — СПб., 2008. — С. 15.

[17] Там же. С. 34.

[18] *Якобсон В.* Павел Самойлов: Сценическая биография его героев. — Л., 1987. — С. 74.

В центре анализа дипломной работы — три важнейшие роли, определившие Орленева как неврастеника: актер первым вывел на сцену героев прозы Федора Достоевского, сыграв Раскольникова и Дмитрия Карамазова в спектаклях Суворинского театра («Преступление и наказание», 1899, «Братья Карамазовы», 1901), и стал первым Освальдом Хенрика Ибсена на русской сцене («Призраки», Театр В. А. Неметти, 1904).

Исторический рубеж XIX–XX вв. и искусство того времени — неизменно привлекательные темы для специалистов очень разных областей. В целях конкретного дипломного сочинения круг источников был жестко ограничен принципом необходимого и достаточного. Таковыми автор счел терминологический словарь В. Власова «Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм»[19] (2005), фундаментальные труды М. Воскресенской[20], М. Германа[21], Н. Грякаловой[22], А. Когана[23]. Особое внимание обращено на первоисточники — те, которые отметили и запечатлели собой свое время: книга М. Нордау «Вырождение»[24] (1892) и эссе И. Гофштеттера «Поэзия вырождения»[25] (1902).

В качестве историко-методологической базы выбрано исследование Г. Титовой «Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру»[26], в качестве теоретической — труды Ю. Барбоя «Структура действия и современный спектакль»[27] и «К теории театра»[28].

Актер Павел Орленев не впервые становится героем исторических штудий. Ему посвящены монографии Т. Родиной[29] (1948) и А. Мацкина[30] (1977). Оба издания отличаются богатством фактографического материала, впервые введенного в научных обиход, и не утратили значения по ей день. Однако биографический подход, который исповедовали авторы, сегодня представляется совсем не единственным и далеко не всеобъемлющим. Увлекательность жизнеописания буквально спорит с сосредоточенностью искусствоведа на «артистическом». Именно артистическое своеобразие Орленева, его «начала» — формирование особо сценического стиля и одновременно становление нового амплуа «неврастеника» — стало предметом самостоятельного исследования для автора работы, представленной к защите.

В русской театроведческой традиции на сегодняшний день есть, по сути, всего один опыт анализа «сценической неврастении» — книга В. Якобсона «Павел

---

[19] *Власов В.* Указ. соч.

[20] *Воскресенская М.* Символизм как мировидение серебряного века : Социокультур. факторы формирования обществ. сознания рос. культур. элиты рубежа XIX–XX вв. — Томск, 2003.

[21] *Герман М.* Модернизм: искусство первой половины XX века. — СПб., 2003.

[22] *Грякалова Н.* Человек модерна …

[23] *Коган А.* Декадентство в жизни и в искусстве. — М., 1966.

[24] *Нордау М.* Указ. соч.

[25] *Гофштеттер И.* Указ. соч.

[26] *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. — СПб., 2006.

[27] *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988.

[28] *Барбой Ю.* К теории театра. — Спб., 2008.

[29] *Родина Т. П.* Н. Орленев. 1869–1932. — Л., 1948.

[30] *Мацкин А. П.* Орленев. — М., 1977.

Самойлов»[31] (1987). Однако этого, очевидно, недостаточно: подобный опыт нуждается в продолжении, расширении, а в чем-то, возможно, и в переосмыслении.

Между тем внимание историков в последнее время по понятным причинам сконцентрировано на «новом» театре — театре Режиссера, актерское искусство рубежа XIX–XX вв. оказывается в тени. Все значимые публикации относятся за редким исключением к прошлому XX веку.

В этой связи, прежде всего, следует назвать седьмой том (1898–1917) многотомной «Истории русского драматического театра» и две главы этого тома — «Актерское искусство»[32] Е. И. Поляковой и «Театральная жизнь»[33] коллективного авторства О. Фельдмана, Т. Павловой, Е. Дубановой и Г. Хайченко, сосредоточенно фиксирующие богатое противоречиями многообразие эпохи.

Проблемы актерского искусства в разное время привлекали и увлекали таких исследователей, как Ф. Степун («Основные проблемы театра»[34], 1923), Б. Алперс («Актерское искусство в России»[35], 1945), Е. Калмановский («Книга о театральном актере»[36], 1984). Именно «проблемный» подход отличает серию сборников «Русское актерское искусство XX века»[37] (2002) под редакцией С. Бушуевой.

Исследование актерского искусства не может миновать капитальный труд А. Альтшуллера «Театр прославленных мастеров»[38] (1968), ставший театроведческой классикой. Эту традицию продолжает серия изданий Александринского театра, посвященная его богатой истории. Здесь особенно следует выделить сборник «Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах» (2006). Статьи О. Хрусталёвой о Р. Аполлонском[39] и А. Ряпосова о М. Дальском[40] в указанном сборнике непосредственно использованы в дипломной работе.

Однако главным источником послужили непосредственные впечатления современников. Прежде всего, рецензии в газетах «Биржевые ведомости», «Новое время», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Санкт-Петербургские ведомости» и еженедельнике «Театр и Искусство».

Павлу Орленеву посвящены портреты таких мастеров критического цеха, как А. Кугеля[41] и П. Маркова[42].

---

[31] *Якобсон В.* Указ. соч.

[32] *Полякова Е.* Актерское искусство // История русского драматического театра : в 7 т. — М., 1987. — Т. 7. — С. 189–253.

[33] *Фельдман О.*, *Павова Т.*, *Дубанова Е.*, *Хайченко Г.* Театральная жизнь // История русского драматического театра. Т. 7. — С. 254–417.

[34] *Степун Ф.* Основные проблемы театра. — Берлин, 1923.

[35] *Алперс Б.* Актерское искусство в России. — М.,Л., 1945.

[36] *Калмановский Е.* Книга о театральном актере. — Л., 1984.

[37] Русское актерское искусство XX века. — СПб., 1992. Вып. 1. — 308 с.; СПб., 2002. Вып. II и III.

[38] *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. — СПб., 1968.

[39] *Хрусталёва О.* Роман Борисович Аполлонский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. — СПб., 2006. — С. 325–346.

[40] *Ряпосов А.* Мамонт Викторович Дальский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 381–418.

[41] *Кугель А. П.* Н. Орленев // Театральные портреты. — Л., 1967. — С. 243–264.

[42] *Марков П.* Орленев // О театре : в 4 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 176–184.

Особую группу материалов составляют свидетельства современников-актеров. В рамках дипломной темы нельзя не выделить «Записки»[43] Ю. Юрьева, невероятно богатые сведениями о петербургской сцене рубежа веков, и воспоминания А. Мгеброва[44] о работе с Орленевым и В. Комиссаржевской.

Нельзя не оценить и источники, посвященные провинциальным актерам. Здесь, среди богатого многообразия, особо ценными оказались воспоминания А. Брушнтейн[45] и М. Верлизарий[46]. Позднее Ю. Дмитриев предпринял интереснейшую попытку исследования отдельной группы актеров — тех, которых некогда называли «гастролерами»[47].

II

Рубеж веков убежденно настаивал на том, что не только «произведенное», но и сам «производитель», художник, должен быть «декадентом». Неслучайно, что fin de siècle по Нордау — это настроение времени и некая поведенческая модель, где художественное поле — даже не следствие: «надо распространить понятие декадентство не на одно только искусство, а и на всю психическую деятельность[48].

В творце начал осознаваться «еще какой-то фактор… относящийся не к совсем нормальным проявлениям»[49]. Произведение в таком ракурсе — idée fixe и «продукт болезненного воображения… проявление ранних симптомов психической ненормальности»[50].

Такие настроения касались не только литературы — писателя и его «продуктов болезненного воображения». Идея соответствия — по существу, и жесткое требование равенства психопатического «градуса» персонажа и его создателя была актуальна и для театра: новый герой начал искать своего особого исполнителя. Актер, заряженный таким «градусом», оказался с большою предрасположенностью к ролям больных и нервных людей, — но, однако, «с весьма гибельной для искусства тенденцией»[51], — имя которой декадентство.

В театре и в литературе поиски нового и «гибельного» декадентства и его героя сомкнулись парадоксальным и драматическим образом в 1899 году. Автор статьи «О современной неврастении и старом героизме» в качестве «новых неврастеников» сводил великих театральных исполнителей и литературу, которую, казалось бы, не следовало «считать больной, недужной физически и душевно»[52], — литературу Федора Достоевского.

---

[43] *Юрьев Ю. М.* Записки: в 2 т. — Л.; М. : 1963. — Т. 1; Т. 2.

[44] *Мгебров А.* Жизнь в театре : в 2 т. — Л., 1929. — Т. 1. Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская.

[45] *Брушстейн А.* Страницы прошлого. — М., 1952.

[46] Русский провинциальный театр. — Л., М., 1937.

[47] *Дмитриев Ю.* Русские трагики конца XIX — начала XX вв. — М., 1983.

[48] *Ростиславов А.* Буржуа и декадентство // Театр и Искусство. — 1900. — № 10. — С 201.

[49] *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и искусство. — 1899. — № 45. — С. 787.

[50] *Измайлов А.* Экстазы творчества // Там же. № 51. — С. 922.

[51] *Кель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1898. — № 48. — С. 874.

[52] *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и искусство. — 1899. — № 48. — С. 852.

Причиной этого драматического «смыкания» романов писателя и недужных неврастеничных персонажей и актеров оказались первые в истории сценические версии романов Достоевского[53]: буквально вслед за «Больными людьми» в 1899 году Суворинский театр представил инсценировку романа Достоевского «Преступление и наказание». Почти одновременно с Суворинской премьерой интерес к героям прозы писателя обнаружили императорские сцены: в том же сезоне — 11 октября в московском Малом и 4 ноября в петербургском Александринском театрах — появились первые сценические версии романа «Идиот».

Именно в этих первых «достоевских» постановках театр искал новых героев «душевно-болезненных явлений»[54], и именно новый для сцены Достоевский привнес особое качество, расслышанное театром как остросовременное и нечуждое тогдашнему «гамлетизму».

Успех исполнителей «достоевских» спектаклей определялся особым критерием — способностью к «новой неврастении», к впечатлению особого нервического свойства и толка. По мнению современников, этим критерием была явственно выделена Александринская премьера»: «…петербургский “Идиот” вышел много лучше московского… и не только не провалился, а даже имел довольно крупный успех»[55]. Более того, казалось, что «вся петербургская труппа вообще отнеслась к “Идиоту” старательнее московской»[56]. Это «старательнее» и «удачнее» было определено той особой способностью актеров к такой же особой — нервической — заряженности и к новым нервным краскам.

Артисты давали «какой-то кошмар, …безумие, …ужас нависшей над человеческой душой эпилепсии. Какой-то истерический транс, который охватывает вас, как густой туман, и от которого впадаешь в состояние удушья»[57], — писал Кугель. По мнению авторитетного критика, артисты играли уже «не характеры, а патологические типы», и на сцену выходили «одержимые, бесноватые люди, преследуемые навязчивыми идеями»[58].

Исполнители петербургского спектакля — хорошо известные публике артисты: Мария Савина (Настасья Филипповна), Роберт Аполлонский (Мышкин), Мамонт Дальский (Рогожин), Константин Варламов (Фердыщенко), Юрий Юрьев (Ганя), Вера Комиссаржевская (Аглая). Однако сценической Достоевский обнаружил в них некую новую, особую и вместе с тем общую «странность»: градус нервного напряжения был резко и предельно повышен. Эта сверхнервность оказалась доступной очень разным актерам, очень индивидуально различным. Но, разумеется, здесь и другое: «нервность» у каждого актера была своей и особой. Это и оказалось самым новым и самым ценным.

---

[53] Впервые героя Достоевского — Мармеладова — представил актер В. Андреев-Бурлак в 1881 году на сцене первого частного театра в России — Товарищество артистов Пушкинского театра (театр Корша). Это не был полноценный спектакль — всего лишь единственная сцена из романа «Преступление и наказание» под названием «Рассказ Мармеладова».

[54] *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме// Театр и Искусство. — 1899. — № 48. — С. 852.

[55] *Скептик [Вейнберг П. И.].* Вслух // Гражданин. — 1899. — 7 нояб. — С. 7–8.

[56] Там же.

[57] *Homo novus [Кугель А. Р.].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.

[58] Там же.

Всегда небогатый на краски, холодный и скованный[59] Аполлонский в Мышкине отличился «новым тоном»: «…“рвался”, … будоражил себя, напрягался, … какое-то дрожание всего тела»[60]. Современной болезненной «нервностью» буквально «блистала» Савина: актриса смогла дать своей героине психологически-разнообразный «истерический транс»[61] в широком диапазоне нюансов и оттенков. А рядом — Рогожин в исполнении Дальского — весь без остатка и полутонов, только один крупный удар — был захвачен нервной волею невиданной силы[62].

Именно в этом нервном и нервическом ракурсе очень разные актеры на рубеже XIX–XX вв. расслышали и прочли Достоевского и его персонажей.

Особняком — в другом «списке» — стоял и стоит по сей день актер Павел Орленев. Именно он первым вывел на сцену героя Достоевского, сыграв Раскольникова в «Преступлении и наказании» Суворинского театра» в ноябре 1899 года. Актеры «Идиота», несомненно, великие актеры, разные и ценные своей великостью, однако Орленев оказался как бы по другую сторону баррикад: единственный получил свое особое имя — неврастеник.

Орленев провоцировал и провоцирует сравнения — и с великими александринскими исполнителями в том числе. Критериев для сравнения множество, и множественность эта связана с неизбежной — драматической — путаницей, определенной понятием «неврастеник». Эта категория, действительно, объемная, собранная на основании разных критериев: неврастеник одновременно и нераздельно обозначает собой и круг определенных персонажей драмы, и самостоятельное амплуа, и артистический стиль, и жанровую принадлежность — и это только самый фундамент, без частностей и ответвлений.

Историк театра Ю. Дмитриев в своем исследовании с показательным названием «Русские трагики конца XIX — начала XX вв.» предполагал, что Орленев пытался «продолжать мочаловскую традицию»[63]. В этом ракурсе такой актер, как Дальский, александринский Рогожин, по мнению Дмитриева, может претендовать на «Орленева» и орленевского «неврастеника». На рубеже XIX–XX вв. уже «нет амплуа “трагик”», вместо него — «своеобразное для русского и мирового театра амплуа — …неврастеник»[64].

Очевидно, основания для подобной гипотезы есть, и весомые. Именно «неврастеник» в начале нового века занял вакантное место Героя. Однако не менее очевидны и различия, вернее, отличия Орленева и его сценического персонажа, которые неизбежно выявляются при любой попытке опосредования.

П. Марков в «Портретах» очень точно фиксировал артистическое начало Орленева: трепет нервов[65]. Сегодня бы добавили — мелкая вибрация, мелкое

---

[59] *Хрусталёва О.* Роман Борисович Аполлонский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 328.

[60] *Юрьев Ю. М.* Записки. Т. 1. С. 532.

[61] *Homo novus [Кугель А. Р.].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.

[62] См. *H. nov. [Кугель А. Р.].* // Театр и искусство. — 1899. — № 45. — С. 811; *Homo novus [Кугель А. Р.].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.

[63] *Дмитриев Ю.* Указ. соч. С. 9.

[64] Там же. С. 104.

[65] *Марков П.* Орленев // Театральные портреты. Т. 2. С. 179.

дребезжание нервов. Такое мелкое дребезжание, полагал Кугель, следствие слабохарактерности и абулии его сценического героя[66].

Стиль Дальского — не мелкая вибрация, нервами определенная, а крупные эмоциональные выбросы, сильные волевые и страстные порывы, заданные человеческим «максимумом»: бурная ярость[67] и волны жизни, где с «…безумной страстью горели глаза», и грозность была «не сухая, а пламенная, и “жестокость” тоже была не злобная, а обжигающая»[68].

Показательна в этом отношении была кульминационная сцена «Идиота» — буквально пламенная сцена — сжигание Рогожиным-Дальским денег в камине: был шанс реализации пламенности и страсти.

Однако «замечательно эффектная … здесь эта сцена пропала. Акт животрепещущ и интересен остался лишь благодаря игре г-жи Савиной, действительно бесподобной»[69]. Полутона и оттенки нервности Савиной оказались нормой «достоевской» жизни для сцены последнего года XIX века. Дальский иное: нереализованное пламя и нереализованная страсть. Именно в Рогожине, по мнению современников, актер, наконец, взял высоту трагедии, к чему всю жизнь стремился. Но роль осталась вершиной и исключением: актеру-трагику реализоваться было не дано. Так крупно и так высоко, как хотелось жить персонажам Дальского, уже давно не жили — таким героям не было места в новом веке и в новом мире.

Это «не место» для актера оказалось самым буквальным: покинув в 1900 году Александринский театр, Дальский играл по городам и весям. Как правило, в трагическом репертуаре. Но литературный жанр отнюдь не гарантирует жанр сценический: роль, то есть место человека в мире, должно обеспечиваться героем «здесь и сейчас», на глазах и с со-участием зрителей.

Все попытки сравнивать актерские нервные краски с орленевским «неврастеником» приобретали на рубеже XIX–XX вв. парадоксальный характер. Особенно когда рядом оказались два сценических Достоевских, два очень разных, но крупных нервностью спектакля, и в каждом — галерея нервных и великих артистов. Общественное мнение готово было распространить «…“неврастеника” на всех актеров… , играющих … слабых, безвольных и больных героев»[70]. Современники особо подчеркивали, что с легкой руки Орленева амплуа стало модным и, более того, одно время даже начало служить мерилом степени талантливости актера, исполнители старались «усвоить модную манеру игры, окрашивая все роли болезненной нервозностью и надрывом»[71] и завоевать, таким образом, это новое амплуа. По свидетельству Альтшуллера, доходило прямо до абсурда: «антрепренеры гонялись за актерами модного направления, предлагая “первому неврастенику”

---

[66] *Кугель А.* Театральные портреты. С. 249.

[67] *Ряпосов А.* Мамонт Викторович Дальский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. С. 404.

[68] *Кугель А.* Театральные портреты. С. 183–184.

[69] *Д-ов А. [Деянов А. И.].* Театральный курьер // Петербургский листок. — 1899. — 6 нояб.

[70] *Якобсон В.* Указ. соч. С. 75.

[71] *Юрьев Ю.* Записки. Т. 2. С. 80.

неслыханный гонорар и, как острил В. М. Дорошевич, беря в придачу в труппу его жену-истеричку»[72].

Однако разницу между актером-неврастеником Орленевым и модным «нервным» направлением зафиксировали сразу же: «то, что у П. Н. Орленева было органично, … вошло в его плоть и кровь… , то у большинства тогдашних “неврастеников” являлось наносным»[73].

Позднейшие исследователи высказывались еще более радикально: готовы были «ставить под сомнение, даже вообще отрицать его [Орленева. — *А. С.*] принадлежность к “пресловутому” амплуа»[74]. Почти одновременно А. Мацкин и В. Якобсон, словно продолжая мысль Ю. Дмитриева о том, что актер-неврастеник есть новая вариация актера-трагика, ставили вопрос ребром — существует ли вообще этот неврастеник, если речь идет о прямом наследовании, и принципиальная граница снята. Скажем сразу, вопросов, действительно, возникало и возникает много, и только некоторым из них нашлись убедительные ответы. Особенно значимо, что Мацкин и Якобсон, каждый своим путем, пришли к единому мнению: «неврастеник» существует, порожден и определен особым порубежьем «нового» и «новейшего» исторического времени.

По сравнению с прошлыми Героями, «новейший» нервный трепет имел другую природу — природу «маленького человека». Эта «малость» выступала здесь не социальной характеристикой, соответствующей положению и статусу героя, а оценивалась как человеческий «минимум минимальности»: человек с «последним» содержанием на последнем человеческом пределе.

Это была новая вариация «маленького человека», «концом века» рожденная. Показательно, что именно «Конец века» Якобсон назвал главу о неврастенике Павле Самойлове, пытаясь красками этого термина определить сценические создания актера.

«Последним человеческим» здесь становилась рефлексия — рефлексия декаданса. Однако эта рефлексия «маленького человека» — не без черт «гамлетизма». Именно таким видел своего героя Павел Орленев: «за Раскольниковым шел Дмитрий Карамазов, потом Освальд… и попутно все время Гамлет»[75]. Орленевский Гамлет — не результат и не итог: именно «попутная» гамлетовская рефлексия — отныне рефлексия сугубо неврастеническая.

---

[72] *Альтшуллер А.* Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. — Л., 1985. — С. 168.

[73] *Юрьев Ю.* Записки. Т. 2. С. 80.

[74] *Якобсон В.* Указ. соч. С. 75.

[75] *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 112.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Я. А. ДЕЛЬЕРА ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО, ТЕАТР ЛИТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА (1899)

I

Первый в истории спектакль по Достоевскому — «Преступление и наказание» — был сыгран в Суворинском театре 4 октября 1899 года. Роль Родиона Раскольникова исполнил актер Павел Орленев.

Сценическая версия романа мыслилась инсценировщиком, Я. А. Дельером[76], классической, отвечающей и подчиненной актерским требованиям и задачам. Более того, ни инсценировка, ни сам сценический текст не претендовали на «полного» и «подлинного» Достоевского: преследовались исключительно цели театральные.

Жанр, обозначенный в афише — «Драматические сцены в 10-ти картинах с эпилогом Я. А. Дельера. По роману Ф. М. Достоевского» — был выдержан вполне. Каждая сцена оказалась посвященной «своему» персонажу, а некоторые герои были выделены «именными» заголовками: «Рассказ Мармеладова», «У Порфирия Петровича», «У Сони». Эти «сцены» задумывались Дельером как «портретные», что было характерно для актерского театра XIX в., и именно «портретный» принцип держал общую композицию спектакля: каждая отдельная картина имела своего героя; каждый из актеров в рамках своего эпизода получал право на «первый план».

Роли в спектакле распределились так: Мармеладов — В. Далматов, Соня — Л. Яворская, Свидригайлов — К. Бравич, Порфирий Петрович — К. Яковлев, Дуня — О. Некрасова-Колчинская.

Спектакль открывал монолог Мармеладова — очень развернутый монолог, почти десятая часть инсценировки: именно Далматов-Мармеладов задавал «литературный» критерий и одновременно особую меру нервной экстатики «по-Достоевскому».

«…в верхних сферах раздаются всхлипывания. Чем дальше идет рассказ, тем сильнее плач в театре. …несколько истерик. В некоторых местах рассказа по театру идет ропот:

— Браво, Далматов, браво!»[77].

Актеру выпала сложная, соизмеримая с «достоевскими» романными обстоятельствами задача: «монолог Мармеладова очень труден для исполнения уже потому одному, что это монолог, и притом чрезвычайно продолжительный»[78], — писал В. Буренин. Далматов нашел свой путь: он искусно транслировал различные оттенки болезненности и нервности своего персонажа. Его Мармеладов — это, прежде всего, несчастный человек, измученная душа[79]. При взгляде на него «ста-

---

[76] Яков Алексеевич Плющик-Плющевский, псевдоним А. Дельер, (1845–1916) — тайный советник, переводчик, один из директоров Суворинского театра, театральный и музыкальный критик, постоянный автор газеты «Новое время».

[77] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» // Россия. — 1899. — 6 окт.

[78] *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. — 1899. — 8 окт.

[79] «Преступление и наказание» в Малом театре // Петербургская газета. — 1899. — 6 окт.

новилось жутко, казалось, что дальше идти не могли бы страдания»[80]. Он же «импозантная фигура», что, по мнению отдельных критиков, мешало «впечатлению маленького, ничтожного чиновника»[81].

То «сюжетное», о чем повествовал Мармеладов — о своей жизни, о Катерине Ивановне, о Сонечке, — не было здесь главным. На первый план выходило «неотразимое»[82] нервное «впечатление, произведенное замечательной игрой артиста»[83]. Это особое «впечатление» и становилось главным содержанием роли.

Критики готовы были смело утверждать, что подобного художественного искреннего исполнения Мармеладова никто еще не видал: актера «восторженно вызывали много-много раз, и театр дрожал от грома рукоплесканий»[84]. По мнению другого очевидца, Далматов создал «такой образ …Мармеладова, который, несомненно, стоял перед глазами гениального творца “Преступления и наказания”»[85].

Не выглядит случайным и такой вывод: «достичь правдивого изображения сцен… так, как… задумал Достоевский, можно двумя способами: умом и сердцем»[86]. Без сомнения, театр сразу сделал и предъявил своему зрителю решительный выбор в пользу сердца.

«Казалось, если и дальше драматические сцены пойдут так захватывающе сильно, то не выдержать и крепким нервам»[87], — писал рецензент «Петербургской газеты». «Увидать Раскольникова, Соню, Мармеладова, — у публики “повышенное нервное состояние”»[88], — резюмировал Дорошевич.

Еще одна «именная» картина — «У Сони». Однако для героини Яворской здесь не «единичный» выход: роль сквозная, проходящая через все действие — не исключительный сильный «захват», как у Мармеладова-Далматова, а постоянное партнерство с Раскольниковым-Орленевым. Однако, судя по отзывам, ни о каком «диалоге» героев не могло быть речи: Яворская никогда не оказывалась в рецензиях партнершей Орленева, ее Соня никогда не вступала во взаимодействие — ни с Раскольниковым, ни с другими персонажами. Актриса играла будто бы отдельный «спектакль в спектакле» — у ее героини был собственный мотив и собственная история.

По мнению критиков, роль Сони Мармеладовой «полна резких переливов, контрастов, внезапных взрывов»[89], часто героиня «так сильно напряжена, так мрачно беспросветно, что даже у самой великой трагической актрисы… здесь вырвалось бы несколько промахов, способных ударить чуткого слушателя по

---

[80] Там же.

[81] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[82] [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1899. — 6 окт.

[83] «Преступление и наказание» в Малом театре // Петербургская газета. — 1899. — 6 окт.

[84] [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 окт.

[85] [Б. п.]. Театральное эхо // Там же. 1899. 12 окт.

[86] Там же.

[87] -нов [?]. «Преступление и наказание» в Малом театре // Петербургская газета. — 1899. — 6 окт.

[88] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[89] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского // Россия. — 1899. — 16 окт.

слуху и нервам»[90]. Именно эти промахи — удары по нервам — ставили в вину Яворской-Соне, и именно это сильное напряжение оказывалось показателем, с одной стороны, новой «красочной» неврастении, а с другой — «истинного» Достоевского.

Благосклонный к актрисе Амфитеатров полагал, что вместо теплоты и душевности[91], должной «достоевской» Соне Мармеладовой, актриса «перескакивала в привычный ей … холодный пафос, … принимаясь в спокойном духе горячиться»[92]. Здесь Соня-Яворская по-своему продолжила «нервную» линию Далматова-Мармеладова: «вся эта болезненная амальгама натуры… , передающаяся Яворской… с редким совершенством»[93], — будто бы доставшийся Соне по наследству от Мармеладова недуг. Однако в отличие от Далматова, который играл своего Мармеладова тонко-психологически, давая «болезнь» исключительно как внутреннее «нервное напряжение», Яворская транслировала и «держала» такой «недуг» своей героини зримо и ярко. Ее образ — «образ несчастной страдалицы» — это «движения… рук с вытянутыми пальцами, походка, жесты… нервное восклицание»[94]. Героиня «с ужасным воплем падает на кровать лицом в подушки. Затем вскакивает с колен, бросается… , крепко сжимает… руками и дрожит, точно в припадке»[95]. Физическое, телесное движение — внешняя «горячность» — здесь оказалось не только пластическим рисунком роли, но и ее прямым содержанием.

Порфирий Петрович в исполнении К. Яковлева был наделен такими «колоритными подробностями по части манер, мимики, жеста и грима, что “пристав следственных дел” предстал перед зрителями в плоти и крови»[96]. Критики полагали, что актер «до того проникся “духом” Достоевского, что сумел сделать из своей роли живую фигуру, и невольно от его “змеиных” речей волосы становились дыбом!»[97].

Каждый исполнитель, таким образом, получал в спектакле свой «звездный» момент. В инсценировке от Свидригайлова осталось совсем немного, однако небольшая роль в исполнении К. Бравича разворачивалась и «выстреливала» в финале спектакля. По мнению Дорошевича, «трудно было бы лучше, более художественно передать весь цинизм Свидригайлова и могучесть, силу, которой все же веет от этого образа»[98]. «После сцены с Дуней … он подносит револьвер ко рту, как будто собираясь застрелиться. На зрителя это … производит такое впечатление, что Свидригайлов застрелится сейчас же, и что самой сцены самоубийства нет только из пощады к нервам зрителя»[99]. Критик счел, что такое сце-

---

[90] Там же.

[91] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского …

[92] Там же.

[93] Там же.

[94] [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. —1899. — 5 окт.

[95] *Дельер Я. А.* Указ. соч. С. 143.

[96] *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1899. — 6 окт.

[97] [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1899. — 6 окт.

[98] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[99] Там же.

ническое решение было несогласно с романом, и готов был поставить это в вину Бравичу. Однако одновременно вынужден был признать, что этот внезапный и беспощадный драматический жест «бросается в глаза особенно резко» и производит сильнейшее впечатление[100].

В первой сценической версии «Преступления и наказания» герои Достоевского оказались в жесткой зависимости от актерской индивидуальности своих исполнителей. Максимум расхождения между романом и сценой зафиксирован в игре Яворской, которая «по внешности не подошла, да не с какой стороны не могла подойти»[101] к героине романа. Рецензенты сочли, что бедную, тихую, кроткую, с кроткими глазами[102], «истинную», как полагали рецензенты, Соню, актрисе не получилось представить: «старалась она играть по возможности … просто, но… после двух-трех… моментов — … от милого, кроткого образа Сони ничего не осталось[103].

Однако уже здесь, при первом опыте обращения к прозе Достоевского, право на подобную авторскую — актерскую и театральную — самостоятельность было признано — пусть и дискуссионно, и небезоговорочно. Именно актер и его индивидуальность становилась критерием оценки. Оценивали, прежде всего, «силу впечатления», которую тот или иной исполнитель мог дать своему зрителю, и значимость персонажа в сценической ткани была определена именно этим критерием.

Был, однако, иной и особый критерий — нервность. В «главные» выделялись те актеры и, соответственно, те сценические создания, которые могли дать сильное впечатление особого «нервического» свойства. Диапазон этой всеобщей лихорадки и заряженности был очень широким: от тонкого психологизма Далматова, до нервической горячности Яворской.

II

Дирекция Суворинского театра пророчила Орленеву: «если… роль одолеете — …утвердитесь как трагик”»[104].

Как только Орленев прочел инсценировку романа, начались «боязнь… мучения… непонимание роли»[105]. Чтобы не отказываться от участия в первом «достоевском» спектакле — «отказаться жалко»[106]! — актер предложил дирекции театра сыграть не Раскольникова, а Мармеладова.

Различия этих персонажей в рамках «старого героизма» и «новой неврастении» налицо. Здесь Мармеладов тяготеет к плоскости натуралистического восприятия и является «классическим» «вырожденцем», определенным средой и наследственностью: «ну-с, я пусть свинья… Я звериный образ имею»[107], — гово-

---

[100] Там же.

[101] *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр …

[102] *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. — 1899. — 8 окт.

[103] *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр …

[104] *Орленев П. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. — Л.; М., 1961. — С. 78

[105] Там же.

[106] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 115.

[107] *Дельер Я. А.* Указ. соч. С. 9.

рит он сам про себя. Случайная смерть персонажа — вовсе не героический жест, не порыв страсти, не противостояние и не «переворот мира» — лишь окончательный распад, человеческого облика не возвращающий.

Дирекция, однако, настаивала на «трагедии»: отказала Орленеву в Мармеладове и приговорила к Раскольникову.

Неоценимым источником для понимания природы героев Достоевского и по сей день является капитальный труд М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского»[108]. Источник содержателен для театральных теории и практики. То, что, по мнению Бахтина, у Достоевского — полифония, то для театра — источник драматизма. Впрочем, и сам исследователь настаивает на глубокой тяги романов «к драматической форме»[109].

Орленевский герой, на наш взгляд, может и должен быть рассмотрен в категориях и понятиях, открытых Бахтиным в «достоевских» персонажах. Однако с обязательными поправками: и на актерское, и на театральное, и на особое — рубежное — время.

Определяющей категорией, по мнению Бахтина, в героях Достоевского является самосознание: «самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но не всякий человек является одинаково благоприятным материалом такого изображения»[110]. Театр требовал не только особого «благоприятного» героя, но и особого актера — нового типа, с новой особой «функцией» самосознания.

Основа трагедии у Достоевского — солипсическая отъединенность сознания героя, его ограниченность собственным «я» и собственными миром. Такая отъединенность — весомая противоположность конфликтному героизму: «все устойчивые объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его habitus, его душевный облик и даже самая его наружность… у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания»[111].

Именно такая рефлексия самосознания отличила орленевского Раскольникова от других персонажей «Преступления и наказания», и именно она сформировала Орленева-неврастеника и его героя «новой неврастении».

«…он незаметно вырос, точно призрак»[112], — так «начинался» Раскольников. Всю первую картину «Рассказ Мармеладова» герой Орленева находился на сцене и проводил практически в молчании. По замыслу инсценировки — должен слушать монолог героя Далматова, лишь иногда вставлять от себя короткие и незначительные реплики — быть дополнением к чужой истории. Но в реальности спектакля акценты были смещены — Мармеладову-Далматову с первых минут пришлось делить зрительское внимание с молчащим Раскольниковым-Орленевым.

Здесь — разрыв: Раскольников не включался в монолог — своим молчанием он прерывал, как бы останавливал Далматова. «Когда он слушает рассказ

---

[108] *Бахтин М.* Собр. соч: в 7 т. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. — Калуга, 2002.

[109] Там же. С. 36.

[110] Там же. С. 61.

[111] Там же. С. 58.

[112] *Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 79.

Мармеладова, вы по его глазам читаете», как «возмущается и клокочет вся его душа, как крепнет в нем мыслью». Вы понимаете: «что происходит в душе Раскольникова». И снова критик повторяет: «Вы видите, как растет и крепнет в Раскольникове мысль… Уже за то, как играет г. Орленев эту немую сцену, он заслуживал бы название “великого” артиста». «Какое умение держать в оцепенении весь зал в немых сценах при помощи только мимики!»[113].

Далматов буквально захватывал своей истерикой, Орленев — нервической тишиной. Но оба героя здесь оказывались врозь: первое, чего лишался орленевский «сюжет» — качественности и конфликтности отношений. Раскольников не спорил и не противостоял — это была его собственная «катастрофа отъединенности».

По мнению одного из рецензентов, однако в этой первой сцене Орленев, казалось, робел, не попадал в тон. Кажется, в действительности это был «призрачный» зачин роли, еще «разряженный» пульс. А затем — Орленев «играл crescendo и… произвел потрясающее впечатление»[114].

Вторая картина «Перед преступлением» — уже личная орленевская, соло Раскольникова[115]. Герой читает письмо матери, но его монолог постоянно дробится, резко прерывается, движения тормозят каждое слово Раскольникова, не дают раскрыться фразе. «К концу чтения лицо… бледнеет, искривляется судорогой… змеится тяжелая… улыбка. На минуту припадает… , затем встает и говорит решительно»[116], — глаголы движения мгновенно сменяют друг друга. И нарастание: «Да неужели я … возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп»; «старуха теперь одна. (С ужасом) Топор... вот... прямо у двери»[117].

Эти нервные порывы, по мнению критиков, мешали Орленеву-Раскольникову «интересно показать психологическую подготовку его к идейному убийству»[118]. Все внимание было обращено к мятущейся — не мыслью положенной — натуре: идеи и «теории» было взяться неоткуда.

Вместо этого — обрывочные фразы и реплики, «мысли, которые мелькают в голове Раскольникова, г. переделыватель заставляет его произносить вслух», — редкие вспышки больного сознания:

«— Вот топор! — говорит он.

— Как я его спрячу? — говорит он.

— Что я дам старухе в виде заклада?.. — говорит он.

---

[113] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[114] [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 окт.

[115] В ремарках — давление «среды»: «крошечная клетушечка, шагов шесть длиной, самого жалкого вида; оклеена желтенькими (с цветочками) пыльными обоями: очень низкая; мебель: три старых стула, не совсем исправных; крашеный стул в углу; на котором лежит несколько тетрадей и книг, покрытых слоем пыли; направо окно; налево дверь; в глубине сцены софа (занимает чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты; обита ситцем, в лохмотьях). Перед софой маленький столик. Раскольников спит на софе, не раздеваясь, покрытый старым пальто. В голове маленькая подушка, под которой подложено белье, чистое и грязное». (*Дельер Я. А.* Преступление и наказание : Драм. сцены в 10 карт. с эпилогом Я. А. Дельера: По роману Ф. М. Достоевского / Я. А. Дельер. — Б. м., [1899]. С. 36.)

[116] *Дельер Я. А.* Указ. соч. С. 43.

[117] Там же. С. 43–48.

[118] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского …

— Как у меня бьется сердце, — говорит он»[119].

В этом больном сознании все мешалась: получалось «такое впечатление, словно актер произносит… вслух ремарки:

“— Не подходи ко мне с отвагой, а то проколю тебя сею шпагой! — указывая на оную, вынимает ее”»[120].

И до предела: «Раскольников чуть не до галлюцинаций доходит, беседуя с отсутствующей Дунечкой, с самим собой»[121], — болезненная саморефлексия.

Критики сочли, что «все эти изумительные психологические подробности, которыми полны первые шесть глав романа, подробности, рисующие весь мир Раскольникова, ведущие его к преступлению, конечно, и в сотой доли не могли быть переданы»[122]. Будущий соратник Орленева, К. Набоков, в письме к Суворину отмечал: «психология Раскольникова в романе рассказана, а в пьесе на нее только намекают отдельные фразы; тем выше заслуга Орленева, открывшего русскому зрителю всю внутреннюю жизнь, всю психику Раскольникова»[123]. Здесь Набоков оказался проницательнее коллег-критиков: Орленев, действительно, играл внутреннюю жизнь Раскольникова, только теперь, на пороге XX века, эта внутренняя жизнь — не мука сознания, а конвульсии больной искореженной психики. Орленев «не давал образа того Магомета, Наполеона, которым Раскольников втайне мнил себя»[124].

«…той почти психической гордости, которая составляет одну из главных черт характера Раскольникова, в Орленеве совсем не было. Были только болезненные вспышки раздражения»[125]. Здесь — не только понижение и смена ракурса, а предельное его сужение: никаких свойств «традиционного» характера. Впрочем, и «раздражение» — даже не краска, как у иных героев: «фигура Раскольникова выцвела»[126].

Ни принципов, ни нравственности и нравственного заблуждения, ни совести: по мнению Амфитеатрова, это была «дикая история какого-то психопата, ни с того ни с сего убившего старуху-закладчицу, потом струсившего своей вины до полубезумия, и, наконец, не стерпевшего страха преследования — даже не мучений смущенной совести, а именно только страха преследования»[127]. Тотальное отрицание человеческого: вместе с речью исчезала мысль, теорию замещал животный страх, а идейное убийство становилось убийством «вообще» — почти инстинктом выживания[128].

---

[119] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[120] Там же.

[121] Там же.

[122] *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр …

[123] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 121.

[124] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского …

[125] [Б. п.]. Малый театр // Сын отечества. — 1899. — 6 окт.

[126] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского …

[127] Там же.

[128] Амфитеатров писал: «…вся сцена эта [Сцена убийства. — *А. С.*] при передаче ее на театре превращается даже не в картину, как убил Раскольников, но — как убивают и грабят вообще, ломают комоды с целью грабежа, моют руки от крови, пришибают нечаянных свидетелей» (*Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского…).

Этот инстинкт — самый из возможных минимумов — в следующей сцене убийства «с ее долгими и отвратительными подробностями»[129]. Казалось, что на преступление Раскольникова толкали голод и нищета: «лихорадка. Поневоле станешь бледный... когда есть нечего»[130]. Амфитеатров писал, что «весь этот момент полон не нравственных, но животных ощущений — животного страха, не рассуждающего животного эгоизма»[131]. Впрочем, силы впечатления это не убавляло: «тот, кто видел лицо Орленева, когда ломятся в дверь квартиры, никогда не забудет этого лица. Сцена убийства вызывает в театре ряд новых истерик»[132].

Напомним, что изначально Орленев собирался сыграть Мармеладова — окончательный распад. Биограф актера А. Мацкин утверждал, что именно мармеладовский мотив был в центре игры актера. И Орленев, действительно, начинал свою роль с мармеладовского» — агероического — сюжета: не скрывал физиологический «минимум» своего героя[133].

По замыслу инсценировщика, именно картина убийства должна была стать решающей и кульминационной. Однако в реальности спектакля акценты были смещены: самое страшное деяние было не концом и не решающим моментом, а только началом сюжета противостояния. На этом физиологическом пределе Орленев начинал искать то, что отличило бы его от других носителей «инстинкта выживания». По мнению Кугеля, «все объяснительные к преступлению картины и даже само убийство можно было бы выпустить. Драматический момент, драматическое действие… начинается только с момента совершения преступления. С драматической точки зрения убийство есть исходный пункт движения»[134].

«…самое тяжелое, удручающее впечатление производит, к чести Орленева, все же не эта бьющая на нервы сцена [Сцена убийства. — *А. С.*], а дальнейшая — "наказание", душевные муки Раскольникова»[135], — писал Дорошевич. Именно постепенное развитие идеи наказания должно было затмить натурализм: рефлексия героя оказывалась драматически содержательнее страшного деяния.

Современники Орленева полагали, что «из всех мук, которые испытывает Раскольников после убийства, самая нестерпимая — мука его обособленности; это не только бремя одиночества, разъединения с людьми, ухода от них. Он теряет и самого себя, свое прошлое… все, что было до той минуты, обозначившей черту»[136]. И действительно, у героя Орленева — ни человеческих качеств, ни взаимодействия, ни прошлого: актер был замкнут в своем «я», а в остатке — только чистая функция «осознания им этой действительности»[137].

---

[129] Там же.

[130] *Дельер Я. А.* Указ. соч. С. 51.

[131] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского…

[132] *В. Д. [Дорошевич В. М.]* «Преступление и наказание» …

[133] По признаниям самого актера, его герой был найден однажды в бессонную ночь: Орленеву «представилось искаженное перед припадком падучей лицо … брата», он «представил себе его запекшиеся подергивающиеся губы и тик правой щеки». (*Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 78–79.)

[134] *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1899. — № 41. — С. 715–717.

[135] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[136] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 116.

[137] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 59.

Такой герой «никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества: А есть А», и человек мыслится и «совершается как бы в точке этого несовпадения»[138]. В ведении Орленева такое «партнерство» оказалось исключительно с самим собой, со своим внутренним «я», определявшимся отныне психофизикой. Раскольников Орленева был трагически замкнут в своем «нутре» и безнадежно бился в его тисках. Его непрерывная «нутряная» жизнь становилась главным содержанием спектакля.

По всем признакам — новой природы психологизм: внутри человека теперь бились не дух и материя, не сознание и чувство, не музыка и ирония — все это последовательно снималось. Противоречия в сфере духовного и душевного оказались вытеснены и замещены особого рода психофизикой: психика, состоящая теперь исключительно из нервов, вступила в непримиримый конфликт с человеческой «физикой», которая тоже определялась нервами. Именно эта нервная саморефлексия отличала Раскольникова-Орленева.

Кугель полагал, что в романном «Раскольникове две половины: душа, немощная, вместе с плотью, и мысль, властная и холодная. Между этими элементами идет такая же борьба, с теми же оттенками опасной игры»[139]. В рубежном театральном Раскольникове душа, даже немощная, была исключена, оставались только плоть и мысль — два несовместимых полюса.

Их «борьба» искала разрешения: «приятие и неприятие, бунт или смирение»[140]. Однако в орленевском сюжете это была не конечная точка выбора. Сам процесс противостояния оказался драматически определяющим: в этом «или» — «мысль великая и неразрешенная», гамлетовская. Великий гамлетовский вопрос «Быть или не быть?» приобретал новую определяющую полюсность: «Человек я или тварь дрожащая?» По мнению современников актера, таков был орленевский Раскольников — герой, «обреченный на трагедию»[141].

«Было бы трудно сказать, какие сцены в его исполнении лучшие. Можно только сказать, что сцены с Порфирием Петровичем, сцены признания Разумихину… зритель не забудет никогда»[142].

Первая сцена такого мучительного самосознания — сцена Раскольникова и Разумихина. Неконтролируемая нервная аритмия трудно прорывалась «шипящим, едва слышным шепотом», и этот порыв воспринимался потрясающе драматично. Амфитеатров полагал, что наравне с этим шепотом выступали «танцы <…>, гримасы и телодвижения»[143]. Но одновременно — гротескным контрапунктом — танцы трагического балета, гримасы и телодвижения страшной пантомимы[144].

---

[138] Там же. С. 71.

[139] *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1899. — № 41. — 11 окт. — С. 717.

[140] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 90.

[141] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[142] Там же.

[143] *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.].* Преступление г. Дельера и наказание Ф. М. Достоевского …

[144] Там же.

Без восстания — такого «трагического балета» — «Раскольников никогда бы не "дерзнул преступить"»[145]. Однако орленевский герой сцена за сценой в своей нервной пульсации — «борьба с собственными нервами»[146] — пытался именно переступить свое физиологическое нутро: «толчками, словно спотыкаясь, вспыхивая и погасая»[147].

Полифония, определенная Бахтиным в героях Достоевского, существовала и в Раскольникове-Орленеве, только теперь полифония была сведена «нервными» психикой и физикой, ведущими между собой непримиримую борьбу.

«Когда Раскольников один… , когда он совершает убийство — он спасается от того Порфирия Петровича, который заключается… в его хрупкой физической организации. Основное "пятно"… , которое определяет фигуру Раскольникова, есть мысль, — нравственные же мотивы, свет сердца и физическая слабость суть полутоны, вспыхивающие порою на основном фоне, постепенно разгорающиеся, и, наконец, побеждающие отвлеченную мысль»[148], — полагал Кугель.

Эти редкие вспышки психофизического нутра — в кульминационной сцене с Порфирием Петровичем. Эпизоды с героем Яковлева были отмечены всеми критиками после премьеры и закрепились в воспоминаниях как содержательно определяющие: «когда-то Яковлев, когда Орленев впервые сыграл Раскольникова в Суворинском театре, играл с ним следователя и играл замечательно. …вместе с Орленевым составили незабываемый для всех театралов того времени дуэт»[149]. Несмотря на тотальную отъединенность Раскольникова-Орленева, нашлось место и дуэту, однако дуэту очень особому: герой Яковлева оказался воплощением внутреннего орленевского «я».

«В пьесу включены сцены, где трудно удержаться от соблазна, чтобы не перейти на почву психопатизма. Такова картина 7-ая, вторая встреча с Порфирием Петровичем»[150]. Отмеченная сцена, по представлениям критиков, стала соревнованием «Орленева и Кондрата Яковлева… Нет, гораздо трагичнее. Здесь была борьба … Вот Раскольников слабеет, теряет спокойствие, зажмурив глаза падает в пропасть. Следователь, Кондрат Яковлев, превращается в кошку. Стремительно бросается вперед, хватает мышь и… снова прячет когти: ей хочется играть. У зрителя захватывает дух: вот-вот придушит»[151].

Волны, пульсация — «ведь это припадок. Да-с, припадочек … Ишь ручка-то как дрожит. Говорит, а у самого зубки во рту один о другой колотятся»[152]: «… жуткие видения проходят — и перед вами снова представитель закона и отчаянно защищающий себя преступник.

---

[145] [Б .п.]. Малый театр // Сын отечества. — 1899. — 6 окт.

[146] *Бруштейн А.* Страницы прошлого. — URL: https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/52966-aleksandra-brushtejn-stranicy-proshlogo.htmlc (дата обращения: 15.06.2020).

[147] Там же.

[148] *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. — № 41. — 11 окт. — С. 717.

[149] *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 144.

[150] *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр …

[151] *Верлизарий М.* Из воспоминаний // Русский провинциальный театр. С. 83.

[152] *Дельер Я. А.* Указ. соч. С. 135.

…Раскольников спасен, он торжествует! И вдруг — истерический крик Орленева: мышеловка снова захлопнулась… И Раскольников… начинает новую борьбу»[153].

Эти нервные вспышки и вибрации, сменяющиеся апатией, — борьба психики и физики — буквальное воплощение декадента и «вырожденца». «Раздражение одного из … нервов передается нервной клеточке в мозгу. … Этот процесс вполне напоминает собою движение воды, вызванное брошенным в нее камнем: волна постепенно ослабевает, то быстрее, то медленнее, то на большем, то на меньшем расстоянии»[154].

Сознание — «клеточка в мозгу» — у Орленева было «помнящее», то есть припоминающее прежнего «полного» человека, но выражение такое сознание находило отныне в отрицании. Именно здесь Орленев открывал волевое начало, заключенное в его «внутреннем следователе». Герой актера — если не борющийся за жизнь, то помнящий эту жизнь: память отзывалась волевым началом. Это и есть чистая функция самосознания: «то, что должно быть раскрыто… является … последним итогом … сознания и самосознания, в конце концов, последним словом героя»[155].

Именно это самосознание провоцировало современников на сверхрядные сравнения: «От … Муне-Сюлли в Гамлете при первом появлении веет таким трагизмом, каким веет от Орленева-Раскольникова… Человек, удрученный тяжкой думой… — человек, обреченный на трагедию»[156].

Такое «самосознание не может завершиться изнутри»[157], как невозможно уже и радикальное «сильное» разрешение в традициях «старого героизма».

«Пьеса заканчивается эпилогом “В Сибири, на каторге”. Непонятно, зачем и кому понадобился этот эпилог»[158], — недоумевали критики. Все без исключения рецензенты прочно стояли на том, что необходимо «сделать из этого [Эпилога. — *А. С.*] особую пьеску и давать … совершенно самостоятельно, без всякой связи с “Преступлением и наказанием”»[159]. В конечном счете актер настоял на том, чтобы в гастрольный период последняя сцена была из спектакля убрана.

Нордау полагал, что в «вырожденце» с его мукой угнетенного состояния «обыкновенно замечается и нерасположение действовать, доходящее иногда до отвращения ко всякого рода деятельности и до полного ослабления воли (абулии)»[160]. Именно этот путь и проделывал Орленев: после кульминации — заявленного героического начала — обрыв. По мнению Кугеля, здесь актер давал «тип неврастеника… страдающего почти медицинским термином обозначаемой слабохарактерностью — “абулиею”»[161]. Мысль этого героя, действительно, есть «мысль неразрешенная»: не было ответа. И тишина в ответ, теперь, правда, в ответ самому себе — что тоже очень по-гамлетовски.

---

[153] *Верлизарий М.* Из воспоминаний // Там же. С. 83.

[154] *Нордау М.* Указ. соч. С. 51.

[155] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 57–58.

[156] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание». С. 3.

[157] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 86.

[158] *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» …

[159] Там же.

[160] *Нордау М.* Указ. соч. С. 35.

[161] *Кугель А. П.* Н. Орленев // Театральные портреты. С. 249.

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» К. ДМИТРИЕВА ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО, ТЕАТР ЛИТЕРАТУРНО-АРТИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА (1901)

24 ноября 1900 года на сцене впервые были сыграны «Братья Карамазовы». Новый «достоевский» спектакль — в Костроме: не «столичный» прецедент, а провинциальная провокация инициатора и главного действующего лица постановки — Павла Орленева.

В первую свою поездку по России весной-летом 1900 года Орленев отправился всего с двумя ролями — царя Федора и Раскольникова. Роли, безусловно, «премьерные», принесшие артисту громкую славу, но этого было явно недостаточно: в некоторых городах Орленеву по просьбам антрепренеров приходилось «добавлять» в гастрольную афишу Тихона («Гроза» А. Островского) или даже водевильного сапожника («С места в карьер» Д. Мансфельда). Репертуарный голод очевиден, но расширять ролевой набор за счет традиционных гастрольных названий Орленев не стремился. Гамлета он, конечно, сыграл. Впервые — 10 января 1901 года, в той же Костроме, сразу после Дмитрия Карамазова. Но пока, в самом начале творческой самостоятельности, артист искал своего неврастеника — современного, резко отличного от «старого героизма». И искал, прежде всего, у Достоевского.

«Крылов и Сутугин[162] принесли… пьесу, только что переделанную из романа Федора Михайловича Достоевского “Идиот”»[163]. Как ни странно, но Орленев от роли князя Мышкина отказался. По его словам, боялся повторить царя Федора: «…так много общего у них»[164]. В то же время, нельзя не отметить, что у «Идиота» уже были «свои» премьерные исполнители — С. Васильев в Москве и Р. Аполлонский в Петербурге. Орленеву же необходима была его и только его роль, причем такая, которая сможет встать в один ряд с царем Федором и Раскольниковым — фирменными «орленевскими».

«Кто-то из актеров старшего поколения посоветовал ему сыграть Смердякова… Лакей по всем статьям, по духу, по психологии, по профессии, по складу речи… , заинтересовал Орленева… , — это ведь была не сатира с ее преувеличениями, к которым он относился с настороженностью, а реализм, идущий вслед за натурой, пусть в низменнейших ее проявлениях…»[165]. Такой Смердяков, безусловно, мог быть сценически трактован в духе «современной неврастении» — как могла когда-то быть трактована предложенная Орленеву роль Мармеладов. Однако еще до начала репетиций Орленев утратил интерес к Смердякову — его всецело «…захватила роль Дмитрия…»[166]. Константину Набокову[167], которому под псевдонимом К. Дмитриев предстояло стать автором инсценировки, артист

---

[162] В. Крылов и С. Сутугин — авторы инсценировки романа Ф. М. Достоевского «Идиот», шедшей в Малом и Александринском театрах .

[163] *Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 67.

[164] Там же.

[165] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 148.

[166] Там же.

[167] Константин Дмитриевич Набоков (1872–1927) — русский дипломат, юрист, дядя известного писателя В. Набокова.

в конце лета 1900 года подолгу читал уже заученную наизусть «Исповедь горячего сердца».

В середине октября Орленев с ролью Раскольникова был приглашен на несколько представлений в Москву, в театр Корша. Но работу над ролью Дмитрия артист не прерывал. В этот период «Петербургская газета» сообщала, что Орленев вступает «…в коршевскую труппу … Будет, между прочим, поставлена переделка "Братьев Карамазовых", где талантливый артист будет играть Смердякова»[168]. По сведениям самого Орленева, режиссером вызвался стать Н. Синельников, который «сказал, что очень любит этот роман, и обещался… его поставить через месяц с дивным ансамблем и в прекрасной обстановке»[169].

Однако ни с коршевским театром, ни с режиссером Синельниковым своими «Братьями Карамазовыми» Орленев не поделился. Вернулся в Кострому, где за короткий срок из подручных сил и средств[170] буквально «собрал» спектакль вокруг главного — своего Дмитрия Карамазова.

Именно этот орленевский Дмитрий заставил А. Суворина лично просить артиста вернуться в оставленный им театр и дать несколько спектаклей.

«Актеры [Суворинского театра. — *А. С.*], увидав… гастрольную афишу, стали протестовать, говоря, что это их дискредитирует. Где-то бродяжил человек, пьянствовал — и вдруг его выпускают в красной строке»[171], — вспоминал обвинения актер. Для бывших коллег Орленев — очередная «провинциальная знаменитость». Однако «место» этого «достоевского» артиста определялось теперь не только «красной» афишной строкой, но и принципиально иным качеством. Из Костромы Орленев возвращался «звездой» — и не с классическим Шекспиром или традиционно-гастрольным «Уриэлем Акостой» К. Гуцкова, а с новым Достоевским. Он привез в столицу своего Достоевского, своего героя и, по сути, свой особый театр — «звездный» театр одного актера, носящий его собственное имя.

На сцене Суворинского театра «Братья Карамазовы» были сыграны 26 января 1901 года в бенефис Н. Северского. Показательно, что не бенефициант, а лично Орленев занимался распределением ролей. Согласно афише, роли распределились так: Федор Павлович Карамазов — К. Бравич, Иван — И. Хворостов, Алексей — М. Мячин, Смердяков — Н. Северский. Пан Муссялович — Осетров, Пан Врублевский — Мещеряков, Аграфена Александровна (Грушенька) — З. Холмская, Судебный следователь — Б. Глаголин.

«Кто читал роман, четверть которого посвящена психологии и биографии Карамазова-отца (великого сластолюбца), родоначальника всей Карамазовской группы, всей "карамазовщины", тот ничего подобного не найдет в пьесе… Роли Федора Карамазова (отца), Алексея и Ивана Карамазовых сведены Дмитриевым "на нет"; фигурирует один только Дмитрий… Так же обезличена Грушенька,

---

168 [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1900. — 18 сент.

169 *Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 305.

170 В Костроме Орленев познакомился с начинающей тогда актрисой Аллой Назимовой. «Увидев ее в роли Поппеи в "Камо грядеши" … решил, что только она будет играть роль Грушеньки. Труппа да и сам Бельский [антрепренер костромского театра. — *А. С.*] протестовали против этого…», но Орленев «…настоял на своем» (*Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 84).

171 Там же. С. 87.

а Катерине Ивановне г. Дмитриев дал всего несколько слов в эпилоге…»[172], — упреки рецензента, вроде бы, обращены прежде всего к инсценировке. Справедливости ради, отметим, что это был все-таки «зрительский» взгляд — лишенный полифонии сюжет считывался прямо со сценического текста, разбору подлежал «литературный» слой самого спектакля.

Если обратиться непосредственно к инсценировке, то с цитированным мнением трудно согласиться. К. Дмитриев показательно — заголовками — выделил три картины: «У Катерины Ивановны» (карт. III), «У Грушеньки» (карт. IV) и «У Смердякова» (карт. VI). Аналогично романной структуре, сцены задумывались как «портретные». Однако в сценической реальности спектакля акценты были резко смещены и жестко центрованы: Дмитрий Карамазов в исполнении П. Орленева стал единственно первым и главным.

Ни один из персонажей, за исключением Дмитрия-Орленева и отчасти Грушеньки-Холмской, не удостоился развернутого описания, все взяты рецензентами обще. Особенно в этом смысле показательны переименования, которым подверглись отдельные картины в первых печатных откликах: «Сладострастники», «Оргия». Рядом с Митей-Орленевым нет индивидуальных «портретов», как нет и человеческой многоликости — вокруг толпа; у него нет партнеров даже «по сюжету» — только «физиология» массы.

О Грушеньке-Холмской рецензент «Петербургской газеты» писал: «Вполне удался г-же Холмской тип Грушеньки — женщины, погубленной людским развратом и людской несправедливостью, но сохранившей среди своего внешнего позора глубокий огонь любви и правды, не знающий, куда себя направить… , но все-таки насквозь освещающий ее душу теплым светом человечности… Играла Холмская горячо и искренно»[173]. Вполне хвалебный отзыв: «удался тип», «играла горячо и искренно» — но даже комплименты здесь самые общие.

Ю. Беляев утверждал, что первый сценический опыт «“Братьев Карамазовых”… следовало, собственно говоря, назвать “Дмитрием Карамазовым”»[174].

Драматическое действие зачиналось сорокаминутным монологом Дмитрия. «Сла-ва выш-не-му на све-те, сла-ва выш-не-му во мне…» — «громовым раскатом»[175] звучала фраза, с которой Митя-Орленев врывался на сцену. Этот мгновенный взрыв, эта вспышка внезапно сменялись «самыми жалкими приниженными нотами… , полным душевным оскудением»[176]. Вдруг начинала играть «Ода к Радости» Бетховена, а Орленев-Митя очевидно врозь с ней, против нее скандировал: «И Селен румянокожий / На споткнувшемся осле…»[177]. Но и ирония отрицания резко гасла: пауза — длинный спад — «нервное лицо… выражало усталость, разочарованность». Это было «мучительное трепетание»: сознание еще сопротивлялось, противилось, прорывалось словом, но необратимо уходило

---

[172] *Р-ский Н. [Россовский Н. А.].* Театральный курьер // Петербургский листок. — 1901. — 27 янв.

[173] *М. [?].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1901. — 27 янв.

[174] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1901. — 28 янв.

[175] *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 70.

[176] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Там же.

[177] *Дмитриев К. [Набоков К. Д.].* Братья Карамазовы : Драматические сцены в 8-ми картинах, с эпилогом, по роману Ф. М. Достоевского / К. Дмитриев. — СПб. : Изд. ред. журн. «Театр и искусство», 1900. — С. 6.

— отступало перед «нервной вибрацией» все более длинных зон молчания. Именно так, по мнению Ю. Беляева, артист в первой сцене рисовал «картину душевного разлада»: «…следить за этим мучительным трепетанием души было положительно немыслимо. Только одна “карамазовщина”, больная, сомневающаяся, самобичующая и кривляющаяся “карамазовщина”, казалось, тяготела над сценой, кричала и мучилась в мучительном пароксизме человеческих страданий»[178].

Моносцена на сорок минут — для своего времени явная провокация. Юрий Юрьев хоть и оценил такое начало как заявку на трагедию, однако уточнял, что трагедия — «борьба сильных страстей» и «требует мощного исполнения». Ни страсти, ни мощи коллега у Орленева не нашел: «…был слишком мягок и неврастеничен». Неврастеничность выделил особо — «…специфическая черта таланта». И отметил, что «с героикой неврастеничность никак не роднится»[179]. Но то что для Юрьева заведомый недостаток, недопустимые «ножницы» между целью и средствами, для Орленева, судя по всему, искомое современное драматическое — героическое — противоречие. Его герой помнил — и напоминал — о том героическом идеале, чьей музыкой была «Ода к радости», а речью — «громовой раскат» гимна человеку, подобному Богу.

Для зрителей 1901 года спектакль начинался с конца этого человеческого максимума — с муки неизбежного и необратимого прощания с ним: вместе с речью уходило сознание, гимн оборачивался издевкой, а музыка поглощалась аритмией неконтролируемых нервных вибраций.

Здесь Орленев как будто продолжал «сюжет» Раскольникова и Мармеладова. В истории «Братьев Карамазовых» был свой «Мармеладов» — Смердяков — откровенно натуралистический минимум. Предопределенность героя наследственностью и средой бесспорна: «Потому что без отца от смердящей произошел»[180]. Последний, неотменяемый предел, противостояние и сопротивление которому невозможно: «Они меня считают, что я бунтовать могу; это они ошибаются-с!»[181].

Напомним, что первоначально именно роль Смердякова предназначалась Орленеву. Автор инсценировки об этом не забыл, и в окончательном варианте Смердяков стал своеобразным alteregо Дмитрия, его драматическим контрапунктом. Обе роли выделены монологами, и для каждой К. Дмитриев, рискуя попасть в особую немилость у ревнителей Достоевского, самостоятельно дописал по особой «ударной» сцене. По мнению О. Дымова, эти «две сцены, которых нет в романе, — встреча Мити с отцом в ночь убийства и самоубийство Смердякова — …являют собой некоторое кощунственное вторжение в святая святых, куда приходят только с благоговением и трепетом… Здесь такие страшные глубины духа, что даже Достоевский не решается их коснуться… »[182].

Однако спектакль 1901 года литературным предложением пренебрег. Идея «двойничества» в сценической версии осуществления не получила. «Кощунственное вторжение», «трепет» и «страшные глубины» оказались здесь

---

[178] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Там же.

[179] *Юрьев Ю. М.* Записки. Т. 2. С. 73.

[180] *Дмитриев К.* Указ. соч. С. 21.

[181] Там же. С. 22.

[182] *Дымов О. [Перельман О. И.].* «Братья Карамазовы» // Театр и Искусство. — 1901. — № 6. — С. 130–131.

в исключительном ведении Мити-Орленева. Смердяков-Северский доступа к ним не имел и, соответственно, удостоился весьма рядовых, хотя и вполне хвалебных отзывов. Беляев полагал, что Северский изобразил Смердякова и внешне, и психологически весьма верными и меткими чертами и даже «произвел сильное впечатление»[183].

Героический акт — добровольный уход из жизни — был отдан Смердякову и происходил прямо на глазах у зрителей. Но и это в спектакле не сработало — никак особо замечено и отмечено не было, впечатление не усилило. Сильный драматический жест ничего уже не мог изменить и исправить: человеческий облик Смердякову не вернул и превращения в животное не отменил.

Однако и Митя Карамазов — тоже сын Карамазова и тоже несет предопределенность наследственности и среды «распада» — чистые «вырожденческие» признаки: «вредные влияния ослабили организм, … произведенное… потомство представляет уклонение от здорового, нормального и способного к полному развитию типа и создает новый тип, который, как и всякий другой, обладает способностью наследственно передавать свои особенности, т. е. в данном случае патологические уклонения от нормы… собственным потомкам в усиливающейся прогрессии»[184].

Орленев это не убирал и не скрывал — задавал изначально, уже в первом монологе. Но Смердякова — чистую физиологию и окончательный распад — Орленев не выбрал. Ему необходим был такой герой, который сумеет сохранить на этом физиологическом пределе нечто отличительно-человеческое: «разбить … умерщвляющую его оправу»[185].

«Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого»[186], — полагал Бахтин. Орленевский герой был предельно сужен — развернут вовнутрь себя. Отныне не было даже внутреннего «Порфирия Петровича»: непрерывный диалог ограничивался раздробленным и противостоящим себе изнутри «я» — психики и физики — героя.

Самосознание здесь осознавало только свое бессилие, однако, полагал Гофштеттер, «пусть… разум пришел к самоотрицанию — придется считаться с властными и могучими инстинктами разума. … тем резче и тяжелее чувствуются скрытые в недрах противоречия»[187]. Именно этой рефлексией самосознания орленевский Митя противостоял «определившему» ему миру и своей определенности.

В. Ашкенази назвал талант Орленева «жестоким», «так как он воплощал человека, нервы которого издерганы до того, что вот-вот перенапряженная струна лопнет, и разорвется человеческое сердце под непосильном грузом отчаяния»[188]. По его мнению, «это субъект, прежде всего, психопатический». Рецензент отказался

---

[183] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1901. — 28 янв.

[184] *Норду М.* Указ. соч. С. 33.

[185] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 70.

[186] Там же. С. 280.

[187] *Гофштеттер И.* Указ. соч. С. 29.

[188] *В. А. [Ашкенази В. А.].* Гастроли Орленева // Новости дня. —1901. — 31 июля.

принимать то «толкование, которое дает г. Орленев изображаемому им лицу», но не скрыл, что актеру удавалось «сильно захватывать зал»[189].

Кульминацией нервного «захвата», рефлексии и противостояния стала сцена судебного следствия. То, что в инсценировке — короткий эпизод седьмой картины, в спектакле превратилось в развернутое драматическое действие. Для Мити-Орленева это был пик нервного напряжения — его непрерывное нарастание и «психопатический» предел — последнее усилие само- и противостояния. «Он садится перед судьями, вскакивает, нервно ходит по сцене, проделывает все, что ему приказывают, изображает, как он перелезал через забор, как ударил Григория, брезгливо содрогается при виде пестика, борется с понятыми, … в изнеможении падает на кровать, близкий к исступлению просит прекратить…»[190], — так сжато и порывисто записал эту сцену Ю. Беляев. В характеристике мало «описательного», зато глаголы движения мгновенно сменяют и сбивают друг друга. Все та же орленевская «пульсация», что и в начале спектакля, но здесь она пытается обрести действенную энергию, буквально — рвется в бой, толчками прорывается наружу и взрывается эмоциональным исступлением. «Нервы его все больше сдают… Ужасная минута! Теперь Митя задыхается от бессилия и ярости — он уткнулся в глухую стену и выхода у него нет!»[191]. Точка невозврата пройдена: преодоление или угасание — выхода нет.

Тут не было и не могло быть правильного и завершенного драматического построения: после этой кульминации нет ни продолжения, ни развязки — снова обрыв. Герои Достоевского «ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать неправдой любое … завершающее их определение. Пока человек жив, он живет тем, что еще не завершен и еще не сказал своего последнего слова»[192].

Спектакль жил и дышал нервическими синкопами своего главного и единственного героя. Как только прекращалась «пульсация» человека — останавливался пульс самой жизни. Кульминационный, необратимый «взрыв» здесь, конечно, и есть тот последний рубеж, когда, как принято считать, проживается-переживается вся жизнь — одномоментно — во всей своей небывалой в жизненных пределах полноте и существенности. Дальше, как сказано в «Гамлете», — тишина. Обрыв... Стена... И это очень по-орленевски.

По задумке автора инсценировки спектакль завершал специально написанный эпилог, где «снова появился г. Орленев в арестантском костюме и в тюремной обстановке»[193]. Но желанное примирение с миром и с самим собой снова не состоялось — от костюма, обстановки и литературного сюжета это уже не зависело.

---

[189] Там же.

[190] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1901. — 28 янв.

[191] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 159–160.

[192] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 70.

[193] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 159–160.

«ПРИЗРАКИ» Х. ИБСЕНА, ТЕАТР В. А. НЕМЕТТИ (1904)

В 1898 году Александр Кугель утверждал, что Хенрик Ибсен «больше всего поддается сближению с Достоевским, хотя это может показаться несколько парадоксальным на первый взгляд… И у Достоевского, и у Ибсена… борьба и … восстание духа всегда носят … патологический характер, и герои кажутся не совсем нормальными. Идиот и Эллида, Карамазов и Строитель Сольнес, Груня и Гедда Габлер — все это натуры… родственные»[194]. Близость этих «натур», уточнял критик, — в принадлежности к современному декадентству.

По мнению Якобсона, «норвежский драматург на рубеже XIX–XX веков занял в России место рядом с Достоевским»[195]. Это «место» для театра оказалось полем поиска нового и современного декадентского героя.

В одно и то же время с орленевским Раскольниковым Московский Художественный театр — буквально новый театр — в 1899 году поставил «Гедду Габлер» Ибсена. «Новый» Ибсен оказался между двумя спектаклями по пьесам не менее «нового» тогда Чехова — «Чайка» (1898) и «Дядя Ваня» (1899).

Орленев же, повторно обратившись в 1900 году к Достоевскому в «Братьях Карамазовых», пробует ибсеновскую «тропу»: в 1904 году впервые на русской сцене актер сыграл Освальда в «Привидениях».

Именно Орленев соединил «неврастенического героя» Достоевского и «Новый театр» Ибсена, по-своему реализовав «парадоксальное видение» Кугеля во всем объеме характеристик: «патология», «восстание» и декадентство.

Ибсена открыла Орленеву летом 1903 года актриса Алла Назимова, она же посоветовала ему роль Освальда в «Привидениях»[196]. Однако пьеса в переводе А. и П. Ганзенов для сцены находилась под цензурным запретом.

И все же петербургский зритель в 1898 году видел «Привидений» — в гастрольном варианте известного итальянского актера Эрмете Цаккони. По мнению Кугеля, Цаккони в роли Освальда давал «крайнюю степень сценического натурализма»: играл «грубо… одну черту — наследственность физиологическую»[197] и на ней сосредотачивал «все внимание. В итоге получалась картина прогрессивного паралича»[198]. Безусловный натурализм, но отнюдь не «неврастенического» толка — «животенная» сила, темперамент и инстинкт: никакого «восстания» духа или нервов.

Неожиданно рядом с критикой натурализма Цаккони возникло имя актера Орленева: «…сейчас у нас здесь, в Петербурге, есть молодой артист, который по дарованию… не ниже иных заезжих гастролеров»[199].

У будущего орленевского Освальда, однако, была своя, принципиально не «цаккониевская», генеалогия. Он задумывался и начинался в одном ряду

---

[194] *А. К. [Кугель А. Р.].* Генрих Ибсен // Театр и искусство. — 1898. — № 10. — С. 199.

[195] *Якобсон В.* Указ. соч. С. 127.

[196] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 215.

[197] *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1898. — № 47. — С. 851.

[198] Там же.

[199] *Россов Н.* Гастроли Цаккони // Театр и искусство. — 1898. — № 50. — С. 922–923.

с героями Достоевского: актер гастролировал по провинции именно с ролями Раскольникова и Карамазова.

От «готового» перевода пьесы Орленев отказался. Новый был заказан Константину Набокову, ранее делавшему для актера инсценировку «Братьев Карамазовых». Повторное обращение к Набокову так же показательно: актер видел Освальда «по-достоевски», как продолжение Раскольникова и Карамазова.

Орленев работал над Освальдом, но выходу «на зрителя» мешал цензурный запрет. По свидетельству Мацкина, Орленев, однажды «листая по привычке очередной список репертуарных новинок, разрешенных цензурой, наткнулся на пьесу неизвестного ему русского автора, озаглавленную “Призраки”»[200]. Актер отправился в Вологду — в надежде, что тамошний цензор подмены не обнаружит» и «подмахнет» фамилию автора на афише. Так и случилось, разрешение было получено. После премьеры было сыграно несколько представлений в Полоцке и Витебске — цензорский курьез повторился и там.

Все это время Орленева «атаковал» Петербург: то и дело поступали предложения о гастролях. В частности, настойчиво Орленева звали Суворин и В. А. Неметти.

Однако казалось очевидным, что в столице подобный «цензорский номер» пройти не мог. Но ни с какой другой ролью, кроме Освальда, актер к столичному зрителю возвращаться не желал — «только в “Привидениях”»[201]. «Орленев стучался во все двери и ничего не добился. Набоков действовал через своих высокопоставленных родственников в петербургских чиновных кругах, но безуспешно. Не мог помочь Орленеву и могущественный Суворин, хотя тоже пытался»[202]. И все же способ был найден — вполне театральный и в «декадентском» духе. По свидетельству Мацкина, актер явился к петербургскому цензору «в состоянии хорошо наигранной истерии» и поставил перед выбором: «либо он сыграет Освальда… , либо пустит себе пулю в лоб, в доказательство чего выхватил из кармана револьвер»[203]. Перепуганный цензор пошел на снятие запрета, а анекдот попал в историю русского театра.

В Петербурге Орленев-Освальд вышел на сцену театра Неметти 7 января 1904 года. Согласно афише, роли в спектакле распределились так: Елена Альвинг — Е. Горева; Пастор Мендес — Ф. Омарский; Регина — А. Назимова; Энгстран — А. Сверчков.

Кугель в 1898 году полагал, что «Привидения» «составляют как бы продолжение “Норы” [Пьеса Ибсена «Кукольный дом». — *А. С.*] и отвечают на вопрос, что было бы, если бы Нора, повинуясь голосу морали… осталась бы при муже»[204]. В 1904 году, после орленевской премьеры, взгляды Кугеля не изменились: для него по-прежнему «центр произведения Ибсена — Елена Альвинг»[205].

---

[200] Это название спектакль сохранял в период всего гастрольного тура.

[201] *Орленев П. Н.* Указ. соч. С. 124.

[202] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 216.

[203] Там же. С. 218–219.

[204] *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1898. — № 47. — С. 850.

[205] *Н. Н-в. [Кугель А. Р.].* Хроника: Театр Неметти // Театр и Искусство. — 1904. — № 2. — С. 34–35.

Подобную точку зрения на пьесу в то время разделяли практически все. По общему мнению, именно фру Альвинг — безусловный «центр»: «резонер пьесы, … основа, … пульс…»[206]. Освальд рядом с ней виделся «лицом если не второстепенным, то, во всяком случае, мало интересным с идейной стороны»[207].

Однако спектакль 1904 года этим содержанием пренебрег и являл другое несомненное первенство: Освальд в исполнении Орленева стал здесь главной драматической силой и главной силой зрительского притяжения.

Первые критические отклики расхождение между пьесой и спектаклем отметили вполне своеобразно: «литературные» характеристики очевидно преобладали над «записью» сценического текста. Актеры по отношению к персонажам выступали неким «приложением» и удостаивались в лучшем случае лишь расхожих комплиментов. Например, о Горевой в роли фру Альвинг — наиболее типично: «Как артистка опытная, она провела роль вполне добропорядочно»[208] и «…прекрасно изобразила горячо любящую мать, терзаемую несчастьем своего сына»[209].

Освальд-Орленев — иное дело. Развернутые высказывания фиксировали, скорее, сильные впечатления от самого актера, нежели «рисунок» роли.

«Занавес поднялся, и появилось привидение… , как маска… , как мертвец…»[210], — так начиналась рецензия О. Дымова. Троеточия здесь — авторская пунктуация. «Мертвая призрачность» этого Освальда — главное для всех без исключений: «Появляется “призрак”, “оттуда” — из-за могилы»[211]; «призрак былого, призрак минувшего… здесь, на земле… где жило что-то былое»[212]. Это уже не прежний «вспыхивающий», «взрывающийся», «пульсирующий» орленевский «неврастеник». «На сцену вышло что-то мертвое…»: «чрезвычайно сдержанные деревянные движения; не двигает бровями; не поворачивает шеи; руки держит в карманах»[213], говорит «…затрудненно, с напряжением…»[214].

Справедливо утверждение одного из критиков, что Освальд как персонаж пьесы Ибсена отличается множеством «бесчисленных оттенков душевных движений»[215], — и такие «оттенки» могут быть выбраны и развернуты артистом в пользу своей индивидуальности, «своего» спектакля. Однако «развертывание» не оказалось путем орленевского героя: «нет красок, нет цветов и весны юности»[216], — понятно и явное раздражение критиков оттого, что Орленев «оттенков» не играл.

---

[206] Там же.

[207] [Б. п.]. [«Приведения» П. Орленева] //Русские ведомости. — 1904. — 30 апр.

[208] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти. «Привидения» Генриха Ибсена с уч. П. Орленева // Биржевые ведомости. —1904. — 8 янв.

[209] С. [?]. Театральный курьер: театр Неметти // Петербургский листок. — 1904. — 9 янв.

[210] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

[211] *Кугель А. П.* Н. Орленев // Театральные портреты. С. 257.

[212] Театральное эхо: «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена // Петербургский листок. — 1904. — 8 янв.

[213] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

[214] *Якобсон В. П.* Указ. соч. С. 128.

[215] Театральное эхо: «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена …

[216] *Дель-Та [Тальников Д. Л.].* Гастроли Орленева: «Призраки» Ибсена // Одесское обозрение. — 1907. — 19 дек. — С. 3.

Отказывался актер здесь и от выработанного им самим драматического «элемента»: для своих «достоевских» сценических образов Орленев всегда находил своеобразное alter ego, героев, задававших физиологический «минимум», который становился неким трамплином для Раскольникова и Карамазова — так было с Мармеладовым и Смердяковым. В 1904 году на гастролях «Призраков» актер пытался совместить своего героя с «другим я»: по свидетельству артиста Гайдебурова, в нескольких спектаклях Орленев играл одновременно Освальда и Энгстрана[217]. Безусловно, Энгстран мог быть трактован натуралистически и мог оказаться трамплином для «опровержения». Однако такое «совмещение» только провоцировало неизбежную катастрофу: теперь в этой новой роли Орленев «рисовал перед зрителями Освальда, не сумевшего оправиться после первого припадка, предшествовавшего началу пьесы», и держался «на последних связках плоти»[218]. Что-то очень давно и невозвратно случилось с этим Освальдом.

Сегодня принято считать, что одной из отличительных черт строения драм Ибсена является ретроспективно-аналитическая композиция: прошлое героя выясняется и приобретает драматический характер по мере развития «настоящего» сюжета и события.

В первом акте «Орленев-Освальд, куря трубку, останавливался перед портретом отца… и вдруг… замахивался трубкой на портрет!»[219]. Этот момент оказался не врозь и с пьесой, и с декадентскими «правилами»: выродившиеся родственники — полагал Нордау, есть один из симптомов, подтверждающих диагноз декадентства. Для Орленева, однако, это был пустой, холостой жест «по прошлому»: дальше — «замкнувшийся, весь ушедший в себя человек»[220].

Сюжет драмы, «ретроспекция» и аналитика снимались: у этого Освальда была иная — «достоевская» — генеалогия. В его прошлом — последний вопрос: «Человек я или тварь дрожащая?» Теперь дилемма уже невозможна.

На сцену выходил человек «конченный» — в прямом смысле слова — завершенный, но будто застрявший в недвижении, в точке внежизненного «зависания».

К своему герою Орленев применял негативные характеристики: по каждому сюжетному «пункту» последовательно игралось отрицание — Париж, художник, Регина, жажда жизни, солнце — ничего этого не было в первом русском Освальде. Абсолютное декадентство: как и пророчил Нордау, «нет» всему — прошлому, настоящему и будущему — всем связям с миром, жизнью, людьми.

В 1906 году Орленев играл «Привидений» с труппой Норвежского Национального театра. Еще до премьеры в газетах разразилась кампания: «Как он осмеливается играть Освальда, … когда ничего норвежского в нем нет… А он берется играть норвежца…»[221]. Более того, своего Освальда Орленев собирался играть на русском языке в кругу норвежского ансамбля.

---

[217] *Гайдебуров П.* Литературное наследие. — М., 1977. — С. 177.

[218] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

[219] *Бруштейн А.* Страницы прошлого. — URL: https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/52966-aleksandra-brushtejn-stranicy-proshlogo.htmlc (дата обращения: 15.06.2020).

[220] *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 25.

[221] Там же. С. 29–30.

Однако игра Орленева заставила зрителей Национального Театра «забывать непонятный язык»[222]. Коллега Орленева и очевидец спектакля, актер А. Мгебров, утверждал, что в этом исполнении «ничего русского в образе Освальда не было»[223]. Высказывание требует уточнения: в неврастениках актера не было и не могло быть не только ничего русского, но и национального. Острый вопрос норвежской национальной идентичности был разрешен в пользу Орленева: ни от надлежащей характерности персонажа пьесы, ни от национального колорита для этого Освальда — героя XX века — ничего не зависело.

Крупнейший исследователь творчества Ибсена А. Юрьев указывает на одно из мнений, относительно особенности произведений норвежского драматурга: представляется возможным в Ибсене видеть «не моралиста, не идеолога, не социального обличителя и тем более не психолога, … но прежде всего драматурга-поэта»[224]. Для понимания нашей темы и избранного ракурса такое утверждение принципиально: здесь — путь «универсальных … поэтических»[225] качеств — буквальный путь «Поэзии вырождения». Несмотря на то что пьеса «Привидения» не входит в список таких «поэтических» произведений, исполнение Орленевым Освальда прямо указывает и воплощает этот декадентский дискурс Ибсена.

По-своему это разглядел и записал критик Юрий Беляев, который Орленева давно «не видал … и изумился происшедшей в нем перемене. Он … вышел на сцену словно после долгого утомительного пути… , но … вымытый, если можно так выразиться… , … теперь он “очистился”»[226].

В этом «очищенном» до предела остатке — нервная рефлексия. Точечная — резкая и короткая, как удары угасающего пульса.

Первое действие: спор с пастором Мендесом о «законных» браках. Освальд-Орленев не включался в него, а врывался, прерывая и останавливая. «…вот маска, привидение, живой мертвец начинает двигаться, ходить, развертывать перед нами свое “я”… , оживает — насколько может — лицо, свободнее движутся руки»[227], — комментировал Дымов этот спорадический «приступ». «Внезапно… спор обрывается… Освальд горячится, теряет над собой контроль…, хватается за голову…, шея теряет подвижность, и когда он поворачивается, то всем корпусом…»[228]. Но «приступ длится недолго, считанные секунды…»[229].

Вместо диалога — монологическое «зеркало» себя бывшего, вместо слов — нервическая россыпь. Орленев-Освальд, будто сведенный судорогой недвижения, вдруг обнаруживал в себе последнее человеческое и живое — нервную рефлексию. Однако рефлексия эта — единственное свидетельство утраченной жизни — не

---

[222] Там же. С. 32.

[223] Там же. С. 31.

[224] *Юрьев А.* Между светом и тьмой // Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. — СПб., 2006. — С. 521.

[225] Там же. С. 522.

[226] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1904. — 9 янв.

[227] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

[228] *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 222.

[229] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

находила точек приложения, все давно оставлено и отвергнуто, жизненный предел пройден.

Короткий «приступ» продолжения не имел и переменой не становился. Орленев в отношениях со своим героем нигде не переступал изначально заданный порог небытия. Пульс жизни не восстанавливался — движения не возникало, нереализованная рефлексия становилась болезнью и патологией уже не сознания и души, а самой материи человеческого тела.

Один из центральных эпизодов пьесы — разговор Освальда и фру Альвинг во втором действии. Эту сцену в исполнении Орленева Дымов назвал исповедью[230]. Это, действительно, было последнее нервное «покаяние», последняя рефлексия нервов, но уже не на жизнь — на смерть.

Недвижение и мертвая пауза, наполненная «жуткой тоской»[231]. В этой тишине Орленев «с лицом, полным невыразимой муки»[232], с еле уловимым «сквозь зубы» — жалобным плачем — «глубокой тоски мотив»[233], и тело, которое словно умерло «под гнетом давящей все существо… мысли»[234].

Но вдруг «мать вздрагивает… Ожило привидение…»[235].

«Ожило привидение, ужасный мертвец, несчастный Освальд», — снова и снова в своей рецензии повторяет О. Дымов. Дальше — приступ: «…истеричность, вздернутость, поспешность, форсированный тон, резкий нажим»[236], — все это прорывалось из мертвой плоти. Из последних сил — истошный крик: «Я не могу работать, я не могу работать, я не могу работать! — повторяет, рыдая, артист…»[237]. «Дальше понижение… артист словно утомился»[238], — короткий приступ снова резко обрывался, не находя импульсов для продолжения.

Обрыв: «что-то оборвалось в настроении этого очень нервного исполнения»[239].

В третьем акте пьесы должен возобновляться прерванный разговор Освальда и фру Альвинг: здесь герой рассказывает матери до конца о своей болезни — его ждет безумие после второго припадка. Более того, именно Освальд «держит» последний акт пьесы — движением перемен, и движение это насыщено и стремительно: круг замыкается, солнца не будет.

Однако в сценической реальности все было решено уже во втором акте, в том кульминационном взрыве: рефлексия кончена. В третьем действии — лишь какие-то редкие фоновые толчки: «попадаются уже только… отдельные фразы, даже слова, жесты»[240]. Энергия пыталась обрести себя: Орленев барабанил «по

---

230 Там же.

231 *Орленев П.* Указ. соч. С. 178.

232 *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 25

233 *Орленев П.* Указ. соч. С. 178.

234 Там же. С. 26.

235 *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

236 *Мацкин А.* Указ. соч. С. 224.

237 *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

238 Там же.

239 Там же.

240 Там же.

оконному стеклу; по стеклянному абажуру лампы»[241]. «Моя болезнь сидит здесь, — … неожиданный удар — громкий удар сухим пальцем по лбу»[242], — однако мысль человека не могла прорваться, только глухой удар — и пустота.

В Освальде Орленева, отмечал И. Василевский, «…не было драмы, большой драмы — борьбы сильной души и слабого тела, борьбы между планами будущего и роковыми наследственными отголосками мрачного прошлого»[243]. Полнота и объем человека орленевским героем были давно утрачены, на сцену выходил уже завершенный человек — без жизни, без жизненного объема. В остатке — «чистая» рефлексия — тень утраченной жизни. Но и здесь исход был предрешен: в этом Освальде окончательно разлагается «не только его тело — разлагается его сознание»[244].

В последней сцене герой н один, покинутый всеми[245]. Не осталось ничего — даже солнца, только «…кроваво-красный шар, который называется солнцем…»[246]. Не было «ни выхода, ни возмездия»[247].

«Капкан собственной натуры»[248]: для своего Освальда Орленев выбрал предельно натуралистичный финал — смерть как разложение плоти. «…сочится отравленная ужасной болезнью кровь; запрокидывается голова, парализуется язык, и движется во рту», похожий на «безобразный отрубок»[249].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Богатство русского театра рубежа XIX–XX веков, способность породить явления мирового порядка, имевшие огромное значение для театра всей Европы, а затем и Америки, — одно из важных, пусть и косвенных свидетельств не только сильного художественного потенциала, но и органичности русского театрального пути. Это органическое прирастание, давшее русскому театру мощный выход в век XX, только и единственно к «новому театру» — театру Режиссера — не сводится. Необходимо говорить и о «новом актере» — в этой сфере процессы обновления шли не менее интенсивно.

Так или иначе, но самые радикальные сценические новации неизменно свидетельствуют о кризисе драматических отношений между человеком и миром. Рубеж «нового» и «новейшего» исторического времени эти отношения решительно переосмыслил. Герой, «выносивший» на сцену человеческий «максимум», легитимный в своей исключительности и не сомневающийся в своем праве на

---

[241] *Орленев П.* Указ. соч. С. 178.

[242] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

[243] *В-ский И. [Василевский. И. М.].* Театр и Музыка: театр Неметти // Петербургские ведомости. — 1904. — 9 янв.

[244] *Родина Т. П.* Н. Орленев. С. 47.

[245] *В-ский И. [Василевский И. Ф.].* Театр и Музыка: театр Неметти …

[246] *Беляев Ю.* Театр и музыка // Там же.

[247] *Родина Т. П.* Н. Орленев. С. 48.

[248] *Родина Т.* Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972. — С. 37.

[249] *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти …

исключительное место в мире, кончился. Человек, прошедший переделку позитивизмом, детерминированный средой и наследственностью, получивший родословную «от обезьяны», — был необратимо другим.

Новое содержание требовало и новых средств выражения. Человеку и миру в «новейшем» историческом измерении предстояло искать новый язык для новых отношений. Проблемы языка для всех искусств остаются остро-актуальными по сей день. В том числе и для искусства театрального. А многие полагают, что для театра, в силу его полилингвистичной природы, особенно.

Сценический «неврастеник» Павла Орленева — один из начальных вариантов поиска «нового человека» и «нового языка». Согласно Кугелю, определяющие характеристики здесь: «дисгармоническое, асимметрическое, неустойчивое, ищущее своего центра тяжести и не находящее его»[250]. Век его не был долгим: «неврастеник» ореленевской формации, безусловно, «декадансный» — этому особому периоду принадлежит и им исчерпывается. Однако сделанные там открытия театр не позабыл и не утратил, они остаются существенными для актерской практики, для истории и теории актерского искусства.

Исследованию этого феномена и посвящена выпускная квалификационная работа. Стиль вынесен в название потому, что именно эта категория сопрягает содержание и язык. Современное научное театроведение определяет стиль как качественную определенность содержания[251], совокупность выразительных средств и содержательных характеристик языка[252].

Актер-неврастеник сформировался, определился и отличился от современных и будущих нервных актеров, как отличилась и сама природа «неврастенической нервности», не сразу. В 1904 году в еженедельнике «Театр и Искусство» появилась статья Петра Ярцева «Новое в театре», где в первых строках было уделено внимание декадентству и его героям.

В лице Ярцева было решено и установлено, что новое «заключено в… формах сценической игры, которую называют “декадентской”»[253], а воспроизведена такая игра «неврастеничными исполнителями»[254]. Сценическое «декадентство» предстает здесь как явление, вполне сформировавшееся и осознанное в ключевых принципах и категориях. Но 1904 год стал и своего рода границей: этот этап оказался пройден.

После 1904 года новых постановок, равных по силе нервического градуса Александринскому «Идиоту», Суворинскому «Преступлению и наказанию» или личным орленевским «Братьям Карамазовым», не появилось. И экспрессия, и болезненность, и нервозность, и экзальтированность, разумеется, в актерской игре остались — для того театр их и испытывал тогда, на рубеже столетий, — однако они перестали быть самоценными и определяющими качествами. Сценический Достоевский до поры до времени оказался исчерпан, Ибсен, напротив, набирал

---

[250] *Кугель А. П.* Н. Орленев // Театральные портреты. С. 251.

[251] *Громов П.* Написанное и ненаписанное. — М., 1994. — С. 122.

[252] *Барбой Ю.* К теории театра. С. 215.

[253] *Ярцев П.* Новое в театре // Театр и Искусство. — 1904. — № 11. — С. 233.

[254] Там же.

репертуарные «обороты», однако интерес к его пьесам обнаруживался теперь в соседстве с пьесами Метерлинка[255].

Именно эта граница — 1904 год — определила и завершила орленевских неврастеников-декадентов: ибсеновский Освальд оказался своеобразной финальной точкой и последним словом для сценического героя этого типа.

Такой авторитетный исследователь, как В. Власов склонен полагать, что «произведения искусства, созданные в период декаданса … просто… бесстильны»[256]. Причину неизбежного бесстилия он объясняет особым состоянием перехода: с одной стороны, процесс завершения, с другой — преодоления. И напрямую выводит конфликтное противодействие в область языка. Искусство «декаданса» одновременно заимствует средства выразительности в прошлой традиции и «разворачивает» язык в будущее, а зачастую поиск идет и вовсе в нехудожественных пространствах.

Все перечисленные «декадентские» признаки имеют к актеру Орленеву самое непосредственное отношение, многое способны выявить и объяснить. Однако «бесстильность» как окончательный вывод-приговор не выглядит такой уж безусловной. Множественность языковых средств, даже самая противоречивая, театру ведома, а для сегодняшнего театра — это один из определяющих его знаков. Но говорить о конце «стиля», похоже, и сейчас преждевременно. Конечно, «театр Орленева» на прошлом рубеже столетий и, в свою очередь, театр нынешнего порубежья, вполне далеки от «большого стиля» — классицизма или романтизма, или какого бы то ни было другого. Но только к этому понятие «стиль» не сводится. Как и положено базовым терминам, это категория интегральная — здесь сложно сопрягаются в художественное целое очень разные «ряды»: индивидуальное и временное, артистическое и историческое. «Новейшее» европейское время заметно повысило меру индивидуального.

Орленевский «неврастеник» определяется исключительно негативными характеристиками. Последовательное отрицание всех прежде незыблемых человеческих устоев и мука от невозможности обрести свое собственное человечески-устойчивое. В этом смысле сценический герой Орленева, по сути, «не-герой» — нечто прямо противоположное прошлому «героизму». Связи с миром оборваны без остатка, нет ни прошлого, ни будущего, но нет и настоящего — сумерки… Прежние времена признавали за человеком «сумерки души», но теперь это была «не-душа», а нечто опять-таки противоположное. «Не-герой» — неврастеник и декадент — был загнан в себя, но и психологизму человеческого «Я» это оказывалось внеположно. Он безысходно заперт в пределах своей психофизики, вдруг распавшейся, но не «крупно» — на физику и психику, материю и дух, тело и душу — на мелкую вибрацию нервных окончаний, вытеснивших и сознание, и воление, и самую речь. Это отрицание, это обязательное для орленевского героя «нет» стало стилеобразующим для артиста.

Содержание орленевских сценических образов потребовало новых языковых средств выразительности и строгой их определенности. Оказалось, что

---

[255] В 1904 году в МХТ были поставлены «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» — одноактные пьесы М. Метерлинка, которые оказались в соседстве с «Привидениями» (1905) и «Брандом» (1906) Х. Ибсена.

[256] *Власов В.* Указ. соч. С. 81.

у «нервности» есть жесткие границы: с одной стороны, «нервическая» организованность человека в мире, а с другой, особая нервная энергия высокого духовного свойства — как у Комиссаржевской. Психофизика была и остается главным материалом любого актера. Однако именно у актера-неврастеника психофизика впервые становится предметом сценического исследования: человек, сосредоточенный на своей «нервической» органике, впервые сложно устроенной. И исключительно по предмету, а не по количеству «нервов» новый неврастеник принципиально отличается от прежнего Героя.

Орленевские Раскольников, Карамазов, Освальд доходили до самого «дна», до «последней» натуральности жизни. Однако они не готовы были признать натуральность психофизики последней человеческой правдой. Своим несмирением — через болезненную рефлексию — эти «не-герои» искали выход. Разрешения не находили. Но и не смирялись.

«Не-герои» Орленева прошли «дно», не реализовавшись самолично. Однако прошли, «вписавшись» в историю: так, чтобы соотношения духа и материи искали уже другие и другими способами соотнесения — что и стал делать модернизм и весь XX век во всех театральных проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА

I

1. *Алперс Б. В.* Актерское искусство в России / Б. Алперс. — М.; Л. : Искусство, 1945. — 550 с.
2. *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Искусство, 1968. — 306 с.
3. *Альтшуллер А. Я.* Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество / А. Я. Альтшуллер. — Л. : Искусство, 1985. — 209 с.
4. *Асмус В. Ф.* Эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус Вопросы теории и истории эстетики. — М. : Искусство, 1968. — С. 531–609.
5. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль / Ю. Барбой. — Л. : ЛГИТМИК, 1988. — 201 с.
6. *Барбой Ю. М.* К теории театра / Ю. Барбой. — СПб. : СПбГАТИ, 2008. — 238 с.
7. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. — Калуга: Тип. ГУП Облиздат, 2002. — Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского. — 799 с.
8. *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре / Юрий Беляев. — СПб. : Гиперион, 2003. — 432 с.
9. *Битюгова И. А.* К восприятию Достоевского на грани XIX–XX веков / И. А. Битюгова [и др.]. // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 15. — СПб., 2000. — С. 175–190.
10. *Боева Г. Н.* Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна: Монография / Г. Н. Боева. — СПб. : ИД «Петрополис», 2016. — 520 с.
11. *Варканина Г. В.* Между Дионисом и Аполлоном: очерки о русской культуре «Серебряного века» / Галина Варканина. — Рязань : Изд-во Рязанского обл. ин-та развития образования, 2007. — 272 с.
12. *Велизарий М. И.* Путь провинциальной актрисы / М. И. Велизарий. — М. : Искусство, 1938. — 320 с.
13. *Владимиров С. В.* Действие в драме / С. В. Владимиров. — 2-е изд., доп. — СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2007. — 192 с.

14. *Власов В. Г.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм : [терминол. словарь] / Виктор Власов, Наталия Лукина. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 315 с.
15. *Воскресенская М. А.* Символизм как мировидение серебряного века : Социокультур. факторы формирования обществ. сознания рос. культур. элиты рубежа XIX–XX вв. / М. А. Воскресенская. — Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. — 224 с.
16. *Герман М. Ю.* Модернизм : Искусство первой половины XX в. / Михаил Герман. — СПб. : Азбука-классика, 2003. — 476 с.
17. *Гофштеттер И. А.* Поэзия вырождения : Философские и психологические мотивы декаденства / И. Гофштеттер. — Санкт-Петербург : тип. Уч-ща глухонемых, ценз. 1902. — 32 с.
18. *Громов П. П.* Герой и время : статьи о литературе и театре / П. Громов. — Л. : Сов. пис., 1961. — 602 с.
19. *Громов П. П.* Написанное и ненаписанное / Сост. и предисл. Н. А. Таршис. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1994. — 351 с.
20. *Грякалова Н. Ю.* Sub specie Nordi: К феномену популярности Ибсена в России // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте : Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9–10 октября 2006 г.). — СПб. : Издательство «Пушкинский дом», 2007. — С. 7–28.
21. *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо / Н. Ю. Грякалова. — СПб. : Изд-во «Дмитрий Буланин», 2008. — 382 с.
22. *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом / В. Н. Давыдов — Л.; М. : Искусство, 1962. — 268 с.
23. *Данилов С. С.* Русский драматический театр XIX века : в 2 т. / С. С. Данилов. — М.; Л. : Искусство, 1957. — Т. 1. — 352 с.
24. *Данилов С. С.* Русский драматический театр XIX века : в 2 т. / С. С. Данилов, М. Г. Португалова. — Л. : Искусство, 1974. — Т. 2. — 383 с.
25. *Дельер Я. А.* Преступление и наказание : Драм. сцены в 10 карт. с эпилогом Я. А. Дельера: По роману Ф. М. Достоевского. / Я. А. Дельер. — Б. м., [1899]. — 195 с.
26. *Державин К. Н.* Эпохи Александринской сцены: 1832–1932 / Константин Державин. — Л. : ГИХЛ, 1932. — 243 с.
27. Дмитриев К. Братья Карамазовы : Драматические сцены в 8-ми картинах, с эпилогом, по роману Ф. М. Достоевского / К. Дмитриев. — СПб. : Изд. ред. журн. «Театр и искусство», 1900. — 58 с.
28. *Дмитриев Ю. А.* Русские трагики конца XIX — начала XX вв. / Ю. Дмитриев. — М. : Всерос. театр о-во, 1983. — 144 с.
29. *Дневник А. С.* Суворина / Ред., предисл. и прим. Мих. Кричевского. — Москва ; Петроград : Л. Д. Френкель, 1923. — 407 с.
30. *Дорошевич В. Д.* Театральная критика Власа Дорошевича / В. Д. Дорошевич; сост., вступит.ст. и коммент. С. В. Букчина. — Минск : Харвест, 2004. — 863 с.
31. Достоевский и театр / Сост. И общ. ред. А. А. Нинова. — Л. : Искусство, 1983. — 510 с.
32. *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Ответств. ред. А. А. Аникст. — М. : Наука, 1979. — 392 с.
33. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века / Н. Г. Зограф. — М. : Наука, 1966. — 566 с.
34. *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм : пер. с норв. / сост., ред. переводов, ст. и примеч. А. А. Юрьева. — Спб. : Наука, 2006. — 743 с.
35. *Иванов В. И.* Достоевский и роман-трагедия / Вячеслав Иванов // Собр. соч.: в 4 т. — Брюссель : Foyer Oriental Chretie, 1987. — С. 401–436.
36. История зарубежного театра / отв. ред. Л. И. Гительман. — СПб. : Искусство-СПб, 2005. — 648 с.

37. История русского драматического театра : в 7 т. / Т. К. Шах-Азизова, Е. Г. Холодов, Н. Г. Зограф и др. — М. : Искусство, 1980. — Т. 5. — 552 с.

38. История русского драматического театра : в 7 т. / Т. К. Шах-Азизова, Т. М. Родина, Ю. А. Дмитриев и др. — М. : Искусство, 1987. — Т. 6. — 575 с.

39. История русского драматического театра : в 7 т. / Т. М. Родина, К. Л. Рудницкий, Е. И. Полякова и др. — М. : Искусство, 1987. — Т. 7. — 585 с.

40. История русского драматического театра от его истоков до конца XX века / отв. ред. Н. С. Пивоварова ; ГИТИС. — Москва : ГИТИС, 2016. — 619 с.

41. *Калмановский Е. С.* Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества / Предисл. О. Н. Ефремова. — Л. : Искусство, 1984. — 223 с.

42. *Коган А. Б.* Декадентство в жизни и искусстве: Заметки философа о кризисе буржуазной культуры / А. Б. Коган. — М. : Политиздат, 1966. — 127 с.

43. *Костелянец Б. О.* Драма и действие / Б. О. Костелянец — М. : Совпадение, 2007. — 502 с.

44. *Крылов В., Сутугин С.* Идиот: Драма в 5 действиях, переделанная из романа Ф. М. Достоевского / В. Крылов, С. Сутугин. — Б. м., 1899. — 111 с.

45. *Кугель А. Р.* Театральные портреты / А. Кугель. — Л. : Искусство, 1967. — 382 с.

46. *Кухта Е. А.* Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. — СПб. : РИИИ, 1992. — С. 13–65.

47. *Левин Ю. Д.* Шекспир в русской литературе XIX века : (От романтизма к реализму) : Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. (640, 644) / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. — Ленинград : [б. и.], 1968. — 38 с.

48. *Максимов В. И.* Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм / Вадим Максимов. — Санкт-Петербург : Гиперион, 2013. — 367 с.

49. *Марков П. А.* Орленев // О театре : в 4 т. — М. : Искусство, 1974. — Т. 2. Театральные портреты. — С. 176–184.

50. *Мацкин А. П.* Орленев / А. Мацкин. — М. : Искусство, 1977. — 383 с.

51. *Мгебров А. А.* Жизнь в театре : в 2 т. / под ред. Е. М. Кузнецова. — Л. : Academia, 1929. — Т. 1. Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская. — 535 с.

52. Московский Художественный театр: 1898–1938: Библиография / Сост. А. А. Аганбекян, редакц. и предисл. С. Н. Дурылина. — М.; Л., 1939. — 107 с.

53. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918 / Сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2007. — 875 с.

54. *Нельс С.* Шекспир в исполнении провинциальных трагиков // Шекспировский сборник / Ред. А. Аникст. — М. : ВТО, 1968. — С. 250–272.

55. *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века / М. Г. Неклюдова. — Москва : Искусство, 1991. — 395 с.

56. *Нордау М.* Вырождение / М. Нордау., пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского. — М. : Республика, 1995. — 400 с.

57. *Орленев П. Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим / послесл. и примеч. Д. И. Золотницкого. — Л.-М. : Искусство, 1961. — 343 с.

58. *Пави П.* Словарь театра / П. Пави — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.

59. *Петровская И. Ф.* Театральный Петербург : начало XVIII — октябрь 1917 года / И. Ф. Петровская, В. В. Сомина. — СПб. : РИИИ, 1994. — 448 с.

60. *Полякова Е.* Актерское искусство // История русского драматического театра: в 7 т. / Т. М. Родина, К. Л. Рудницкий, Е. И. Полякова и др. — М. : Искусство, 1987. — Т. 7. — С. 189–253.

61. *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур / Б. Г. Реизов — Л. : Искусство, 1970. — 224 с.

62. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 381 с.

63. Русская художественная культура второй половины XIX века : диалог с эпохой / Г. Ю. Стернин, Л. З. Корабельникова, Н. Г. Литвиненко и др.; Отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М. : Наука, 1996. — 336 с.

64. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века / ред. кол. А. Д. Алексеев [и др.]. — М. : Наука, 1968. — Кн. 1. 1895–1907. Зрелищные искусства. Музыка. — 442 с.

65. Русское актерское искусство XX века / Ред. С. К. Бушуева. — Вып. 1. СПб., 1992. — 308 с.; Вып. II и III. СПб., 2002. — 318 с.

66. *Рыбакова Ю. П.* Комиссаржевская / Ю. П. Рыбакова. — Л. : Искусство, 1971. — 190 с.

67. *Ряпосов А. Ю.* Павел Орленев: «Все или ничего» // Актеры-легенды Петербурга : сборник статей. — СПб. : РИИИ, 2004. — С. 294–297.

68. *Ряпосов А. Ю.* Мамонт Викторович Дальский // Сюжеты Александринской сцены : Рассказы об актерах / отв. ред. серии и предисл. А. А. Чепуров, ред.кол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова, Н. В. Кудряшева, Т. Д. Золотницкая. — СПб. : Балтийские сезоны, 2006. — С. 381–418.

69. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 293 с.

70. *Светаева М. Г.* М. Г. Савина / М. Светаева. — М. : Искусство, 1988. — 188 с.

71. *Светаева М. Г.* Лики трагического на русской сцене : Творчество М. Н. Ермоловой и П. А. Стрепетовой / Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой. — М. : Наука, 1996. — С. 280–308.

72. *Скарская Н. Ф.* На сцене и в жизни : Страницы автобиографии / Н. Ф. Скарская, П. П. Гайденбуров. — Москва : Искусство, 1959. — 308 с.

73. *Скороход Н. С.* Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика / Н. С. Скороход. — СПб. : Петербургский театральный журнал, 2010. — 344 с.

74. *Сокурова О. Б.* Сценическая история «Братьев Карамазовых» / О. Сокурова. — Вестник СПбГУ, 2010. — Вып. 2. — С. 123–131. (Серия 2, История).

75. *Соллертинский И.* «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм // Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Общ. ред. И. Гликман. — Л.-М. : Сов. композитор, 1974. — URL: http://www.w-shakespeare.ru/library/gamlet-shekspira-i-evropeyskiy-gamletizm.html (дата обращения: 13.06.2020).

76. *Сомина В. В.* Мария Савина: Грация и мера русского театра // Актеры — легенды Петербурга. — СПб. : РИИИ, 2004. — С. 372–377.

77. *Степун Ф. А.* В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Степун Ф. А. Портреты. — СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. — С. 103–110.

78. *Степун Ф. А.* Основные типы актерского творчества // Из истории советской науки о театре, 20-е годы. — М. : ГИТИС, 1988. — С. 70–90.

79. *Степун Ф. А.* Природа актерской души // Из истории советской науки о театре: 20-е годы. — М. : ГИТИС, 1988. — С. 53–70.

80. *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века / Г. Ю. Стернин. — М. : Советский художник, 1984. — 296 с.

81. *Стрельцова Е. И.* Частный театр в России: От истоков до начала XX века / Е. И. Стрельцова. — М. : ГИТИС, 2009. — 635 с.

82. *Суворин А. С.* Театральные очерки / А. С. Суворин. — СПб. : Новое время, 1914. — 475 с.

83. Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах / отв. ред. серии и предисл. А. А. Чепуров. — СПб. : Балтийские сезоны, 2006. — 544 с.

84. Театральные термины и понятия : материалы к словарю / сост. С. К. Бушуева [и др.], ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. — СПб. : РИИИ, 2005. — Вып. 1. — 250 с.

85. *Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру / Г. В. Титова. — СПб. : СПбГАТИ, 2006. — 175 с.

86. *Турчин В. С.* Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории / Валерий С. Турчин. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 644 с.

87. *Фельдман О. М.*, *Павова Т. Н.*, *Дубанова Е. Я.*, *Хайченко Г. А.* Театральная жизнь // История русского драматического театра: в 7 т. / Т. М. Родина, К. Л. Рудницкий, Е. И. Полякова и др. — М. : Искусство, 1987. — Т. 7. — С. 254–417.

88. *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое / Н. Ходотов. — М.; Л. : Academia, 1932. — 447 с.

89. Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. проф. Л. И. Гительмана. — СПб. : СПбГАТИ, 2007. — 640 с.

90. *Хрусталёва О.* Роман Борисович Аполлонский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах / отв. ред. серии и предисл. А. А. Чепуров, ред.кол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова, Н. В. Кудряшева, Т. Д. Золотницкая. — СПб. : Балтийские сезоны, 2006. — С. 325–346.

91. *Цимбалова С. И.* Протагонист — Маска — Амплуа / Светлана Цимбалова. — СПб. : СПбГАТИ, 2013. — 192 с.

92. *Чепуров А. А.* А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков / Александр Чепуров. — СПб. : Балтийские сезоны, 2006. — 312 с.

93. *Шайкевич Борис Александрович.* Ибсен и русская культура: Очерки / Борис Шайкевич. — Киев : Вища шк., 1974. — 140 с.

94. *Шах-Азизова Т. К.* Русский Гамлет : «Иванов» и его время // Чехов и его время. — М. : Искусство, 1976. — С. 46–69.

95. Шекспир и русская культура / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы; под ред. акад. М. П. Алексеева. — М.- Л. : Наука., 1965. — 823 с.

96. *Шнейдерман И. И.* Мария Гавриловна Савина: 1854–1915 / И. И. Шнейдерман. — Л.; М. : Искусство, 1956. — 419 с.

97. *Юрьев Ю. М.* Записки : в 2 т. / ред. и вст. ст. Е. М. Кузнецова. — Л.; М. : Искусство, 1963. — Т. 1. — 659 с.; Т. 2. — 510 с. — (Театральные мемуары).

98. *Якобсон В. П.* Павел Самойлов / В. Якобсон. — Л. : Искусство, 1987. — 205 с.

99. *Юрьев А. А.* Между светом и тьмой / А. А. Юрьев // Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм / Хенрик Ибсен; изд. подгот. А. А. Юрьев. — СПб. : Наука, 2006. — С. 517–548.

100. *Юрьев А. А.* Ибсен и русская культура XIX в. // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте : Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9–10 октября 2006 г.). — СПб. : Издательство «Пушкинский дом», 2007. — С. 29–43.

101. *Юрьев А. А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена / А. А. Юрьев. — Спб. : Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2013. — 175 с.

II

102. *Импрессионист [Бентовин Б. И.]*. Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. — 1898.— 14 окт.

103. *В. П. [Протопопов В. В]*. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1898. — 14 окт.

104. *Р-ий Н. [Россовский Н. А.]*. // Петербургский листок. — 1898. — 13 окт.

105. *Изм. А. [Измайлов А. Е.]*. Театр и музыка // Биржевые ведомости. — 1898. — 14 окт.

106. *Р-ий Н. [Россовский Н. А.]*. Театральный курьер // Петербургский листок. — 1898. — 14 окт.

107. [Б. п.]. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого // Сын отечества. — 1898. — 17 окт.

108. [Б. п.]. Театр и музыка : [«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого] // Новое время. — 1898. — 17 окт.

109. *М. Южный [Зельманов М. Г.]*. К постановке трагедии: Царь Федор Иоаннович // Театр и искусство. — 1898. — № 42. — С. 745–748.

110. *А. К. [Кугель А. Р.]*. Генрих Ибсен // Театр и искусство. — 1898. — № 10. — С. 199.

111. *К-ель А. [Кугель А. Р.]*. Театральные заметки // Театр и искусство. — 1898. — № 47. — С. 850.

112. *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. 1898. — № 48. — С. 874–876.
113. *Н. Nov. [Кугель А. Р.].* К постановке трагедии: Царь Федор Иоаннович // Театр и искусство. — 1898. — № 42. — С. 748–749.
114. *Б-н Б. [Бентовин Б. И.].* Новые пьесы: «Больные люди» // Театр и Искусство. — 1899. — № 4. — С. 77–78.
115. *Столяров М.* Декадентство на сцене // Театр и искусство. — 1899. — № 10. — С. 198–202.
116. [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 3 окт.
117. [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1899. — 5 окт.
118. [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 окт.
119. *Р-ий Н. [Россовский Н. А.].* Малый театр // Петербургский листок. — 1899. — 5 окт.
120. *В. Д. [Дорошевич В. М.].* «Преступление и наказание» // Россия. — 1899. — 6 окт. — С. 3.
121. [Б. п.]. Малый театр // Сын отечества. — 1899. — 6 окт.
122. [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1899. — 6 окт.
123. Импрессионист [*Бентовин Б. И.*]. Театр и музыка: Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1899. — 6 окт.
124. *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. — 1899. — 8 окт.
125. *Прозаик [Ежов Н. М.].* Хроника: Малый театр // Театр и искусство. — 1899. — № 41. — С. 712.
126. *К-ель А. [Кугель А. Р.].* Театральные заметки // Театр и искусство. — 1899. — № 41. — С. 715–717.
127. [Б. п.]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 12 окт.
128. *Р-ий Н. [Россовский Н. А.].* Малый театр // Петербургский листок. — 1899. — 12 окт.
129. *В. Д. [Дорошевич В. М.].* Открытое письмо дирекции Литературно-артистического театра // Россия. — 1899. — 12. окт.
130. *Т-ий. [?].* Театр и музыка // Новое время. — 1899. — 13 окт.
131. *Old Gentleman [Амфитеатров А. В.]* Преступление г. Дельера и наказание Ф.М. Достоевского // Россия. — 1899. — 16 окт.
132. *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — № 45. — С. 786–788.
133. *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — № 46. — С. 806–808.
134. *Homo novus [Кугель А. Р.].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.
135. *Суворин А. С.* [*Дорошевич В. М.*]. Маленькое письмо // Россия. — 1899. — 6 нояб.
136. *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 47. — С. 826–829.
137. *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 48. — С. 850–852.
138. *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 49. — С. 877–879.
139. *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — № 49. — С. 875–876.
140. *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 50. — С. 898–901.
141. *Измайлов А.* Экстазы творчества // Театр и Искусство. — № 51. — С. 922–924.
142. *Homo novus [Кугель А. Р.].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.
143. *Н. С. [?].* Театр и музыка // Россия. — 1899. — 5 нояб.
144. [Б. п.]. Антракты // Петербургская газета. — 1899. — 5 нояб.
145. *Селиванов Н. А.* Идиот // Северный курьер. — 1899. — 6 нояб.
146. *Д-ов А. [Деянов А. И.].* Театральный курьер // Петербургский листок. — 1899. — 6 нояб.
147. *Суворин А. С. [Дорошевич В. М.].* Маленькое письмо // Россия. — 1899. — 6 нояб.
148. *Суворин А. С.* «Идиот» по Достоевскому // Новое время. — 1899. — 6 нояб.

149. *Резонер [Белкин И. И.].* Туалеты артисток // Петербургская газета. — 1899. — 6 нояб. — С. 3.
150. *Скептик [Вейнберг П. И.]* Вслух // Гражданин. — 1899. — 7 нояб. — С. 7–8.
151. *А. Ф. [Фонштейн А. С.].* Театр и музыка // Новости и биржевая газета. — 1899. — 7 нояб. — С. 3.
152. *В. Д. [Дорошевич В. М.].* Театр и музыка // Россия. — 1899. — 10 нояб. — С. 3.
153. *Дымов О.* [*Перельман О. И.*] // Театр и искусство. — 1899. — № 45. — 14 нояб. — С. 810–811.
154. *H. nov. [Кугель А. Р.]* // Театр и искусство. — 1899. — № 45. — 14 нояб. — С. 811.
155. *ин [Фейгин Я. А.].* Письма о современном искусстве // Русская мысль. — 1899. — № 11. — нояб. — С. 205.
156. *Ростиславов А.* Буржуа и декадентство // Театр и Искусство. — 1900. — № 10. — С. 200–201.
157. [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1900. — 30 янв.
158. *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1900. — 3 фев.
159. [«Лоренцаччо» Э. Мюссе]. Театральное эхо // Петербургская газета. — 1900. — 3 фев.
160. *Р-ский Н. [Россовский Н. А.].* Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. — 1900. — 3 фев.
161. *А. Т. [?].* Театр, музыка и зрелища: Театр Литературно-художественного общества. «Лорензаччио» (Лоренцо Медичи) : Драма в 5 действиях и 9 карт. Альфреда де Мюссе, приспособленная для сцены Н. Ф. Арбениным // Сын отечества. — 1900. — 5 фев. — С. 3–4.
162. *Имп. [Бентовин Б. И.].* Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1901. — 27 янв.
163. *М. [?].* Малый театр // Петербургская газета. — 1901. — 27 янв.
164. *Р-ский Н. [Россовский Н. А.].* Малый театр // Петербургский листок. — 1901. — 27 янв.
165. *Смоленский [Измайлов А. А.].* «Братья Карамазовы» // Биржевые ведомости. — 1901. — 27 янв.
166. *Беляев Ю.* Малый театр // Новое время. — 1901. — 28 янв.
167. *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1901. — 28 янв.
168. *Р-ский Н. [Россовский Н. А.].* Малый театр // Петербургский листок. — 1901. — 28 янв.
169. *Смоленский [Измайлов А. А.].* «Братья Карамазовы» // Биржевые ведомости. — 1901. — 28 янв.
170. *Дымов О. [Перельман О. И.].* «Братья Карамазовы» // Театр и Искусство. — 1901. — № 6. — 6 февр. — С. 130.
171. [Б. п.]. Театр и музыка // Новое время. — 1901. — 16 апр.
172. *Пэк [Ашкинази В. А].* Кстати // Новость дня. — 1901. — 27 июля.
173. *Меланхолик [Деянов А. И.].* Эхо // Петербургский листок. — 1901. — 1 авг.
174. [Б. п.]. Театр и музыка // Новости дня. — 1901. — 13 авг.
175. *Сутугин С.* Мысли о театре // Театр и искусство. — 1902. — № 3. — С. 51–52.
176. *Сутугин С.* Мысли о театре // Театр и искусство. — 1902. — № 4. — 20 янв. — С. 73–74.
177. *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и Искусство. — 1899. — № 47.
178. Городской театр [рекламное объявление] //Костромской листок. — 1900. — 24 ноябр.
179. *Р-ский Н. [Россовский Н. А.].* Театральный курьер // Петербургская газета. — 1901. — 27 янв.
180. *М. [?].* Театральное эхо // Петербургская газета. — 1901. — 27 янв.
181. *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1901. — 28 янв.
182. *Импрессионист [Бентовин Б. И.].* Театр и музыка: Малый театр // Новости и биржевая газета. — 1901. — 28 янв.
183. *Дымов О. [Перельман О. И.].* Хроника: Братья Карамазовы // Театр и Искусство. — 1901. — № 6.

184. *В. А. [Ашкенази В. А.].* Гастроли Орленева // Новости дня. — 1901. — 31 июля.

185. *Н. Н-в. [Кугель А. Р.].* Хроника: Театр Неметти // Театр и Искусство. 1904. — № 2.

186. *Дымов О. [Перельман О. И.].* Театр: Театр Неметти. «Привидения» Генриха Ибсена с уч. П. Орленева // Биржевые ведомости. — 1904. — 8 янв.

187. [Б. п.]. Театральное эхо: «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена // Петербургский листок. — 1904. — 8 янв.

188. *Беляев Ю.* Театр и музыка // Новое время. — 1904. — 9 янв.

189. *С. [?],* Театральный курьер: театр Неметти // Петербургский листок. — 1904. — 9 янв.

190. *В-ский И. [Василевский И. Ф.].* Театр и Музыка: театр Неметти // Петербургские ведомости. — 1904. — 9 янв.

191. *Дель-Та [Тальников Д. Л.].* Гастроли Орленева: «Призраки» Ибсена // Одесское обозрение. — 1907. — 19 дек. — С. 3.

Третья премия

ИСКУССТВО БЛЭКФЕЙС МЕНЕСТРЕЛЕЙ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Муругова Екатерина Александровна
Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ВВЕДЕНИЕ

Искусство менестрелей — первое популярное массовое развлечение, первая форма музыкального театра, которая была на сто процентов американской, — зародилась в середине XVIII века, расцвела в феврале 1843 года и просуществовала около шестидесяти лет. Уже в начале XX века оно начало перерастать в водевили, эфиопские бурлески и оперы, а в 1921 году появился первый мюзикл «Shuffle Along» с только афроамериканскими актерами. Мне кажется, что говорить о мюзикле сегодня практически невозможно без рассмотрения темы данной научной работы — в этом и заключается теоретическая и практическая значимость текста.

Менестрели предложили некий вид андеграундного театра, где условность блэкфейс культуры отражала темы, которые трудно было представить на Викторианской сцене или в печати. Приспосабливаемость и свобода такого театра отчасти объясняла популярность и устойчивую силу искусства менестрелей как массового развлечения.

Целью научной статьи является изучение традиций искусства блэкфейс менестрелей, анализ комедии и выявление социальных предтечей, повлиявших на данный сценический жанр.

Новизна работы заключается в том, что тема эта в российском театроведении практически не изучена, что, на наш взгляд, тормозит развитие научных исследований о жанре мюзикла.

Методология и методы исследования: анализ скетчей и блэкфейс комедий, просмотр фильмов, близких к традиции искусства блэкфейс менестрелей, изучение афиши программок шоу, доскональное погружение в различные материалы того периода: пресса, автобиографии, письма и т. д. и, конечно же, изучение научной и художественной литературы XIX и XX веков.

I. ТРАДИЦИЯ БЛЭКФЕЙС МЕНЕСТРЕЛЕЙ

«Искусство менестрелей — роман
с копиями и оригиналами,
воровством и любовью»

Сегодня искусство блэкфейс менестрелей принято считать первым серьезным американским вкладом в мировой театр. Помимо этого оно стало и первым американским популярным массовым развлечением. В феврале 1843 года четверо белых мужчин в блэкфейс гриме, напоминавших сброд неопрятных и смрадных попрошаек, впервые вышли на нью-йоркскую сцену. В их планы входило продержаться неосвистанными хотя бы минут пятнадцать. Однако они остались на целый вечер — вечер «чудаковатостей, странностей, эксцентричностей и смехотворностей по поводу негритянской расы». Искусство менестрелей занимало лидирующую позицию в культурной жизни Америки XIX века на протяжении шестидесяти лет. С концом века пришло и истощение жанра, танцы, диалекты, костюмы, шутки, музыка и сама форма шоу изменялись снова и снова. Благодаря многочисленным новшествам, вошедшим в эту форму музыкального театра, миллионы людей без сожалений и раздумий отдают сегодня внушительные суммы лишь с одной мыслью — попасть на бродвейский мюзикл.

Искусство блэкфейс менестрелей произросло из традиций блэкфейс клоунов, позже перешедших в бурлеск. Сначала стоит объяснить, что же значит «блэкфейс». Это разновидность сценического грима, с помощью которого артисты воспроизводили карикатурное изображение лица чернокожего человека. Мода на такой грим распространилась в первой половине XIX[1] века и способствовала укреплению стереотипов представителей темнокожей расы. Уже к 1848 году традиция «блэкфейс» стала частью национальной американской культуры. Для создания грима в ранние периоды артисты использовали жженую пробку, а позднее — гуталин. Ими чернили лицо, а область вокруг рта оставляли нетронутой. Для завершения образа надевались курчавые парики, перчатки, фраки или же, наоборот — лохмотья. Иногда чернокожие артисты также примеряли на себя блэкфейс образы. К началу XX века использование такого грима в большинстве своем стало сходить на нет. Если же грим и применялся, то только для придания сатирического оттенка.

Блэкфейс представления были в репертуаре цирков и передвижных шоу, начиная с 1790-х годов. Первый американский клоун по имени Джордж Вашингтон Диксон появился в Нью-Йорке в 1828 году. Период между 1828 и 1847 годами считается эволюцией блэкфейс традиции из цирковой клоунады в полноценную труппу менестрелей, состоявшую из восьми мужчин. Джордж Диксон важен для нас в данном исследовании потому, что он первый вышел на американскую сцену в черном гриме и исполнил любовную комическую песню, позже ставшую хитом, — «Угольно-черная роза». Спустя три года он приобрел известность под прозвищем «негритянский певец».

---

[1] Первое же упоминание о гриме было зафиксировано во второй половине XVIII в.

А еще через три года[2] Томас «Дэдди» Райс стал сенсацией сезона. В тот самый день блэкфейс традиция поднялась на новый уровень: белокожий актер, измазав свое лицо сажей, исполнил на сцене песню и танец «Прыгай, Джим Кроу»[3]. Изначально «Дэдди» должен был просто развлекать публику в антрактах между действиями пьесы. Но он затмил всех. Довольно много сведений современников сохранилось о том дне — они писали, что зрители буквально бросались на сцену в неистовом желании присоединиться к танцу и песни «Джим Кроу». Пожалуй, сегодня подобный ажиотаж можно сравнить с поведением публики на рок-концертах. Однако Джордж Николс утверждал, что был первым в списке «дворянства сгоревшей пробки», первым спел «Джим Кроу» в образе клоуна, а после и в образе негра, а также перенял идею от игравшего на банджо французского музыканта по имени Презренный Батлер. Это был мужчина медного цвета, собиравший многих «презренных» под песню «Старый Батлер уходит», аккомпанируя себе на четырехструнном инструменте. А пожилой чернокожий мужчина из Нового Орлеана, известный как Старая кукурузная мука, снабдил Николса множеством манер, которыми он позже активно пользовался. Этот старый негр продавал индийскую муку, чтобы хоть как-то выживать. Его невозможно было не заметить — каждый день с восхода до поздней ночи он стоял на улицах города со своей лошадью и небольшой тележкой. Порой останавливался у отелей и пел несколько негритянских мелодий для привлечения внимания. И действительно — прохожие зачарованно останавливались и стояли, загипнотизированные его шелковым фальцетом и нежным баритоном. Большинство тогда популярных песен были подслушаны у темнокожих рабочих. Они напевали различные мелодии по пути домой после тяжелого трудового дня на плантациях. Оригинальная версия песни о Джиме Кроу исполнялась именно в такой манере неграми из Кентукки.

Папа Райс, например, скопировал свою походку и одежду у пожилого темнокожего мужчины в городе Луисвилл, Кентукки. В статье «Рождение Джима Кроу»[4] говорится о том, что Райс долгие месяцы наблюдал и изучал малейшее движение старого и дряхлого раба, работавшего на конюшне позади театра в Луисвилле. Тело темнокожего мужчины было довольно сильно деформировано — право плечо высоко поднято, а левая нога была онемевшей и искривленной в колене, от чего он болезненно и нелепо хромал. У него была привычка напевать старую причудливую мелодию, для которой он придумал свои собственные слова. В конце каждого куплета он делал своеобразное движение — качался на пятке здоровой ноги, а после начинался припев: «Чувствуй, повернись, сделай это так, и каждый раз, когда я чувствую подобное — я прыгаю, как Джим Кроу».

У Джима Кроу был свой уникальный костюм: рваный пиджак, выделяющиеся яркие нашивки на бриджах, небрежно надетая шляпа и, конечно же, блэкфейс грим. Райс впервые создал цельный сценический блэкфейс образ, ставший в последствие прототипом «крайних» в шоу менестрелей. На самом деле, было бы ошибкой считать амплуа менестрелей, такие, как Джим Кроу, детьми, выросшими

---

[2] А точнее — 12.11.1832.

[3] «Джим Кроу» — название не только песни, но и танца, который Томас Райс исполнял во время вокала.

[4] An Old Actor's Memories // The New York Times. 05.06.1881, 10.

лишь на рассказах и песнях рабов. Скорее подобные характеры должны рассматриваться на пересечении негритянской культуры, клоунады и комедии дель арте. Вливание этих антецедентов на представления менестрелей придает весьма неопределенный статус и без того неоднозначной сценической традиции. Арлекин, к примеру, был деревенским жителем, говорившим на диалекте, — тип терпеливого слуги, верного, доверчивого, жадного, вечно влюбленного, постоянно втягивающего своего господина или самого себя в переделки. Подобное описание стоит близко к героям данного исследования. В традиции менестрелей маска Арлекина разделена на черную «Тамбо» и белую «Боунс»[5]. Во многих документах зафиксировано, что «крайние» периодически обращались друг к другу как «черный» и «белый». Кроме колоссального влияния образов дзанни на комедию обожженной пробки можно также заметить некое сходство в структуре комедии дель арте и шоу менестрелей. Это были представления, основанные на импровизации и закрепленных амплуа (например, Панталоне — Зип Кун), без детально прописанного сюжета. Главный музыкальный инструмент, использовавшийся в комедии дель арте — мандолина, а у менестрелей — банджо. Арлекин же носил черную кожаную маску[6].

В некоторых спектаклях конца XVIII века маг превращал раба в Арлекина, позднее женившегося на дочери своего господина и жившего долго и счастливо. И возмущение, и удовольствие от подобных сюжетных поворотов возникало в сознании зрителей, являвшихся, как правило, белокожей элитой. Клоуны и арлекины так же часто становились мишенями для насмешек, как и их лукавые создатели; они позиционировали себя тайными победителями над слабой и уязвимой расой. В 1836 году состоялся британский спектакль «Трусливый трус, или Арлекин Джим Кроу и волшебный горшочек с горчицей». Благодаря названию этой постановки мы можем проследить в некотором смысле моду 1830 годов на имя Джим Кроу, соседствующее со всеми британскими клоунами. Если же немного поразмышлять о клоунаде, то, на мой взгляд, — это странный и в некотором роде даже необъяснимый вид деятельности; страшно, когда смешнее всего, когда смеешься до боли в животе от того, что разоблачают претенциозного начальника манежа. Чернокожие исполнители, внушающие ужас и одновременно любовь к себе, полагались именно на подобную двойственность клоунады. Главный же вопрос, который задают менестрели публике и, возможно, сами себе, тоже двойственен: негритянская культура — дисциплинирована или хаотична? Эту идею они транслировали через колоссальную разницу между героями представления.

Райс — отец искусства блэкфейс менестрелей. Он создал основную концепцию этого шоу: пародия — главное составляющее в блэкфейс представлениях. Она вела и направляла искусство менестрелей, незаметно улыбаясь белому расизму. А спустя одиннадцать лет Дэн Эммет и его товарищи по клоунаде создали первую труппу менестрелей.

---

[5] Мистер Тамбо и мистер Боунс — американская версия цирковых клоунов, берущих свое начало как раз от комедии дель арте. Дзанни — прототип героев негритянской комедии. На некоторых афишах раннего периода искусства менестрелей можно заметить крайних, облаченных в костюмы клоунов.

[6] Маска символизировала его связь с дьяволом. В переводе с итальянского «дзанни» — одно из имен дьявола — «Джованни».

Менестрели из Вирджинии: Дэн Эмметт, Фрэнк Боуэр, Френк Пелхам и Билли Витлок — сидели на сцене полукругом, частично повернувшись к зрительному залу, а частично друг к другу для обеспечения ритмической координации. В центре — Эммет со своей скрипкой и Витлок с банджо, по бокам Пелхам, стучащий в тамбурин, и Брауэр, гремящий костями. Дэна Эмметта по праву называли лидером труппы. Он написал большое количество лирики, сочинял мелодии и даже несколько раз выступал как солист, аккомпанируя сам себе на банджо. Одна из его любимых песен называлась «Забавный старый цветной джентльмен», изначально это была английская мелодия, под которую он адоптировал собственный текст. «Эммет играл как настоящий деревенский скрипач; он держал инструмент перед собой и натягивал смычок через струны, будто скрипка была громоздким столбом. Витлок играл на своем банджо в полном отчуждении, грубо стуча по струнам ногтями»[7]. Пелхам же скорее не звенел своим бубном, а яростно набрасывался на него, словно в руках был огромный барабан. Кости же тряслись до вывихнутых кистей и, для большей виртуозности, целых рук. Их одежда соответствовала классическому образу сценического Негра с плантации, «но эффект их костюмов был гротескно преувеличен благодаря почти устрашающему выражению лица: широко открытый рот, вздутые губы и глаза, сияющие как полная луна»[8].

Чтобы заставить зрителя поверить в оригинальность их музыки, в то, что она действительно была привезена с плантаций, труппа писала в программках, что они сами создавали свои инструменты[9]. Менестрели из Вирджинии давали своим инструментам живописные имена: «скрипка Такахо» и «тамбурин Кохе» (Здесь нет прямой связи с негритянской культурой. Эти имена в начале XIX века были деревенскими кличками жителей Вирджинии. Но Така — негритянское имя на Джамайке), «банджо конго»[10]. Все четыре менестреля играли на слух, тогда еще «простые» песни не записывались на нотных листах. Главное свойство игры менестрелей — импровизация[11]. Солист исполнял первую часть песни, а другие присоединялись к нему во второй части, в припеве, который пелся в унисон (такая форма исполнения была значительно ближе к манере звучания плантаций, чем в разноголосых квартетах других групп менестрелей). Время от времени не все четыре инструмента аккомпанировали песням. (Например, в песне Эмметта «I'm Gwine Ober De Mountains» во вступлении были слышны только кости и банджо). Менестрели из Вирджинии знали о своей музыкальной уникальности, поэтому в своих программках они всегда делали акцент на таких словах, как «концерт», или «эксклюзивное музыкальное представление», или «эфиопские» песни.

Шоу всегда делилось на две части. Первая открывалась инструментальным номером и завершалась импровизированной речью[12]. В обеих частях песни

---

[7] *Blair John.* Blackface Minstrels in Cross-Cultural Perspective // American Studies International. — Vol. 28. — No 2 (October,1990). — P. 52–65.

[8] *Ottley Roi, William J. Weatherby.* The Negro in New York: An Informal Social History. — NY, 1967.

[9] В случае с костями это была истинная правда.

[10] «банджо конго» — часть названия белого пограничного танца 1800 годов — «Конго менуэт», который в 1780 годах давался на балах на плантациях в Хайтан.

[11] Недаром многие историки и критики считают искусство менестрелей одним из предтечей появления джаза.

[12] Импровизированная речь — «stump speech».

и инструментальный фон чередовались с сольными партиями банджо. Вокальные и музыкальные номера перемежались разговором на негритянском диалекте, шутками, ремарками, выкриками, танцами, драматическими сценками. Все четыре менестреля говорили спонтанно, время от времени общаясь с публикой, но Броуэр и Пелхам были более активными. Они никогда не могли сидеть спокойно: прыжки, раскачивания взад и вперед на стуле, хриплый смех совмещались с по-хулигански вытягиванием ног перед лицами зрителей и сгибанием пальцев и ступней самыми невероятными способами. Пелхам демонстрировал «непостижимые комические взгляды и движения. Он был словно переполнен дикой, воспламеняющейся энергией. Его белые глаза закатывались от безумия (если не бешенства), а икающий смех был непревзойденным»[13]. Когда Брауэр совершал легкие движения, то щелчки костей в его руках гармонично сливались с глухим звуком тяжелых ботинок. Он и Пелхэм нередко неожиданно прерывали действие, сменяя его стремительным негритянским танцем. Что самое удивительное — их движения по своей мощи и силе напоминали ураганы, не меньше, но при этом они никогда не переставали играть на инструментах.

В сценке, которую Эмметт и Броуер исполнили примерно в 1846 году, текст состоял не более чем из глупой болтовни в манере цирковой клоунады, но это были просто наброски для импровизации внутри сюжета. Их диалект должен был быть подлинным, ведь менестрели специально изучали его. Загадки (головоломки), которые труппа называла «объяснениями», были комически заразительны, хотя сами по себе являлись не более чем банальными каламбурами. Такой тип юмора пришел из цирка, он был перенят от негров с плантаций, так что в аутентичности их шуток никто не мог сомневаться.

Менестрели из Вирджинии обрели популярность всего лишь за один вечер. Их имя стало символом высоких стандартов. Без тени сомнений и раскаяния именем вирджинцев пользовались не только другие компании, но даже и издатели, которые поняли, что напечатанные произведения будут говорить сами за себя, если в конце появится ремарка «исполнялось менестрелями из Вирджинии». Одним из главных факторов популярности и устойчивости этого искусства была свобода слова; другой фактор — копирование африканских танцевальных движений, прошедшее через все существование блэкфейс менестрелей.

В разговоре о менестрелях из Вирджинии стоит сделать акцент на основных принципах и инструментах, использовавшихся для построения шоу. Двое «крайних мужчин» и горделивый «центральный человек» — ядро компании менестрелей. Эти три героя должны быть хорошими певцами, и, конечно, «крайние» должны уметь имитировать негритянский диалект. Чтобы завершить круг первой части действия, необходим номер с другими героями — шестью или восьмью. Они никак не участвуют в первой части, кроме как задавая вопросы и присоединяясь к хору. Во второй они уже вовсю поют, танцуют, играют на банджо и участвуют в фарсах. «Центральный» человек или «собеседник» чаще всего брал на себя роль помощника режиссера, делал аранжировки и также играл в фарсах. У него должен был быть хороший английский, он — вежлив и сдержан по контрасту к громким и шумным «крайним». Его песня в первой части — баллада; комические песенки были прерогативой «негров». Все взаимоотношения между

[13] Английская рецензия из театральной коллекции Гарварда, 1846 год.

крайними и центральным должны были быть тщательно проработаны. Каждая буква должна произноситься идеально, ведь если конкретные вопросы-ответы не прозвучат, то шутки не сработают. Финальный номер первой части и фарс/фарсы во второй также нуждались в тщательной проработке.

Существует несколько способов, как можно начать первую часть (инструментальный номер — лишь один из вариантов). Например, все участники сидят на своих местах и подхватывают друг друга в первой песне, звучащей при поднятии занавеса. Затем «центральный» спрашивает про здоровье «крайних», которые парируют его вопросы шуткой. Далее следует баллада, «крайние» задают несколько головоломок, один из «крайних» поет комическую песню, а другой насмехается над ним. После очередной баллады они меняются местами, исполняется третья баллада, и «центральный» объявляет финальный номер. Первая часть представления состоит в основном из шуток, историй и песен. Участники сидят в полукруге с костями и тамбурином по краям. Черные куртки и штаны, белые рубашки, парики. Первая часть заканчивается финальным номером — короткой и смешной сценой с участием вся труппы. «Крайние» должны были аккуратно избегать любого намека на вульгарность, сленга, а также оставить в стороне политику с религией.

Импровизированные речи всегда были популярными, если они оригинальны по мысли и хорошо донесены. Костюм должен быть комичным настолько, насколько это возможно. Песни и танцы — самая притягательная часть программы, но они должна хорошо исполняться, чтобы произвести должный эффект. Сильный голос и грациозные движения просто необходимы, а вот сложные ходы не рекомендуются. Например, самый известный танец из шоу менестрелей — «The Essence of Old Virginny» — изначально исполнялся в гриме дряхлого чернокожего оборванца, но вскоре номер стали исполнять в образе молодого и энергичного парня. Также часто встречался танец джуба[14] — африканский степ, который чем-то напоминал джигу с замысловатыми вариациями. Одна из них выглядела так — руки опускались на уровень коленных чашечек и в быстром темпе разводились и скрещивались, в то время как колени ходили взад-вперед.

С труппой Дэна Эммета искусство менестрелей стало более сформированным, оно перешло от отдельных песенно-танцевальных номеров к полноценной театральной форме. Изначальная четверка недифференцированных музыкантов со временем расширилась до линии, в которой каждая позиция соответствовала определенной классовой идентификации. «Крайние», игравшие всегда на тамбурине и костях, были низшим классом. С помощью костюма, диалекта и жаргона они превращались в негров с плантаций. Здесь стоит вспомнить мистера Тамбо и мистера Боунса (сценические образы «крайних), о которых я упоминала выше. Дзанни из комедии дель арте их прямой прототип. Охарактеризовать их можно только так: крайне остроумны, едки, могут сбить с толку, обмануть и ввести в заблуждение каждого. Цинично резки и пикантно остры. Но в то же самое время они были разрушительной силой. Именно поэтому за ними всегда приглядывал «центральный». «Собеседник» или «центральный» являл собою пародию на высокую культуру. Его одежда и речь принадлежали высшему классу. Он всегда появлялся

[14] Сейчас элементы этого танцы есть в словарном запасе каждого уважающего себя танцора степа.

в официальном облачении, что соответствовало его изысканному вкусу. Когда же он садился, колени должны были находиться строго в дюйме друг от друга. Сюжет обычно складывался из подавления собеседника крайними. Блэкфейс образ в данном случае служил прямой насмешкой над претензиями высшего класса. Таким образом комическое настроение всегда сохранялось, хотя социальная сатира все больше и больше склонялась к серьезной драме. Менестрели лишь сглаживали конфликты разных социальных групп, при этом не отрицая их наличия.

«Сцена менестрелей та, где личное становится публичным,
а публичное — личным,
где чернокожие — это белые, а белые — чернокожие,
где аморальное становится моральным,
а моральное — это все то,
что заставляет людей чувствовать себя хорошо».

Во многих местах афроамериканцам запрещено было законом выступать вместе с белыми, но некоторые труппы после Гражданской войны[15] стали набирать чернокожих в «цветные» шоу менестрелей. Тем не менее негры все равно должны были носить маски, чтобы выглядеть «достаточно черными», исполняя материал, который унижал их же расу.

Эфиопское искусство менестрелей как театральное представление возникло в Америке в 1820 годы и достигло своего зенита в 1840–1880 годы. В 1867 году была организована первая постоянная полностью негритянская труппа. С того самого времени негритянские менестрели стали таким же явлением, как и белокожие в первую половину столетия. Негритянские труппы следовали тем же традициям, что и белые блэкфейс актеры. Корни эфиопских менестрелей лежат в XVIII веке, в так называемых негритянских песнях, исполнявшихся между действиями пьес на сценах Англии и Америки. К 1830 году эти короткие и вторичные появления переросли в спектакль, включавший в себя нескольких участников, которых называли «Негро» певцами, танцорами и инструменталистами.

Джэймс Монро Троттер в своей работе «Музыка и несколько высоко музыкальных людей» обращает внимание на менестрелей из Джорджии, как на труппу, покорившую мир потрясающим умением «производить эффект» и высоким качеством музыкальных представлений. Он утверждает, что у менестрелей был «не только прекрасный природный дар, но и высокая музыкальная культура»[16].

Труппы чернокожих менестрелей получили широкую популярность именно после Гражданской войны, когда антрепренеры поняли, что можно эксплуатировать таланты негров, выпуская их в коммерческое пространство. Среди первых чернокожих трупп была группа, состоявшая из пятнадцати бывших рабов штата Джорджии, — труппа менестрелей-рабов из Джорджии. Она была организованна в апреле 1865 года белым человеком по имени В. Х. Ли, они путешествовали по стране в сезон 1865–1866, после чего попали под управление и собственность Сэма Хейга, белого менестреля, изменившего название труппы на труппу менестрелей-рабов Сэма Хэйга из Джорджии. В июне 1866 года Сэм отвез свою труппу

[15] 1861–1865 года.

[16] *Trotter James Monroe*. Music and Some Highly Musical People. — Boston, 1883.

в Англию, где они и остались до самой его смерти. Сначала Хэйгс использовал и черных, и белых менестрелей, но спустя два года он заменил своих бывших рабов на белых артистов блекфейса (вероятно из-за ситуации с расовой дискриминацией в Англии). В то же самое время другие труппы, называвшие себя менестрелями из Джорджии, путешествовали по востоку. Одна из них, созданная в 1865 году, была под протекцией чернокожего американца Чарльза Б. Хикса (1840–1902 года). К тому времени, как публика осознала, что существует несколько трупп менестрелей из Джорджии, компания Хикса обрела огромную популярность. Звездами труппы были Луи Джонсон — комик, игравший на костях, Джордж Дэнворф — солист на костях, Джордж Скилингс — руководитель оркестра, Джон Вилсон — руководитель духового оркестра из пятнадцати человек и сам Хикс — «собеседник» и режиссер. К сентябрю 1871 года компания состояла из двенадцати артистов, которых сопровождал оркестр под руководством Джорджа Скилингса и духовой оркестр под руководством Джона Вилсона. В этот период Барни Хикс потерял контроль над труппой. В течение первых двенадцати лет труппа утвердилась как национальный институт. Путешествуя по стране во время своих ежегодных туров, выступая в деревушках и маленьких городах, в больших городах и мегаполисах, они покорили сердца не только чернокожей, но и белокожей аудитории. Для черных артистов или «представителей профессии», как они сами себя называли, труппа функционировала уникальным образом: она была одновременно убежищем для опытных артистов и тренировочной площадкой для новичков, получивших возможность обучаться у одних из самых выдающихся чернокожих художников того времени. Как и все чернокожие труппы, в 1860 годах менестрели из Джорджии унаследовали стандартную практику грима сожженной пробкой от эфиопских менестрелей, а также негативный стереотипный образ чернокожего мужчины. Но используя стандартные методики, они оставляли пространство для инноваций и импровизаций. С самого начала менестрели из Джорджии обязались делать новаторское и подлинно афроамериканское шоу, которое в то же самое время соответствовало традициям искусства менестрелей, чтобы радовать свою межрасовую публику и заставлять ее возвращаться к ним снова и снова.

Их шоу традиционно состояло из трех частей с открывающей и закрывающей частями, в которых участвовала вся труппа, и с попурри, где отдельные номера игрались перед опущенным занавесом. Новизна заключалась именно в материале, который они показывали, и в том, как они его показывали. Программа обычно начиналась с увертюры, иногда за ней следовал зажигательный хоровой номер, затем череда песен и песня-парад, закрывающая первую часть. В дополнение к сольным номерам (вокал и танец) в попурри исполнялись и квартеты, и ансамблевые номера. Остальная часть программы была сосредоточена на эскизах/скетчах и сценках из жизни на плантации. Пресса уделяла особое внимание хоровому, ансамблевому, сольному пению и танцам, так как одним из самых важных факторов шоу была музыка.

Менестрель-шоу в первую очередь было музыкальным событием, не «музыкальным театром» в современном смысле слова, а тем, что можно назвать «театральной музыкой». Музыкальные представления были тем, что структурировало раннее менестрель-шоу, а напечатанные программки для шоу выглядели как современные концертные программки. Конечно, гораздо больше происходило на сцене в самих шоу, чем было написано в программке, которая не указывала

всех диалогов и комических сценок, идущих между музыкальными номерами. Но музыкальные фрагменты, обозначенные в программках, структурировали вечер.

Из таблицы в приложении[17] ясно видно, что незаменимыми были банджо и тамбурин, они сопровождались игрой на костях и скрипке. Банджо того времени не выглядел как современный. Главное отличие заключалось в корпусе большего диаметра с более глубоким, но более тонким пространством. Сохранившиеся банджо того периода имеют сочный, полный, более резонирующий звук. Первоначальное его название — бонджа. Он изготавливался из полой тыквы без резонансной доски с натянутыми струнами. В ансамбле менестрелей банджо был мелодичным инструментом. Другим мелодичным была скрипка. Первичными ударными инструментами — тамбурин и кости. Закон 1740 года строго запрещал чернокожему человеку стучать в барабан, трубить в рог или использовать любой другой музыкальный инструмент, который мог побудить рабов к повстанческой деятельности. Замена запрещенному барабану нашлась быстро — вместо него стали использовать костяные трещотки по прототипу кастаньет, челюстные кости, железный лом, хлопки в ладоши и удары ногами. Виртуозность работы ног, чередующаяся ударами пяток и стоп, стала подобием игры на барабане. Менестрельный тамбурин был больше, чем современный, и издавал меньше треска. Кости — плоскими и сделаны из ребер животных. Использовались две пары, одна в каждой руке, которые держались между пальцами. Играли с быстрым движением запястья, чтобы производить звук, похожий на звук кастаньет. Эти четыре инструмента (банджо, скрипка, тамбурин и кости) были ядром ансамбля менестрелей начального периода, во многом, потому что они использовались самой первой труппой — менестрелями из Вирджинии. Также есть некоторые доказательства, что эти инструменты были самыми популярными на южных плантациях того времени.

В таблице мы видим еще несколько инструментов. Аккордеон чаще всего выступал как заместитель скрипки, чем дополнение к ней. Самым распространенным музыкальным инструментом являлся треугольник, использовался в трети групп, как приложение к костям и тамбурину. Когда банджо перестает играть, все «дно» уходит из звука ансамбля, и остальные инструменты распадаются. Именно банджо держит их вместе и создает некую материю.

И музыкальная группа менестрелей, и сама труппа со временем увеличивалась. В первые пять лет труппа и была самой бандой, если не брать в счет продюсера. Труппы варьировались от четырех до шести человек (в среднем — пять). С 1848 по 1852 год количество людей в музыкальной группе выросло от четырех до восьми человек (в среднем — шесть), а в целой труппе от четырех до пятнадцати человек. Очевидно, что специализация развивалась именно в больших компаниях, где, например, были только балладные певцы или только танцоры, где не было артистов смежных специальностей. После 1852 года ансамбли и компании продолжали расти, добавлялись все больше и больше стандартные оркестровые инструменты, пока первоначальный квартет «плантаций» не был переведен в отдельный специальный номер.

Инструментальные соло почти всегда были частью программы в первом десятилетии. Они стали более частыми во второй половине десятилетия

[17] См. Приложение 1.

(1848–1852) — это связано с масштабным развитием части «попурри»[18], в которой соло и сосредотачивались. Банджо использовали не только для соло, дуэтов, трио, но и для танцевальных аккомпанементов. Части банджо ассоциировались с танцевальной музыкой на южных плантациях, которая порой игралась, чтобы показать всю виртуозность музыканта, порой для комических эффектов.

На протяжении всей истории искусства менестрелей вокал был гораздо важнее, чем чисто инструментальная музыка, люди зачастую приходили, просто чтобы услышать песни менестрелей. В первом десятилетии мелодии песен были простыми и напоминали народную музыку, а формат куплет/припев был правилом для всех текстов. Самый популярный способ исполнения: солист поет куплет, а небольшой хор — припев под аккомпанемент всей банды/оркестра. Менестрели жаждали мощи и новизны, но не смогли распознать африканский характер музыки и ее особый стиль, столь отличный от европейского. Они считали афроамериканскую музыку частью природы, а ее звериную мощь относили за счет грубости и неотесанности пограничных жителей. Поэтому задача белых исполнителей заключалась в максимальной европеизации мелодии так, чтобы она не могла задеть изысканный слух публики. Менестрели пели на диалекте, который был прописан в нотах и имел мало общего с речевыми моделями настоящих чернокожих американцев. Но, конечно, во времена блекфэйс они пели так только ради пародии. Насколько сильным был диалект понять сложно. Можно только предположить, что он должен был быть достаточно ощутимым для создания комического эффекта и преувеличения, но не слишком сильным — для понимания дикции преимущественно белым зрителем.

Подавляющее большинство песен было комическим, некоторые называли их «антисентиментальными». Не только сами тексты были такими. Мелодия имитировала или основывалась на живой сельской танцевальной музыке, и само выступление носило «антисентиментальный» характер. В этом и заключалась привлекательность менестрельных песен на первых порах: они были новыми и совершенно иными, житейскими и «экзотичными», комическими и «антисентиментальными». Но у этой «привлекательности» были и свои негативные стороны. Ранние песни менестрелей пронизаны едкой насмешкой над афроамериканцами. Менестрель-шоу и их песни создали стереотипы чернокожих, от которых американское общество страдает с того самого времени. Многие песни содержат такой материал, который способен заставить современного американца почувствовать себя неловко или даже съежиться.

Песни менестрелей можно отнести к нескольким категориям. Первая, конечно — комические песни о любви («Miss Lucy Long», «Buffalo Gals»). Слушая первую группу, можно подумать об ограниченности музыкальной утонченности у зрителей менестрелей из-за простоты и бесконечных повторов, при всем том эти песни были безумно живыми и веселыми. Фокус всегда строго комический, игра предполагает наличие преувеличенных физических особенностей и глупого поведения.

Следующая категория — чувствительные или трагические песни («Miss Lucy Neal», «Mary Blane»). Любовные истории здесь решены скорее в сентиментальном, нежели в комическом ключе. К чернокожим героям относятся с симпатией

[18] Часть «попурри» или «олио» — вторая часть представления.

и сочувствием, но не все песни заканчиваются трагически. Песня «Miss Lucy Neal» рассказывает о разъединении супругов из-за рабства.

Следующая категория — абсурд включала в себя серию бессвязных комических стихов в стиле гротеск («De Ole Jaw Bone»). Песни «конкретных персонажей» («The Fine Old Colored Gentleman») построены на чудаковатости и странности комических героев. Безусловно, единственное различие между этой категорией и абсурдными песнями в том, что весь смысл куплетов направлен на один определенный образ. Разговор, хоть и короткий, об этой группе бессмыслен без упоминания о чернокожем денди — о гордом городском пижоне (хотя иногда его можно встретить и на плантации), крепко закрепившимся в «фольклоре»[19] и перенесшимся в наши дни («Dandy Jim from Caroline»).

Клейтон Хендерсон в своей статье об искусстве менестрелей подытоживает, что к 1850 годам часть «попурри» начала движение от примитивизма ранних менестрель-шоу к более сложному и стандартизированному «варьете» шоу.[20] А я, в свою очередь, хочу добавить, что менестрели были первыми, кто сделал афроамериканские танцы и музыку достоянием поп-культуры Америки.

II. БЛЭКФЕЙС КОМЕДИЯ

Люди любят смеяться.
Пожалуй, нет ни одной формы развлечения,
которая могла бы вызывать столько беззаботного смеха,
как хорошее менестрель-шоу, и точно не существует ничего
столь же популярного на всех социальных уровнях общества.

Пьесы Шекспира стали постоянным источником для блэкфейс и пародий XIX века. Из почти 25 000 бурлесков всех типов, опубликованных между 1850–1900 годами, где-то около 200 и 500 были эфиопскими. Авторы скетчей полагали, что сюжеты шекспировских пьес явились неотъемлемой частью жизни XIX века. Его произведения имели огромное значения для нации, которая ставила человека в центр вселенной, персонализировала вопросы мирового масштаба.

Пьеса «Отелло» обычно воспринималась как произведение, осуждающее смешанные браки. Зрители зачастую верили, что подобные взаимоотношения заканчиваются трагически. Однако хулиганистое любопытство подталкивало их смотреть и перечитывать пьесу, а позже проводить долгие ночи за бурными дискуссиями. В качестве примера хочу остановиться на блэкфейс комедии — адаптации «Отелло» Джорджа Гриффина (1866).

В 1863 году в американской терминологии появилось обозначение смешанных браков, что усилило отвращение аудитории к любому расовому смешению. Именно поэтому Гриффин ясно дал понять, что брак Отелло и Дездемоны был

---

[19] Очень сложно говорить о фольклоре применительно к Америке. Хотя многие историки считают именно негритянскую культуру национальной американской культурой. Например, автор эссе «Кто наши национальные поэты?» в журнале «Kniclupbocker» писал, что настоящие поэты Америки — негры, а белые — лишь имитаторы.

[20] New Grove Dictionary of Music and Musician. — London : Macmillan, 1979.

легален, и что Дездемона заключила союз добровольно. Каждый герой, за исключением одной пары, которая считает романтические отношения априори неправильными, когда-то был ее поклонником. Яго же здесь — чернокожий ирландец, «черное» сердце которого двулично. Именно двуличность большинство американцев приписывают образу ирландца-иммигранта.

Скетч Гриффина не был первым блэкфейс бурлеском в США, написанным по мотивам «Отелло», труппа Райса играла адаптацию Мориса Доулинга в 1846 году. Во все переделки или адаптации пьесы к традиции блэкфейс менестрелей всегда входили оригинальные эпизоды «Отелло»: декларация Яго о его намерении погубить главного героя (1.1); просьбы Брабантио к герцогу и сенаторам (1.3); сцена с платком (3.4) и убийство Дездемоны (5.2). Джордж Гриффин также включил сцену, где Яго привносит мысль о ревности к Касио (3.3) для ускорения уже разгорающейся ревности Отелло. Автор сделал центральной темой месть Яго. Тем не менее уже в первой сцене зрителю становится ясно, что ярость Яго направлена именно на Дездемону, ибо она выбрала Отелло, несмотря на то, что все его поступки были направлены в первую очередь на разрушение главного героя.

Яго: Когда я впервые увидел Дездемону, она была мила,
И потому, как она относилась ко мне, я думал, она будет моей;
Но она бросила меня и ушла с мерзким, грязным мужем,
Черным, как грязь — белой подстилкой — нагуром по имени Отелло,
Но я отомщу ей за то, как она обошлась со мной,
И то, как я буду наказывать ее за женитьбу с этим нагуром — будет самым прекрасным зрелищем всех времен[21].

Отец Дездемоны Брабантио — чернокожий немец — смотрит на свою дочь лишь как на собственность, которую можно было использовать, но ее украл Отелло.

Бра: Вот уже девятнадцать лет живет она в доме моем,
И все, что было у меня, отдал,
Швейцарский сыр и хлеб, аж сумки раздуваются…
Я кормил ее так, чтобы она располнела,
Ведь именно тогда люди увидят Дездемону и заплатят,
Так я думал, что Барнум заберет ее,
Но приходит этот негр и убегает с ней[22].

Перенеся все драматические элементы на комическую почву, Гриффин заменил текст Шекспира ритмическими куплетами популярных песен и снабдил каждую сцену современными американскими и ирландскими мелодиями.

Отелло: О, Дезди, дорогая, теперь ты моя жена,
Я хочу прожить с тобой счастливую жизнь, — прочь, прочь.
Я больше никогда не буду печален.

---

[21] *Engle Gary D.* This Grotesque Essence: plays from the American Minstrel Stage. — Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1978. — P. 70.

[22] Ibid. P. 70-71

Но буду счастлив, весел и любим — прочь, прочь.
Я люблю мою Дездемону, прочь, прочь,
Мы будем держаться за руки
И будем тратить деньги Брабантио. — Прочь, прочь.
Дездемона: Ради тебя я сбежала от отца,
Но на это мне наплевать. — Прочь, прочь.
Я люблю тебя, а ты любишь меня,
И всю жизнь мы будем веселиться. — Прочь, прочь.
С тобой я буду работать над своей фигурой, прочь, прочь;
Я буду любить тебя нежно всю жизнь,
Хоть ты и негр. — Прочь, прочь.
Яго: Иди ко мне, дорогая — иди, пока ты молода —
Даю слово, ты споешь иную песню
До захода солнца[23].

Дездемона — символ юношеской наивности и идеалистической веры в то, что любовь убережет пару от критики за межрасовый брак. Ведь их союз абсолютно легален. Авторы скетчей и бурлесков на сюжет пьесы «Отелло» понимали, что зрительский страх расовых смешений давал огромный потенциал для комической интерпретации, нежели для драматического накала страстей. В конце концов, Шекспир уже разобрался со всеми страстями. Гриффин использовал комические возможности фабулы «Отелло», сделав Яго рассерженным поклонником и подчеркнув сексуальное соперничество между ним и Отелло.

Блэкфейс бурлески главных шекспировских пьес могли свободно перемещаться между разными театрами, потому что они были частью американской культуры, а не недоступной и скрытой собственностью «культурно грамотных». Вместо того чтобы превращать главных героев «Отелло», «Гамлета» или «Макбета» в рабочих плантаций или городских героев, эфиопские сценаристы низводили благородных героев до простых людей и превращали великие трагедии в скетчи о прислуживании, межрасовых браках или обычной домашней жизни. Наиболее часто пародируемыми пьесами Шекспира были «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Ромео и Джульетта» и «Ричард III». Большинство адаптаций следовали типичной практике сокращения длинных речей и монологов, изменяли текст смешением разговорной речи (диалекты) с елизаветинским английским языком, объединяли фрагменты речей из разных пьес в одно комическое представление. Наиболее часто используемыми приемами были: (1) использование физической комедии, большая часть которой была построена на импровизационных способностях артистов, на их физических и физиологических особенностях, и (2) переодевание актеров-мужчин в героинь-женщин — не только потому, что большинство трупп менестрелей были полностью мужскими, но и потому что переодетые герои могли гротескно показывать отрицательные женские стереотипы (строптивые, непослушные любовницы или сентиментальные мечтательницы). Бурлески «Отелло» были обычно предсказуемы, потому что большинство актеров играло главную роль в негритянском гриме. Они связывали любовь публики

[23] Ibid. P. 71.

к Шекспиру с проблемами, которые различные группы считали достойными сатиры или насмешек.

Вторая группа скетчей, которую лучше всего описать как «парадную», сосредоточилась на рассмотрении конфликтов между социальными и экономическими ценностями, а также проблем различных расовых и этнических групп. Эти пьесы выполняли важную образовательную функцию благодаря тому, что сценаристы часто добавляли в них новые образы из повседневной городской жизни, говорили о все более разнообразных группах иммигрантов, предлагали подискутировать (обычно негативно) о научных изобретениях и экономических теориях. Подобные скетчи обычно игрались в контексте социального мероприятия (обычно это был бал-маскарад). Главное отличие «парадных» пьес заключалось либо в показе эксцентричных персонажей в сатирах на светских вечерах (бал-маскарад или парад), либо в изображении нелепых героев, часто появлявшихся в суде, бюро по трудоустройству или в других общественных местах.

Парадные пьесы напрямую были связаны со стремлением аудитории среднего класса проявить свою респектабельность и с желанием продемонстрировать примеры своего финансового успеха. Пьесы также подчеркивали необходимость того, чтобы большинство людей достигали определенной степени социального различия как от иммигрантов, так и от рабочих классов. Блэкфейс бурлеск «выставлял напоказ» образцы всех социальных типов и пародировал широкий интерес к моде, этикету и образованию. Эти пьесы были настолько успешным средством, потому что они могли вместить в себя людей различных сословий, рас, профессий, а еще и актуальные проблемы, представляющие огромный интерес для современной публики.

Парадный формат был достаточно гибким, чтобы включать в себя и такую актуальную тему, как политическая коррупция. Одной из самых популярных пьес стал бурлеск Раймана и Вайта «Юлий Дремучий» (1875) на тему пьесы Шекспира «Юлий Цезарь».

Вторая по величине коллекция скетчей (занимающая место сразу после шекспировских бурлесков и намного опережающая только что обсуждаемые тематические пьесы) была направлена на бытовые вопросы: брак, воспитание детей и т. д. Количество сюжетов ограничивалось теми темами, которые зритель мог встретить в обычных комедиях и комических операх того периода.

Комедия менестрелей обычно выбирала предметом своего разговора супружеские конфликты, но проблемы детского воспитания и образования также были весьма популярны.

Должно быть ясно, что немногие из скетчей касались расовых вопросов, реальной жизни на южных плантациях или поведения афроамериканцев. Негативные ссылки на чернокожих и расистские/этнические кодовые слова — не все они характерны для чернокожих — присутствуют в некоторых примерах, но они не кажутся такими «ужасающими», как можно подумать, изучая литературу об искусстве менестрелей.

Блэкфейс менестрели активно пользовались карикатурами и стереотипами для того, чтобы наглядно и в критическом свете показать различия между тем, что общество обещало и тем, что оно фактически дало. Скетчи преувеличивали важность реальных расовых различий, чтобы высмеивать противоречия, с которыми сталкиваются американцы низшего и среднего класса в своей повседневной жизни. Уклонение от рабства как содержания представления предполагает, что

различные жанры искусства менестрелей должны были служить более сложным социальным и культурным целям, даже в период перед началом Гражданской войны, когда дебаты о рабстве были одной из самых важных политических и моральных проблем. Безусловно, знаменательно, что блэкфейс комедианты редко намекали на то, что их зрители жили «как» рабы, и что многие скетчи с изменением ролей больше касались классовых различий, чем этнических или расовых. В конце концов, признавая, что популярное развлечение стимулировалось в большей степени практическими экономическими соображениями, продюсеры, несомненно, знали, что рабство — слишком сложный вопрос для исследования в комическом аспекте и слишком взрывоопасный для публики, которая рассматривает отмену рабства как угрозу своему праву зарабатывать на жизнь.

III. РАСОВЫЙ ГНЕТ ИЛИ... ?

Блэкфейс артисты — «грязная мразь белого общества,
которая украла у нас цвет лица, не данный ей от природы,
в чем и отображается их сущность:
делать деньги и пособничать коррупционным вкусам
их белых сограждан».
Фредрик Дуглас

Искусство блэкфейс менестрелей является проблемной темой в искусствоведении. Поскольку комедия «обожженной пробки» возникла и процветала в расистском обществе, многие ученые и большинство неискушенных любителей считают, что основной целью менестрелей было создание и увековечивание унизительных карикатур и неправдивых портретов афроамериканцев. Множество исследований, опубликованных с 1960 годов, либо подчеркивают негативные последствия блэкфейс комедии, либо изучают развитие основных стереотипов (например, городской денди), а не сосредоточены на значении этой комедии в более широком смысле — в контексте американского этнического юмора. Несмотря на то что крайне важно, чтобы негативные характеристики искусства менестрелей были изучены и объяснены как явные проявления расистских взглядов, которые разделяют многие американцы, узкий акцент на расе и/или расизме как основной характеристике блэкфейс развлечений, ограничивает применение междисциплинарных методов и стратегий интерпретации, которые необходимы, чтобы понять содержание и контекст одной из самых популярных форм американской комедии.

В большинстве популярных и научных статей о менестрелях, написанных в период с начала 1960 до конца 1980 годов, утверждается, что создание стереотипов выражает стремление массовой культуры поддерживать политический, социальный и экономический контроль, переводя ложные теории расовой неполноценности в форму комического театра, созданного для унижения афроамериканцев.

Алан Грин заявляет, что «все искусство менестрелей было делом рук белых артистов, не имевших никаких корней в американской расовой популяции»[24].

[24] *Alan W. C. Green.* 'Jim Crow', 'Zip Coon': The Northern Origins of Negro Minstrelsy // Massachusetts review. — No. 2 (1970). — P. 385–397.

Роберт Толл в своей работе «Blacking Up» утверждает, что блэкфейс развлечения «служили критически важным социальным и психологическим функциям». Он пришел к выводу, что (1) «менестрели создавали и неоднократно изображали неумелых северных негров и довольных, удовлетворенных южных негров», и (2) поскольку менестрель-шоу пропагандирует усиленные расистские взгляды, в то время как оно одновременно развлекало предвзятую аудиторию, искусство менестрелей «было одним из немногих утешительных и обнадеживающих опытов, каким могли поделиться белые американцы в девятнадцатом веке». Может, менестрели и были «утешительными и обнадеживающими», широкое признание американской публикой зависело не только от их «карикатур» и «расистских взглядов»[25].

Содержание блэкфейс развлечений охватывало гораздо более широкий спектр социальных, экономических и культурных проблем XIX века. От первых бурлесков, поставленных Томасом Д. Райсом в 1830-х годах, до многих скетчей, созданных и/или переделанных Чарльзом Вайтом (1820–1891), Эндрю Ливиттом (1822–1891), Френком Дюмонтом (1848–1919) и Джорджем Гриффином (1829–1879), немногие затрагивали тему типичного «Южного Негра» и жизни плантаций.

Толл охарактеризовал работы Вайта и его коллег как «балаганы, демонстрирующие негритянские комедийные типы с их неадекватным диалектом. Шоу почти всегда заканчивались шквалом надутых мочевых пузырей и бомбардировками кремовыми пирогами»[26]. Многие скетчи были бурлесками популярных английских пьес, великих шедевров Шекспира или пародиями на популярные итальянские оперы того периода.

Как заметил Вернер Соллорс: «Современные читатели легко обижаются на широкий и фарсовый юмор середины XIX века, потому что они смеются над пародийно-индийскими пьесами и эфиопскими скетчами дурного вкуса, возможно даже морально плохого. Все же границу между смешным и оскорбительным сложно провести. Она подвержена историческим изменениям и личному вкусу, а также зависит от контекста, в котором написана шутка или кем и кому она рассказана»[27].

Блэкфейс комедия была этническим видом юмора с особыми и печальными социальными последствиями для афроамериканцев из-за часто самоуничижительной природы ее содержания, притом искусство менестрелей служило механизмом определения групповых ценностей, что Джойс Флинн подчеркивала, отмечая, что «американизация иммигрантов происходила через фильтр негативного изображения в блэкфейс»[28].

Сложные значения, скрытые за комическим использованием менестреля в маске блэкфейс, отражают фундаментальную двойственность расы, которая характеризует американскую культуру. У искусства менестрелей есть как положительная, так и отрицательная сторона, признанные относительно немногие современными авторами. Я считаю, что блэкфейс комедию следует рассматривать

---

[25] *Robert C. Toll.* Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America. — NY, 1961.

[26] Ibid.

[27] *Sollors Wener.* Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture. — NY, 1986.

[28] *Flynn Joyce.* Melting Plots: Patterns of Racial and Ethnic Amalgamation in American Drama Before Eugene O'Neill // American Quarterly. — Vol. 38. — No 3 (1986). — P. 417–426.

именно как маску, с помощью которой белая аудитория могла наслаждаться ее очарованием и негритянским самосознанием и подавлять моральную идентификацию собственными действиями и человеческой двусмысленностью, скрытой именно за этой маской. Она позволяла переживать глубокие эмоциональные потрясения, а также высмеивать социальные и интеллектуальные несоответствия между американскими мечтами и американскими реалиями. Как отметил Чарльз Хамм в своем обзоре американских песен, сочувственные портреты чернокожих американцев в песнях менестрелей 1840–1850-х годов «вполне могли стать первым шагом на пути к широкой поддержке отмены, уничтожения рабства и работорговли»[29]. А Роберт Кэнтвелл отметил, что «сожженная пробка была попыткой решить сложные культурные вопросы на простом языке нации; она может скрывать, обличать, сбивать с толку или фальсифицировать личность менестреля. Может означать «белый» в культурном отношении так же, как и «черный» в театральном»[30].

Комическое изображение негров в менестрель-шоу всегда вызывало ненависть, но оно обозначило отправную точку для долгоиграющего спроса в американской культуре. «Подобные негативные изображения черных и, правда, несли в себе некоторые элементы негритянской культуры. Это был первый пример того, как американская поп-культура эксплуатировала и манипулировала афроамериканцами и их природой, чтобы ублажить и порадовать белое население Америки», — писал Робер Толл[31]. Анонимный адвокат искусства блекфейс менестрелей писал: «Почему не может эфиопское искусство или искусство Джорджа Кристи[32] стремиться к равенству с музыкальными и поэтическими очертаниями всех национальностей? Изысканным музыкантам негритянские менестрели могут казаться абсурдными, однако не вызывает сомнений, что они отображают истинную негритянскую природу так же правдоподобно, как и великие итальянские мастера представляют их более глубокую и духовную национальность… Измученная душа раба отображает в музыке всю ту агонию и муку, которую иным образом он бы и не смог отобразить». Измученная душа раба. Позже все их страдания стали ингредиентами не только для финансовых привилегий «господ», но и для песни плача. Позже родился блюз, точно так же, как и песни менестрелей. Истинных менестрелей.

В «Black Manhattan» Джеймс Велдон Джонсон написал, что менестрели, пришедшие с плантаций, оставили «единственный оригинальный американский вклад в театральные дискуссии XX века о природе «популярного»». С одной стороны, существует презрение к «массовому» — культурное доминирование, использование подлинной народной культуры в расистских целях; с другой стороны, присутствие подлинной народной культуры, распространение негритянского искусства.

Шоу менестрелей стало местом борьбы и за пределами негритянской культуры. В общем, она происходила между белыми и в итоге лишила черных контроля над элементами их культуры и их собственного культурного выражения в целом.

---

[29] *Hamm Charles.* Yesterdays: Popular Songs in America. — NY, 1979.

[30] *Cantwell Robert.* Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound. — Urbana, 1984.

[31] *Robert C. Toll.* Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America …

[32] Джордж Кристи — один из самых популярных блэкфейс актеров в 1840–1850-х годах.

Но это была инвестиция белых в негритянскую культуру, что имело меньшие последствия. Хотя блэкфейс менестрели действительно являлись продюсированием «расы»», это самое предприятие так же занималось и карнавализацией «расы». По словам критиков, с годами идеологическая направленность менестрелей стала более противоречивой, его потребление — неопределенным, политический эффект — неоднородным, чем многие предполагали. Негритянская маска же позволяла играть с коллективным страхом унижения и угрозы. «Когда белый человек снимает маску чернолицего обманщика, его свобода ограничена страхом, что он не просто имитирует персонификацию его беспорядка и хаоса, а тем, что он по факту становится тем героем, которого только намеривался изобразить; страх, что он попадет в ловушку тайны ада… потеряв эту свободу, он ощутит себя одиноким, одиноким именно как белый человек»[33].

Искусство менестрелей — это своего рода арена, на которой состоялась эффективная экспроприация культурного товара афроамериканцев — их характерные черты, их гордость, их самосознание. Для искусства блэкфейс менестрелей рабство было неизбежной темой, а их политической позицией стала его защита. В более широком контексте художественные усилия, направленные на изображение культурных традиций угнетенных или порабощенных народов, чаще ассоциируются с идеологией освобождения, чем угнетения. Тем не менее искусство менестрелей репродуцировало позицию белых рабовладельцев.

Старый господин добр к темнокожим
Тра ла ла, тра ла ла
Ибо он дает нам одежду
И он дает нам еду.

Рабы любили своих хозяев. Они боялись свободы, так как были не способны постоять и защитить самих себя. Когда их заставляли покидать плантации, они молили лишь об одном — вернуться на привычные поля. Эти темы в искусстве менестрелей звучат на нескольких уровнях. С одной стороны, пропагандируя миф о плантациях, они преподносят рабство как нечто неизбежное, а главное — желаемое. С другой стороны, они усилили образ Юга как символа коллективной сельской жизни и счастливого детства, тем самым присвоив теме рабства эмоциональное личностное воздействие. В то же самое время покорность и послушание рабов, какими бы похвальными они не казались южным плантаторам, наверняка поразили северную публику, проникнутую джексоновскими принципами восходящей мобильности, как нелепой и презренной. Появилась масса антирабовладельческих высказываний, которые вошли в жанр двумя разными способами. Во-первых, раннее заимствование афроамериканской музыки и танцев несло в себе коннотации против рабства, которые сохранялись в традиционных стихах. Второй способ осуществлялся благодаря преимущественно европейской традиции и стилю ностальгических и романтических песен, которые быстро стали основой репертуара менестрелей. Актеры в блэкфейс гриме пели о разлученных влюбленных, потерянных детях и так далее; но все подобные проблемы в произведениях искусства менестрелей возникали именно из-за рабства.

[33] *Henry Louis Gates*. Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial'. — NY., 1987.

Искусство менестрелей защищало рабство, потому что главное содержание спектаклей проистекает из мифа о плодородных плантациях. В то же самое время критики рабства отлично знали, что несовместимость между мифом и романтическим концептом семьи и любви была слабым звеном защитников. Против этой точки зрения была направленна их главная атака — рабство не допускало брак и разъединяло семьи. Эти атаки, в которых менестрели лидировали, приняли форму насмешки над самим понятием любви или любых других чувств и эмоций негритянского народа.

Пародии менестрелей всегда носили политический характер: во время Гражданской войны они адаптировали миф под военные требования, их посыл о борьбе против рабства был уже не нужен и не желаем. Образ свободного городского негра сменился снова на бродвейского денди. Они добавили сатирическую критику на военную политику республиканцев. Поднимали вопрос о компетенции партийных лидеров (в том числе и Линкольна). Носителями истинного патриотизма, по мнению менестрелей, были простые рабочие, которые сражались за сохранение государства.

После Гражданской войны тематика менестрелей сменилась так же фундаментально, как и сама форма их высказываний. Столкнувшись с основными изменениями в американском обществе, как и с увеличением развлекательной конкуренции, включавшей в себя большие представления негритянских менестрелей, которые сделали плантацию своей специализацией, белые менестрели обращали внимание на южных негров гораздо меньше, чем на национальные изменения: резкий контраст между спекуляцией войной и коррупцией, национальным идеализмом и жертвами. Именно эти проблемы стали основными в творчестве белых менестрелей конца XIX века, когда иммиграция, урбанизация и модернизация заставила американский народ перенести глобальные институционные, социальные и моральные изменения.

Менестрели старались помочь зрителям справиться с их переживаниями, тревогами и нуждами. Но, как и большинство людей, до конца не понимали тех сил, которые изменяли и влияли на их жизни, они сфокусировались на критике и объяснении только самых поверхностных черт и самых ярких доказательствах длинной череды изменений. Но спустя время менестрели почувствовали себя беспомощными — они не могли предложить ни одного решения самых главных и сложных задач. Все, что им оставалось делать, — это придаваться ностальгии.

Когда менестрели ушли от негритянской тематики, они не до конца отбросили блэкфейс. С самого начала искусства менестрелей одной из их функций заключалась в позиции, схожей с традиционным дурачком: негритянские персонажи выступали с серьезной критикой, не заставляя зрителя серьезно к ним относиться. Таким образом, публика могла смеяться над их собственными жизненными трудностями и тревогами, будучи уверенной, что другие еще надменнее и хуже, чем она.

Кроме рабства единственной темой, которую менестрели всерьез поднимали, было постоянно осуждаемое движение за женские права. Некоторые актеры, например, Эф Хорн специализировались только на высмеивании женских прав. Менестрелей безумно волновало шокирующее ухудшение моральных ценностей в городе. Но они атаковали только симптомы — не причины. Для них наиболее пагубным эффектом городов было развращение молодежи. Многие представители молодого поколения проявляли полное безразличие к своим стареющим

родителям. Например, в одной из сценок старика, любящего и заботящегося о своих детях, отсылали в одиночестве умирать в доме престарелых. В последние десятилетия XIX века менестрели ввели бездиалектных героев — их собственных детей. Кроме осуждения условий жизни, социальных и моральных изменений, опасности городской жизни, они обратились к вопросу о денежном неравенстве. Во время экономического кризиса 1870–1880 годов некоторые менестрели открыто стали позиционировать себя «антибогатыми людьми». По словам менестрелей, богатые жаловались на тяжелые времена только потому, что они не могли достать больше денег. Менестрели также сравнивают роскошную жизнь богачей и ужасную судьбу детей-сирот, до смерти замерзающих на улицах, вопрошая о нескольких пенни. Песни и речи менестрелей звучали убедительным обвинением богачей в безответственности и бесчувственности.

Сталкиваясь с глобальным распадом их мира, менестрели не могли предложить никакого решения или спасения. Они набросились на последствия урбанизации и индустриализации, но как противоборствующее средство использовали только морализм. Другого у менестрелей средства и не было. В конце концов, они стали эскапистским искусством, уходящим в сентиментализм и ностальгию. Желая простой безопасной жизни, где нет никаких проблем, они оглядывались назад на идеализируемое прошлое.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для многих шоу менестрелей сошло с американской сцены со смертью Эла Джолсона в 1950 году. Но спустя пятьдесят лет Спайк Ли воскресил традицию блэкфейс в фильме «Замороченные» — это был его способ показать, как признание расы проявляется в современной поп-культуре. Сейчас реакция зрителей на афроамериканские прототипы, да и вообще на темнокожих людей на сцене в корне переменилась. Возможно, отчасти из-за того, что еще в раннем периоде менестрели не всегда насмехались и потешались над афроамериканцами и над их культурой (хотя, конечно, шоу кажется откровенно расистским любопытством, формой досуга, которая сладостно рационализирует расовую тиранию).

Вековое коммерческое регулирование культурных обычаев негритянского народа задержало развитие афроамериканского публичного искусства и породило устойчивую сюжетно-тематическую картину расистской идеологии. Таким образом сложился исторический процесс, в результате которого весь народ стал носителем национальной культуры американцев. Однако спустя столетие эти две культуры стали единым целым, синтезом, без которого невозможно представить современный театр США, а именно мюзиклы Бродвея, офф-Бродвея и офф-офф-Бродвея.

Перспективы данной работы я вижу в более углубленном и детальном разборе распада искусства менестрелей как самобытного сценического жанра и во влиянии традиции на современный театр. Если рассматривать премьеры сезона 2018/19, то можно невооруженным глазом заметить сразу два мюзикла, перенявших эти самые традиции: «Hadestown» и «Come from away». Во всей изученной литературы еще не встречалась ни одна работа, посвященная подробному анализу и разбору сохранившихся элементов искусства менестрелей в современных реалиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке: «Порги и Бесс» и традиции менестрелей из книги. — М., 1975.
2. *Конен В.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. — М., 1965.
3. *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — Спб., 2010.
4. *Самохвалов Н. И.* Американская литература 19 века: негритянский фольклор США. — М., 1964.
5. *Сысоева А. В.* Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10–20-е годы XX века. — М., 2005.
6. *Твен Марк.* Автобиография Марка Твена. — Н.-Й, 1959.
7. An Old Actor's Memories // The New York Times. 05.06.1881, 10.
8. *Blair John.* Blackface Minstrels in Cross-Cultural Perspective // American Studies International. — NY., 1990.
9. *Bordman Gerald.* American musical comedy from Adonis to Dreamgirls. — NY., 1982.
10. Bowie *Lenard C.* African American Musical Heritage. — NY., 2011.
11. *Cantwell Robert.* Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound. — Urbana, 1984.
12. *Douglass Frederick.* Gavitt's Original Ethiopian Serenaders // North Star. — 1849. — 29 June.
13. *Hamm Charles.* Yesterdays: Popular Songs in America. — NY., 1979.
14. *Engle Gary D.* This grotesque essence: plays from the American Minstrel stage. — London, 1978.
15. *Flynn Joyce.* Melting Plots: Patterns of Racial and Ethnic Amalgamation in American Drama Before Eugene O'Neill. — NY., 1986.
16. *Frommer Myrna Katz, Frommer Harvey.* It happened on Broadway. — NY., London, 2015.
17. *Gates Henry Louis.* Figures in Black: Words, Signs, and the 'Racial'. — NY., 1987.
18. *Gilbert Greg.* What is the gospel. — NY., 2010.
19. *Green Alan W. C.* 'Jim Crow', 'Zip Coon': The Northern Origins of Negro Minstrelsy. — Massachusetts, 1970.
20. *Hughes Lanston.* The American Negro Reference Book: The Negro and American Entertainment. Ed. John P. Davis. — Prentice-Hall, 1966.
21. *Knapp Raymond, Morris Mitchel, Wolf Stacy.* Media and Performance in the musical. — NY., 2018.
22. *Knapp Raymond, Morris Mitchel, Wolf Stacy.* Histories of the musical. — NY., 2018.
23. *Knapp Raymond, Morris Mitchel, Wolf Stacy.* Identities and audiences in the musical. — NY., 2018.
24. *Litton Glenn, Smith Cecil.* Musical comedy in America from the Black Crook to South Pacific; from the King and I to Sweeny Todd. — NY., 1991.
25. *Ottley Roi and William J. Weatherby.* The Negro in New York: An Informal Social History. — NY., 1967.
26. *Samuel Flod.* The power of black music. — NY., 1995.
27. *Sollors Wener.* Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture. — NY., 1986.
28. *Spenser Jon Michael.* Blues and Evil. — NY., 1993.
29. *Stark Seymon.* Men in Blackface: true stories of the minstrel show. — NY., 2000.
30. *Stevenson Robert.* America's First Black Music Historian. — NY., 1973.
31. *Toll Robert C.* Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America. — NY., 1961.
32. *Trotter James Monroe.* Music and Some Highly Musical People. — Boston, 1883.
33. *Wittke Carl.* Tambo and Bones: a history of the American Minstrel Stage. — London, 1980.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Распределение инструментов

Инструменты в менестрель-шоу, (1843–1847)	29 труппах
Банджо	29
Тамбурин	29
Кости	25
Скрипка	20
Треугольник	11
Второе банджо	8
Аккордеон	7
Челюстная кость	3
Вторая скрипка	2
Барабан	2
Флейта	1
Щипцы	1
Тарелки	

2. Первоначальная версия песни «Джим Кроу», опубликованная Е. Райли в начале 1830 годов

Подходите все, и девочки, и мальчики,
Я только что прибыл из Такихо,
Сейчас спою для вас песенку,
Меня зовут Джим Кроу.
Вращайтесь и крутитесь
И делайте это так,
Каждый раз я вращаюсь
И прыгаю как Джим Кроу.
О, я играю словно лев на скрипке,
И в старой Вирджинии
Говорят, я играю на небесах,
Как Масса Паганини.
Я чистокровный ниггер,
Закаленный старым дубом,
И головой, и плечом
Я могу разбить огромную глыбу.
Великая Нуллификация
И суета на Юге
Сейчас перед Конгрессом,
Ибо судят устно.

У них еще не было просчетов,
И я, надеюсь, их не будет,
Ведь за одну ягоду друзья
Могут кровь пролить.
Если они вступят в бой,
Скорее всего, черные восстанут,
Ради их свободы
И сияния глаз.
Если чернокожие освободятся,
Я думаю, они заплатят намного больше,
И я приму это во внимание,
Смелый шаг для негра.
Я предостерегаю всех белых денди,
Не стойте у меня на пути,
Ибо, если они оскорбят меня,
Они будут лежать в канаве.

3. Перевод блэкфейс комедии 1856 года «Скачок моды» Чарльза Т. Уайта

Действующие лица

Слим (миллионер)	Мистер С. Уайт
Клод Мелнотт	Мистер С. Уайт
Моуз (один из мальчишек)	Мистер С. Уайт
Энтони (слуга капитана Слима)	Мистер Фокс
Горожанин	Мистер Нэйл
Леди Макбет	Мистер Доннелли
Макбет	Мистер Кэролл
Паулина	Мистер Винсент
Попс	Мистер Нэйл
Ирландец	Мистер Кэролл
Ричард III	Мистер Вайз
Лизи	Мистер Винсент

Очередь появления: Капитан Слим, Энтони, горожанин, Леди Макбет, Макбет, Клод и Паулина, Попс, Ирландец, Ричард III, Моуз и Лизи.

Реквизит: люстра для бального зала, маленький колокольчик на столе, стол, крышка, чернильница, ручки, бумага и конверты, поднос, чашка и блюдце, стул, ящик, дубинка, два длинных меча, деревянная лошадка, очень большой картонный билет, маленькая жестяная вывеска с надписью касса, гонг и красный огонь, колокольчик снаружи для оповещения времени (девять часов), свеча и подсвечник.

Костюмы:

Капитан Слим — элегантный макияж, шляпа от смокинга и утреннее платье.

Энтони — стиль прислуги, фартук, куртка или короткошерстное солдатское пальто.

Горожанин — одет как один из участников в первой группе.

Леди Макбет — длинная вуаль на голове, повязка на лбу.

Макбет — кираса, шотландская туника, фуражка и меч.

Паулина — обычная, возможен почти что любой стиль.

Попс — римская рубашка, пояс и муаровое платье.

Ирландец — ирландский костюм, экстравагантный.

Ричард III — плащ и корона.

Лизи Ирландец — ирландский костюм, экстравагантный.

Ричард III — плащ и корона.

Лизи — широкие цветные подтяжки, шляпа и везетка.

Моуз — подтянутые брюки, красная рубаха, черная шелковая шляпа.

Время представления — тридцать минут.

Моуз — подтянутые брюки, красная рубаха, черная шелковая шляпа.

Время представления — тридцать минут.

Первая сцена: комната в доме капитана. Накрытый стол, на нем свеча, колокольчик, ручки чернила и бумага. Рядом — стул.

Слим (сидит за столом, покуривая сигару): Что ж, кто бы мог подумать, что старик Питер Слим доживет до такой роскошной жизни. Спасибо лотерейному бизнесу за такие случайные возможности. Я собираюсь устроить грандиозный бал-маскарад сегодня вечером и уверен, что мы на славу повеселимся, и этот вечер принесет честь и призвание моему дому (зовет). Энтони! (берет письмо со стола и читает). «Майор Джонс, — вы непременно обязаны прийти на первый масштабный ежегодный бал в доме вашего старого друга, а главное — друга всех белых. — Капитан Слим» (звонит в колокольчик и зовет). Энтони!

Энтони (кричит из-за кулис): Да, сэр, да, сэр, я иду.

Слим: Бьюсь об заклад, что он в шкафу ел пироги.

Энтони входит в шляпе, вытирая рот.

Слим: Ну что, сэр, ты здесь?

Энтони: Да, сэр, я здесь.

Слим: Энтони, снимай шляпу, когда ты входишь в комнату. Так, ты доставил все приглашения?

Энтони: Да, сэр.

Слим: Ты уверен, что все сделал правильно?

Энтони: Да, сэр, уверен.

Слим: Энтони, ты прекрасно знаешь, что сегодня я даю грандиозный бал для своих друзей и товарищей. Я хочу, чтобы ты стоял на входе, был предельно внимательным и не пускал никого без билета. Мне все равно, кто эти люди — проси билет у каждого. Если откажутся предоставлять — дерись! Наставь им фингалы под глазами, если вздумается. Возьми это письмо, оно для майора Джонса. Этот человек очень дорог мне, а я совсем забыл о нем. Убедись, что он непременно получит письмо.

Энтони: О, конечно, конечно, я все сделаю.

Слим: И еще — возьми мне несколько хороших сигар. А я пока что начну прихорашиваться к балу. (Уходит.)

Энтони: Какой хороший он человек! Да, действительно — Слим Джим — я имею в виду Капитан Слим. Он самый лучший господин, у которого я работал. Ведь он дарит мне столько одежды, да еще и премилой. Так, я должен выполнить поручение, ведь сегодня я работаю кассой. Так и зал, я даже табличку по этому случаю сделал. (Часы бьют девять.) Пора бежать! Даже не думал, что уже так поздно. Так, я уже не успею отнести письмо, так как гости уже начнут приходить, прежде чем я вернусь. Думаю, надо открывать кассу прямо сейчас (передвигает стол, ставит табличку «касса» и садится. Снаружи слышен шум). Привет, заходите по одному.

Входит горожанин.

Горожанин: Полагаю, это то самое место. Скажи, парень, ты служишь в этом доме?

Энтони: Да, сэр, да, сэр.

Горожанин: А где будет проходить бал?

Энтони: В большой гостиной наверху. (Горожанин пытается пройти.) Извините, сэр, но мне нужен ваш билет.

Горожанин: О, ты проверяешь билеты сегодня, так?

Энтони: Да, сэр, я сегодня стою на кассе.

Горожанин: Конечно, сэр, держите. (Вынимает билет из кармана пальто и протягивает Энтони. Тот смотрит на билет с недоумением.) Сэр, почему вы так смотрите? С моим билетом что-то не так?

Энтони: Нет, это просто самый большой билет, какой я только видел.

Горожанин: Ну, это же грандиозный бал. Похоже, что все в порядке. Я могу пройти?

Энтони: Да.

Горожанин: Хорошего вечера, сэр. (Проходит.)

Энтони: Я вот не знаю — это правильный билет или нет; он почти что размер с «Times».

Входит Леди Макбет.

Леди Макбет: Помой руки. Надень ночную рубашку. Не выгляди такой бледной. Да, Банко похоронен. Он не может восстать из мертвых. Подойди, постучись в ворота. Иди, иди в кровать, в кровать. (Проходит.)

Энтони: Это самое странное, что я когда-либо видел в своей жизни. О нет, она прошла без билета! Старик сказал, что, если я не буду требовать у всех билета, он меня выгонит. Так, я думаю, что этот билет уж слишком большой. (Разрывает его пополам.) Теперь он нужно размера. Как раз сойдет за два.

Входит Макбет.

Макбет: Могут ли такие вещи происходить, да и еще без наших усилий и желаний; я должен сказать, что у тебя еще свеж румянец на щеках. Мои же побелели от страха. Если тебе когда-нибудь скажут бороться с русским медведем, тигром или с носорогом — никого не выбирай. (Проходит.)

Энтони: Если все гости продолжат так заходить, то я скоро окажусь на улице. Так, я думаю, что эти билеты все равно слишком велики. (Разрывает один из билетов пополам.)

Входят Клод и Паулина.

Клод: О, здесь слуга. Как пройти мимо него?
Паулина: Куда ты ведешь меня, дорогой Клод?
Клод: Я бы отвел тебя в избушку, сделанную из сосновых досок.
Рядом с прудом, где плавают утки и гуси.
Там растет сладкий-пресладкий картофель,
И аромат подсолнуха пьянит.
В маленькую избушку с соснами, утками и гусями,
Мы будем сидеть и думать,
Что сможет разлучить
Два любящих сердца как наши.
Мы бы не знали ни одного темнокожего, кроме тех, у кого есть доллары,
И они бы носили красивую одежду с большими воротниками;
Ты прочтешь отчеты полиции и увидишь,
Сколько цветных мужчин должно быть
Отправлено его честью на тридцать дней
На исправительные работы.
А потом о них напишут, что их убили в душе.
Веселись — ведь у тебя счастливая судьба.
Вдохни аромат любви, звезд и луны,
Пока ужинаешь жареным енотом.
Вот в такой дом я отвезу тебя, любимая, если захочешь.
Как тебе?
(Они хотят войти, но Энтони подбегает к ним.)
Энтони: Ваши билеты, пожалуйста.
Клоуд: Ах да, я оставил их в кармане пальто в гардеробной. За ним и сразу вернусь (уходит с Паулиной).
Энтони: Вот он — хороший человек.
Входит Попс.
Попс: Они называют это Римом, городом-империей. Здесь не найдешь ни одного дворца, построенного не на пролитой крови мужчин — мужчин, которые ни разу не навредили Риму, так как никогда не видели его. Если бы внутри хозяев этих замков текла римская кровь, я бы выпустил ее и напоил ей собак. (Обращается к слуге.) Дай пройти.
Энтони: Мой друг, ты не можешь пройти.
Попс: Ты нарываешься, друг.
Энтони: О, ты хочешь драться! Ты тот самый человек, которого я ждал весь вечер. (Они достают мечи и начинают драться.)
Попс (побеждая Энтони): «Вниз, вниз, на землю Дикси, и скажи, я послал тебя». (Убегает.)
Энтони: О, боги! Я думал, что уж мертв. Во мне теперь должна быть дырка. (Кладет палец в рот.) Да, вот же она; не надо волноваться, мне не больно. Так, время разрывать второй билет, прежде чем старик придет. (Разрывает второй большой билет.)
Входит Ирландец. Поет.
Энтони (свистит).
Ирландец: Честное слово, я думаю, это то самое место, по крайней мере, похоже на то. Кто, черт возьми, тот парень? Он точно должен знать; я в любом

случае спрошу его. Скажи, негр, ты слышишь, что я говорю? Адский мерзавец, хватит свистеть. Ты слышишь, что я говорю? (Бросается на Энтони и срывает с него шляпу.) Выходи, мерзавец. Разве ты не слышишь меня, я к тебе обращаюсь!

Энтони: Придется с ним громко разговаривать. Что вы сказали, сэр?

Ирландец: Я хочу задать тебе несколько вопросов, мерзавец!

Энтони: Продолжайте, сэр.

Ирландец: Что ж, сэр, вы здесь служите?

Энтони: Да, сэр, я здесь живу.

Ирландец: Тогда скажи. Видишь ли, когда я шел по дороге, некий Деннис Булл Гатридж сказал мне, что вдова Мажинис собиралась прийти сюда на лотерею. (Энтони сгибается пополам от смеха.)

Ирландец (бьет его по спине): Какого черта ты смеешься?

Энтони: Здесь нет никакой лотереи, здесь бал.

Ирландец: А кто говорит о лотерее? Я? Я говорил о бале, ты, мерзавец!

Энтони: О, да, здесь сегодня бал.

Ирландец: Куда идти?

Энтони: Вы не можете пройти без билета.

Ирландец: Билет?

Энтони: Да, сэр, билет.

Ирландец: За билет сойдет твое разбитое лицо (указывает палкой на лицо Энтони).

Энтони: Нет, не сойдет.

Ирландец: Да я сломаю тебе нос.

Энтони: Тогда и я вам сломаю нос.

Ирландец: Ты — что?

Энтони: Я ударю вас своим ботинком, сэр.

Ирландец: Тогда я ударю тебя другим ботинком.

Энтони: Я думаю, с ним надо говорить громче.

Ирландец: Так, все, я не хочу больше с тобой разговаривать. Я пойду на этот бал и заберу кассу с собой.

Энтони (забирает кассу, в сторону): Боже, он хочет и кассу забрать. Скажи, ты хочешь эту кассу?

Ирландец: Нет, я хочу заехать ею тебе по носу. Так, негр, ты будешь драться?

Энтони: Да, сэр; я буду драться. (В сторону.) Так и думал, что будет бунт.

Ирландец: Ты тот самый негр, которого я искал последние пять дней. Сейчас я тебе устрою то, что мы называем «Bally Hooly».

Энтони: Тогда я дам сдачи тем, что мы называем «Hooley Balley». (Дерутся, Энтони проиграл.)

Ирландец: Так тебе, мерзавец. (Уходит.)

Энтони (поднимается, осматриваясь).

Входит Ричард III.

Ричард III: Зима была переполнена нашими недовольствами — наступило славное лето. Все облака, опустившиеся на наш дом, похоронены в пучине океана. Теперь наши брови переплетены в победные венки, нашим ушибленным рукам воздвигли памятник. Суровую тревогу заменили веселыми встречами.

Энтони: Ваш билет.

Ричард III: Уходи, мне не до тебя. Коня! (Прибегает мальчик с деревянной лошадкой.) Мой конь! Царство за коня! (Уходит.)

Энтони: Ну, теперь и лошадь на балу. Мне нужно найти два билета за них.

Входят Моуз и Лизи.

Моуз: Скажи, друг, здесь где-то бал проходит, так?

Энтони: Да, сэр; вот там.

Моуз: А какая комната, любезный?

Энтони: Самая большая комната справа. Вы не сможете пройти мимо нее.

Моуз: Пойдем, Лизи. Я знал, что не ошибся. (Собираются идти.)

Энтони (хлопает по плечу Моуза): Можно, пожалуйста, ваш билет?

Моуз: Что? Иди отсюда, индийский грабитель, или я сломаю твою трубу. То, что ты требуешь — оскорбление! (снова пытается пройти)

Энтони: У вас есть билет?

Моуз: Так, слушай. Я раздавлю твою дыню. Если ты продолжишь мешаться у меня под ногами, я сделаю тебе очень больно. Идем, Лизи. (Энтони спрашивает снова, Моуз с силой бьет его, Энтони падает на землю.)

(Моуз и Лизи проходят).

Энтони (встает): Все, я не могу больше это терпеть. Все заходят внутрь просто так, и, когда старик начнет пересчитывать билеты, он выгонит меня. Я больше не буду здесь стоять — пойду скажу старику все. Пусть он выгонит всех. А я после пойду на кухню. (Уходит.)

Сцена вторая: Бальная комната с люстрой, все герои перемещаются, общаясь. Играет нежная музыка. Входит Моуз, ищет Лизи. Она танцует с Ирландцем. Он разъединяет их — начинается ссора.

Моуз: Почему ты танцуешь с моей спутницей без разрешения?

Все: Что за шум?

Ирландец: Да кто ты такой?

Моуз: Я тебе сейчас покажу, кто я такой.

Толпа: Джентльмены, не надо драться.

Леди Макбет: О, боже! Что за грязное отродье.

Моуз: Ты вообще молчи, ты — женщина.

Ирландец: А у тебя не будет огонька?

Моуз: А есть что поджигать?

Ирландец: Да, конечно.

Моуз: Тогда бери. (Поджигает сигару и дает Ирландцу.)

Лизи: Моуз, мне что-то нехорошо.

Моуз: Что случилось? Сядь. Может, хочешь перекусить?

Лизи: Я бы выпила чашечку кофе.

Моуз: Нет! Съешь свинину с бобами! Позовите официанта!

Энтони (входит): Я здесь, сэр.

Моуз: У вас есть кофе?

Энтони: Да, сэр, да, сэр.

Моуз: Чего стоишь — неси.

Энтони: Да, сэр; да, сэр.

Моуз (стоит у входа, разговаривая с Лизи). Энтони входит с подносом, натыкается на Моуза. Поднос падает, и кофе выливается на платье Лизи. Все сразу

бросаются на чернокожего официанта, даже Лизи хочет его ударить. Моуз отодвигает ее в сторону.

Ирландец: Честное слово, девчонка тот еще боец.

Лизи: Посмотри! Ты испортил мое платье!

Моуз: Я убью тебя за это немного позже. Давай потанцуем, Лизи, и уйдем с этого проклятого бала. (Они начинают танцевать. Попс с приятелями задевает Моуза, что раздражает его еще сильнее.)

Моуз (Лизи): Возьми его, Лизи, и расколи пополам. (Лизи и Моуз хватают его с разных сторон и начинают пинать. Драка. Леди Макбет бегает истерично по сцене).

Занавес.

Диплом «За высокий эстетический вкус, проявляемый в тщательности театроведческого анализа»

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» Ф. ШИЛЛЕРА НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ФРАНКО-НЕМЕЦКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ)

Карташова Дарья Александровна
Российский государственный институт сценических искусств

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к драматургии Фридриха Шиллера во Франции в первой половине XIX века — явление закономерное и подготовленное предыдущим полувековым знакомством французов с немецкой литературой. В 1766 году в Париже была опубликована книга немецкого переводчика и историка Михаэля Хубера (Michael Huber, 1727–1808) «Избранная немецкая поэзия» в четырех томах[1]. Это издание французские исследователи рубежа XIX–XX веков считают началом серьезного знакомства французов с немецкой литературой. Немец по происхождению, Хубер постоянно жил в Париже и настойчиво переводил на французский язык не только немецкую поэзию, но и работы по истории, искусству, живописи. В предисловии к поэтическому сборнику Хубер отмечает: «Чуть больше шестнадцати лет назад немецкая поэзия была еще совершенно неизвестна во Франции»[2]. Поэтому он, прежде чем познакомить французского читателя с современной немецкой поэзией, кратко описывает основные вехи в развитии немецкой литературы: времена древних германцев и поэзия бардов; поэзия миннезингеров; М. Опиц и первая немецкая поэтика; А. фон Галлер и писатели, которые появились в последние сорок лет (именно их поэзия и вошла в сборник). Благодаря четырем томам переводов Хубера во Франции ближе познакомились с творчеством К. М. Виланда, Х. Ф. Геллерта, С. Гесснера, Э. Х. фон Клейста, Ф. Г. Клопштока, Г. Э. Лессинга, М. Опица, И. П. Уца, И. Э. Шлегеля и других немецких авторов XVIII века.

Одновременно возник интерес к немецкому театру. В 1769 вышла книга «Немецкий театр»[3] в четырех томах; затем с 1782 по 1785 год многотомное издание

---

1 *Huber M.* Choix de poésies allemandes. — Paris : Chez Humblot, 1766. — T. 1. — 476 p.

2 Ibid. P. 9.

3 Théatre allemand ou recueil des meilleures pieces dramatiques: en 4 tome / par MM. Junker et Liebault. — Paris : *Chez M.* Lunker, 1769.

«Новый немецкий театр»[4] (двенадцать томов). Почти за четверть века во Франции перевели всю современную немецкую драматургию. В новые многотомные издания вошли пьесы Г. К. Айренхоффа («Заминка на станции»), Ф. Ю. Бертуха («Эльфрида»), Ж.-К. Бранда («Граф Ольсбах или честность», «Отель Гарни»), Ф. К. Вейсса («Атрей и Тиесте»), Ж. К. Везеля («Вот он взят! Вот он взят!», «Мензинков или щедрый враг»), Т. Ф. фон Геблера («Тамос, царь Египта», «Государственный министр»), Х. Ф. Геллерта («Лотерейный билет»), О. Г. Геммингена («Отец немецкой семьи»), И. Гёте («Гец фон Берлихенген», «Клавиго», «Стелла»), Ш. Т. Гиппеля («Человек за минуту»), Ф. Г. Клопштока («Смерть Адама»), Ф. Г. Гроссманна («Не более шести блюд»), фон Кронека («Кодр»), И. А. Лейзевица («Юлиус Тарентский»), Г. Э. Лессинга («Вольнодумец», «Евреи», «Женоненавистник», «Минна фон Барнхельм», «Мисс Сара Сампсон», «Натан Мудрый», «Филот», «Эмилия Галотти»), Ж. Рихтера («Похудевший»), К. Ф. фон Стейнсберга («Отто фон Виттельсбах»), Й. К. Унзера («Диего и Леонор», «Новая Эмма»), Ж. Ж. Энгеля («Хороший сын»), и, наконец, в 1785 году в двенадцатом томе «Нового немецкого театра» впервые во Франции была издана пьеса «Разбойники» (1781) Фридриха Шиллера.

Во второй половине XVIII века увлечение Германией во Франции необычайно сильное: «Германия торжествует. Мы по своему желанию подражаем их поэтам, мы представляем их драмы в наших театрах, мы погружаемся в их философию, мы дошли до того — кто бы мог подумать? — что влюбились в их художников»[5] — так в конце XIX века этот период характеризует французский исследователь Рауль Росьер.

В 1802 году на французский язык была переведена пьеса «Орлеанская дева» (1801) Шиллера. И хотя во Франции уже были известны его ранние пьесы (последнее десятилетие XVIII века в бульварных театрах Парижа активно шли его «Разбойники»), именно перевод «Орлеанской девы» способствовал пристальному интересу французов к творчеству Шиллера. С этого момента пьесы немецкого драматурга французы переводили, обсуждали, спорили с ними, переделывали, имитировали и неоднократно ставили в театрах Парижа и провинций. Так, вслед за «Орлеанской девой» была переведена и получила сценическое воплощение «Мария Стюарт» (1802).

В 1820 году выходит перевод «Марии Стюарт» в стихах Пьера-Антуана Лебрана (Pierre-Antoine Lebrun, 1785–1873). Эта трагедия Шиллера больше чем «Орлеанская дева» соответствовала «нормам хорошего вкуса»[6] в представлении зрителей Комеди Франсез (Лебран переводил пьесу, конечно, для главного парижского театра), воспитанных на классицистских трагедиях. Однако парадокс состоит в том, что выбранная пьеса все-таки не вполне классицистская. Не стоит забывать, что Шиллер в своем творчестве прошел период «Бури и натиска» (Sturm und Drang) — этап развития немецкой литературы, возникший в споре с классицизмом и ставший предвестием романтизма (70–80-е годы XVIII века). Для творчества штюрмеров (так называли последователей этого направления, нем.

---

[4] Nouveau théatre allemand ou recueil des pieces: en 12 volume / par M. Fridel. — Paris : Chez la Veuve duchesne, 1782–1785.

[5] *Rosière R.* Recherches sur la poésie contemporaine. — Paris : Librairie A. Laisney , 1896. P. 85.

[6] *Berthier P., Ledda S.* Persistance des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle. — Paris : Éditions l'avant-scène théâtre., 2008. — P. 45.

Stürmer — «бунтарь, буян»), характерен отказ от рационального начала в пользу чувства и крайняя эмоциональность. Пройдя этот период, Шиллер обращается к классицизму.

«Мария Стюарт» максимально приближена к законам классицистской трагедии, и все-таки это не вполне классицизм. Стремление к упорядоченности, стройности гармонично соединилось здесь со штюрмерской неистовостью чувств, страстью. Классическое единство места, времени и действия соблюдено не вполне, между тем есть некое стремление к единству, последовательности повествования. Действие происходит в течение трех дней, а не одного, как того требуют каноны (но в то же время единство действия прослеживается именно внутри акта), в нескольких местах (замок Фотрингей, сад, приемная королевы). Нарушен один из главных классических законов, запрещающий убийства, насилие и кровь на сцене, в пьесе не только Мортимер закалывается на глазах у зрителей, но и трагическая развязка, казнь Марии Стюарт, совершается хоть и за сценой, но «в настоящем, сию же минуту»[7]. И конечно, главное, что было в штюрмерстве, чувство, здесь не упразднено, оно по-прежнему важно, как это было в период «Бури и натиска», но теперь не доминирует над разумом. В кульминационной сцене встречи двух королев Шиллер мастерски соединил классицистическую сдержанность, рациональность, воплотившуюся в образе Елизаветы (олицетворение силы государства, власти) и штюрмерскую эмоциональность, страстность, черты, воплотившиеся в образе Марии. В этой сцене наиболее ярко проявляется подавляющая «трагическая сила государства»[8], и вместе с тем безрезультатность эмоциональных (штюрмерских) порывов. Пьеса только на первый взгляд кажется написанной в традициях классицизма, в ней отчетливо слышны отголоски «Бури и натиска».

Премьера «Марии Стюарт» Лебрана состоялась 6(5) марта 1820 года в Комеди Франсез. О том, что это перевод пьесы Шиллера, в театральных альманахах первой половины XIX века упомянуто лишь однажды, в день премьеры[9]; далее при каждом появлении в репертуаре «Марии Стюарт» рядом неизменно значится фамилия Лебрана как единственного автора. Дело в том, что проделанную работу нельзя назвать полноценным переводом, это переделка, причем пьеса не столько переделана, сколько написана заново на основе «Марии Стюарт» Шиллера («я обязан этой трагедией Шиллеру»[10], — писал Лебран в предисловии). Так же она воспринималась и современниками — как пьеса Лебрана, написанная по мотивам пьесы Шиллера. «Мария Стюарт» неизбежно должна была быть адаптирована для французской сцены и для французского зрителя в соответствии с классическими канонами. От Лебрана, пишущего классицистскую трагедию, требовалось соблюдение в первую очередь трех единств (места, времени и действия), устранение всех побочных сюжетных линий и второстепенных персонажей, а также тщательная работа со стихотворным слогом. Помня об этих правилах, Лебран ставит перед собой еще одну важную цель, которую формулирует в предисловии к «Марии Стюарт»: «сблизить Мельпомену иностранную и нашу [французскую], создать

---

[7] *Берковский Н. Н.* Театр Шиллера // Вопросы литературы. — 1959. — № 11. — С. 176.

[8] Там же.

[9] См. : *K. Y. Z.* Almanach des spectacles. — Paris : Chez Lois Janet, Librair., 1820. — P. 90.

[10] *Lebrun P.-A.* Marie Sruart. Tragédie. Préfase // *Lebrun P.*-A. Œvres de Pierre Lebrun. — Paris : Libraire academique, 1864. — P. 149.

союз двух муз, которые, казалось, были непримиримыми врагами, и ввести на французскую сцену (не повреждая строгость нашего вкуса и наших правил (! — *Д. К.*)) формы и цвета, которых так недостает нашей драматической литературе, и которые, я полагаю, так необходимы современной трагедии»[11]. Эта цель — «создание союза двух муз», — как оказалось, стала для Лебрана первостепенной; ради ее достижения он несколько отошел от классицистских канонов и не просто переделал пьесу «в соответствии с нормами хорошего вкуса», но, отчасти неосознанно, начал прививать на практике первые ростки романтизма.

Лебран сокращает шиллеровский материал в два раза, перекраивает пьесу по французским меркам. Корректирует центральную коллизию, — противостояние двух королев — делая ее четче, яснее. Содержательно, практически без изменений оставлен только первый и третий акты (сцена встречи двух королев в третьем акте — подлинный шедевр и Лебран, понимая это, оставляет ее без изменений), здесь сокращен объем и короткие реплики героев объединены в небольшие монологи (так сделано почти со всеми короткими репликами в пьесе).

Из всех героев Шиллера Лебран оставил без изменений только Марию Стюарт, сохраняя ее высоту духа. В этой героине нет противоречий, она цельна. Характер Елизаветы, напротив, переработан полностью. Во французской переделке она четко знает, чего хочет, не колеблясь, подписывает приказ о казни и сама передает его на исполнение. В этом деле ей не требуются чужие руки. Здесь она настоящая королева, и ведет себя по-королевски: ни с кем и ни с чем не считается, не доверяет ничьим советам. Чтобы не разрушать образ Елизаветы — коварной и деспотичной правительницы — Лебран лишает ее способности любить. Шиллеровская Елизавета любила Лейстера; для Елизаветы Лебрана он один из фаворитов, необходимый для придворной игры. В переделке Лебрана нет и линии фанатичной любви Мортимера к Марии; он только преданный защитник католической веры, воплощением которой стала для него Мария. Он не любит ее как женщину, она для него буквально *дева Мария,* способная привести католичество в Англию. Тот безумец, которого изобразил Шиллер, невозможен на французской сцене, слишком много черт сочетается в нем, и одна страсть неразрывно связана в нем с другой: неистовая вера, и в то же время страсть к Марии, как к женщине, ради которой он готов на все, даже преступить заповедь и убить королеву. Однако Лебрану не вполне удается превратить Мортимера в классицистического героя, позже, оценивая его работу, критика писала о том, что «Лебран обладает прекрасным чувством меры и не совершает тех же ошибок, что и Шиллер, кроме изображения Мортимера, персонажа, которого он сохраняет»[12]. Лебран оставляет Мортимеру только веру, а любовь отдает Лейстеру, который здесь становится трагическим героем. Он любит Марию и готов участвовать в заговоре против королевы Елизаветы (перед ней он вынужден лицемерить). Мортимер организовывает заговор ради спасения Марии, но в последний момент Лейстер, боясь быть заподозренным, предает Мортимера. Это и становится его трагической ошибкой. Он оказывается слаб, беспомощен перед королевой, но не подл, не труслив, каким изображает его Шиллер. Такой Лейстер был бы недостоин Марии, поэтому Лебран поднимает его до трагического героя. Лейстер не выдерживает смерти Марии. Он

[11] *Lebrun P.-A.* Marie Sruart. Tragédie. Préfase. P. 149.

[12] *Lucas I.* Théatres // L'artiste. 1840. S. 2. T. 6. P. 422.

осознает, что пошел по ложному пути, поддавшись инстинкту самосохранения, потому и умирает во время казни с именем любимой на устах (в последней сцене все «работает» на внешний эффект, который так дорог французам). На этом пьеса Лебрана заканчивается. У Шиллера Лейстер, умелый политический игрок, поняв, что здесь проиграл, спасая себя, бежит во Францию. Так же у Шиллера, узнав об измене, закалывается Мортимер, во французской переделке Мортимера убивают где-то за сценой, зрителям приносят только весть о его смерти (Лебран соблюдает классический закон: «ни убийств, ни жестокости, ни крови на сцене»[13]).

Лебран не снижает пафоса трагедии, но смещает акценты, описывает страсть Елизаветы к власти, Мортимера к религии, Марии и Лейстера к свободе и любви, не смешивая при этом несколько страстей в одном герое, как это делает Шиллер. Здесь любовь отдельно, политика отдельно, это способствует цельности восприятия.

Пьеса имела большой успех и была воспринята как «творение, бросающее вызов законам трагедии»[14]. Лебран писал, как отмечала позже французская критика, «в эпоху, когда школа, которую мы [французы] называем романтической, еще не расширила границы нашей старой трагедии; Лебран все предвидел своим независимым умом, но запер себя в суровых рамках (в рамках французских классицистских традиций. — Д. К.) и не мог, быть может, следовать достаточно высокой степени сентиментальной экзальтированности в пьесе, какой обладает это произведение Шиллера. Он обуздал лирические чувства, которые расцветают в поэме... она [поэма] очень сдержана, но она должна быть такой: бóльшая смелость не принесла бы ей успеха»[15].

В начале XIX века Лебран был одним из немногих переводчиков Шиллера, осознанно адаптировавших его для французской сцены; в основном французские авторы заимствовали некоторые мотивы или отдельные сцены из пьес Шиллера, встраивая их в свои пьесы. Этот перевод, ставший каноническим, еще очень долго использовался для постановок в театре, несмотря на то, что появлялись новые, более современные (в основном в 1860-е годы). К тому же последующие переводы были ориентированы больше на чтение, нежели на сценическое их воплощение, так как были более подробны. Да и играть «почти дословный перевод Шиллера» вплоть до конца XIX века считалось по меньшей мере «дурным вкусом»[16]. Поэтому перевод Лебрана, изначально сделанный для театра, оставался самым удобным для постановок на протяжении всего XIX века.

Через пьесу Лебрана на французскую сцену прорвалось импульсивное, лирическое начало, свойственное драматургии Шиллера. В XIX веке на сцене Комеди Франсез переделка Лебрана ставилась дважды в 1820-м и в 1840-м годах. Актеры, игравшие в спектакле 1820 года (м-ль Дюшенуа, Тальма) одними из первых использовали, отчасти неосознанно, романтические элементы в своей игре. То новое, что было привнесено в способ существования на сцене, в игру актерами начала XIX века получило развитие уже на следующем этапе, в 40-е годы, в сложном соединении классицистской традиции с романтизмом в игре Рашель.

---

[13] *Berthier P., Ledda S.* Persistance des genres classiques // Le théâtre français du XIX siècle. P. 46.

[14] Ibid. P. 55.

[15] *Lucas I.* Théatres. C. 422.

[16] *Escudier M.* Théâtre Imperial Italien // La France musicale. — 1855. — № 26. — P. 203.

Постепенно вокруг имени Шиллера во Франции сформировался широкий культурный и театральный контекст, одновременно между Францией и Германией развивался глубокий межкультурный диалог, которому во многом способствовали И. Гёте с немецкой стороны и Жермена де Сталь (Germaine de Staël, 1766–1817) с французской.

Жермена де Сталь, писательница, теоретик литературы и публицист одной из первых во Франции заговорила о Шиллере. Знакомя французов с немецкой культурой, она написала теоретическое сочинение «О Германии» (1810–1813)[17], где особое место занимала характеристика наиболее крупных немецких философов (в особенности И. Канта). В книге также дан обзор немецкой литературы, начиная от средних веков, до конца XVIII века (в том числе мадам де Сталь писала о Гёте и Шиллере, с которыми она была лично знакома). В свою очередь И. Гёте вел активный диалог в печати с французскими периодическими изданиями, следил за переводами и восприятием не только своих пьес, но и пьес Шиллера во Франции, а в 1827 году ввел понятие «Мировая литература» (Weltliteratur) и в дальнейшем разрабатывал идею общности развития литератур европейских стран, их взаимодействия, взаимовлияния и вкладе каждого народа в формирование мировой литературы как некого общего целого, а также обогащения каждой культуры за счет сближения с другими культурами. Идеи Гёте развивала и мадам де Сталь, желанием которой было не только сближение французской и немецкой культур вообще, и театральной в частности, но и стремление «обогатить <…> нравственное сознание французов новыми чувствами и знаниями, расширить их эмоциональный и идейный диапазон»[18]. Не случайно взгляды в это время обращены в сторону Германии, по словам Мадам де Сталь «…человеческий разум, словно путешествуя из страны в страну, в настоящее время находится в Германии. Я старательно изучаю немецкий язык, — пишет она в письме Шарлю Виллеру, который также знакомил французов с немецкой литературой и философией, в частности с Кантом — так как уверена в том, что только в этой стране я найду новые мысли и глубокие чувства <…> Теперь там выдающихся деятелей философии и литературы больше, чем в любой другой стране»[19].

Вопрос взаимодействия французской и немецкой культуры теоретически осмыслялся французскими исследователями на рубеже XIX–XX веков. Существует ряд французских литературоведческих работ на эту тему, в каждой из них в той или иной степени идет речь о Шиллере. Так, книга Р. Росьера «Исследование современной поэзии» (1896) включает в себя главу «Немецкая литература во Франции с 1750 до 1800 гг.»[20], в которой идет речь о первом знакомстве с Шиллером во Франции. Труд В. Росселя «История литературных отношений между Францией и Германией» (1897)[21], где в отдельной небольшой главе «Шиллер во Франции» идет речь о французских переделках пьес Шиллера. Исследование Л. Рейно

---

[17] *Staël-Holstein G. de.* Œuvres de madam la baronne de Staël-Holstein : en 3 t. Lefevre (Paris), 1838. — T. 3. — 755 p.

[18] *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом. — Л. : ЛГУ, 1962. — С. 157.

[19] Там же. С. 72.

[20] *Rosière R.* Recherches sur la poésie contemporaine. P. 77–102.

[21] *Rossel V.* Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne / V. Possel. — Paris : Librairie fischbacher, 1897. — 531 p.

«Немецкое влияние на Францию в XVIII–XIX веках» (1922)[22] предлагало иной взгляд на проблему: автор теоретически осмыслял художественные процессы, происходящие во французской культуре XVIII–XIX веков, анализировал, как во Франции менялись художественные ориентиры и направления под немецким влиянием. Речь о Шиллере шла в контексте проникновения штюрмерских идей во французскую литературу и театр, а также появилась глава, посвященная трудам мадам де Сталь и ее участии в культурном сближении с Германией.

Попытка проследить не только историю проникновения шиллеровской драматургии во Францию, но и проанализировать ее влияние на французскую культуру была предпринята французскими исследователями лишь однажды: в 1927 году была издана монография Эдмонда Эглли «Шиллер и французский романтизм»[23] в двух томах. Работа носит исключительно историко-литературоведческий характер, разговор о «Шиллере и французском романтизме» ведется с точки зрения влияния творчества Шиллера именно на французскую литературу эпохи романтизма, а также контексте соотношения его драматургии с различными художественными стилями и направлениями. Э. Эглли упоминает о театральных постановках, но только в контексте разнообразия нового драматургического материала, возникшего на рубеже XVIII–XIX веков с появлением первых переводов работ Шиллера на французский язык. При этом попыток проанализировать материал именно с театральной точки зрения не предпринято.

Тема, заданная Гёте в первой половине XIX *века, о схожести в развитии литератур разных стран, шире — об общих тенденциях в развитии мировой культуры, актуальна и для современной* русской научной мысли, для которой характерно изучение взаимосвязей различных культур. И литературоведение, и театроведение активно занимается русско-французскими и русско-немецкими культурными связями. В российском литературоведении XX века есть ряд исследований о творчестве Шиллера: Н. Я. Берковского[24], Н. Н. Вильмонта[25], Ю. И. Кагарлицкого[26], Н. А. Славятинского[27], Б. М. Эйхенбаума[28] — все эти работы носят литературоведческий характер, и лишь в некоторых из них производится попытка проанализировать драматургию как материал для театра. Тема франко-немецких отношений затронута в трудах литературоведа В. А. Аветисяна, в частности в статье «Гёте и французская литературная критика начала XIX века: диалог культур», где речь идет о французском отклике в прессе на произведения Гёте, а также о гётевской концепции «Мировой литературы». Говоря о диалоге между

---

[22] *Reynaud L.* L'influence allemande en France au XVIIIe et au XIXe siècle / L. Reynaud. — Paris : Librairie Hachette, 1922. — 318 p.

[23] *Eglli E.* Shiller et le romantisme française : en 2 t. / Egli, E. — Paris : Librarie Universitaire, 1927. — T. 1. — 652 p.; T. 2. — 670 p.

[24] *Берковский Н. Н.* Указ соч. С. 155–185.

[25] *Вильмонт Н. Н.* Фридрих Шиллер // Шиллер, Ф. Собр. соч. : в 7 т. — М. : Худож. лит., 1955. — Т. 1. — С. 5–76.

[26] *Кагарлицкий Ю. И.* Театра на века. — М. : Искусство, 1987. — 350 с.

[27] *Славятинский Н. А.* Фридрих Шиллер // Избранные произведения : в 2 т. — М. : Худож. лит., 1959. — Т. 1. — С. 3–27.

[28] *Эйхенбаум Б.* Трагедии Шиллера в свете его теории трагического // Искусство старое и новое. — Пг. : АЛКОНОСТ. 1921. — С. 81–151.

французской и немецкой культурами, Аветисян упоминает и о восприятии драматургии Шиллера во Франции в начале XIX века — процесс, за которым также наблюдал Гёте: «по Гёте, полезно и поучительно взглянуть в зеркало мнений других наций»[29].

Влияние драматургии Шиллера на французскую театральную культуру следует рассмотреть не только в литературоведческом, но и в театроведческом ключе. Разговор о Шиллере, как об авторе интернациональном, предполагает широкий общеевропейский культурный, в частности театральный, контекст, который будет призван показать прочную взаимосвязь русской театральной культуры с общемировыми театральными процессами, обнаружить общие тенденции, схожие течения театральной и научной мысли. Тема восприятия драматургии Шиллера во Франции XIX века затронута в российской научной литературе, а потому представляется актуальной в контексте формирования франко-немецких культурных связей, а также их влияния на французскую театральную культуру, в частности на формирование французского театрального романтизма. Изучение творчества Фридриха Шиллера в контексте французской театральной культуры поможет углубить и развить научные традиции изучения европейских театральных связей.

1. ФРАНЦУЗСКИЕ ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕДЕЛКИ «ОРЛЕАНСКОЙ ДЕВЫ»

Образ Жанны д'Арк имеет долгую и насыщенную сценическую историю во Франции. На протяжении почти шести столетий (с середины XV века до наших дней) интерпретация легендарного сюжета имела разные периоды, в каждый из которых по-новому раскрывался образ национальной героини — Орлеанской девы. Первые попытки описать театральную судьбу Жанны д'Арк были предприняты в конце XIX века: в 1890 году в Париже вышла книга Теодора Пюимэгра «Жанна д'Арк в театре: 1438–1890»[30], в которой автор прослеживает четырехсотлетнюю историю этого сюжета во Франции, в частности во французском театре и театральной литературе: внимание сосредоточено преимущественно на оригинальных пьесах, переводах и переделках. История Орлеанской девы почти сразу получила театральное воплощение. Одна из первых постановок, в которой появляется Жанна д'Арк, возникла уже в XV веке («Мистерия об осаде Орлеана», 1439 г.), а первая полноценная пьеса о ней датируется 1580 годом — это работа Фронтона дю Дюка «Трагическая история о деве из Орлеана»[31]. На протяжении XVI–XVII веков пьесы, героиней которых становилась Жанна д'Арк, имели чаще религиозную проблематику, а ее образ приобретал то черты библейских персонажей (Ф. дю Дюк «Трагическая история о деве из Орлеана»), то героинь рыцарских

---

[29] *Аветисян В.* Гёте и французская литературная критика начала XIX века: диалог культур // Вопросы литературы. — 1999. — ноябрь-декабрь. — С. 155.

[30] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890 / Théodore Puymaigre. — Paris : A. Savine, 1890. —115 p.

[31] Подробнее о сценической истории Жанны д'Арк в XVI–XVII веках см. : Некрасова, И. А. Жанна д'Арк, героиня французской религиозной трагедии XVI–XVII веков // Вопросы театра. — 2010. — № 1–2. — С. 297–307.

романов (Ж. де Вире «Трагедия о Жанне д'Арк по прозванию Орлеанская дева», 1600), то пасторальных героинь (Н. Кретьен де Круа «Любовницы, или большая пастораль, украшенная многими прекрасными и редкими выдумками и подкрепленная героическими интермедиями во славу французов», 1613); авторы раскрывали образ и как «земной», и как наделенный божественной силой (Н. Вернуль «Ioanna Darcia», 1629; Ф. Э. аббат д'Обиньяк «Орлеанская дева», 1640).

Во второй половине XVIII века взгляд на историю Жанны д'Арк резко изменился. В поэме «Орлеанская девственница» (1762) Вольтер создает образ героини в сатирическом ключе и снижает пафос религиозных трагедий предыдущего века до фарса. Позже Жанна д'Арк ненадолго стала героиней мелодрамы (например, пьеса Планше-Валькура «Жанна д'Арк», 1786). В XIX веке возник новый продолжительный этап в интерпретации этого образа — Жанна д'Арк, наконец, становится именно национальной героиней, а проблематика новых пьес приобретает чаще национально-историческое звучание. Происходит это во многом под влиянием, парадоксально, но немецкой пьесы — «Орлеанской девы» (1801) Ф. Шиллер, которая, по мнению Т. Пюимэгра, «реабилитировала» образ Жанны д'Арк, после «кощунственной»[32] поэмы Вольтера.

«Орлеанская дева» (1801) вслед за «Доном Карлосом» (1787), трилогией «Валленштейн» (1797–1799) и «Марией Стюарт» (1800) продолжала линию исторических драм Шиллера. Здесь, как пишет Б. М. Эйхенбаум в статье «Трагедии Шиллера в свете его теории трагического», Шиллер «уходит вглубь истории — в эпоху суеверия»[33]. Такой исторический материал, несмотря на то, что пьесе придана строгая классицистическая форма, содержит в себе некоторые черты будущего искусства романтизма: это и мистицизм, присутствие неких высших светлых сил, которые помогают Жанне, и потусторонних темных сил, воплощением которых становится «Черный рыцарь»; это и сама фигура Жанны, одинокой героини, выдающейся личности, которая находится в конфликте со временем (современники не могут оценить и понять ее), но, несмотря ни на что, выполняет свою историческую миссию. Любви, чувству, вспыхнувшему в сердце Жанны, здесь уделено очень мало внимания. Здесь нет ни штюрмерских сильных страстей, ни просветительско-благородного отказа от чувств; любовь здесь «вызов ада»[34] (романтическая черта) и препятствие исполнению долга (классицистическая черта). По мысли Эйхенбаума, в пьесе четко просматриваются мистериальные черты: «Все в "Орлеанской деве" определяется чудом, которое вводится с самого начала, как данность, как необходимое условие. Можно думать, что к этому Шиллера привело не только влияние романтического театра, но и собственное развитие. В самом деле, мистическая основа давала возможность и право совершенно освободиться от психологической разработки, а все действие мотивировать извне»[35]. В этом мистицизме есть нечто сродни ранним немецким романтикам, эстетика которых развивалась в этот же период и проповедовала «культ безотчетного,

---

[32] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 44.

[33] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 132.

[34] Там же.

[35] Там же.

бессознательного, иррационального»[36]. Именно это «иррациональное чудо», в духе рубежа XVIII–XIX веков, задавало мистериально-романтический тон пьесы, а вместе с тем и отсылало к первым пьесам о Жанне д'Арк, религиозным трагедиям, написанным в XVI веке, где возвысить «пастушку из Домреми» до трагической героини позволяла именно религиозная доминанта в ее образе и в целом в проблематике пьес.

Центральная фигура в пьесе — это, несомненно, сама Жанна, ее спокойная уверенность в своем предназначении, ее холодный рассудок и твердая рука, что не остановится ни перед чем в борьбе за спасение Франции. В образе Жанны заключен основной конфликт пьесы — трагедия сильной личности, противостояние героического и естественного, порывов высоких и чувственных. Достаточно одного короткого жеста, одного взгляда — небольшая ремарка: «В эту минуту ее глаза встречаются с глазами Лионеля; пораженная видом его, она стоит неподвижно, и рука ее опускается»[37] (д. III, явл. 10) — и оживают противоборствующие силы внутри Жанны, обнажая противостояние долга и минутного чувства, открывая в ней масштаб конфликта трагического героя. Она полюбила врага — Лионеля, и эти чувства измена ее прямому долгу и историческому предназначению: патриотическому служению и освобождению Франции. Разрешение этого конфликта самой Жанной в пользу долга делает ее классицистской трагической героиней. Этот же момент выделяет и Эйхенбаум, отмечая, что чувство в пьесе имеет мистериальный характер, но не трагический: «Шиллер уделяет так мало внимания самому чувству любви — оно само по себе не имеет непосредственного влияния на ход действия. Шиллеру нужно не само чувство любви, не психология этого чувства, а сознание падения. Так мотивирован трагический момент пьесы — опять не изнутри, а извне»[38].

Внутренний конфликт спряжен и с внешним конфликтом пьесы — противостояние сильной, выдающейся личности обществу, в котором современники не могут оценить и понять такое явление как Жанна д'Арк — дева-воин, «душою львица»[39], ведущая за собой войска и побеждающая. А потому она предана своим же отцом, для которого действия Жанны — колдовство. Перед народом и королем он обличает свою дочь, обрекая ее на одиночество и скитания. И, только оказавшись вновь на поле боя, Жанна обретает себя и довершает начатое — приводит Францию к победе над англичанами. Шиллер меняет обстоятельства смерти Орлеанской девы — в пьесе ее не сжигают на костре, она героически погибает на поле боя с французским знаменем в руках. Такой финал полностью соответствует исторической миссии Жанны — она приводит Францию к победе и умирает, выполнив свое предназначение, реализовав себя как трагическую героиню.

Т. Пюимэгр, прослеживая театральную историю образа Жанны д'Арк, конечно, не мог не упомянуть и о пьесе Шиллера: «Эта трагедия содержит в себе

---

[36] *Овсянников М. Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия Искусства. — М. : Мысль. 1966. — С. 24.

[37] Здесь и далее текст пьесы «Орлеанская дева» Ф. Шиллера цитируется по: *Шиллер Ф.* Орлеанская дева. Трагедия. Пер. с нем. В. Жуковского // *Шиллер Ф.* Собрание сочинений : в 6 т. / Ф. Шиллер. — М. : Книжный Клуб Книговек, 2012. — Т. 3. — С. 467–663.

[38] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 133.

[39] *Шиллер Ф.* Орлеанская дева. С. 494.

красивые стихи, волнующие сцены, она часто оживлена мощным вдохновением, но большая ошибка поэта в том, что он хотел покрыть великолепную легенду очень вульгарными театральными комбинациями <…> Какой бы несовершенной она ни была, эта пьеса о Жанне д'Арк, она оказала очень большое влияние на нашу сцену»[40]. То, что Пюимэгр называет «вульгарными театральными комбинациями», — есть «склонность немцев к зрелищности и к витийству, которым он [Шиллер] придал благородство и которые он возвел на высоту художества»[41], так Н. Я. Берковский в статье «Театр Шиллера» трактует стиль «Орлеанской девы», где «сочетаются зрелищная пышность, богатство декламации с известной оголенностью драматического стиля»[42]. Через это стремление к зрелищности, «поклонение ораторскому слову»[43], пишет Берковский, открываются общенациональные немецкие черты в пьесе Шиллера. Кроме того, во французском театре эти черты в будущем обернутся романтическими сценическими эффектами, а «красивые стихи»[44] — классической французской декламацией, что позволит, пусть не самой пьесе, но многочисленным реминисценциям, прямым заимствованиям и едва уловимым мотивам из «Орлеанской девы» Шиллера надолго остаться во французском репертуаре — в переделках и оригинальных пьесах французских драматургов.

Ни одна из иностранных пьес о Жанне д'Арк не имела такого резонанса во Франции, как «Орлеанская дева», немецкая трагедия о национальной французской героине. Хотя Жанна гораздо раньше была героиней пьес и у англичан (У. Шекспир «Генрих VI», 1593), и у испанцев (Лопе де Вега «Жанна французская»; А. де Самора «Орлеанская дева», 1721). Однако именно трагедия Шиллера незамедлительно вызвала интерес французов и уже в 1802 году Луи-Себастьян Мерсье (Louis-Sébastien Mercier, 1740–1814) издает перевод Шарля-Фредерика Крамера (Charles-Frédéric Cramer, 1752–1807) — «Жанна д'Арк или Орлеанская дева»[45] и пишет к нему предисловие, в котором, правда, не скрывает своего возмущения по поводу искажения Шиллером исторических фактов. Мерсье и сам работал над этим сюжетом — в 1790 году в Париже в театре Деласман-комик (Délassements-Comiques) была сыграна пьеса в четырех актах в стихах «Жанна д'Арк», написанная Мерсье (пьеса не была опубликована). История Жанны д'Арк восхищала Мерсье, а потому он взялся издать перевод Крамера.

Работа *Крамера* — перевод в прозе, подстрочник, ни на шаг не отступающий от текста Шиллера. Пьеса переведена не для театра, но предположительно именно это издание спровоцировало появление многочисленных пьес, написанных французскими писателями-драматургами в подражание Шиллеру; кроме того, ими были разработаны собственные интерпретации легендарного сюжета. Несмотря на вновь проснувшийся интерес к истории Жанны д'Арк, в оригинале пьеса Шиллера все-таки не ставится на сцене, но зато большой популярностью

---

40 *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 44.

41 *Берковский Н.* Театр Шиллера // Вопросы литературы. — 1959. — № 11. — С. 182.

42 Там же.

43 Там же.

44 *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 44.

45 *Schiller F.* Jeanne d'Arc ou la pucelle d'Orleans. *Traductuer C.*-F. Cramer. — Paris : L. S. Mercier, 1802. — 219 p.

пользуются многочисленные вариации этого сюжета (часто с очевидными заимствованиями из шиллеровской пьесы), написанные французами, — все они с успехом идут в театре.

Французским драматургам казалось необычайно важным во что бы то ни стало исправить все грубые отступления от истории, которые так вольно допустил Шиллер, а потому в начале XIX века во Франции и в споре с Шиллером, и на волне патриотизма, и со свойственным нарождающемуся романтизму пристальным интересом к истории (особенно к Средневековью), возникает множество самых разных пьес о Жанне д'Арк. Объединяет их одна идея: Жанна д'Арк — национальная героиня, символ Франции. Такой взгляд позволил сценически дополнить этот образ и некоторыми романтическими чертами, которые были намечены уже в пьесе Шиллера и развиты не столько в новых французских пьесах, сколько в последующих театральных постановках — теперь Жанна не аллегорическая фигура религиозных трагедий XVII века (хотя некоторый мистицизм все же был свойственен пьесе Шиллера, но уже иного, романтического толка), но персонаж, наделенный самыми противоречивыми чувствами — любовь к Франции в ее сердце соперничает с любовью к Лионелю (этот шиллеровский мотив перенимают и интерпретируют многие французские драматурги), внутренний конфликт сопряжен с внешним — противостояние одинокой героини, выдающейся личности, которая находится в конфликте со временем (современники не могут оценить и понять ее), но несмотря ни на что выполняющая свою историческую миссию.

15 апреля 1803 года в театре де ля Гёте (Théâtre de la Gaîté) была сыграна пьеса «Жанна Д'Арк или Орлеанская дева, пантомима в трех актах и грандиозный спектакль, содержащий подвиги, любовь, пытку и апофеоз Девы»[46], написанная драматургом Жаном Кювелье (J.-G.-A. Cuvelier, 1766–1824). Действо, сочетавшее в себе и пластическую партитуру, и множество балетных партий, и разговорный текст, и эффектные декорации, было создано на стыке пантомимы и феерии, активно развивавшейся во французском театре в начале XIX века.

Газета «Курьер де спектакль» (Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres) отмечала, что «новая пьеса частично, и особенно в своем действии имитирует пьесу немецкого поэта Шиллера. Пренебрегая всеми принятыми правилами, он [Ж. Кювелье] последовал немецкому автору и развернул в трех актах ВСЮ ЖИЗНЬ (шрифт авторский) девы… Пьеса тщательно поставлена. Костюмы верны, бои хорошо выполнены, приятные балеты и декорации свежи и удивительны по скорости перемен видов»[47]. Этот спектакль стал красочной иллюстрацией истории Орлеанской девы; потому так много перемен декораций, место действия меняется трижды за один акт, что позволило наиболее полно показать ключевые события всей жизни Жанны д'Арк. В первом действии: деревня — дом Жанны д'Арк — комната Жанны д'Арк; во втором: зал королевского дворца — лагерь французов — Орлеан; в третьем: сад — деревня — Руан (то есть от большого пространства к малому и наоборот, что, вероятно, было технически удобно при смене декораций).

---

[46] *Cuvelier J. G.* A. Jeanne d'Arc ou la pucelle d'Orleans, pantomime en trois actes et a grand spectacle. — Paris : [б. м.], 1803. — 13 p.

[47] Théâtre de la Gaîté. Premier représentation de la Nouvelle Jeanne d'Arc, ou la Pucelle d'Orleans // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — XI. № 2232. — 26 germinal. — P. 2.

Либретто, написанное Кювелье, имеет много общего со средневековым мираклем: бытовые картины (дом Жанны д'Арк, сцены боя, площадь Руана) органично сменяются сценами чуда — появляются аллегорические фигуры Ангела, Гения, Любви (сродни аллегорическим персонажам средневекового театра), их появление усиливает пафос действия и разрешает конфликтные ситуации, а также дает возможность для широкого использования театральных машин и сценических эффектов. Кроме того, только для аллегорических фигур в либретто наряду с пластическим прописан и разговорный текст. Так, во второй картине второго действия после того, как Карл VII посвящает Жанну д'Арк в рыцари и вручает ей «чудесный меч», «над одиноко стоящим деревом появляется радуга. Радуга несет ангела, который дарит дорогому воину небес великолепный шарф, на котором он будет носить меч»[48]. Ангел предостерегает Жанну — этот меч исчезнет, если любовь заставит биться сердце Жанны, а потеряв меч, она потеряет себя. И далее прописана эффектная мизансцена: «Ангел ударяет в одиноко стоящее дерево: появляется Гений, который дарит Жанне знамя. Ангел и Гений исчезают, исчезает и радуга. Принц и армия кланяются»[49]. Отдельное внимание уделено любовной линии: Жанна д'Арк влюблена в Дюнуа. В первой сцене третьего акта Жанна покидает армию, и вот уже «меч бесславно подвешен к лавру»[50], Любовь (здесь аллегорическая фигура) венчает Жанну и Дюнуа, но раздается голос, предупреждающий Жанну о мести небес. В финале костер превращается в алтарь, окруженный облаками, над которыми Жанна поднимается и вскоре исчезает. Стилизация в духе средневекового театра работала на большую зрелищность спектакля, на его театральность.

Роль Жанны д'Арк исполняла м-ль Жюли Паризе (Mlle Julie Pariset), актриса бульварных театров, имеющая репутацию «умного мима, бесстрашного воина и приятного певца»[51]. В день ее бенефиса в театре де ля Гёте пресса уделила ей внимание, отметив, что «никто не владеет мечом лучше, чем она. Она бы бросила вызов всем паладинам древности. Ее любовь к боевой славе и ее рвение к театру часто причиняли ей увечья сабельными ударами… или гибель посреди крепостных валов… но благодаря своему мастерству и заботе машиниста она избегала опасности»[52].

Этот спектакль довелось увидеть А. Коцебу, в книге «Воспоминания о Париже» он оставляет небольшой очерк: «Без сомнения, я далек от желания провести параллель между Шиллером и Кювелье: первый имеет слишком большое преимущество перед французами во всем, что касается диалога, возвышенности и гениальности; но я хотел доказать, что план Кювелье по крайней мере такой же необычный, такой же причудливый, как и у немецкого автора, и что он бесконечно хуже»[53]. Либретто Кювелье действительно имеет некоторую схожесть

[48] *Cuvelier J. G. A.* Jeanne d'Arc ou la pucelle d'Orleans, pantomime en trois actes et a grand spectacle. P. 7.

[49] Ibid. P. 8.

[50] Ibid. P. 11.

[51] Théâtre de la Gaîté. Représentation au profit de Mlle Julie Pariset // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — 1807. — № 368. — 9 mars. — P. 3.

[52] Ibid.

[53] *Kotzebue A. von.* Souvenirs de Paris en 1804. — Paris : Chez Barba, 1805. — P. 263.

с «Орлеанской девой» Шиллера, но только в плане построения сюжета — пока немецкая пьеса лишь повод для французских вариаций на легендарную тему. Имя Шиллера в заметке Коцебу возникает рядом с именем Кювелье, вероятно, оттого, что пьеса Шиллера в ту пору имела большой сценический успех в Германии и была на слуху, к тому же сразу была переведена во Франции, а потому упоминать имя Шиллера в контексте новых французских пьес и спектаклей на сюжет «Орлеанской девы» становится в прессе как будто общим местом.

Спустя десять лет 10 ноября 1813 года в Цирк Олимпик (Cirque Olympique) вновь была поставлена «Орлеанская дева, историческая и рыцарская пантомима в трех действиях, начинающаяся сновидением Жанны д'Арк и заканчивающаяся ее апофеозом»[54] — цирковое представление на либретто Кювелье. Как отмечала газета «Журналь де ль'эмпир» (Journal de l'empire): «вся история Жанны д'Арк… представлена в этой пантомиме с богатством красок, интересом и разнообразием происшествий… Декорации редкой красоты… Толпа любопытных, толкающихся у Цирка, бесчисленна. Мадам Франкони играет роль Девы с большим благородством, гордостью и грацией»[55]. Кювелье написал новое либретто. Оно значительно отличалось от того, что было поставлено в 1803 году в театре де ля Гёте: больше диалогов, появляются песенные куплеты, вместо фигуры Ангела — образ Гения Франции (и теперь это единственная аллегорическая фигура в пантомиме), который велит Жанне спасти страну; уделено больше внимания военным сценам (все они прописаны с особой тщательностью), а также нет линии любви Жанны д'Арк и Дюнуа. Третий акт завершается костром на площади Руана — Жанна поднимается на него со смирением, костер разгорается все ярче, вспыхивает молния, черные тучи окружают его. Финал выделен в отдельную сцену «Апофеоза» Жанны д'Арк, где Гений Франции встречает Деву в Храме бессмертия, где живут Серафимы и воины-мученики веры. «Небесные силы коронуют героиню; ангелы празднуют триумф освободительницы Франции, чье имя написано на небе под звуки божественных арф и истиной славы»[56]. То есть действие из красочной балетной феерии в стилистике средневекового миракля у Кювелье вырастает в грандиозное цирковое действо по масштабам приближенное к площадной мистерии с национально-исторической проблематикой: более достоверно отражены исторические события, меньшая роль отведена аллегорическим героям и сопровождающим их чудесам. И если в первом либретто Кювелье (1803 года) в пасторальном образе Жанны д'Арк еще были слышны отголоски религиозных трагедий XVIII века, то в новом либретто (1810 года) формируется образ национальной героини, символа Франции. Акцент на военной победе французов был сделан, вероятно, еще и по политическим соображениям. Говоря о репертуаре Цирк Олимпик, Патрик Дезиль (Patrick Désile), доктор искусств Университета Париж-1, отмечает: «…это были в некотором роде пропагандистские пьесы. Так, 10 ноября 1813 года, когда войска Веллингтона только что пересекли Пиренеи, Цирк дал "Орлеанскую деву", историческую и рыцарскую пантомиму, центральной сценой которой, разумеется,

---

[54] *Cuvelier J. G. A.* La pucelle d'Orleans, pantomime historique et chevaleresque. — Paris : Barba, 1814. 16 p.

[55] Geoffroy Cirque olympique. La Pucelle d'Orlean // Journal de l'empire. — 1813. — 6 novembre. — P. 4.

[56] *Cuvelier J. G. A.* La pucelle d'Orleans, pantomime historique et chevaleresque. P. 16.

было взятие Орлеана»[57]. Для Кювелье пьеса Шиллера лишь повод для собственной вариации сюжета, однако от 1803 к 1810 году в текстах либретто заметен переход к более серьезной проблематике спектакля и эволюция жанра.

18 мая 1805 года в Орлеане была сыграна пьеса Анри-Франсуа Дюмолара (Henri-François Dumolard, 1771–1845) «Смерть Жанны Д'Арк»[58], трагедия в трех актах. Об этом событии пишет газета «Курьер де спектакль»: «Орлеан, 19 флореаль. Среди обстоятельств, которые способствовали большему блеску и развлечениям ежегодного фестиваля 18 флореаля, в честь Девы, освободительницы Орлеана, следует отметить представление новой трагедии в трех актах под названием «Смерть Жанны Д'Арк». Мы были благодарны актерам за эту счастливую возможность, и пьеса была хорошо встречена»[59]. Впоследствии пьеса была успешно сыграна в городе Туре десять раз; также Дюмолар пытался предложить свою работу для постановки в Комеди Франсез. Однако в том же 1805 году в Комеди Франсез с огромным успехом прошла премьера пьесы «Тамплиеры» драматурга Франсуа Ренуара (François Raynouard, 1761–1836). Именно он приступил к работе над пьесой «Жанна д'Арк или Орлеанская дева» для главной парижской сцены, предполагая, что роль Жанны будет исполнять мадемуазель Жорж. Дюмолару отказали в постановке в Париже, его пьеса была известна только в узких литературных кругах. Ренуар же, несмотря на долгую работу и большие надежды, которые возлагались на него со стороны театра, так не представил пьесу — она не была ни поставлена, ни напечатана.

В 1834 году Дюмолар публикует сборник «Театр месье А.-Ф. Дюмолара», в котором дает предисловие к каждой из своих пьес. В предисловии к пьесе «Смерть Жанны д'Арк» он вскользь упоминает о том, что в период работы над этим сюжетом столкнулся с множеством французских писателей, которые создавали образ Орлеанской девы; в частности пьесы, написанные в споре с Вольтером, нарисовавшим «фантастический, неприличный и обезображенный портрет»[60] Девы. Говорит Дюмолар и об «Орлеанской деве» Шиллера в переводе Крамера: «Работа Шиллера показалась мне смесью красоты и абсурда»[61]. Абсурдом он называет роль отца Жанны д'Арк, который доносит на свою дочь и становится причиной ее смерти; такая концепция противоречит истории и «заставляет содрогнуться природу»[62]. Учитывая весь объем современных пьес о Жанне д'Арк, Дюмолар решил строго следовать исторической правде и придать большее благородство сюжету о национальной французской героине, а потому, работая над пьесой, он в первую очередь внимательно изучал архивные документы, связанные с судебным процессом над Орлеанской девой.

Пьеса начинается с того момента, когда Жанна д'Арк уже находится в плену у англичан. И только Мария Анжуйская, жена Карла VII, пытается ее спасти,

---

[57] *Désile P.* «Cet opera de l'ḥil». Les pantomimes des cirques parisiens au XIXe siècle // Histoirs de cirque aux XIXe et XXe siècle. — 2011. — № 4. — 4 octobre. — P. 5.

[58] *Dumolard H.-F.-É.-É.* La mort de Jeanne d'Arc // Théâtre de M. H.-F.-É.-É. Dumolard / H.-F.-É.-É. Dumolard. — Paris : Chez Vente Libraire, 1834. — P. 129–182.

[59] Interieur // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — 1805. — № 3016. — 19 may. — P. 2.

[60] *Dumolard H.-F.-É.-É.* La mort de Jeanne d'Arc. P. 129.

[61] Ibid.

[62] Ibid. P. 130.

уговаривает герцога Бургундского вернуть деву Франции, и сокрушается о том, что французы не могут по достоинству оценить ее подвиги: «…почему против тебя повернула свое оружие // О, Франция! О, моя Родина! Столь великие герои // Должны ли становиться чумой в своем государстве?»[63]. Англичане, преклоняясь перед подвигами девы, отпускают ее во Францию, где церковь осуждает ее за «отсутствие веры» и казнит на площади Руана.

Как отмечала «Газет насьональ» (Gazette national ou Le moniteur universel), спектакль, поставленный по пьесе Дюмолара, показал, что некоторые стихи необходимо смягчить, некоторые детали, тормозящие развитие действия, удалить[64], и далее: «Мы восхищаемся скрупулезной верностью, с которой автор нарисовал различных персонажей, которые появились в эту плачевную эпоху; он делает исторические портреты с поразительной точностью; и контраст этих разных персонажей выявляет источник нежности и интереса, который выгодно дополняет то, что отсутствует в самой истории, исход которой слишком известен заранее, слишком неизбежен»[65].

Теодор Пюимэгр в своей книге отмечает: «Хорошая роль дана герцогу Бургундскому, мы можем, в этой пьесе распознать отдаленное влияние Шиллера»[66]. Сам же Дюмолар признается, что этот образ был вдохновлен Шиллером («Я был обязан искусно нарисованному эскизу Шиллера»[67]), а также немецкая пьеса побудила окружить Жанну д'Арк самыми замечательными современниками: «любезная и добродетельная Мария Анжуйская, лорд Тэлбот, епископ Бове и неумолимая Изабелла Баварская предложили мне [Дюмолару] свои кисти, чтобы дополнить интерес взлетов и падений чувств»[68]. Спустя несколько лет после премьеры газета «Журналь д'эмпир» резюмировала: «Трагедия Дюмолара… имеет много достоинств; но автор не обладает изобретательностью и оригинальностью. Шиллер, немецкий поэт, написал Жанну д'Арк, где есть красота, смешанная со многими недостатками, она получила большой успех. Пьеса Дюмолара регулярнее и мудрее, он хорошо адаптировал историю к сцене… Я бы не посмел предсказать судьбу, которую эта трагедия может иметь на Французской сцене, но я могу утверждать, что есть вдумчивые части, хорошо написанные, которые ведут к искусству; и работа, которая хотя и немного холодна, делает честь автору…»[69].

Пьеса Дюмолара написана тягучим александрийским стихом в псевдоклассическом стиле. Автор стремился во всем следовать классицистским образцам, однако такое слепое подражание лишило пьесу жизни — действие практически не развивается, персонажи, хотя и прописаны с исторической точностью, не естественны, характеры уплощены — для каждого прописана только одна отличительная черта: добродетельная Мария Анжуйская, коварная Изабелла

---

[63] *Dumolard H.-F.-É.-É.* La mort de Jeanne d'Arc. P. 149. Подстрочный пер. с фр. — Д. К.

[64] См. : Interieur. Orleans, le 19 floréal // Gazette national ou Le moniteur universel. — 1805. — № 238. — 18 may. — P. 1.

[65] Interieur. Orleans, le 19 floréal // Gazette national ou Le moniteur universel. — 1805. — № 238. — 18 may. — P. 1.

[66] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 50.

[67] *Dumolard H.-F.-É.-É.* La mort de Jeanne d'Arc. P. 130.

[68] Ibid.

[69] Geoffroy, Theatre du Vaudeville. Jeanne d'Arc // Journal de l'empire. — 1812. — 14 mars. — P. 4.

Баварская, жестокий Пьер Кошон, фанатичный епископ Бове, человечный отец Изамберг. Даже Жанна д'Арк представлена только как жертва несправедливого суда. И лишь образ Филиппа Доброго объемнее за счет того, что его черты его заимствованы из «Орлеанской девы» Шиллера.

Среди пьес, написанных отчасти под влиянием шиллеровской «Орлеанской девы», — работа Маурина (M. Maurin) «Жанна Д'Арк»[70], героическая комедия в трех актах, изданная в 1809 году во французском городе Мец. Маурин предложил «совместить романтическую трагедию и правила нашего [французского] театра, не отклоняясь от истории»[71] — он сокращает немецкую пьесу, меняет финал и концепцию Шиллера. В предисловии к изданию автор отмечает: «Сквозь хаос сцен, скопившихся без порядка и ужасающей длинны, среди причудливых и непристойных выражений, я отличил идеи блестящие и достойные быть перенесенными на нашу сцену. Поэтому я быстро начал переводить и создавать план; но нужно было адаптировать его к правилам нашей сцены, и не отклоняться от истории… Я сохранил наиболее интересные сцены из пьесы немецкого поэта»[72]. Действительно, первые два акта во многом перекликаются с пьесой Шиллера, и только третий акт иной — у Маурина действие разворачивается в лагере англичан недалеко от Орлеана. Лионель пытается защитить плененную Жанну и говорит ей о своей любви, но дева отвергает любовь врага. В финале Жанна поднимается на костер.

В 1814 году опубликована пьеса Ж.-Б. Авриля (Jean Baptiste Avril) «Триумф лилий»[73], драма в пяти актах, в стихах, подражание Шиллеру. Авриль переложил на стихи прозаический перевод «Орлеанской девы» Крамера и при этом был необычайно свободен в интерпретации сюжета: он убирает пролог и меняет пятый акт пьесы. Не желая ни убивать Жанну на костре, ни следовать шиллеровской развязке, он не находит ничего лучше, чем мистериальное исчезновение героини. Финал в этой переделке таков: Карл коронован, а Агнесса Сорель пытается убедить Жанну отдать свою руку Дюнуа или Ла Гиру. Жанна сначала не решается ответить, потом вскрикивает, что голоса велят ей покинуть тело. Произнеся это, она «опускает свой флаг, который медленно ложится к ее ногам, падает на штандарт — облако света нисходит на нее, а когда оно рассеивается… ничего не остается»[74]. В предисловии к изданию пьесы Авриль отмечает, что в «Орлеанской деве» Шиллер совершенно не придерживается классических французских правил, предписывающих соблюдать единство времени и места, и сокрушается о том, что это самое правило стало препятствием для многих талантливых французских авторов. А потому он постарался как можно более точно переложить на стихи немецкую пьесу, и «отдать дань уважения и признания ее автору, я [Ж. Авриль] даже скажу, немецкой нации, где я нашел ресурсы, на которые не смел надеяться, я хотел следовать тем же принципам, которые заметил у месье Шиллера. ...драма,

---

[70] Maurin, Jeanne d'Arc, ou le siège d'Orléans, comédie héroïque à grand spectacle en trois actes et en vers / Maurin. Metz : Lamort imprimeur, rue derrière la Palais, 1809. — 86 p.

[71] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 51.

[72] *Egll E.* Sciller et le romantisme française : en 2 t. — Paris : Librarie Universitaire, T. 1. 1927. — P. 291.

[73] *Avril J.* Le triomphe des lis. Jeanne d'Arc, ou La pucelle d'Orléans, drame en 5 actes et en vers, imité de la tragédie allemande de M. Schiller / J. Avril. — Paris : Curz Bacot, Libraire, 1814. — 76 p.

[74] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 47.

которую я имею честь представить публике, нарушает французские правила единства времени и места; но, если правила и нарушены, я смею надеяться, что публика в целом не будет менее удовлетворена»[75].

В 1829 году вышла пьеса месье Н. Эдувиля (M. de Hédouville) «Жанна д'Арк»[76], написанная, как отмечает Пимэгр, «в соответствии с историей»[77]. Однако и в этой пьесе есть реминисценции на пьесу Шиллера, например, влюбленность Дюнуа в Жанну д'Арк — в этом Эдувиль «следует примеру Шиллера»[78]. Дюнуа прибывает в Руан в надежде и спасти Деву и просит ее выйти за него замуж после коронации Карла VII.

Теодор Пимэгр в книге «Жанна д'Арк в театре: 1438–1890» отмечает: «в 1815 году драма Шиллера была снова переведена на французский в прозе, в 1839 снова в стихах, в 1844 в прозе, в 1846 в стихах, наконец "романтическая трагедия" естественно состоялась в различных переводах драматических произведений Шиллера, а также вдохновила появление некоторых переделок»[79]. Одну из таких переделок написал сам Т. Пимэгр в 1842 году: «Думаю, я совершенно по-новому отобразил самый великолепный эпизод нашей истории. Заимствования, которые я сделал из Шиллера, не изменили, ни правду событий, ни в целом личности Жанны. Я был внимателен, чтобы сохранить в Деве характер Клоринды[80], который дал ей немецкий поэт»[81]. Эта пьеса никогда не была представлена в театре, но, как отмечает Ланери д'Арк, автор подробной библиографии изданий, связанных с Жанной д'Арк, стала одной из первых, где «были применены принципы романтической школы: свободное расположение времени и пространства, легкость и свобода в диалогах, сценическое пространство»[82].

«Орлеанская дева» Шиллера придала новые краски французским вариациям сюжета о национальной героине. В первую очередь проблематика пьес полностью сменилась с религиозной, какой она чаще была в XVI–XVIII веках, на национально-историческую. Окончательно сформировался образ Жанны д'Арк как национальной французской героини. К тому же в пьесах начала XIX века она всегда центральный персонаж, вокруг которого развивается все действие, на котором завязан основной конфликт и проблематика пьесы, в то время как в предыдущие три столетия Жанна чаще была одним из персонажей, значимым, но не всегда центральным. Теперь же не столько отдельные события Столетней войны и осада Орлеана вызывают интерес драматургов, сколько сам образ Девы, свобода в интерпретации которого появляется отчасти благодаря смелой

---

75 *Avril J.* Le triomphe des lis. P. 2.

76 *Hédouville N.-J.-C. de*. Jeanne d'Arc ou La pucelle d'Orléans. Tragédie en cinq actes / N. J.-C. de Hédouville. — Paris : A. Le Clere et Cie, 1829. — 112 p.

77 Ibid. P. 56.

78 Ibid.

79 *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 56.

80 Клоринда — дева-воительница, персонаж поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим».

81 *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 67.

82 *Lanéry D'Arc, P.* Le livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs a Jeanne d'Arc / Pierre Lanéry D'Arc. — Paris : Librairie techener, 1894. — P. 821.

трактовке Вольтера, отчасти благодаря пьесе Шиллера (которая возникает как преодоление образа, созданного Вольтером).

Вслед за первым переводом на французский язык шиллеровской пьесы в первой четверти XIX века появились новые французские пьесы о Жанне д'Арк. Анализируя их, важно отметить мотивы, заимствованные из «Орлеанской девы» Шиллера. У некоторых драматургов, как и у Шиллера, нет единства действия, времени и места (Ж. Кювелье, Ж. Авриль), появляются мистериальные черты, которые во французских интерпретациях работают в большей степени на театральность действия (пантомимы Ж. Кювелье, пьесы Ж. Авриль, М. Маурина), важную роль играет любовная линия, полностью придуманная Шиллером (чувства Жанны к Лионелю) и доработанная французами (Ж. Кувелье — взаимная любовь между Жанной и Дюнуа; М. Маурином — любовь Лионеля к Жанне; Н. Эдувилем — любовь Дюнуа к Жанне). И конечно, споря с Шиллером, каждый автор перерабатывает финал — костер на площади Руана так или иначе присутствует во всех пьесах, никто из драматургов не решается вслед за Шиллером полностью отступить от исторической правды, но в пантомимах Ж. Кювелье после сожжения героиню ожидает слава на небесах, а в пьесе Ж. Авриля Жанна и вовсе мистически исчезает.

Во французских работах, пусть пока и не ключевых для развития французского театра, отразились некоторые новые веяния, пришедшие из Германии с пьесами Шиллера — это свобода в построении действия пьесы, интерес к историческому сюжету, а также свобода в его интерпретации, акцент на чувствах героев, мистическая основа происходящего, во французской обработке (преимущественно у Ж. Кювелье) получившая мистериальную форму, и работавшая на создание сценических эффектов в театре

2. «ЖАННА Д'АРК» АЛЕКСАНДРА СУМЭ

7 августа 1823 году театр Одеон (Odéon) принимает в репертуар пьесу месье Нанси (Nancy, Anne Philibert François Claude) «Жанна д'Арк», которая имела много общего с работами Д'Авриньи[83] и Шиллера. Действие происходит в Руане, но здесь Жанна д'Арк менее решительна, менее воинственна, «хотя ее речи, написанные александрийским стихом, все еще торжественны»; «герцог Бургундский был заимствован у Шиллера, он становится защитником Жанны»[84]; «воспоминание о драме Шиллера могло бы помочь м. Нанси в создании роли графа Бургундского. Роль этого персонажа стала более важной в пьесе Сумэ, и это, к сожалению, не единственная реминисценция Шиллера…»[85]. Однако пьеса Нанси так и не была опубликована и поставлена в театре — ее вытеснила работа Александра Сумэ

---

[83] Пьеса «Жанна д'Арк в Руане» Д'Авриньи: D'Avrigni, C. J. L. Jeanne d'Arc a Rouen / *C. J. L.* D'Avrigni. — Paris : Chez Ladvocat, 1820. — 90 p. Постановка этой пьесы имела большой успех в Комеди Франсез в 1819 году, роль Жанны д'Арк исполняла м-ль Дюшенуа. Однако ничего общего с «Орлеанской девой» Шиллера пьеса не имеет.

[84] *Lanéry D'Arc P.* Le livre d'or de Jeanne d'Arc. P. 815.

[85] *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P. 54.

(Alexandre Soumet) «Жанна Д'Арк»[86], предложенная театру в 1824 году: «Одна из лучших трагедий о Жанне по содержанию и форме, которая имела довольно большой успех с тех пор, как ее сыграли трижды: М-ль Жорж в Одеоне 14 марта 1825 года, во Французском театре 3 февраля 1846 года Рашель и в 1889 году мадам Сегонд-Вебер»[87].

Несмотря на то что французские исследователи XXI века считают работу Сумэ адаптацией, пьесой, написанной «в соответствии с Шиллером»[88], пишут о том, что «текст был холодным плагиатом Шиллера»[89], все-таки его пьеса — не переделка «Орлеанской девы», это самостоятельная работа, в которой просматривается именно влияние Шиллера. Как и «Марию Стюарт» П. А. Лебрана, современники воспринимали пьесу А. Сумэ как оригинальную, написанную по мотивам Шиллера. Успешная премьера в Одеоне вызвала широкий резонанс в прессе, газеты наперебой оправдывали Сумэ, доказывая и отстаивая индивидуальность его произведения, хотя и не могли не отметить иностранного влияния. Так, газета «Драпо блан» (Drapeau Blanc) писала о том, что Сумэ «достаточно силен сам по себе, чтобы не искать иностранную и зачастую опасную поддержку… Вкус этого автора достаточно чистый для того, чтобы не пренебрегать этими грубыми смелостями, этими непостоянными красотами, которые немецкий театр допускает, ищет и любит, но которые отталкивают изысканные тонкости нашей сцены»[90].

Сам же Сумэ говорил: «Шиллер преуспел больше, чем я: он иначе обезобразил историю, он позволил себе гораздо более неподходящие вольности, во множестве мест я только подражал»[91]. Как отмечал его современник, поэт Жерар де Нерваль (который, кстати, сам переводил Шиллера и немецких поэтов-романтиков на французский язык): «он [А. Сумэ] знал также, что нет ничего хуже той разновидности литературного компромисса, который позволяет увечить шедевры иностранного театра, подгоняя их под мерку французского вкуса»[92].

Шиллер в пяти актах «Орлеанской девы» разворачивает все важные вехи в истории Жанны д'Арк (с существенными отступлениями от исторической правды) — от жизни в Домреми, через победы при Орлеане, коронацию Карла VII, он приводит героиню своей пьесы через плен и осуждение к гибели на поле боя. Сумэ, стремясь соблюдать классические единства, не может позволить себе такого временного размаха, а потому сосредотачивается только на трагическом финале истории Жанны д'Арк (пленении, обвинении и казни), но «пытаясь упростить, он сделал ее [пьесу] однообразной»[93]. Соблюдая единства, он разворачивает первые

---

[86] *Soumet A.* Jeanne D'Arc / Alexandre Soumet. — Bruxelles : Chez J.-B. Dupon, 1828. — 65 p.

[87] *Lanéry D'Arc, P.* Le livre d'or de Jeanne d'Arc. P. 816.

[88] Ibid.

[89] Le théâtre français du XIX siècle / direction: H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F. Naugrette [etc.]. — Paris : Éditions l'avant-scène théâtre, 2008. — P. 124.

[90] *Martainville A.* Odéon. Première representation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers. Au benefice de Mlle Georges // Le drapeau blanc. — 1825. — № 75. — 16 mars. — P. 1–2.

[91] Paris. Jeanne d'Arc, par M. Soumet // Le globe, journal littéraire. — 1825. — 22 mars. — № 84. — P. 420.

[92] *Нерваль Ж. де.* «Французский театр»: «Жанна д'Арк», трагедия г-на Сумэ // Нерваль Ж. де. Избранное / Жерар де Нерваль. 1984. — С. 331.

[93] *Reymond W.* Corneille, Shakspeare et Gḥthe. Etude sur l'influence anglo-germanique en France au XIXe siècle / William Reymond. — Berlin : Librairie Luederitz, 1864. — P. 201.

четыре действия в английской тюрьме, где находится плененная англичанами Жанна д'Арк. В беседах с Адемаром, единственным ее защитником и другом, Германгартом, ее обвинителем и судьей, Жанна раскрывает все события, предшествовавшие ее заключению в английскую тюрьму — сражение при Орлеане и коронация Карла VII. И если у Шиллера эти события даны в движении, в действиях пьесы, то у Сумэ лишь в высокопарных монологах, в торжественных строках александрийского стиха, что конечно дает размеренность действию и, как и предпочитают французы, возможность насладиться красотой стиха и декламацией. В стенах тюрьмы проходит и суд над Жанной. И только в пятом акте место действия меняется с тюрьмы на площадь Руана. Казалось бы, все точно в соответствии с историей, но именно здесь и прорывается то, шиллеровское начало, которое привносит жизнь в эту, казалось бы, монотонную пьесу. Сумэ заимствует у Шиллера две сцены: разговор Жанны д'Арк с герцогом Бургундским и обвинения в колдовстве, которое отец Жанны выдвигает против своей дочери. Эти «вольности», в которые Шиллер сочиняет, отступая от истории, Сумэ заимствует, но не копирует сцены в точности, и органично вплетает в классицистскую канву пьесы так, что современники с удовольствием оправдывают такой его ход: «действительно, если м. Сумэ заимствует две идеи у немецкого поэта, он заимствует как умелый и богатый человек, который может и знает, как украсить то, что он заимствует»[94].

У Шиллера отец обвиняет Жанну в колдовстве во время коронации Карла VII, желая спасти ее душу и «…насильно возвратить // Отверженному ею Богу» (д. 4. явл. VII)[95]. В пьесе Сумэ отца Жанны обманом убеждают обвинить дочь, но на судебном процесс он понимает, какую ошибку совершил и раскаивается перед Жанной. То есть этот мотив, сочиненный Шиллером, Сумэ заимствует, но переписывает так, чтобы это было и драматически эффектно, и как будто не противоречило истории. Сцена с отцом происходит в третьем акте, после которого Сумэ использует еще одну шиллеровскую идею — разговор Жанны с герцогом Бургундским. У Шиллера это сцена во втором акте, когда после поражения под Орлеаном, бежавший с поля боя герцог встречает Деву в лагере англичан. Жанна лишь силой слова убеждает его вернуться на сторону Франции. Происходит это стремительно, в пределах одного лишь короткого явления. Эту сюжетную линию заимствует у Шиллера Сумэ, но как филигранно он вписывает этот диалог в четвертый акт своей пьесы. Герцог является к Жанне сам, чтобы предложить ей служить Англии. Жанна также лишь своим красноречием убеждает герцога служить Франции. И если у Шиллера смирение герцога перед Жанной воспринимается как чудо, а Жанна видится как посланница Бога, то у Сумэ этот разговор длится дольше, в монологи Жанны он вкладывает большее красноречие, и категория чуда здесь отсутствует. После долгих убеждений герцог соглашается с Жанной.

Сумэ ориентируется на законы французского театра и пишет как будто классицистскую пьесу, а потому ему пришлось тщательно переработать те идеи и сцены, которые он все-таки заимствовал у Шиллера, приблизить их к французской истории и к французским канонам. Теперь он, как совсем недавно Лебран

---

[94] *Martainville A.* Odéon. Première representation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers. Au benefice de Mlle Georges. P. 1

[95] *Шиллер Ф.* Орлеанская дева. Трагедия. Пер. с нем. В. Жуковского // Шиллер Ф. Указ. соч. С. 618.

в работе над «Марией Стюарт», вероятно и неосознанно, но пытался «сблизить Мельпомену иностранную и нашу [французскую]»[96]. Дело в том, что Сумэ писал свою «Жанну д'Арк» в то время, когда во французскую литературу уже стали проникать романтические веяния и, как отмечает Э. Эггли, «сторонники обновления драматического искусства по средству иностранного влияния могли надеяться, что эта новая работа на тему, предложенную Шиллером, приобретет более отчетливый романтический характер, чем предыдущие адаптации Лебрана…»[97]. Однако Сумэ не вполне удалось оправдать эти надежды, и даже напротив, его пьеса носит менее «романтический характер» по сравнению с «Марией Стюарт» Лебрана. Сцены, заимствованные у Шиллера, он так или иначе подстраивает по форме под схему классицистской пьесы, хотя и оставляет частично настроения шиллеровских сцен. Лебран же, наоборот, — некоторые шиллеровские сцены оставлял без изменений и по форме, и по содержанию, переводил их и включал в свою пьесу, потому романтическое звучание в «Марии Стюарт» все же отчетливее, нежели в «Жанне д'Арк» Сумэ. Хотя для современников Сумэ был одним из первых, кто писал пьесы в романтическом духе. Однако в дальнейшем его затмевает В. Гюго. Т. Готье в книге «История романтизма» подводит итог, Сумэ — драматург переходного периода между классицизмом и романтизмом: «он [А. Сумэ] оставался романтиком для классиков и классиком для романтиков»[98].

3. СПЕКТАКЛЬ 1825 ГОДА. М-ЛЬ ЖОРЖ В РОЛИ ЖАННЫ Д'АРК

Одними из первых новый образ Жанны д'Арк воплощают ведущие трагические актрисы Парижа, некогда соперницы на сцене Комеди Франсез, — м-ль Дюшенуа (Mlle Duchesnois, 1777–1835) и м-ль Жорж (Mlle George, 1787–1867). В 1819 году в Комеди Франсез состоялась премьера пьесы Шарля-Жозефа Д'Авриньи «Жанна д'Арк в Руане», в которой роль Жанны исполняла м-ль Дюшенуа. Пьеса долго держалась в репертуаре (до 1830 года, за это время она была сыграна 68 раз), хотя и отошла на второй план вскоре после нового, еще более громкого успеха м-ль Дюшенуа в роли Марии Стюарт («Мария Стюарт» П.-А. Лебран, 1820). Позже, в 1825 году, в Одеоне впервые сыграли пьесу «Жанна д'Арк» Александра Сумэ, премьера была отмечена триумфом м-ль Жорж. Обе пьесы в той или иной степени написаны под впечатлением от «Орлеанской девы» Шиллера, да и пресса, освещая премьеры, неоднократно проводила параллели между новыми французскими пьесами и немецкой, также с успехом шедшей в театрах Германии. М-ль Дюшенуа и м-ль Жорж актрисы совершенно разной фактуры, имеющие противоположные друг другу манеры исполнения. Неприметные черты и мелодраматическая трогательность и чувственность м-ль Дюшенуа имела резкий контраст с яркой внешностью и страстной и выразительной манерой декламации м-ль Жорж. А потому актрисы показали Парижу два совершенно разных образа Орлеанской девы: благородство и простота Жанны м-ль Дюшенуа, с одной стороны, пылкость

[96] *Lebrun P.-A.* Marie Sruart. Tragédie. Préfase. P. 149.

[97] *Egli E.* Shiller et le romantisme française. T. 1. P. 572.

[98] *Gautier T.* Histoir du romantisme / T. Gautier. — Paris : Charpentier et Cle. 1874. — P. 189.

и воинственность Жанны м-ль Жорж, с другой. Однако именно пламенную Жанну д'Арк м-ль Жорж будет вспоминать Рашель, когда в 1846 году решит включить в свой репертуар пьесу А. Сумэ. В монотонные, написанные тяжеловесным александрийским стихом в духе классицизма строки она вдохнет, как некогда м-ль Жорж, «тепло и жизнь»[99].

В исполнении роли Жанны д'Арк м-ль Жорж сделала акцент именно на патриотической проблематике. Единственное сохранившееся изображение актрисы в этом образе — черно-белая литография на фронтисписе второго издания пьесы А. Сумэ (1825) (Рис. 1), зарисовка мизансцены пятого акта, когда м-ль Жорж со знаменем расшитым французскими лилиями поднимается на костер (с помощью машинерии на сцене было создано подобие разгорающегося костра). Ее жесты не так нарочиты и остры, как того требовали классицистские каноны (которые м-ль Жорж воплощала еще в самом начале своего пути в ролях по пьесам Расина и Корнеля), она признанная Мельпоменой французской сцены, на этот раз смягчила жест. В плавном изгибе тела, в твердой руке, уверенно сжимающей знамя, в изящном, но мужественном жесте указывающим на костер и зовущим пожертвовать собой ради спасения Франции — и пафос патриотизма, и женские сила и чувственность, элементы, на которых м-ль Жорж выстроила роль; как отмечала критика, в образ Жанны «она вложила силу, непринужденность и грацию»[100]. Рассматривая литографию, можно отметить так же и костюм — пока не исторический, но в ампирном покрое платья (высокая линия талии и груди, струящаяся легкая ткань юбки с мелкими вертикальными складками придающая силуэту вид античной колонны) чувствуется некоторая стилизация в духе средневековья — плотные длинные рукава с мелкими прорезями, и в целом общий темный тон одежд. Сценический костюм пока не дополнен привычными для образа Жанны д'Арк военными доспехами (они появятся позже, исполняя эту роль уже Рашель наденет их поверх платья), но м-ль Жорж и без доспехов создавала образ Жанны д'Арк-воина: «воинственная или воодушевленная, свой игрой она наэлектризовала партер»[101].

Современники особенно отмечали именно те сцены, идеи которых А. Сумэ заимствовал из «Орлеанской девы» Шиллера. Особенно впечатляла сцена с герцогом Бургундским, роль которого исполнял Пьер Лижье (Pierre-Mathieu Ligier, 1796–1872), актер невысокого роста и плотного телосложения, но с могучим «голосом Стентора»[102], который м-ль Жорж казалось пыталась в этой сцене «перекричать». Критика отмечала неуместные «всплески голоса»[103] Лижье; его «энергия и жар»[104]

---

[99] Théatre-Français. Jeanne D'Arc, tragédie d'Alexandre Soumet // Le Constitutionnel. — 1846. — № 68. — P. 1.

[100] Ch., Theatre royal de Odéon. (Au benefice de Mlle Georges.) Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet // Gazette de France. — 1825. — № 76. — 17 mars. — P. 3.

[101] *Evariste D.* Théatre royal de l'Odéon. Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes pour la représentatier de Mlle Georges // Le constitutionnel. — 1825. — № 121. — 21 mars. — P. 4.

[102] Pierre-Mathieu Ligier. — URL: https://www.comedie-francaise.fr/en/artist/pierre-mathieu-ligier#.

[103] Ch., Theatre royal de Odéon. (Au benefice de Mlle Georges.) Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet …

[104] *Evariste D.* Théatre royal de l'Odéon. Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes pour la représentatier de Mlle Georges …

доходили до крайности («он не может остановиться на достигнутом, он желает расти еще больше»[105]). Лижье бесконечно наслаждался энергией своего голоса, слишком часто пытаясь произвести эффект, принимая картинные позы: «он не произносит и стиха, не уперев кулаки в бедра, не произносит тирад, не выгнув все тело назад выпуклым движением»[106]. В то время как м-ль Жорж пользовалась другой эффектной уловкой: ее внезапные переходы от высоких звенящих нот в голосе, к шепоту, тихому настолько, что голоса почти не было слышно, называли «маленьким шарлатанством, которое всегда пользуется успехом у партера»[107]. Так или иначе эта сцена, сыгранная на нарочито повышенных тонах, и следующая за ней сцена казни Жанны оказывали невероятный эффект и приводили зрителей в патриотическую экзальтацию.

Еще одна сцена, отмеченная современниками, — обвинения и раскаяние отца Жанны д'Арк, роль которого исполнял Жоанни (Joanny, Jean-Bernard Brissebarre, 1775–1849). На протяжении четырех актов его речь отличалась «мудрой дикцией»[108], и только в пятом акте он позволил себе большую чувствительность в голосе, этот сценический эффект «разрывал сердце и уши»[109], его «желание быть услышанным слишком сильно — это именно то, что мешает публике его слушать»[110].

Актерам очевидно не хватало слаженности в игре. Жан-Батист Прово (Jeane-Baptiste-Françoi Provost, 1798–1869) энергично исполняя роль герцога Бедфода произнеся свои реплики, стихал; он «выглядит скучно» и «старается не слышать»[111] обращенные к нему монологи Огюста (August), который исполнял роль Адемара, защитника Жанны на суде, но и Огюст произносил стихи так взвинчено, что задыхался в конце монолога. Критика отмечала эту общую проблему разрозненности в манере исполнения ролей: «трагические актеры Одеона не знают, как объединиться, они все говорят в разных диапазонах… театральное искусство как музыка, не может быть хорошего исполнения без ансамбля и гармонии»[112]. В актерской игре все еще очень сильна зависимость от сценических эффектов, которые в первую очередь выстроены на декламации и виртуозном владении голосом. Мастерские манипуляции разными голосовыми тональностями неизменно дарят благосклонность партера, хотя раз за разом кажутся устаревшими и нарочитыми, и вот уже критика настаивала на необходимости слышать друг друга на сцене: «Это не первый раз, когда я обращаюсь к актерам Одеона, упрекая их в крике своих ролей»[113], — писал корреспондент газеты «Ля Пандор» (La

---

[105] Ibid.

[106] C., Théatre royal de l'Odéon. Second et troisième representation de Jeanne d'Arc. Les acteurs // La Pandore. — 1825. — № 675. — 21 mars. — P. 2.

[107] M.-J. Theatre royal de Odéon. Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet // La quotidienne. — 1825. — № 76. — 17 mars. — P. 4.

[108] Ch., Theatre royal de Odéon. (Au benefice de Mlle Georges.) Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet …

[109] C., Théatre royal de l'Odéon. Second et troisième representation de Jeanne d'Arc. Les acteurs …

[110] Ibid.

[111] Ibid.

[112] *Evariste D.* Théatre royal de l'Odéon. Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes pour la représentatier de Mlle Georges …

[113] C., Théatre royal de l'Odéon. Second et troisième representation de Jeanne d'Arc. Les acteurs …

Pandore). Вместе с тем об игре м-ль Жорж замечали — ей удалось проникнуться образом Жанны, сделать его своим и играть с большей чувственностью: «Эта Жанна д'Арк вероятно не такая, какая была на самом деле, но такая, какой нам нравится ее представлять»[114]. Так или иначе, спектакль имел большой успех, вскоре состоялись гастроли, на которых «Жанну д'Арк» сыграли в Туре и в Руане.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На рубеже XVIII–XIX веков на волне всеобщего увлечения культурой Германии во Франции активно переводили и играли в театрах пьесы Шиллера. Особенно интерес к немецкому драматургу возрос после того, как в 1802 году Л-С. Мерсье издал перевод «Орлеанской девы» Шиллера, выполненный Ш.-Ф. Крамером. Пьеса на сюжет из французской истории, который активно разрабатывался самими французами на протяжении предыдущих трех столетий, незамедлительно вызвала резонанс среди французских драматургов. В споре с Шиллером они разрабатывают собственные вариации легендарного сюжета, зачастую подражая немецкому драматургу, заимствуют и переделывают некоторые оригинальные сцены из «Орлеанской девы». В первые десятилетия XIX века издаются и идут в театрах Парижа и провинций пьесы Ж. Б. Авриля, А.-Ф. Дюмолара, Ж. Кювелье, М. Маурина, месье Нанси, А. Сумэ, Н. Эдувиля, а пресса, освещая премьеры и новые издания, неоднократно упоминает о Шиллере, связывая с его именем каждую новую французскую пьесу и постановку. Такой интерес к легендарному эпизоду из французской истории придал новые краски фигуре Жанны д'Арк — в начале XIX века этот сюжет приобретает национально-историческую проблематику (в отличие от предыдущих столетий, когда преобладала проблематика религиозная), а образ Орлеанской девы окончательно формируется как образ национальной французской героини.

С распространением драматургии Шиллера во Франции в театральном искусстве постепенно начинают зарождаться основы нового художественного направления, которое вскоре получит название «романтизм»: это и интерес к истории, который в дальнейшем станет характерен для драматургии французского романтизма, и сценические эффекты, построенные не на виртуозной декламации, но сыгранные в моменты душевного подъема (одними из первых романтические элементы в своей игре использовали, отчасти неосознанно, м-ль Дюшенуа и Тальма, играя в 20-х годах XIX века «Марию Стюарт» Лебрана). Восприятие Шиллера во французском театре имеет некоторые особенности. Это в первую очередь рассмотрение его пьес через призму классицизма и явное желание усилить в театре именно классицистские черты. В тоже время в позднем творчестве Шиллера («Мария Стюарт», трилогия о «Валленштейне») элементы классицизма тесно переплетаются с Просвещением и штюрмерством. При этом в шиллеровской драматургии есть некий посыл в романтизм («Дон Карлос», «Орлеанская дева»). Импульс для формирования французского театрального романтизма отчасти дала драматургия Шиллера. Французские пьесы, появившиеся в первой половине XIX века на волне подражания немецкому драматургу, отражают сложный

[114] Royaume de France // Le drapeau blanc. — 1825. — № 74. — 15 mars. — P. 2.

переходный период от классицизма к романтизму во французской драматургии. Эти работы не стали ключевыми для развития французского театра, но в полной мере отразили новые веяния, пришедшие из Германии вместе с пьесами Шиллера: интерес к истории и свобода в ее интерпретации, свобода композиционного построения пьесы, акцент на чувствах героев.

Поставленные в театре французские пьесы о Жанне д'Арк со сценами, заимствованными из «Орлеанской девы» Шиллера, а также «Мария Стюарт» Лебрана с аналогичными заимствованиями постепенно готовили почву для возникновения театрального романтизма, который позже (сначала в литературе, а затем и в театре) заявит о себе: в 1823–1827 году выйдут первые манифесты французских романтиков.

Тема восприятия драматургии Шиллера во Франции частично затронута в российской научной литературе и требует дальнейшего серьезного изучения. Театроведческий аспект в исследовании этой темы придаст новизну и свежесть в ее восприятии, а также глубину в осмыслении многовекового диалога французской и немецкой культур.

ЛИТЕРАТУРА

Книги на русском языке

1. *Вильмонт Н. Н.* Фридрих Шиллер // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. — М. : Худож. лит., 1955. — Т. 1. — С. 5–76.
2. *Кагарлицкий Ю. И.* Театр на века / Ю. И. Кагарлицкий. — М. : Искусство, 1987. — 350 с.
3. *Нерваль Ж.* де. «Французский театр»: «Жанна д'Арк», трагедия г-на Сумэ // Нерваль, Ж. де. Избранное / Жерар де Нерваль. — 1984. — С. 330–332.
4. *Овсянников М. Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Й. Философия Искусства. — М. : Мысль, 1966. — С. 19–43.
5. *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом / Б. Г. Реизов — Л. : ЛГУ, 1962. — 255 с.
6. *Славятинский Н. А.* Фридрих Шиллер // Шиллер Ф. Избранные произведения : в 2 т. — М. : Худож. лит., 1959. — Т. 1. — С. 3–27.
7. *Эйхенбаум Б.* Трагедии Шиллера в свете его теории трагического // Искусство старое и новое. — Пг. : АЛКОНОСТ, 1921. — С. 81–151.
8. *Шиллер Ф.* Орлеанская дева. Трагедия ; пер. с нем. В. Жуковского // Шиллер Ф. Собрание сочинений : в 6 т. / Ф. Шиллер — М. : Книжный Клуб Книговек, 2012. — Т. 3. — С. 467–663.

Периодические издания на русском языке

9. *Берковский Н.* Театр Шиллера // Вопросы литературы. — 1959. — № 11. — ноябрь. — С. 155–185.
10. *Аветисян В.* Гёте и французская литературная критика начала XIX века: диалог культур // Вопросы литературы. — 1999. — ноябрь-декабрь. — С. 129–177.
11. *Некрасова И. А.* Жанна д'Арк, героиня французской религиозной трагедии XVI–XVII // Вопросы театра. — 2010. — № 1–2. — С. 297–307.
12. *Разгонникофф Ж.* О зачатках режиссуры (mise en scène) в «Комеди франсез» XVII-XIX вв. // Вопросы театра. — 2010. — № 1–2. — С. 274–286.

Книги на французском языке

13. *Avrigni C. J. L. De.* Jeanne d'Arc a Rouen / C. J. L. D'Avrigni. — Paris : Chez Ladvocat, 1820 — 90 p.
14. *Avril J.* Le triomphe des lis. Jeanne d'Arc, ou La pucelle d'Orléans, drame en 5 actes et en vers, imité de la tragédie allemande de M. Schiller / J. Avril. — Paris : Curz Bacot, Libraire, 1814. — 76 p.
15. *Crouslé L.* Jeanne d'Arc dans la poésie dramatique: conference du 24 décembre 1866 / L. Crouslé. — Paris : Imprimerie de Victor Goupy, rue Garancière, 5, 1867. — 37 p.
16. *Cuvelier J. G. A.* Jeanne d'Arc ou la pucelle d'Orleans, pantomime en trois actes et a grand spectacle / J. G. A. Cuvelier. — Paris : [б. м.], 1803. — 13 p.
17. *Cuvelier J. G. A.* La pucelle d'Orleans, pantomime historique et chevaleresque / J. G. A. Cuvelier. — Paris : Barba, 1814. — 16 p.
18. *Dumolard H.-F.-É.-É.* La mort de Jeanne d'Arc // Théâtre de M. H.-F.-É.-É. Dumolard / H.-F.-É.-É. Dumolard. — Paris : Chez Vente Libraire, 1834. — P. 129–182.
19. *Eglli E.* Shiller et le romantisme française : en 2 t. / E. Eglli. — Paris : Librarie Universitaire, 1927. — T. 1. — 652 p.
20. *Eglli E.* Shiller et le romantisme française : en 2 t. / E. Eglli. — Paris : Librarie Universitaire, 1927. — T. 2. — 670 p.
21. *Gautier T.* Histoir du romantisme / T. Gautier. — Paris : Charpentier et Cle. 1874. — 410 p.
22. *Guillard L.* Étude sur le drames consacrés à Jeanne d'Arc par Schiller, L. d'Avrigny, A. Soumet, et spécialement sur La mission de Jeanne d'Arc, drame en cinq journées et en vers, par J.-J. Lorchat / Louis Guillard. — Lyon. : Imprimerie de Marle Aîné, 1844. — 19 p.
23. *Hédouville N.-J.-C. de.* Jeanne d'Arc ou La pucelle d'Orléans. Tragédie en cinq actes / N.-J.-C. de Hédouville. — Paris : A. Le Clere et Cie, — 1829. — 112 p.
24. *Huber M.* Choix de poésies allemandes / M. Huber. — Paris : Chez Humblot, 1766. — T. 1. — 476 p.
25. *Kotzebue A. von.* Souvenirs de Paris en 1804 / A. von Kotzebue. — Paris : Chez Barba, 1805. — T. 2. — 394 p.
26. Lanéry D'Arc, P. Le livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs a Jeanne d'Arc / Pierre Lanéry D'Arc. — Paris : Librairie techener, 1894. — 1007 p.
27. Le théâtre français du XIX siècle / direction: H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F. Naugrette [etc.] — Paris : Éditions l'avant-scène théâtre, 2008. — 556 p.
28. *Lebrun P.-A.* Marie Sruart. Tragédie // Lebrun P.-A. Œvres de Pierre Lebrun / Pierre-Antoine Lebrun. — Paris : Libraire academique, 1864. — P. 149–254.
29. Maurin Jeanne d'Arc, ou le siège d'Orléans, comédie héroïque à grand spectacle en trois actes et en vers / Maurin. — Metz : Lamort imprimeur, rue derrière la Palais, 1809. — 86 p.
30. *Mermet A.* Jeanne d'Arc, opéra en 4 actes et 6 tableaux / Auguste Mermet. — Paris : Académie nationale de musique, 1876. — 59 p.
31. Nouveau théatre allemand ou recueil des pieces: en 12 volume / par M. Fridel. — Paris : Chez la Veuve duchesne, 1782–1785.
32. *Puymaigre T.* Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890 / Théodore Puymaigre. — Paris : A. Savine, 1890. — 118 p.
33. *Reymond W.* Corneille, Shakspeare et Gœthe. Etude sur l'influence anglo-germanique en France au XIXe siècle / William Reymond. — Berlin : Librairie Luederitz, 1864. — 312 p.
34. *Reynaud L.* L'influence allemande en France au XVIIIe et au XIXe siècle / L. Reynaud. — Paris : Librairie Hachette, 1922. — 318 p.
35. *Rosière R.* Recherches sur la poésie contemporaine / R. Rosière. — Paris : Librairie A. Laisney, 1896 — 408 p.
36. *Possel V.* Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne / V. Possel. — Paris : Librairie fischbacher, 1897. — 531 p.
37. *Schiller F.* Jeanne d'Arc ou la pucelle d'Orleans. Traductuer C.-F. Cramer / F. Schiller. — Paris : L. S. Mercier, 1802. — 219 p.

38. *Soumet A.* Jeanne D'Arc / Alexandre Soumet. — Bruxelles : Chez J.-B. Dupon, 1828. — 65 p.
39. *Staël-Holstein, G. de.* Œuvres de madam la baronne de Staël-Holstein : en 3 t. / G. de. Staël-Holstein — Paris : Lefevre, 1838. — T. 3. — 755 p.
40. Théatre allemand ou recueil des meilleures pieces dramatiques: en 4 tome / par MM. Junker et Liebault. — Paris : *Chez M.* Lunker, 1769.

Французская периодика XIX–XXI вв.

41. Théâtre de la Gaîté. Premier représentation de la Nouvelle Jeanne d'Arc, ou la Pucelle d'Orleans // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — XI. — № 2232. — 26 germinal. — P. 2.
42. Interieur. Orleans, le 19 floréal // Gazette national ou Le moniteur universel. — 1805. — № 238. — 18 may. — P. 1.
43. Interieur // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — 1805. — № 3016. — 19 may. — P. 2.
44. Théâtre de la Gaîté. Représentation au profit de Mlle Julie Pariset // Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres. — 1807. — № 368. — 9 mars. — P. 3.
45. Geoffroy Theatre du Vaudeville. Jeanne d'Arc // Journal de l'empire. — 1812. — 14 mars. — P. 4.
46. Geoffroy Cirque olympique. La Pucelle d'Orlean // Journal de l'empire. — 1813. — 6 novembre. — P. 4.
47. Royaume de France // Le drapeau blanc. — 1825. — № 74. — 15 mars. — P. 2.
48. *Martainville A.* Odéon. Première representation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers. Au benefice de Mlle Georges // Le drapeau blanc. — 1825. — № 75. — 16 mars. — P. 1–3.
49. Ch., Theatre royal de Odéon. (Au benefice de Mlle Georges.) Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet // Gazette de France. — 1825. — № 76. — 17 mars. — P. 1–3.
50. M.-J., Theatre royal de Odéon. Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers par M. Soumet // La quotidienne. — 1825. — № 76. — 17 mars. — P. 1–4.
51. Théatre de l'Odéon. Jeanne d'Arc, par M. Soumet // Le globe, journal littéraire. — 1825. — 17 mars. — P. 406–407.
52. C., Théatre royal de l'Odéon. Second et troisième representation de Jeanne d'Arc. Les acteurs // La Pandore — 1825. — № 675. — 21 mars. — P. 2.
53. *Evariste D.* Théatre royal de l'Odéon. Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes pour la représentatier de Mlle Georges // Le constitutionnel. — 1825. — № 121. — 21 mars. — P. 3–4.
54. Théatres. Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes; par M. Soumet // Journal du commerce. — 1825. — № 1913. — 21 mars. — P. 2.
55. Paris. Jeanne d'Arc, par M. Soumet // Le globe, journal littéraire. — 1825. — 22 mars. — № 84. — P. 419–420.
56. *Lucas H.* Théatres // L'artiste. — 1840. — T. 6. — P. 441–422.
57. Théatre-Français. Jeanne D'Arc, tragédie d'Alexandre Soumet // Le Constitutionnel. — 1846. — № 68. — P. 1.
58. *Escudier M.* Théâtre Imperial Italien // La France musicale. — 1855. — № 26. — 203 p.
59. *Blaze de Bury, H.* Jeanne d'Arc dans la littérature / Revue des Deux Mondes. — 1885. — T. 69. — P. 584–618.
60. *Désile P.* «Cet opera de l'œil». Les pantomimes des cirques parisiens au XIXe siècle // Histoirs de cirque aux XIXe et XXe siècle. — 2011. — № 4. — 4 octobre. — P. 2–13.

Французские театральные альманахи XIX века

61. Mme Cavanagh, Annuaire dramatique, ou étrennes théâtrales / Paris : Chez mme Cavanagh Libraire, 1806–1820.
62. Almanach des spectacles / Paris : Libraire Charles Weyher, 1820. — 144 p.

63. K. Y. Z., Almanach des spectacles / K. Y. Z. — Paris : Chez Lois Janet, Libraire, 1820. — 152 p.
64. Almanach des spectacles, depuis le commencement du 19me siècle / Paris : Chez J.-N. Barba, Libraire, 1822. — 318 p.
65. Almanach des spectacles, depuis le commencement du 19me siècle / Paris : Chez J.-N. Barba, Libraire, 1823. — 378 p.
66. L'Indicateur Général des spectacles / Paris : Chez Painparre, Libraire, 1822–1823. — 324 p.
67. Almanach des spectacles / Paris : Chez J.-N. Barba, Libraire, 1825. — 504 p.
68. Annuaire des lettres, des arts et des théâtre / Paris : Tipographie Lacrampe, 1846–1847. — 500 p.

Электронные ресурсы

69. BNF [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: http://www.bnf.fr (дата обращения: 20.08.2020).
70. Retro News [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: www.retronews.fr (дата обращения: 23.08.2020).
71. Internet Archive [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: www.archive.org (дата обращения: 15.07.2020).
72. Comedie Francaise [Электронный ресурс]. — Режим доступа URL: https://www.comedie-francaise.fr (дата обращения: 29.08.2020).

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. М-ль Жорж в роли Жанны д'Арк, спектакль 1825 года, театр Одеон

Номинация
«Музыкальное искусство»

Первая премия

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВИЗУАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО РЯДОВ В ФИЛЬМЕ «КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ: 2001» СТЕНЛИ КУБРИКА

Джишкариани Христина Гелаевна
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

ВВЕДЕНИЕ

Личность и творчество Стенли Кубрика (1928–1999), одного из самых парадоксальных режиссеров XX столетия, по сей день являются предметом острого интереса среди искусствоведов[1] и философски ориентированных исследователей[2]; более того, — и это обстоятельство необычно для кино — многие деятели из сферы естественных наук уделяют внимание работам режиссера[3], поскольку Кубрик сам был сведущ в новейших достижениях техники и научно-техническом прогрессе[4].

Специфичность фигуры режиссера связана и с иной стороной его личности: имя Кубрика, как правило, порождает ассоциации, связанные с эксцентричностью и провокационностью, — как в силу склонности фокусировать взгляд на самых неприглядных сторонах человеческой жизни[5] без транслирования ясно

---

1 См.: *Ruchti U.*, *Taylor S.*, *Walker A.* Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis / Ulrich Ruchti, Sybil Taylor, Alexander Walker . — New-York : W. W. Norton & Company, 2000. — 384 p.

2 См., например, материалы в сборнике: The Philosophy of Stanley Kubrick / Edited by Jerold J. Abrams. — Kentucky : The University Press of Kentucky, 2007. — 288 p.

3 См. видеолекцию: Aufzeichnung der Veranstaltung im Kino des Deutschen Filmmuseums am 28.06.2018 in der Begleitreihe zur Ausstellung «Kubricks 2001. 50 Jahre A SPACE ODYSSEY». Wie es wirklich im All ist im Vergleich zu Kubricks Weltraumbildern Dr. Thomas Reiter (Darmstadt) im Gespräch mit Nils Daniel Peiler. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=aOHXfseYJ3g (дата обращения: 09.09.2019).

4 См.: *Benson M.* Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece / Michael Benson. — New York : Simon & Schuster, 2018. — P. 6.

5 Таковы: жестокость как свойство природы человека; проблема телесности и границ ее показа, насилие как деструктивный фундамент социума, разрушение мифов о семейном институте; сомнение в презумпции верности (супружеской или верности своей стране); вопрос выбора между жизнью и смертью.

«считываемой» авторской позиции[6], так и в силу специфики *метода* подачи подобного материала, неоднозначного в плане возможных его трактовок. Метод Кубрика предполагает:

1) в аспекте конструктивном на уровне художественного целого — сочетание математически точной выверенности драматургии киноленты[7] с непредсказуемо прихотливым и резко меняющимся темпом протекания событий;

2) в аспекте конструктивном на уровне структуры кадра — совмещение излюбленных Кубриком симметрично устроенных, сбалансированных, «застывших» крупных планов с тончайшей нюансировкой их бытия во времени, движением в кадре на микроуровне[8];

3) в аспекте семантическом — стремление к смысловой амбивалентности и «разомкнутости». Для Кубрика типичен *принцип «открытой формы»*, который становится одним из знаков *авторского интеллектуального кино* еще начиная с фильмов А.-Ж. Клузо («Дьяволицы» — «Les Diaboliques», 1954) и М. Антониони («Приключение» — «L'Avventura», 1960) и который рассматривается как инструмент *герменевтического диалога зрителя и режиссера*. Об избегании однозначности развязки «Космической Одиссеи» говорил сам режиссер, мотивируя необходимость «открытого финала» следующей максимой: «Когда вы просто высказываете идеи, они звучат глупо (foolish)»[9]. В «Широко закрытых глазах» элементы «открытой формы» встраиваются в саму сюжетную структуру фильма: зритель волен сам решать, привиделось ли приключение на балу главному герою — или нет[10]. Кубрик использует в фантастических эпизодах ту же самую технику съемки, что и в эпизодах реальных, ради стирания граней между двумя смысловыми пластами. Сходная техника применена в «Сиянии».

---

[6] Квентин Тарантино заметил однажды: «Если у режиссера достаточно ловкости, чтобы пронести между строк послание, — прекрасно. Но если это послание — самоцель, типа банального — "война — это плохо", нет нужды ради этого снимать фильм!» (*Тарантино К.* Интервью журналу «Калейдоскоп» (октябрь 1998) // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. — URL: http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html (дата обращения: 19.09.2019). Эта цитата, как представляется, вполне резонирует позиции Кубрика.

[7] Расчет кульминаций пропорционально времени развертывания фильма и их локация в точке золотого сечения («С широко закрытыми глазами»), пропорциональная соотносительная протяженность частей фильма («Космическая Одиссея») и проч.

[8] Скажем, едва заметная мимика персонажей, слегка меняющиеся детали интерьера на заднем плане при почти неощутимом повороте камеры. Иногда применяется «субъективная камера» — она движется за героем (если он уходит от зрителя) или от героя (если он надвигается), и фоновые элементы меняются, в то время как показанные крупным планом спина, профиль или лицо героя остаются по масштабу и абрису константными.

[9] Цит. по: *Pearson B.* Stanley Kubrick Explains The «2001: A Space Odyssey» Ending In Rediscovered Interview / Ben Pearson // SlashFilm / Editor in Chief, Head Writer Peter Sciretta. 6 July 2018. — URL: https://www.slashfilm.com/2001-a-space-odyssey-ending/ (дата обращения: 09.09.2019). См., например: *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick / Kate McQuiston. — New York (USA) : Oxford University Press, 2013. — P. 149; *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968) / Irena Paulus // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. — Vol. 40. — No. 1 (Jun., 2009). — P. 118–119.

[10] Подобная «открытая форма» инспирирована структурой первоисточника — «Новеллы о снах» («Traumnovelle», 1920) Артура Шницлера (Arthur Schnitzler).

Все три отмеченных особенности метода Кубрика — и это характерно именно для авторского интеллектуального кинематографа — связаны не только со спецификой кубриковских сюжетов, но и со спецификой их претворения в самой структуре киноленты: режиссер понимает фильм как *аудиовизуальную целостность*[11], в которой экранный образ состоит из двух *семантически и конструктивно равноценных* компонентов: визуального, зримого слоя — и слоя слышимого, аудиального. Последний включает *музыкальный ряд* как смысло- и формообразующую составляющую. В подобных фильмах, по справедливому замечанию Т. Шак, имеет место «совсем не "киномузыка" в привычном эмоциональном или иллюстративном понимании, это интегрирующая составная часть фильма. <…> видеоряд способен влиять на восприятие характера музыки и наоборот»[12].

Музыка является интеллектуальным двигателем фильмов Кубрика[13]; она способствует более острому ощущению смысловой амбивалентности; словно бы переча происходящему, она подчеркивает деструктивность, рассогласованность и сложную «ризому» бытия того мира, о котором Кубрик ведет повествование[14].

Особенно ярким примером может послужить музыкальный ряд к картине, которая находится в фокусе внимания в данной работе.

Основные определения по тематике исследования:

Экранный образ — комплексная визуально-аудиальная структура, воспринимаемая реципиентом при просмотре фильма;

Аудиальный ряд — звучащий слой экранного образа;

Музыкальный ряд — музыкальный компонент звучащего слоя киноленты;

Музыкальный лейтобраз — обладающий рефренной (лейтмотивной) функцией структурно завершенный фрагмент музыкального ряда;

Визуальный ряд — зримый слой экранного образа;

Визуальный лейтобраз — обладающий знаковой семантикой обособленный фигуративный элемент визуальной структуры фильма, с помощью неоднократного повторения формирующий рассредоточенные композиционные рифмы;

Аудиовизуальная целостность — контрапункт визуального и аудиального рядов кинофильма, рождающий смысловую структуру, несводимую к значению каждого из рядов;

---

[11] Т. Шак в подобных случаях полагает уместным использовать термин «медиатекст» (*Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : дис. ... докт. иск : 17.00.02. — Краснодар, 2010. — С. 4).

[12] *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2012. — № 2 (11). — С. 23.

[13] Эта мысль высказывается в д/ф «Стенли Кубрик: жизнь в кино» режиссера Яна Харлана.

[14] Репрезентативным образцом такого оригинального «распределения обязанностей» между музыкой и экранным образом является окончание фильма «Сияние» (1980). Закадровая песня «Midnight, the Stars and You» Рэя Нобля и Эла Боулли (Ray Nobl, Al Bowlly), написанная в 1934 году в жанре модного фокстрота, выбрана ради подчеркивания временной «воронки»: после смерти Джека в саду-лабиринте камера показывает финальный кадр с фотографией главного героя, датированной 1921 годом. Вальс Д. Шостаковича из Джазовой сюиты № 2 в фильме «С широко закрытыми глазами» (1999) навевает ностальгию по чему-то прекрасному, но утраченному, «диссонируя» реальности, где пребывают Билл и Элис. Вальс в самом начале звучит как закадровый, но после сборов на бал «перемещается» внутрь экрана. Эта «модуляция» «стирает» грани между зрителями и героями, усложняя структуру фильма.

«Открытая форма» в кинофильме — амбивалентный семантико-конструктивный феномен, предполагающий: 1) сюжетную незавершенность; 2) множественность интерпретаций смыслового «заряда» ленты; 3) структурную разомкнутость, реализуемую с помощью специфики монтажа и внутренней композиции кадров, с учетом аудиального компонента последней.

Предметом исследования служит звучащий смысловой слой «Космической Одиссеи: 2001».

Объект исследования — континуум внемузыкальных значений и интерпретаций, порождаемых данным слоем.

Цель работы состоит в осмыслении подобных интерпретаций и выявлении оригинальности подхода к музыке в представленной картине режиссера на основе выведенной автором работы классификации функций музыки в кино.

По структурному отношению к визуальному слою фильма звучащую музыку принято делить на *внутрикадровую* и *закадровую*. По семантическому отношению — мы предлагаем различать *сопровождающую*, *комментирующую* и *интерпретирующую* функцию музыки.

В первом случае музыкальный слой вторичен относительно зримого слоя фильма[15]; налицо простая форма «контрапункта» визуального образа и музыки, которая призвана придать «тон» определенному эпизоду, создать атмосферу. В такой функции может выступать как внутрикадровая, так и закадровая музыка.

Выступая *в роли «комментатора»*, музыка не просто «резонирует» визуальному образу, а выявляет его внутренний смысл, не «считываемый» без ее участия. Она может «консонировать» или «диссонировать» зримому пласту того или иного эпизода, проясняя истинное душевное состояние персонажа, обстановку действия, взаимоотношения героев. Но выбор музыки (даже «от противного») определяется сюжетом и характером экранного образа; то есть музыка в комментирующей функции (чаще всего — закадровая) также вторична по отношению к визуальному пласту фильма.

Наиболее сложный смысловой «контрапункт» порождает музыка в *интерпретирующей* функции: она не только комментирует происходящее, а придает ему совершенно особый смысл, который без ее участия *вовсе не существует*. Музыка *формирует особый смысловой срез фильма*, выступая в этом плане *на равных* с визуальным образом. Именно интерпретирующая функция музыки специфична для авторского кино — кубриковского в том числе. По мысли Т. Шак, «равномощность» музыки и зримого слоя чаще всего связана с введением в фильм цитатного материала из золотого фонда музыкальной классики[16]. Действительно, имманентный художественный смысл произведений, уже составляющих мировую классику, помноженный на историю его рецепции, обладает сильным семантическим зарядом и способен предельно переструктурировать исходный смысл экранного образа. Подобная ситуация наблюдается и в «Космической Одиссее».

В комплекс задач, поставленных в процессе исследования, входят:

1. Рассмотрение соотношения визуального и музыкального рядов.

---

[15] Прикладная функция музыки наиболее часто встречаются в кинематографе. См.: *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста. С. 22.

[16] См.: *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста. С. 22.

2. Анализ функции закадровой и внутрикадровой музыки в структуре кадра как художественного целого.
3. Определение видов и функций монтажа.

Новизна работы заключается в определении характерного подхода Кубрика к взаимодействию визуального и музыкального пластов в фильме на примере «Космической Одиссеи». Кубрик последовательно применяет оригинальные принципы работы с музыкальным материалом, реализуемые в разных его кинокартинах. Выявление и спецификация этих принципов позволяет судить о художественном мире Кубрика как о системном целом, обладающем имманентными закономерностями организации.

Обзор литературы. Творческий мир Стенли Кубрика, будучи уникальным явлением, привлекает внимание исследователей, а такой аспект метода режиссера, как выбор саундтрека к фильмам, вызывает повышенный интерес. Однако среди источников о музыке в фильмах Кубрика практически отсутствуют русскоязычные. Как правило, в поле зрения авторов подобных работ находится не технический аспект работы с саундтреком, а аспект философский, то есть выявление подтекстов и амбивалентных смыслов, которые порождаются единонаправленным действием визуального и аудиального рядов (последний включает не только музыку, но и речь, шумы, шорохи и прочие звуки). Таковыми являются книги Ф. Куберски[17], Е. Пецотты[18] и особенно К. МакКуистон[19], в которой автор анализирует метод применения режиссером конкретного музыкального ряда в том или ином фильме. В статье МакКуистон[20] демонстрируется «деконструктивистский» подход к звучащему слою фильмов Кубррика. Среди многообразия монографий последних лет стоит отметить книгу Геррита Бодде[21] и капитальный труд К. Л. Дженгаро[22]. В процессе изучения аудиовизуальной структуры именно «Космической Одиссеи» подспорьем может послужить статья Кьярана Крилли[23]. Оригинальный взгляд на соотношение визуального и музыкального рядов предлагают исследователи Ирена Паулус[24], Карл

---

[17] *Kuberski Ph.* Kubrick's Total Cinema, Philosophical Themes and Formal Qualities / Philip Kuberski. — London; New York : Continuum International Publishing Group, 2012. — 190 p.

[18] *Pezzotta E.* Stanley Kubrick: Adapting the Sublime / Elisa Pezzotta. — Jackson : University Press of Mississippi, 2016. — 246 p.

[19] *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick / Kate McQuiston. — New York (USA) : Oxford University Press, 2013. — 235 p.

[20] *McQuiston K.* The Stanley Kubrick Experience: Music, Firecrackers, Disorientation, and You / Kate McQuiston // Music, Sound, and Filmmakers. Sonic Style in Cinema / Ed. by James Wierzbicki. — New York : Routledge (Taylor & Francis), 2012. — P. 138–150. (Routledge Music and Screen Media Series).

[21] *Bodde G.* Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick / Gerrit Bodde. — Osnabrück : Der Andere Verl., 2002. —194 s.

[22] *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick / Christine Lee Gengaro. — Lanham, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow Press, 2013. — 305 p.

[23] *Crilly C.* The Bigger Picture: Ligeti's Music and the Films of Stanley Kubrick / Ciarán Crilly // György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by Louise Duchesneau and Wolfgang Marx. — Woodbridge : The Boydell Press, 2011. — P. 245–254.

[24] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968). — P. 99–127.

Фридман[25] и Дэвид Паттерсон[26]. Авторы перечисленных трудов предложили разные аналитические стратегии изучения художественного мира Кубрика и музыки как компонента этого мира, а также и нетривиальные трактовки специфики кубриковского универсума и его режиссерских приемов.

Среди русскоязычной литературы выделяется статья С. Уварова[27]. В ней представлены моменты присутствия музыки в фильмах Кубрика, однако без намерения глобально обобщить режиссерские принципы работы с музыкальным материалом. Функционирование музыки в фильмах Кубрика и ее влияние на аудиовизуальное целое становится предметом внимания в диссертационном исследовании Т. Шак — но лишь наряду со многими иными примерами подобного влияния[28].

Сам выбор музыки в фильмах Кубрика связан с философскими подтекстами, в них заложенными. Поэтому исследования, посвященные экзистенциальной проблематике в фильмах Кубрика, могут пролить свет на включение в картину того или иного музыкального фрагмента, даже если в них и не присутствует анализ аудиоряда как таковой. Стоит отметить статью Дж. Абрамса[29], в которой проводится анализ «Космической Одиссеи» сквозь призму ницшеанства (Звездное Дитя интерпретируется как сверхчеловек).

Хотя литература, затрагивающая биографические данные и панораму творчества Кубрика, невероятно обширна, некоторые источники подобного рода заслуживают особенно внимания. Так, например, емкой с точки зрения собранных фактов выглядит книга Джона Бакстера «Стэнли Кубрик: биография»[30].

Но, пожалуй, особую важность имеют книги, переведенные на русский язык и потому в большей мере доступные для отечественного читателя, — а стало быть, и определяющие формирование восприятия фильмов Кубрика в русскоязычной среде. Книга Дж. Нэрмора[31] характерна направленностью на исследование стиля режиссера, оригинальным подходом к его творческому пути в целом и к каждому фильму. Исследователь касается вопросов съемочного процесса, особенностей сценария, идейных проблем, затронутых в картинах, а также осуществляет покадровый анализ (если это является необходимым). Нэрмор с талантом ставит вопрос о стилевых истоках художественного мира Кубрика, в том числе огромное

---

[25] *Freedman C.* Kubrick's «2001» and the Possibility of a Science-Fiction Cinema / Carl Freedman // Science Fiction Studies. — Vol. 25. — No. 2 (Jul., 1998). — P. 300–318.

[26] *Patterson D. W.* Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's «2001: A Space Odyssey» / David Patterson // American Music. — Vol. 22. — No. 3 (Autumn, 2004). — P. 444–474.

[27] *Уваров С.* Классическая музыка в фильмах Стенли Кубрика / Сергей Уваров // Musiqi Dunyasi / гл. ред. и издатель Тариель Мамедов. — URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453 (дата публикации статьи не указана; дата обращения: 09.09.2019).

[28] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино…

[29] *Abrams J. J.* Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey // The Philosophy of Stanley Kubrick / Edited by Jerold J. Abrams. — Kentucky : The University Press of Kentucky, 2007. — P. 221–265.

[30] *Baxter J.* Stanley Kubrick: A Biography / John Baxter. — Boston : Da Capo Press, 1997. — 399 p.

[31] *Нэрмор Дж.* Кубрик / Джеймс Нэрмо; пер. с англ. Елены Микериной. — М. : Rosebud Publishing, 2012. — 382 с.

внимание уделяет проблеме гротеска в художественной культуре и связи этой проблемы с творческим методом Кубрика.

Труд М. Бенсона[32] посвящен истории создания «Космической Одиссеи 2001». На основе множества интервью, взятых у сэра Артура Кларка, Кристианы Кубрик (вдовы режиссера), у актера Дэна Рихтера, у Дуга Трамбалла (создавшего впечатляющие даже по современным меркам визуальные эффекты картины), автор чуть ли не пошагово воспроизводит процесс производства фильма — от знакомства Кубрика с Кларком до премьеры ленты. Книга стала настоящей находкой даже в среде кинорежиссеров, о чем свидетельствует отзыв Мартина Скорсезе. «На протяжении многих лет столько было написано о фильме "Космическая Одиссея" и его создании, что, как мне казалось, мы знаем о нем все. Но впоследствии я получил копию живой, увлекательной и исчерпывающей книги, которая еще больше расширяет наше понимание того, что же является действительно одним из величайших фильмов, когда-либо созданных»[33]. Пожалуй, книга Бенсона — единственный труд, в котором не просто обозначается научная подоплека фильма, а акцентируется внимание на ней (автор книги был хорошо знаком с Кларком и имел возможность задать ему любые вопросы).

Наконец, онтологический смысл кинематографа Кубрика блестяще определен Ж. Делёзом в культовой книге «Кино»[34]. Рассматривая диалектическую оппозицию феноменов тела и мозга в аспекте их кинематографической репрезентации, Делёз почитает одной из высших точек развития «мозгового кино» фильмы Стэнли Кубрика[35].

Итак, каждое исследование о Кубрике связано с новой трактовкой его фильмов, полученной с помощью, метафорически, применения «субъективной камеры», которая «используется» и в данной работе: читателю предлагается — надо надеяться — обновленный взгляд на музыку в «Космической Одиссее».

§ 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ «КОСМИЧЕСКОЙ ОДИССЕИ»

История создания «Космической Одиссеи» столь же интересна, как сам сюжет фильма. Кубрик три года собирал разного рода материалы[36], общался с учеными

---

[32] *Бенсон М.* Космическая Одиссея 2001. Как Стэнли Кубрик и Артур Кларк создавали культовый фильм / Майкл Бенсо; пер. с англ. Д. Сажиной, Д. Калининой. — М. : Эксмо, 2019. — 383 с.

[33] *Benson M.* Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece. Здесь и далее перевод мой. — *Х. Д.*

[34] *Делёз Ж.* Кино / Жиль Делёз; пер. с фр. Б. Скуратова. — Москва : ООО AD Marginem, 2004. — 559 с.

[35] *Там же.* С. 524.

[36] «Кубрик обращался за советами и к научным экспертам, в том числе к известному астроному Карлу Сагану, математику Ирвингу Джону Гуду и специалисту в области искусственного интеллекта Марвину Ли Минскому. В ходе многочасовых мозговых штурмов они постепенно разработали облик космической техники "Одиссеи"» (*Размыслович К.* «Космическая Одиссея 2001 года»: что с нами сделал этот фильм / Кирилл Размыслович // Мир Фантастики и Фэнтези / гл. ред. и учредитель Сергей Серебрянский. 3 апреля 2018. — URL: https://www.mirf.ru/kino/kosmicheskaya-odisseya-2001-goda-50-let (дата обращения: 10.11.2019)).

из NASA, с сэром Артуром Кларком, по рассказу которого и был написан сценарий, много спорил и боролся с киностудиями[37]. В комплекс задач также входила проблема разработки саундтрека к фильму; композитор Алекс Норт решился написать музыкальные эпизоды, которые были одобрены и кинокомпанией MGM, и режиссером[38]. Спустя три года Кубрик приступил к съемкам, и в процессе работы многие аспекты концепции претерпели изменения. К такого рода изменениям относился и отказ от написанного раннее оригинального саундтрека, вместо которого в конечном счете появились произведения Иоганна Штрауса (вальс «На прекрасном голубом Дунае»), Рихарда Штрауса («Так говорил Заратустра»), Арама Хачатуряна (фрагмент «Гаянэ»), Дьёрдя Лигети («Атмосферы», «Приключения», Реквием, Lux aeterna)[39]. Хотя подбор музыки произошел спонтанно, скажем так, по наитию[40], музыкальная составляющая фильма получила определенную функцию в развитии сюжетной канвы и, представляя собой исключительно *цитатный* материал, вступила в специфический *диалог* с видеорядом, обусловленный контрапунктом тех смыслов, которые изначально были имманентны цитируемым произведениям, — и тех смыслов, которые «излучал» визуальный пласт фильма. По замечанию Т. Шак, в таких фильмах Кубрика, как «Космическая Одиссея», «Заводной апельсин», «Барри Линдон», «Сияние» «цитаты классической музыки вводятся <…> как целенаправленный прием, создающий <…> *своеобразный знак стиля*»[41] — режиссерского почерка.

В «Космической Одиссее» «заимствованная» музыка стала, с одной стороны, *средством интерпретации* происходящего на экране, а с другой стороны — *объектом интерпретации*, поскольку ее изначальный художественный смысл модифицировался под воздействием зримых образов и иных аудиальных компонентов (шумов, шорохов и т. д.). Быть может, в такой амбивалентной функции цитатного материала кроется *разгадка отказа Кубрика от музыки Норта*, которая, при всех ее достоинствах, все же сочинялась так, чтобы «рисовать» панораму космических пространств, кое-где — создавать напряженную атмосферу

---

[37] Все детали работы описаны в книге: *Benson M.* Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece / Michael Benson. — New York : Simon & Schuster, 2018. — P. 6–49.

[38] Оригинальную музыку Норта можно услышать тут: — URL: https://www.youtube.com/watch?v=GK9wfcji6s8&list=OLAK5uy_nfZg8CuvTEsKwPZa6vDGcwbDQMl0LPhC8.
Также начало фильма, смонтированное с музыкой Норта, представлено в форме видеофрагмента и доступно здесь: *Fischer R.* Watch the '2001' Opening With Alex North's Original Score / Russ Fischer // SlashFilm / Editor in Chief, Head Writer Peter Sciretta, December 24th 2014. — URL: https://www.slashfilm.com/original-2001-score/ (дата обращения: 25.05.2020).

[39] См.: *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick / Kate McQuiston. P. 132–133.

[40] См.: *Нэрмор Дж.* Указ. соч. С. 203–204. Кубрик использовал те записи, которые оказались под рукой (все они, кроме записи «Приключений» Лигети, перечислены в заключительных титрах фильма): 1. «Гаянэ» А. Хачатуряна — Ленинградский филармонический оркестр, дирижер Г. Рождественский; 2. «Atmosphères» Д. Лигети — Оркестр Юго-Западного немецкого радио, дирижер Эрнест Бур (Ernest Bour); 3. «Lux aeterna» Д. Лигети — Stutgart Schola Cantorum, дирижер Клитус Готтвальд (Clytus Gottwald); 4. «Requiem» Д. Лигети — оркестр Баварского радио, дирижер Фрэнсис Трэвис (Francis Travis); 5. «An der schönen blauen Donau» И. Штрауса — Берлинский филармонический оркестр, дирижер Гербер фон Караян; 6. «Also sprach Zarathustra» Р. Штрауса — Венский филармонический оркестр (дирижер не установлен).

[41] *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста. С. 25.

диссонантно-сонористическими звучностями, то есть — выполнять *функции сопровождения и комментирования, но не интерпретации*.

Представляется, цитатный материал способен влиять на семантику экранного образа в том случае, когда сам он уже обладает достаточной «культурной памятью». Выбранные Кубриком музыкальные фрагменты приобрели в фильме роль формообразующих маркеров и стали двигателями сюжета именно потому, что были узнаваемы благодаря собственной семантической «энергетике» в представлении потенциального реципиента, а частью — были и весьма популярны (как вальс И. Штрауса или «Заратустра» Р. Штрауса). По мысли Т. Шак, цитирование музыкальной классики «имеет <…> глубинные семантические корни и объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала, что позволяет ему активизировать и поддерживать подтекстовые функции музыки <…>»[42]. Музыкальный и визуальный компоненты монументальной картины Кубрика, как сообщающиеся сосуды, стали семантически дополнять друг друга, будучи обусловленными философским контекстом всего фильма либо конкретной сцены.

Структура музыкального ряда «Космической Одиссеи» наглядно представлена в таблице (см. Приложение), где суммированы важнейшие моменты появления музыки в фильме в соотношении с сюжетной канвой и конкретными образами в кадре.

Музыка к «Космической Одиссее» Кубрика содержит несколько аспектов, которые привлекают внимание исследователей. Прежде всего, сам подбор саундтреков вызывает интерес: ведь представлена разнообразная палитра стилей, контрастные техники композиции и жанры[43]. В картине сосуществуют произведения Дьердя Лигети, выполненные в сонорной технике, и тональные композиции — но весьма разнообразные в аспекте вида тональности — Иоганна Штрауса, Арама Хачатуряна, Рихарда Штрауса. Оппозиция тональных и не тональных произведений в фильме чаще всего служила поводом для интерпретаций, поскольку наиболее явный, улавливаемый на слух контраст композиций связан именно с их звуковысотной организацией, и велико искушение «конвертировать» этот контраст в контраст передаваемых данными композициями внемузыкальных смыслов. Так, например, Дэвид Паттерсон отмечает, что тональные композиции связаны с выражением авторской иронии, в то время как «атональные» («atonal») многозначительны и содержат в себе широкий спектр идей[44]. Иной трактовки придерживается Кьяран Крилли: соотнося музыку Лигети с образами сверхземными, исследователь противопоставляет ее остальным композициям, которые в той или иной мере демонстрируют разные аспекты человеческой природы и стремлений[45].

Как видно, в фокус внимания исследователей попадает соотношение разных музыкальных композиций *по транслируемому ими внемузыкальному смыслу*. Но с этим смыслом неразрывно связано и местоположение музыкальных фрагментов

---

[42] *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино. С. 147.

[43] Эта проблема намечена, например, в источнике: *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. С. 146.

[44] *Patterson D. W.* Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" / David Patterson // American Music. — Vol. 22. — No. 3 (Autumn, 2004). — P. 447.

[45] *Crilly C.* The Bigger Picture: Ligeti's Music and the Films of Stanley Kubrick / Ciarán Crilly. P. 250.

в композиции фильма; поэтому можно выявить их различие *по роли в структуре художественного целого*. Эта роль, на наш взгляд, обусловлена *степенью конструктивного влияния музыки на видеоряд* (а не наоборот): а) в момент их *контрапунктирования*, на уровне симультанного их сосуществования; б) на уровне последовательного появления тех или иных музыкальных фрагментов в процессе *развертывания* художественного целого и смены видеоряда.

В первом случае, по сути, речь идет о степени автономности музыки как смыслообразующего и формообразующего элемента: именно звучание музыкального фрагмента задает темпоритм развертывания экранного времени, смены кадров и визуальных компонентов внутри кадра (скажем, при панорамировании). Фактически, чем более протяженный фрагмент музыки цитируется режиссером без изменений и беспрерывно — тем сильнее влияние имманентной структуры этого фрагмента на визуальный слой. При цитировании «больших фрагментов, а иногда и целых произведений или законченных частей в качестве так называемого "заимствованного материала" или "использованной" музыки <…> идея, драматургия и композиция [фильма] во многом исходит из музыкального ряда»[46]. Сказанное относится в первую очередь к закадровой музыке. В «Космической Одиссее» наблюдается интересная закономерность: протяженные музыкальные фрагменты, звучащие *за* кадром, коррелируют с ритмом движения *внутри* кадра (например, ритм штраусовского вальса словно бы программирует ритм поворотов космической станции), а иногда и обусловливают его (скажем, при полном проведении «Атмосфер» Лигети «дыхание» музыкального материала структурирует смену мелькающих «космических» панорам, а затем и микроритм смены деталей интерьера в странной комнате, куда попадает Боумен, при съемке движущейся субъективной камерой). Как отмечает Шак, «в подобных фильмах отсутствует или минимально используется вербальный текст, внимание концентрируется на видеоряде и музыке»[47]. Согласно Дж. Нэрмору, исключительность «Космической Одиссеи» как научно-фантастического фильма состоит в том, что режиссер отказывается от «разглагольствований» и замедляет все эпизоды, которые возможно визуально замедлить[48]: визуальный ряд оказывается запрограммирован не сюжетными поворотами или диалогами (они крайне скупы и не занимают по времени даже половины картины), а музыкой, «дирижирующей» драматургией целого по своим правилам.

Во втором случае особую проблему составляет имплицитное влияние принципов имманентно музыкальной драматургии на драматургию фильма как аудиовизуального целого: «<…> в методике анализа музыки кино используются некоторые приемы и принципы анализа музыкально-сценических жанров <…>. … аналогии можно искать на разных уровнях: структурирования музыкального тематизма (лейттематизма), приемов его развития, реализации драматургического процесса, особенностей формообразования и пр.»[49]. При этом Кубрик отдает пред-

---

[46] *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста. С. 22.

[47] Там же.

[48] *Нэрмор Дж.* Указ. соч. С. 214–215.

[49] *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино в аспекте оперной драматургии (к проблеме лейтгармоний) // Культурная жизнь Юга России. — 2014. — № 1 (52). — С. 29. Влияние принципов музыкальной драматургии на композицию художественного целого в «Широко закрытых глазах» рассмотрено в источнике: *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. С. 232–233.

почтение принципам устройства художественного целого, которые актуальны не только для музыки, но и для иных становящихся во времени искусств.

Драматургия «Космической Одиссеи» многопланова: она представляет собой *контрапункт разных конструктивных принципов*, направленных на создание сбалансированной структуры, обладающей особенным темпоритмом становления. Таков, например, принцип дискретной повторности аудиовизуального элемента (принцип переносной симметрии), который коррелирует с «рефренным» принципом развития музыкального материала[50]. В «Космической Одиссее» явно прослеживается *рондообразность* — и в музыкальном, и в визуальном аспектах; доказательством тому является появление Черного Монолита как визуального «лейтобраза»[51]. Среди музыкальных образов «рефренную» функцию выполняют Реквием и «Атмосферы» Лигети, вальс И. Штрауса и вступление к «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса.

Другим принципом драматургии, имманентным как музыке, так и киноискусству, становится *принцип сквозного развития*, находящийся в диалектически напряженном соотношении с «рефренным» методом организации материала, при котором акцент ставится на формировании «рассредоточенных» во времени композиционных рифм, фундирующих композицию и придающих ее архитектонике стабильность. Сквозное развитие обусловливает чередование эпизодов-сцен внутри крупных разделов фильма. Фактически начальная и конечная точка неуклонного, последовательного развития: от образа дикого предка человека — до образа Звездного Дитя — обусловлена кубриковской трактовкой процесса эволюции. Пожалуй, этот процесс «сквозного», неизбежного *развития* вкупе с *возвращением* некоторых черт, необходимых для выживания вида (скажем, присутствие агрессивной энергии) лучше всего отображается фрагментом штраусовского «Заратустры», появляющегося в фильме трижды: первый раз в качестве вступительного возгласа, а два других — как символ, определяющий переход от обезьяны к человеку, а от человека — к Звездному Дитя. Таким образом, *рефренная* функция этого музыкального материала органично соединяется со *сквозным* принципом развития, который обусловлен как сценарием, так и внемузыкальными коннотациями данной музыки в контексте фильма.

На конструктивном уровне художественного целого в картине выстраивается *контрастно-составная форма*: пролог с обезьянами «На заре человечества» — обособленный фрагмент (если не принимать во внимание лейтобраз монолита, а концентрироваться только на временной и пространственной составляющих, а также на специфике визуального ряда), но, благодаря музыке (Вступление «Заратустры» Р. Штрауса и вальс И. Штрауса), этот фрагмент гармонично встраивается в структуру художественного целого. Подобные контрастно-составные формы реализуются и на масштабном уровне локальных сцен: так, вальс подразделяется Кубриком на две части, между которыми вставлены нарративные сцены на космической станции без закадрового музыкального сопровождения. Тем самым

---

[50] Впрочем, любая кинокартина невозможна без логических повторов, так как повторность обусловлена самими свойствами человеческого восприятия.

[51] Т. Шак выявляет подобные по функции «визуальные лейтмотивы» в «Сиянии» («коридоры отеля, лабиринт, мальчик на велосипеде»). См.: *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. С. 64.

вальс способствует выстраиванию симметрии внутри эпизода: он появляется за кадром только тогда, когда камера переключается на вид открытого космоса и «кругового танца» космических кораблей вокруг Земли.

Итак, органичный синтез разных драматургических принципов в фильме становится возможным *в том числе благодаря тонкому соединению двух равнозначных смысловых «каналов», визуального и музыкального — по «вертикали» (контрапункт музыки и визуального образа) и «горизонтали» (динамическое развертывание каждого из этих компонентов на протяжении всего фильма).*

Все многообразие произведений, формирующих музыкальный ряд, необходимо структурировать, чтобы более детально рассмотреть транслируемый ими смысл. Эти произведения, очевидно, имеют разную функцию и несут разную смысловую нагрузку: некоторые из них призваны выявить скрытое значение, «зашифрованное» в кадре; другие оттеняют экранный образ или даже «диссонантно» «контрапунктируют» ему. Важнейший блок музыкальных композиций представлен творчеством Дьердя Лигети. Авторы остальных музыкальных композиций представлены каждый — единственным произведением.

§ 2. СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ МУЗЫКИ Д. ЛИГЕТИ. «ATMOSPHÈRES» И «AVENTURES»

Произведения Лигети гармонично вписались в поле жанра научной фантастики, расцвет которого в литературе и кинематографе приходится именно на вторую половину XX столетия. Впрочем, на премьере «Одиссеи» в Вене Лигети был шокирован тем, что в фильме без разрешения была использована его музыка. В итоге компания MGM выплатила композитору компенсацию за нарушение авторских прав, но нельзя отрицать, что именно благодаря Кубрику музыка Лигети стала популярна в определенных кругах[52].

Творчество Лигети в настоящее время воспринимается как яркий символ новейшей музыки XX века. В частности, сочинению «Атмосферы» посвящено множество аналитических исследований, среди которых можно отметить работы отечественных композиторов А. Г. Шнитке[53] и Ф. К. Караева[54], ученых Ю. Н. Холопова[55], М. С. Высоцкой и М. Григорьевой[56]. Несмотря на разнообразие подходов, в большинстве случаев исследователи стремятся изучить три аспекта организации музыки Лигети: во-первых, аспект драматургический (принципы организации

[52] См.: *Platt R.* Clarke, Kubrick, and Ligeti: A Tale / Russell Platt // The New Yorker / Ed. David Remnick. 12 August 2008. — URL: https://www.newyorker.com/culture/goings-on/clarke-ku (дата обращения: 07.09.2019).

[53] *Шнитке А.* Оркестровая микрополифония Лигети / Альфред Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается (из собраний «Шнитке-центра»). Вып. 2 / ред.-сост. А. В. Богданова. — М. : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — С. 12–17.

[54] *Караев Ф.* Atmosphères // Тембрика / Фарадж [Караевич] Караев // Теория современной композиции / отв. редактор В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — С. 246–257, 263–265.

[55] Ф. Караев ссылается на рукопись: *Холопов Ю. Н.* «Атмосферы» Д. Лигети [рукопись]. 1986–1988. См.: *Караев Ф.* Atmosphères. С. 265.

[56] *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. — М. : МГК им П. И. Чайковского, 2011. — С. 161–175, 209–214.

формы в условиях сонорики), во-вторых, аспект тематический (свойства музыкального материала и принципы его развития), в-третьих, аспект фактурный (устройство музыкальной ткани по вертикали и горизонтали, определение параметров ее плотности, диссонантности и т. д.). С точки зрения драматургии исследователи выделяют в произведении 8 (иногда 10) эпизодов, маркированных сменой технических параметров (динамика, плотность музыкальной ткани, тип изложения, тембрика). Тематический аспект служит предметом особо скрупулезного изучения, в частности, анализируются сонорные эффекты, создаваемые микроэлементами музыкальной ткани, и сами микроэлементы. Фактурный аспект связан с принципом микрополифонии.

Психологическая и эмоциональная палитра, создаваемая «Атмосферами», порождает особый фон, связанный с внемузыкальными категориями, что подтверждается авторским восприятием музыкального материала, отсылающим к *внемузыкальным* образам: «Звуки и музыкальный контекст постоянно вызывают у меня чувство цвета, плотности, видимой или даже вкусной формы. С другой стороны, цвет, форма, качество материала и даже абстрактные идеи невольно пробуждают во мне музыкальные концепции (замыслы)»[57]. Композитор обладал синестезией[58] и при написании произведений зачастую опирался на столь специфичный нейрологический феномен: его сочинения насыщались сложным «подтекстом», связанным с визуальными образами, что, вероятно, и способствовало столь удачному включению его музыки в кинокартину[59]. Кубрик смог передать специфику музыки Лигети с помощью операторской работы и спецэффектов, создать аудиовизуальный гипертекст.

Одним из ярких примеров «синестетического» подхода к материалу могут служить начальные кадры фильма, в которых словно бы «слышатся» звуки только зарождающейся вселенной; будто физически ощущается ее расширение со скоростью света. В этой музыке явно чувствуется тот первоначальный хаотичный импульс, из которого был создан вакуум вселенной и все существующие химические элементы, а потом галактики со своими звездами и планетами. Любопытное сравнение приводят Марианна Высоцкая и Галина Григорьева: фактурная специфика, «агогические и динамические эффекты» партитуры Лигети сопоставляются с образами воздушных масс, перемещениями «атмосфер», которые преобразуются «под действием неощутимых на слух внутренних процессов»[60]. Образы воздушных масс могут коррелировать и с представлением о космосе и сгустках газов, которые наполняют его.

«Атмосферы» звучат в фильме три раза: первый раз — на фоне темного экрана, второй раз — в эпизоде на Луне и третий — в большой части эпизода «Путешествие за грань бесконечности». Темный фон символизирует, как уже говорилось, первоначало зарождения Вселенной. По мнению Ирены Паулус, контрапункт темноты на экране и музыки Лигети можно воспринять как аналог интродукции, традиция применения которой берет начало не только в фильмах

---

[57] Цит. по: *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. P. 154.

[58] См.: *Rogowska A.* Categorization of Synaesthesia / Aleksandra Rogowska // Review of General Psychology. — Vol. 15. — No. 3. (September 2011). — P. 216.

[59] Ibid.

[60] *Высоцкая М., Григорьева Г.* Указ. соч. С. 211.

«золотого века» Голливуда[61], но и в театре (скорее всего, Паулус имеет в виду темноту в театральном зале и опущенный занавес в начале того или иного представления). Кубрик готовит зрителей к просмотру серьезной картины. Другая интерпретация носит «метафизический» характер, она заключается в том, что черный экран — это черный Монолит, который уже поглотил Боумена, и все, что мы видим после, является воспоминанием Звездного Дитя[62]. В дополнение к мыслям Паулус можно предположить: звучание «Атмосфер» в начале — это *голос* самого Монолита; *визуальный лейтобраз соединяется с музыкальным лейтобразом в исходной точке сюжета, определяя дальнейший принцип повторности* и «закольцованности» структуры фильма[63] (как в «тоннеле времени», порожденном действием гравитации на границе сферы Шварцшильда).

Поскольку «Атмосферы» зыбкостью своего звучания органично соотносятся с «метафизическим» смысловым пластом, это произведение становится одним из наиважнейших *лейтмотивов* фильма. Однако только один раз композиция проводится *полностью*: в сцене полета Боумена сквозь пространство и время. *Смена разделов «Атмосфер» параллельна смене крупных планов, репрезентирующих лицо Боумена* (который словно бы преодолевает физические законы, действующие на Земле); на протяжении всей сцены зритель видит внешний мир глазами космонавта (благодаря применению *субъективной камеры* при съемке звездного потока) — но одновременно видит и его самого (когда камера переключается и фиксирует неподвижное лицо Боумена). Происходит словно бы *раздвоение зрительской позиции*, которое коррелирует с нелинейной временной структурой эпизода.

Для усиления не только необычных временных, но и пространственных эффектов Кубрик применяет метод врезки негатива в проявленную пленку: кадры негатива обрамляются привычно оформленными кадрами, и на достигнутом контрасте выстраивается драматургия на микроуровне. В начале чередования кадров мы видим глаза Боумена сперва в позитиве, потом в негативе, а в конце сцены глаза космонавта оказываются вновь представлены в позитиве, после чего и мир отражается в позитиве — что свидетельствует о его восприятии глазами экранного персонажа. По словам Паулус, Кубрик достигает тем самым сильнейшего психологического эффекта: зритель сливается воедино с главным героем и совершает путь за грань бесконечности вместе с ним[64]. Рассматриваемый эффект становится столь выигрышным благодаря *нетривиальному применению крупного плана*: мы видим лицо Боумена в скафандре без ушей, тем самым именно зритель становится «ушами» Боумена, только зритель слышит звуки (воспринимаемые как шумы)[65], которые для героя, возможно, звучат не извне, а в голове: его тело

---

[61] В пример можно привести один из культовых фильмов «Унесенные ветром» (режиссер В. Флеминг, 1939), в котором между частями фильма расположена музыкальная композиция: на экране представлен неподвижный пейзаж, изображающий кровавое небо американского Юга, и его экспонирование сопровождается звучанием музыки Макса Стайнера.

[62] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968). P. 104–105.

[63] Ibid. P. 105.

[64] *Ibid.* P. 112.

[65] Ibid. P. 112–113.

выдерживает мощнейшее напряжение, и каждый атом организма на пике концентрации энергии начинает «звучать».

Кроме использования субъективной камеры и оригинальной подачи крупного плана, стоит отметить виртуозный *ассоциативный монтаж*, которым Кубрик изобретательно пользуется на протяжении всего фильма (примером чему служит знаменитый стык кадров с костью, подбрасываемой австралопитеком, и космической станцией). В сцене полета Боумена за грань бесконечности работа с монтажом особенно тонкая, поскольку ведется на протяжении длительного экранного времени (16 минут) с учетом смены темпоритма его протекания. В основной части полета в поле зрения зрителя находятся только два чередующихся объекта: лицо Боумена и Вселенная. В потоке кадров можно заметить, как от лица Боумена постепенно остается только лишь глаз, который методом стыка превращается в космические пятна преимущественно красного цвета. В свою очередь, пятна не остаются в статичном состоянии: с развитием действия эти глазоподобные объекты подвергаются постепенной трансформации: сначала они напоминают странноватые ростки, бобы, после чего они получают явно выраженную эмбриональную форму. Такой ассоциации способствует выдержанный красный цвет с некоторыми прозрачными участками; возможно, режиссер предвосхищает тем самым вступление Боумена в круг смерти и повторного рождения, которое ждет космонавта в странной комнате, за двадцать тысяч световых лет от Земли.

Примечателен тот факт, что Кубрик с помощью *стоп-кадра* преподносит зрителю то глаза, то лицо героя. Такой прием имеет не только кинематографический, но и чисто научный генезис: до начала создания фильма Кубрик три года собирал материалы у ученых NASA[66], чтобы достоверно воплотить в жизнь существующие на тот момент гипотезы и теории о разных космических явлениях, в данном случае — о преодолении времени и расстояния с помощью скорости света. Сцена с космонавтом воплощена с приближенной к эйнштейновской истине точностью, а именно, пока Боумен летит, и действует замедление времени, герой остается молодым; но оказавшись в комнате, он моментально стареет, «компенсируя» время, потраченное на полет. В силу снова вступают привычные физические законы, которые распространяются в данном случае на пространство-время, эквивалентное земному. Впрочем, нельзя утверждать, что странная комната создает точную альтернативу земному образу жизни. Поскольку существование в комнате всего лишь аналог-двойник обычного существования, в структуре последнего искажение времени и пространства только усиливается.

Свидетельством этому служит как музыка — «Aventures» Лигети, — так и сам метод съемки. «Приключения» (1962), вместе с «Nouvelles Aventures» («Новые приключения», 1965), формирует «диптих». Оба произведения рассчитаны на трех певцов и семь инструменталистов. Как указывают М. Высоцкая и Г. Григорьева, «Aventures» представляют собой «алеаторно-сонористическое сочинение с элементами театра абсурда»; это, по авторскому комментарию, «“маленькая опера с ирреальным, воображаемым действием”, “театр аффектов”, где калейдоскопически чередуются 15 ролей (эмоциональных состояний), 5 из которых являются главными: “ирония (насмешка), печаль (депрессия, ностальгия, подавленность),

[66] *Benson M.* Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, and the Making of a Masterpiece. P. 6.

юмор (шутливость, радость), любовь (эротика), страх"»[67]. Лигети использует до предела напряженные человеческие голоса, воспроизводящие крики, восклицания, отдельные буквы и слоги, звуки, издаваемые при какой-либо физической реакции.

Абсурдность музыки, а именно — идея гиперболизации человеческих чувств и эмоций, — переносится и на визуальную реализацию материала: искажение пространства комнаты благодаря съемке широкоугольным объективом, искажение движений главного героя. Временное искажение воплощается здесь с помощью двойников Боумена, каждый из которых старее другого. Идея двойников, которые сосуществуют и становятся эквивалентами друг друга, прослеживается и на локальном уровне, множа временные «петли»: в тот момент, когда один из двойников космонавта случайно разбивает бокал и пытается его поднять с пола, на столе уже появляется его дубликат: в свою очередь, этот непримечательный на первый взгляд момент знаменует появление очередного, лежащего в кровати, двойника самого Боумена.

Лигети именовал «Приключения» «авантюрой формы и выражения, воображаемым действием, лабиринтной мешаниной отчужденных чувств и стремлений <…>»[68]. С одной стороны, авторская характеристика произведения проецируется Кубриком на перипетии, которые претерпевает Боумен (глагол «aventurer» во французском языке имеет значение «рисковать», «подвергать опасности»). «Лабиринт» чувств и эмоций трансформируется, благодаря интерпретации Кубрика, в лабиринт пространственно-временной, приводящий в проекции к онтологическому коллапсу (ведь впоследствии Монолит словно бы «выплевывает» Боумена, превратившегося уже в Звездное Дитя, в космическое пространство[69]). С другой стороны, Кубрик, видимо, «снимает» иронию композитора. И если сам Лигети говорил об «охлажденном», «свежезамороженном» экспрессионизме[70], то в фильме экспрессия отсутствует, а *ощущение «замороженности» метонимически переносится на характеристику пространства*. Комната, в которой оказывается Боумен (и в этот момент *ритм его тяжелого дыхания*[71] *сменяется вторжением «Aventures»*), устроена по принципу мертвенно-статичной симметрии: ровно посередине расположена огромная кровать (на которой потом будет умирать

---

[67] Цит. по: *Высоцкая М.*, *Григорьева Г.* Указ. соч. С. 166–167.

[68] Цит. по: Там же. С. 167.

[69] В этот момент звучит вступление «Заратустры», о чем будет сказано в дальнейшем.

[70] См.: *Высоцкая М.*, *Григорьева Г.* Указ. соч. С. 168.

[71] Боумен тяжело дышит и в начале, и в конце рассматриваемой сцены. Это два состояния, которые находятся на границе преодоления времени и пространства в первом случае, человеческой природы во втором. В дыхании космонавта есть особая смысловая драматургия и ритм. Кубрик как бы подчеркивает, что дыхание — первостепенный признак человеческого существования. Вспоминается сцена отключения HAL'a, в которой тоже можно услышать тяжеловесное дыхание Боумена; режиссер противопоставляет полярных героев, показывая, что существо, имеющее важный признак жизни, всегда будет доминировать над своим созданием. С дыханием связан миф: якобы Кубрик включил в фильм запись дыхания Алексея Леонова в открытом космосе, что оказалось неправдой, хотя сам космонавт в интервью не раз отмечал данный «факт» (См.: *Lapenkova M.* First man to conduct spacewalk, Alexei Leonov, dies / Marina Lapenkova // Phys. Org / Editor-in-Chief John Benson. — URL: https://phys.org/news/2019-10-spacewalk-alexei-leonov-died.html; дата обращения: 01.12.2019).

Боумен, и его тело будет располагаться на ней тоже строго симметрично); панели с картинами, подсвечники и статуи зеркально отражают друг друга вдоль воображаемых вертикальных осей (если их провести перпендикулярно полу по смежным стенам). Сам пол размечен квадратными подсвеченными стеклами (то есть выбрана геометрическая форма, обладающая внутренней симметрией — как билатеральной, так и центральной). Показательно, что Боумен словно остается в заложниках у этого замершего пространства: даже встав из-за стола, он вновь возвращается к нему.

Музыка Лигети начинает звучать в тот момент, когда Боумен окидывает взглядом комнату, только оказавшись в ней, и возникает впечатление, что звуки доносятся буквально из каждого ее угла, составляя контрапункт мерному ритму дыхания космонавта. Путем панорамирования Кубрик демонстрирует зрителю единственный выход из комнаты в смежную с ней ванную; но, сделав круг, камера возвращается именно в ту комнату, куда опустилась капсула с Боуменом, тем самым подчеркивается, что выхода из пространственно-временной «петли» на самом деле нет. В тот момент, когда Боумен видит самого себя сидящим за столом в комнате, *звучание «Aventures» прерывается, так как шествие по пространственно-временному лабиринту заканчивается*. Из комнаты может увести Боумена лишь та сила, которая превыше законов времени и пространства — черный Монолит.

§ 3. «REQUIEM: KYRIE» И «LUX AETERNA» ЛИГЕТИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ САКРАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ

Ярким примером «мировоззренческого оксюморона», *«соединения несоединимого» в плане контрапункта визуального и музыкального рядов* явилось обращение режиссера к произведениям Лигети религиозной тематики — «Requiem: Kyrie» (1965) и «Lux Aeterna» (1966). Кубрик вводит духовные по сути своей композиции в структуру фильма с диаметрально противоположной мировоззренческой подоплекой, тем самым трактуя эти произведения сквозь призму рационализма. «…у Кубрика сам мир предстает мозгом, между мозгом и миром существует тождественность»[72], — замечает Ж. Делёз.

Kyrie звучит во время трех появлений Черного Монолита, что позволяет трактовать данные музыкальный и визуальный лейтобразы как смысловую аудиовизуальную целостность. Звучание Kyrie можно интерпретировать в качестве «эпитафии» всему человеческому роду, который под действием разрушительной силы Монолита достигает новых этапов развития и одновременно — диалектически — приближается к своему концу. Смысловая основа жанра Реквиема в целом проецируется и на фильм: концепция «смерть для мира земного и одновременно перерождение для мира небесного» адаптируется под принцип перерождения одной цивилизации в другую. Режиссер последовательно развивает мысль о трансформации Homo Sapiens, выстраивая цепочку: примат — человек — Звездное Дитя, которое, в свою очередь, должно породить новый вид сознательных существ. Дуализм концептов «жизнь» и «смерть» воплощен в самой композиции Kyrie,

[72] *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 525.

представляющего собой фугу на две контрастные темы, одна из которых очень активна в своем микродвижении, а вторая, ритмически упорядоченная, задает перманентную временную основу (в первых четырех звуках этой темы прослушивается контур начального мотива Dies Irae[73]).

Уже первое появление лейтобраза Монолита в контрапункте со звучанием Реквиема экспонирует обозначенную проблему диалектики жизни и смерти, единства развития и уничтожения. В первобытную эпоху черный Монолит побуждает приматов к насилию: сначала это убийство животных и переход от растительных белков к животным белкам, столь необходимым для формирования организма; далее — это насилие внутри вида и выстраивание новой социальной системы во главе с сильнейшим (т. е. выжившим в схватке со своим соплеменником). Конечно, убийство парадоксальным образом является новой отправной точкой в эволюции, но одновременно и запускает эдакий таймер с «бомбой», которая в итоге или уничтожит человечество в целом, или даст жизнь новому виду.

Во второй раз Реквием звучит в сцене прилета космической экспедиции на Луну — в связи с обнаружением черного Монолита. Приближаясь к загадочному гиперобъекту, космонавты слышат непонятный шум в голове, так как во взаимодействии с лучами солнца Монолит начинает посылать в космос некие сигналы. Звучание Реквиема можно интерпретировать как голос Монолита, оказывающий деструктивное воздействие на человеческий мозг, поскольку человек вторгается туда, куда не следует. Если перед обезьянами Монолит возникает своей волей, то в случае с его обнаружением на Луне ситуация противоположная. *Введение Реквиема в качестве закадровой музыки* служит словно бы предупреждающим сигналом, *маркером нового перелома в эволюции*, который после вторжения на Луну оказывается неизбежным.

Посещение Луны связано со звучанием еще одной композиции Лигети — «Lux Aeterna»: ее фрагмент «контрапунктирует» моменту высадки космонавтов с экспедицией на поверхность спутника Земли. Оригинальное звучание пьесы подразумевает использование элементов инструментального театра: «одетые в черные костюмы и маски музыканты (включая дирижера) совершают ритуальные движения и перемещаются по сцене, освещенной с помощью юпитеров и свечей. Световая драматургия обретает облик концентрической структуры: сцена, поначалу в полной темноте, постепенно освещается глубоким красным светом — вместе со светом на сцену выходит певица, которая зажигает свечи перед началом сочинения и гасит их в конце, — красный свет гаснет, и вновь воцаряется полная темнота»[74].

Характер взаимодействия данного произведения с визуальной составляющей обусловлен отчасти самим названием («Вечный свет»): Монолит — катализатор поворотных моментов в жизни разумных существ — поглощает солнечные лучи, т. е. определенного рода «вечный свет» (точнее — не буквально, а метафорически, — его материальный эквивалент). Вступив в «реакцию» со светом, Монолит начинает издавать пронзительный звук, переходящий в ультразвуковой диапазон, из-за чего у членов экспедиции начинаются головные боли. Кейт МакКуистон отмечает, что не случайно «Lux Aeterna», наравне с «Kyrie», является одним из двух

[73] Мотив средневековой секвенции Кубрик использует в «Сиянии».

[74] *Высоцкая М., Григорьева Г.* Указ. соч. С. 191.

произведений с использованием *голосов*[75]: будто бы галлюцинаторные «голоса» населяют сознание космонавтов.

Таким образом, несмотря на то, что появление Монолита сопряжено с диалектикой конструктивного начала — и начала разрушительного, данная диалектика семантически обогащается *противоположным подтекстом* в сценах с приматами и с космонавтами. Эта противоположность маркируется *музыкальным рядом*, который в обоих случаях транслирует зрителю особое ощущение бытия художественного времени, имеющего *разный характер и скорость течения*. Как отмечает МакКуистон, «в случае с "Lux Aeterna" Лигети опирался на традиционную технику установки голосов в каноне, но каноны, разбросанные по шестнадцати голосам, тесно взаимосвязаны, так как их пропорции избегают ясного метра в пользу сложных числовых соотношений. <…> это произведение <…> скорее плавает во времени, нежели находится в рамках строгих музыкальных ритмов, что также создает впечатление постепенного накопления энергии»[76]. Как луноход быстро скользит на поверхности Земного спутника, так и музыка «скользит» вне определенного метра и ритма. Напротив, в сцене с приматами, созерцающими Монолит, с помощью звучания «Атмосфер» создается ощущение *затяжного времени*. Возможно, ускорение времени в эпизоде с космонавтами обусловлено идеей ускорения самого процесса эволюции по мере приближения к эпохе Homo Sapiens — и ускорения самого темпа жизни людей, подчиненных техническому прогрессу.

Последнее появление Реквиема, в начале «главы» «Путешествие за грань бесконечности», контрапунктирует «парению» Черного Монолита над Юпитером. Оттолкнувшись от этого «контрапунктического узла» музыкального и визуального лейтобразов, режиссер выстраивает *«композиционную рифму»*, предоставляя нашему вниманию сцену, которую можно было бы условно назвать «парад планет» (в данном случае планеты Юпитер и ее спутников): это *прямая отсылка* к начальной сцене фильма с музыкой «Заратустры» Штрауса, на фоне которой Земля, Луна и Солнце тоже выстраиваются в аналогичный ряд. В обоих случаях «парад небесных тел» провоцирует *«сломы» в линейном течении времени* и открывается черным экраном — видимо, образом Монолита «крупным планом». Возможно, именно Монолит и является силой, инспирирующей выстраивание небесных тел в определенном порядке.

Вплоть до начала полета Боумена звучит именно Kyrie, знаменующее, вероятно, странное состояние космонавта — фактически *подобное его смерти как человека*. Как только Боумен приближается к Монолиту, сознание космонавта будто бы взрывается, а Монолит тем временем поглощает героя[77] и отправляет его в путешествие со скоростью света. По словам И. Паулус, *только когда душа Боумена покидает застывшее тело, совершается музыкальный переход от Kyrie к «Атмосферам»*, которые «становятся знаком перехода от физического человека к духовному человеку, т.е. к состоянию, при котором Боумен не знает, кто он (важно отметить, что мы, как зрители, вынуждены принять точку зрения Боумена)»[78].

---

[75] *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. P. 154.

[76] Ibid.

[77] Второе подобное «поглощение» знаменует перерождение Боумена в Звездное Дитя.

[78] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 112.

Анте Петерлич (Ante Peterlić) фундирует необходимость троекратного звучания Реквиема в фильме тяготением драматургии киноленты к лейтмотивному принципу организации. Петерлич рассматривает действие данного принципа на примере визуального ряда (появление Монолита в кадре требует в большинстве случаев возвращения музыкального образа)[79]. Но тем ярче выделяется на фоне строгого соответствия появления Монолита — звучанию музыки Реквиема последнее, *четвертое возникновение Монолита в кадре*, «лицом к лицу» со старым Боуменом в постели. Нельзя не заметить яркую аллюзию на «Сотворение Адама» Микеланджело: жест Боумена фактически представляет собой «реплику» жеста первого человека[80]. Монолит, наподобие ветхозаветного Бога, «пересотворяет» природу Боумена, придает ей новую форму и витальную силу. В этот момент в качестве сопровождения используется *вступление из симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра»*. Смена музыкального материала, контрапунктирующего визуальному лейтобразу Монолита, корреспондирует со сменой роли Монолита: он инспирирует перерождение человека в «Звездное Дитя», которое должно породить новый вид на Земле — и, возможно, *повернуть эволюцию в совершенно неизведанное русло*, «закрыв» огромную страницу времени, охватывающую существование приматов (в частности — человека).

Несмотря на разнообразие смысловых нюансов, касающихся контрапункта визуального и музыкального рядов, *все произведения Лигети в контексте фильма оказываются взаимосвязаны*: *они «раскрывают» смысловой слой, связанный с диалектикой внечеловеческого и человеческого*. Поначалу режиссер постепенно «встраивает» каждое произведение в общую смысловую структуру киноленты, связывая его с определенным явлением или предметом: так, в начале фильма «Атмосферы» выступают как голос Монолита, полет на Луну сопровождает Lux Aeterna, здесь же при контакте Монолита и лучей света мы слышим его новый «голос» — Kyrie из Реквиема. Но в*се перечисленные произведения соединяются между собой на временной дистанции благодаря одному лейтобразу — Монолиту*. Кульминацией взаимодействия музыки и визуального ряда является «Путешествие за грань бесконечности», в котором благодаря косой склейке на микроуровне начальное Kyrie «модулирует» в «Atmosphères», которые в свою очередь уступают место «Aventures». Объединение композиций Лигети обусловлено как сюжетом, так и музыкальной логикой: на пике формообразовательного процесса последовательно проводится каждый музыкальный лейтобраз фильма — и создается зона масштабной кульминации. Анте Петерлич даже выводит трехфазовую структуру «последовательности» («sequence») кадров в «Путешествии», причем в этой последовательности становление музыкального материала совпадает со становлением кинематографической идеи: сперва космический корабль и монолит парят на орбите Юпитера; как вторая фаза рассматривается «психоделическое путешествие» («psychedelic sequence»); наконец, остановка в комнате, стилизованной

[79] См.: Ibid. P. 111.

[80] Скорее всего, такого рода аллюзии не могут воплощаться на интуитивном уровне, так как знаменитая фреска Сикстинской капеллы — один из главных культурологических символов, нередко «цитируемый» в кинематографе (например, в «Солярисе» Стивена Содерберга 2002 года).

в духе интерьеров эпохи Людовика XVI[81]. Таким образом, именно «*Путешествие*» *можно рассматривать в качестве наиболее сложного эпизода «Одиссеи» как с точки зрения «вертикального контрапункта» музыки и визуальных образов — так и с точки зрения «горизонтального развертывания» собственно музыкального материала.*

§ 4. «ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА» Р. ШТРАУСА КАК «ЭМБЛЕМА» «КОСМИЧЕСКОЙ ОДИССЕИ»

В кинематографе музыка Рихарда Штрауса представлена очень широко: на данный момент существует 248 картин, включающих фрагменты разных его композиций. Это не случайно: во-первых, с природой кинематографа органично соотносится сама специфика художественного метода Штрауса, о чем критики говорили еще в эпоху немого кино, ориентируясь на характер образного мышления композитора, который зачастую соединял разные музыкальные идеи наподобие мозаики, где каждый музыкальный образ соответствовал внемузыкальному[82]. Во-вторых, сам Штраус был не чужд кинематографу; он дал добро на использование музыки «Кавалера Розы» в качестве сопровождения одноименного фильма («Der Rosenkavalier», *1926*) — еще немого[83]. Примечательно, что режиссером фильма выступил Роберт Вине (Robert Wiene[84]), известный по культовой ленте «Кабинет доктора Калигари» («Das Cabinet des Dr. Caligari», 1920). Предполагалось сопровождение показа фильма музыкой Штрауса в исполнении оркестра, что характерно именно для немецкой традиции. Можно привести в пример фильмы «Пражский студент: романтическая драма» («Der Student von Prag: ein romantisches Drama») Пауля Вегенера (Paul Wegener) с музыкой Йозефа Вайса (Josef Weiss); «Носферату — симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens») Фридриха Вильгельма Мурнау (Friedrich Wilhelm Murnau) с музыкой Ганса Эрдмана (Hans Erdmann). Однако если с музыкальным показом фильмов Вегенера и Мурнау были определенные сложности, то в данном случае сам Штраус дирижировал на премьере в Дрездене 11 января[85]. Он основательно подошел к этой ситуации. В итоге *действие фильма было подчинено музыке*[86]. Этот метод контрапункта визуального и звукового компонентов пришелся по вкусу не всем: так, критик

---

[81] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 111.

[82] См.: *Jung U., Schatzberg W.* Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene / Uli Jung, Walter Schatzberg. — New York, Oxford : Berghahn Books, 1999. — P. 127.

[83] См.: *Jung U., Schatzberg W.* Beyond Caligari : The Films of Robert Wiene. P. 126. Изучение фильма было начато в 50-е годы Джозефом Грегором (Joseph Gregor), но американская премьера состоялась только в 1974 году; поэтому Кубрик, работая над «Одиссеей» (1968), не мог еще быть знаком с «Кавалером роз». См. Ibid. P. 130.

[84] Г. фон Гофмансталь уговорил Штрауса сотрудничать с Вине, объяснив, что фильм признанного режиссера не нанесет ущерба репутации оперы, а вызовет новую волну интереса к ней. См.: *Jung U., Schatzberg W.* Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene. P. 122.

[85] *Jung U., Schatzberg W.* Beyond Caligari. P. 122. Было две премьеры — 11 января в Дрездене и 16 января в Берлине. См. Ibid. P. 126.

[86] Ibid.

Феликс Хенселайт (Felix Henseleit) отметил, что киноленты *прерывалась ради сохранения музыкальной целостности*, из-за этих «сюжетных пауз» терялась логика фильма, а режиссура знаменитого Вине была бы хороша и без музыки Штрауса[87]. Однако это мнение не имело под собой разумного обоснования, так как в случае с фильмом музыка Штрауса была *первична*.

Яркий «quasi-кинематографический метод» Штрауса воплощен в таких произведениях, как «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» и «Так говорил Заратустра». Джон Уильямсон отмечает, что «Заратустра» не укладывается в те варианты построения формы, которые характерны для жанра симфонической поэмы начиная с листовских времен[88]. Согласно исследованиям Германа фон Вальтерсхаузена (Hermann von Waltershausen), «Заратустра» построен по принципу сочленения небольших фрагментов, выглядящих как «череда песенных форм». И такой принцип калейдоскопического нанизывания разных сегментов очень близок принципу, по которому, как правило, устроена музыка к кино. Поэтому, вероятно, «Заратустра» столь органично вписывается в фильм Кубрика[89].

Именно после «Космической Одиссеи» в 70-е годы многие режиссеры стали обращаться к «Заратустре», а вторая волна интереса к музыке Штрауса пришлась на наше время. Особенный бум выпал на 2010–2019 годы[90]. Но нужно оговориться, что Кубрик был не первым режиссером, прибегнувшим к использованию фрагмента «Заратустры». Вступление симфонической поэмы незадолго до цитирования в «Одиссее» (тоже в 60-е годы) звучало в двух кинолентах: в начальных титрах документального телевизионного фильма от BBC «Эпопея, которой никогда не было» («The Epic That Never Was», 1965, режиссер Билл Дюнкальф (Bill Dunkalf)) о работе над неоконченной картиной Джозефа фон Штернберга (Josef von Sternberg) «Я, Клавдий» («I, Claudius» 1937); в египетском фильме «Последняя ночь» («El-Lailah el-Akhirah», 1963) Камала эль Шейха (Kamal El-Shaikh) о проблеме женщин в социуме, который был номинирован на Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля. Однако в сознании массового зрителя фанфары из «Заратустры» связаны именно с «Космической Одиссеей», поэтому все последующие обращения к данной музыке так или иначе «отсылают» к фильму Кубрика, порождая *проблему интертекстуальности*. Но эта проблема требует отдельного изучения и может быть поставлена в будущем в других исследованиях.

«Так говорил Заратустра» — произведение, которое явилось для Кубрика настоящей «визитной карточкой», а также сделало начало фильма одним из самых ярких эпизодов в истории мирового кинематографа. И. Паулус отмечает, что поэма Штрауса является единственным классическим произведением в фильме,

---

87 *Henseleit F.* «Der Rosenkavalier» in der Dresdner Staatsoper // Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V. 1926. № 3, Auflegen, S. 39. — URL: https://www.univie.ac.at/muwidb/filmmusik/editor/artikel.php?action=preview&id_artikel=672 (дата обращения: 12.02.20).

88 *Williamson J.* Also Sprach Zarathustra / John Williamson. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 4.

89 См.: Ibid.

90 Достаточно полный список фильмов можно просмотреть на сайте: Richard Strauss // IMDb.com / Ed. Col Needham. — URL: https://www.imdb.com/name/nm0006309/?ref_=fn_al_nm_1 (дата обращения: 28.11.2019).

которое обладает устойчивыми внемузыкальными коннотациями[91]. Хотя это мнение достаточно спорно, само его наличие доказывает, насколько «выпукло» звучит «Заратустра» в фильме, становясь его неотъемлемой частью как «лейтсимвол».

Несмотря на использование только лишь двухминутного вступления, данный музыкальный материал получает в «Космической Одиссее» роль носителя наиважнейшей идеи — *идеи ницшеанства*, которая не потеряла своей актуальности по сей день и получила «вторую жизнь» в таком направлении, как трансгуманизм. Известно, что Штраус, будучи увлеченным философией Фридриха Ницше, решил написать произведение, которое без слов могло бы передать всю суть идей мыслителя[92]. Однако, по справедливому замечанию Дж. Уильямсона, симфоническая поэма является свободной фантазией по Ницше, а никак не попыткой «пересказа» на языке звуков основных идей философа: «Штраус использовал книгу Ницше как герменевтическую модель-источник, рассредоточив группу заголовков из Ницше по партитуре. В литературе об этом произведении Штрауса точный статус таких заголовков остается неясным, поэтому многие исследователи допустили ошибку, предполагая, что музыкальные разделы представляют собой просто описание соответствующих частей книги Ницше»[93].

Впрочем, сам характер музыкальной ткани провоцирует слушателя на ассоциации и возникновение в сознании внемузыкальных образов; этой особенностью и воспользовался Кубрик. Не случайно режиссер выбрал в качестве одного из музыкальных лейтобразов именно яркие фанфары вступления: выразительный мотив из восходящих квинты и кварты в силу акустических закономерностей воспринимается как импульс к действию и порождает тем самым специфические внемузыкальные коннотации.

Во-первых, *в конструктивном аспекте*, если погружаться в историю музыки, напрашивается параллель между фильмом Кубрика и барочным оперным театром: так же, как и, к примеру, в «Орфее» Монтеверди, фанфара Штрауса знаменует *призыв ко вниманию*. По мнению И. Паулус, можно даже провести параллели с античным театром: фанфары «Заратустры» как будто бы пробуждают зрителя, заставляя его насторожиться и ждать, что сейчас приподнимется театральный занавес или приоткроется дверь, за которой развертывается *интересная история*[94]. Даже сам Штраус назвал Вступление к его симфонической поэме «Загадка мира», будто знал, что однажды какой-нибудь режиссер попытается ее решить[95].

Во-вторых, *в аспекте идейно-философском музыка Штрауса появляется не просто на стыке «актов», но на стыке эпох*: из первобытных времен с помощью монтажа фильм перемещает зрителя на несколько миллионов лет вперед, а впоследствии и вовсе переносит в момент перерождения Боумена в Звездное Дитя — то есть в неопределенное время, возможно, очень далекое будущее. В этом отношении фанфары метафорически знаменуют восходящий «шаг» в другую эпоху.

---

[91] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 122.

[92] *Williamson J.* Also Sprach Zarathustra. P. 8.

[93] Ibid. P. 8. См. также: *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 107.

[94] *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 122.

[95] См.: Ibid.

Любопытно, что музыка Штрауса повлияла даже на Алекса Норта, который, в процессе написания музыки к фильму, был заинтересован в том, чтобы «Заратустра» и другие изначально «рабочие» саундтреки были заменены его партитурой. Норт вспоминает: все, что он подготовил, никак не могло удовлетворить Кубрика, хотя композитор, по его признанию, использовал ту же самую структуру, что и в «Заратустре», «пусть и обновленную в драматическом плане»[96].

Воздействие музыки Штрауса, в том числе его «Заратустры», обнаруживается и в киноработах других музыкантов, а не только Норта. Австро-венгерский композитор Эрих Вольфганг Корнгольд (Erich Wolfgang Korngold) получил похвалу от самого Штрауса, прежде чем эмигрировать в Голливуд, где он обнаружил влияние мэтра в партитурах к таким фильмам, как «Принц и Нищий» («The Prince and the Pauper», 1937) и «Энтони Неудачник» («Anthony Adverse», 1936). Американский композитор Альфред Ньюман (Alfred Newman) «исполнил долг» перед Штраусом в музыке к «Грозовому перевалу» («Wuthering Heights», 1939), «Горбатому из Нотр-Дама» («The Hunchback of Notre Dame», 1939) и «Песне Бернадетты» («The Song of Bernadette», 1943). Уже цитированный исследователь Уильямсон, затронувший тему интерпретации «Заратустры» в культуре XX века, сам сделал аранжировку симфонической поэмы для военного оркестра[97]. Одним из наиболее известных продолжателей традиций Штрауса можно считать Джона Уильямса (John Williams), который не избежал влияния немецкого композитора даже в партитурах к основным хитам: «Звездным войнам» («Star Wars», 1977) Дж. Лукаса (George Lucas) и «Супермену» («Superman», 1978) Р. Д. Шварцберга (Richard Donald Schwartzberg)[98]. Стоит также упомянуть роль симфонической поэмы как источника, переосмысленного в разных формах в массовой культуре: например, в 1968 году рок-группа Deep Purple выпустила второй альбом «The Book of Taliesyn», песня «River Deep, Mounting Hight» из которого представляет собой не что иное, как переработанную версию поэмы.

Исходя из вышесказанного, становится ясным, что Кубрик положил начало распространению музыки Штрауса в *массовой культуре*. Некоторые исследователи специально подчеркивают чрезвычайно важный вклад Кубрика в рецепцию «Заратустры». Скажем, Карл Фридман (Karl Freedman) отмечает, что Кубрик наделил произведение Штрауса той глубиной, которой оно не обладало[99], и, таким образом, способствовал возрастанию интереса к партитуре. Тот же Фридман приводит интересные факты, свидетельствующие о значимости «Заратустры» как смыслового «маркера» кубриковской ленты. Исследователь указывает, что существуют определенные связи между фильмом Кубрика и Американской космической программой, и некоторые из них демонстрируют *имитацию искусства жизнью*. Командный модуль «Аполлона-13» (отсек, в котором находятся космонавты во

---

[96] Суждение Норта приведено здесь: *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music. P. 100.

[97] См.: *Williamson J.* Also Sprach Zarathustra. P. 8.

[98] См.: Richard Strauss's Influence on Film Music / published by Movies on the Radio // WQXR / Vice President Jennifer Houlihan Roussel. — URL: https://www.wqxr.org/story/richard-strausss-influence-film-music/ (дата обращения: 30.10.2019).

[99] *Freedman C.* Kubric's «2001» and the Possibility of a Science-Fiction Cinema / Carl Freedman // Science Fiction Studies. — Vol. 25. — No. 2 (Jul., 1998). — P. 308.

время полета) был назван «Одиссея», и из него астронавт Джон Суайгерт (John Swigert) послал на Землю тему из «Так говорил Заратустра» в качестве сигнала; несколько позже он произнес: «Хьюстон, у нас проблемы» — очевидным образом эта фраза перекликается с фразой компьютера HAL'a из сценария фильма[100]: «Простите, что прерываю празднование, но у нас проблемы» («Sorry to interrupt festivities, but we have a problem»; данная фраза не попала в фильм, как и сцена, ей предшествующая. В окончательном варианте сценарий был скорректирован, из-за чего в фильме празднуется день рождения Фрэнка, а не Дейва, а поздравляют его только родители, без маленькой сестры)[101]. Поскольку экспедиция «Аполлона-13» проводилась спустя два года (1970) после выпуска «Космической Одиссеи», очевидно, сколь велико было влияние фильма уже сразу после выхода в прокат.

Таким образом, *вступление к симфонической поэме является альфой и омегой в идейном аспекте фильма. Все остальные произведения «Одиссеи» «отсчитываются» от него в смысловом поле* — даже «Атмосферы» Лигети, которые звучат на фоне темного экрана на начальных минутах фильма.

§ 5. «НА ПРЕКРАСНОМ ГОЛУБОМ ДУНАЕ» И. ШТРАУСА: СЛЕД АВТОРСКОЙ ИРОНИИ

Вероятно, самым провокационным моментом фильма является введение в его структуру музыки вальса «На прекрасном Голубом Дунае» И. Штрауса. Вальс используется режиссером в двух сценах: на космическом корабле со спящим доктором Флойдом и в эпилоге (заключительные титры к фильму). Исследователи оригинально интерпретируют роль этой музыки в картине. Так, в книге Кейт МакКуистон приведено высказывание композитора Джона Уильямса о переосмыслении музыки Иоганна Штрауса, о смене ассоциативного ряда, который произошел благодаря Кубрику; но в то же время Уильямс признается, что для него эта музыка все равно будет ассоциироваться с ужасным венским кофе и ужасными венскими шоколадными пирожными. «Однако Кубрик говорит нам: смотрите фильм больше пяти секунд и забудьте эти ассоциации, и он перестанет быть Веной девятнадцатого века, и в руках фон Караяна музыка становится произведением искусства, которое говорит "Смотри", которое говорит "воздух", которое говорит "плыви" красивым оркестровым языком, и если вы гармонируете с этим фильмом, фильм помогает развеять все эти ассоциации»[102].

Другим исследователям звучание вальса в фильме напоминает парк аттракционов. Благодаря синтезу «Голубого Дуная» и визуального ряда создается ощущение, что космическая станция — это своего рода «колесо обозрения»[103]. Мишель Шион (Michel Chion) замечает: «Кто, кроме Кубрика, заставляет нас

---

[100] См. Ibid. P. 317.

[101] См.: 2001: A Space Odyssey. Screenplay by Stanley Kubrick & Arthur C. Clark // Archivio Kubrick. L'archivio definitivo su Stanley Kubrick. Documenti testuali, audio e video / Ideazione e realizzazione: [designed, produced and mantained by] Filippo Ulivieri. P. 40. — URL: http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script/2001-originalscript.pdf (дата обращения: 21.09.2019).

[102] Цит. по: *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. P. 147.

[103] Ibid.

почувствовать, каково это — жить в мире, где нет ни верха, ни низа?»[104]. Фильм предлагает нам отказаться от обычной пространственно-временной ориентации, позволяет двигаться вместе с героями, а не только наблюдать за их действиями. По мнению МакКуистон, «Голубой Дунай» «не просто пробуждает “музыку сфер” с жизнерадостным юмором, но и добавляет каплю ностальгии Кубрика по временам, когда мелодия Иоганна Штрауса убаюкивала гуляк на большом колесе в Венском Пратере»[105].

Эта вполне традиционная по всем критериям музыка наделяется Кубриком и отличным от жизнерадостного юмора смыслом. С одной стороны, уже при первом ее появлении, становится очевидным, почему был выбран именно жанр вальса: еще на стадии монтажа, просматривая сцену с космическим кораблем, Кубрику пришла мысль, что раз Земля кружится, космическая станция кружится в невесомости, то здесь так и напрашивается легкий танцевальный жанр, а именно — вальс[106]. «Трудно найти что-либо более подходящее, чтобы выразить грацию и красоту вращения»[107], — говорил сам режиссер. Сперва выбор Кубрика пал на скерцо из мендельсоновской музыки к «Сну в летнюю ночь», но затем режиссер изменил свое решение[108]. Как отмечает К. Дженгаро, когда камера приближается к космической станции, звучание вальса немного замедляется, вероятно, для того чтобы «попасть в такт» повороту станции[109].

С другой стороны, между двумя эпизодами (эпизод с кораблем и заключительные титры) выявляется тонкая связь, которая обусловлена цитированием вальса и построена на «изнанке» транслируемого музыкой смысла, — это своего рода насмешка над человечеством, тонкая игра с психологией зрителя: перед заключительными титрами напряжение сгущается благодаря предвкушению чего-то нереального и небывалого (появляется Звездное Дитя). Но Кубрик применяет эффект обманутого ожидания, несостоявшийся, антихичкоковский саспенс: ни намерения Звездного Дитя, ни его сущность не ясны, как не понятны и последствия его появления во Вселенной. Таким своеобразным способом проявляется со всей своей характерностью кубриковская ирония.

Из столь разных трактовок «Голубого Дуная», пожалуй, можно вывести общий знаменатель: в видении режиссера человеческая жизнь — локально или масштабно — является захватывающим аттракционом, который не имеет исключительной ценности. Не случайно именно жанр вальса становится средством ироничной репрезентации сюжета в последней ленте Кубрика, «С широко закрытыми глазами»: с помощью «Русского вальса № 2» Д. Шостаковича из его ранней Джазовой сюиты в финальных титрах внезапно как будто бы «снимается» все напряжение последней сцены — и сюжета в целом.

Будучи популярным произведением, «Голубой Дунай» используется в киноискусстве на протяжении ста лет. Этот факт, быть может, и свидетельствует

---

[104] Цит. по: *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. P. 147.

[105] Ibid. P. 146–147.

[106] Д/ф «Стенли Кубрик: жизнь в кино» режиссера Яна Харлана («Stanley Kubrick: A Life in Pictures»).

[107] Цит. по: *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 77.

[108] См.: Ibid. P. 83.

[109] Ibid. P. 83–84.

о прекрасной судьбе вальса после смерти композитора — и смерти определенной эпохи. Но в то же время значение рассматриваемой музыки буквально во всех фильмах оставалось долгое время константным, тождественным самому себе: «Дунай» вносил красоту в атмосферу картины или оживлял ее действие. И только в середине XX века некоторые режиссеры актуализовали легкость и ясность этой музыки «от противного»: жизнерадостность музыки должна была составлять контраст драматичности кадра. В этом аспекте стоит вспомнить фильм Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх» («Le salaire de la peur», 1955), в последней сцене которого на фоне штраусовского вальса перемежаются кадры с танцующей и в итоге теряющей сознание Линдой (девушка главного героя) и потерявшим управление грузовиком Марио (главный герой). В процессе волнообразной неуправляемой езды грузовик падает с обрыва и разваливается на куски, а Марио погибает.

Однако, пожалуй, именно Кубрик внес неоценимый вклад в столетнее существование этой музыки в мировой киноиндустрии. В своем революционном фильме режиссер предложил наиболее запоминающееся прочтение вальса, которое крепко укоренилось в сознании людей — словно некая эмблема. *Кубрик диалектически соединяет оба аспекта трактовки «Дуная», «жизнелюбивую» и глубоко трагическую*: в первой сцене идеальность, чистота и ясность звучания органично передают идеальность, точность мира технологий; в заключительных титрах мы окончательно убеждаемся, что совершенный мир технологий отбрасывает гигантскую метафизическую «тень», которую мы изначально не замечали. Но даже эту «темную» сторону режиссер преподносит с присущей ему иронией, ярко репрезентирующей авторскую позицию. Ирония служит средством отстранения от столь серьезной проблемы, как сила и угроза, исходящая от технократической цивилизации; ирония будто бы сводит страх и ужас на нет.

§ 6. ADAGIO ИЗ БАЛЕТА «ГАЯНЭ» А. ХАЧАТУРЯНА: ОДИНОЧЕСТВО ВО ВСЕЛЕННОЙ

Другим примером произведения, связанного с человеческим началом в концепции фильма, выступает Adagio из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна. Кристина Дженгаро отмечает, что балет имел две редакции, и Adagio присутствовало в первой, из которой Хачатурян скомпоновал три сюиты для концертного исполнения. Музыка, использованная Кубриком, входила в третью сюиту (однако вообще не присутствовала во второй версии балета 1957 года)[110]. Причем, по мнению Дженгаро, выбор имени главной героини был не случайным: в армянской культуре Гаянэ — мученица, претерпевшая в IV веке от Тиридата III и потому символизировавшая безвинные страдания[111]. Танцуемое главной героиней балета Адажио, согласно трактовке Дженгаро, коррелирует с образом Гаянэ и смысловыми подтекстами, с ним соотносимыми. В III действии после сцены пожара медленный, проникновенный танец Гаянэ представляет собой реакцию на произошедшие события (конфликт с мужем — антагонистом положительных героев, его попытка сжечь колхоз, его нападение на жену и нанесение ей раны кинжалом). «Лирическая

[110] См.: *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 96.

[111] Ibid. P. 97.

тема Гаянэ приобретает здесь характер скорбной ламентации; она развивается от печальной мелодии английского рожка (на фоне тремоло скрипок и стонущих секунд скрипок и альтов) к драматически напряженному оркестровому tutti»[112], — замечает исследователь творчества Хачатуряна Г. Тигранов. В этот момент Гаянэ еще не ждет счастливого исхода событий и ощущает свое одиночество.

И снова Кубрик наделяет столь простую для восприятия музыку множественными смыслами, как и в случае с вальсом И. Штрауса. Adagio и вправду призвано выразить уязвимость и беспомощность человека, затерянность его в мире. Визуальный ряд эпизода, которому данный музыкальный фрагмент контрапунктирует, только усиливает это чувство: два космонавта летят к Юпитеру, на орбите которого нашли такой же черный Монолит, как когда-то на Земле и Луне. Люди уже находятся в миллиардах километров от своего дома и близких, только космический корабль создает для них имитацию земной жизни, а единственным собеседником становится компьютер HAL.

В рассматриваемой сцене есть интересный эпизод, в котором напарнику Дейва, Фрэнку, присылают от родителей поздравительную видеозапись. Они поют ему «Happy Birthday» — самую популярную песню во всех странах[113] — и показывают праздничный торт. Стоит отметить *противопоставление внутрикадровой и закадровой музыки*: вставка «Happy Birthday» является ярким звуковым образом, который отражает бытовую сторону человеческой жизни, но отражает ее с легкой, едва читаемой иронией. Звучание поздравительной песенки прерывает течение закадровой музыки, словно одиночество космонавтов, выражаемое Adagio, прерывается попыткой наладить связь с близкими, интегрироваться в ход обычной жизни.

Однако попытка оказывается тщетной. На столь далеком расстоянии все маленькие радости жизни, с одной стороны, нагоняют ностальгию и печаль, с другой — становятся чужими. По мысли Геррита Бодде, музыка Хачатуряна создает ощущение бескрайней дали — и метонимически огромного космического пространства[114]. Можно наблюдать, как Фрэнк безэмоционально дослушивает поздравление, а после просит HAL'а опустить спинку кресла ниже, чтобы поспать после тренировки. Он будто бы обесценивает в своем сознании какую-либо привязанность к людям и земным явлениям. Согласно мнению К. Дженгаро, музыка из «Гаянэ» помогает зрителю осознать, что герои находятся «под маской чувств»: это всего лишь фасад, который прикрывает внутреннюю пустоту; в противопоставлении двум людям компьютер HAL проявляет больше человеческих качеств, нежели Фрэнк и Дейв[115]. Аналогичную трактовку диспозиции компьютера и людей по критерию их эмоциональности предлагает Г. Бодде[116]. Приведенная

---

[112] *Тигранов Г. Балеты А.* Хачатуряна / Георгий Григорьевич Тигранов. — Л. : Музыка, 1974. — С. 54.

[113] См. подробнее: *Snyder A.* Dauntless Women in Childhood Education, 1856–1931 / Agnes Snyder. — Washington, D. C. : Association for Childhood Education International, 1972. — P. 244.

[114] См.: *Bodde G.* Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. S. 82.

[115] *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 97.

[116] *Bodde G.* Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. S. 46–47.

интерпретация Adagio подтверждается и словами Яна Харлана, свидетельствовавшего, что *данная музыка означала для режиссера полное одиночество*[117].

В то же время *закадровая музыка довольно явно резонирует ироничному смыслу эпизода и даже усиливает его.* Такие ноты иронии улавливает Кейт МакКуистон, которая придерживается мнения, что с точки зрения безупречного искусственного интеллекта HAL'a человек устарел. Сочетание его честолюбивых амбиций, грандиозных научных планов с уязвимой телесной природой, связанной с физиологической потребностью в кислороде, питании и отдыхе, делает человеческое существование ничтожным в глазах (точнее в глазу) идеального механизма. И музыка Хачатуряна помогает особенно сильно прочувствовать всю беспомощность людей и бессмысленность их образа жизни. «Эта музыка с печалью фокусирует внимание на самих человеческих качествах людей и ставит под сомнение их место в будущем [рядом] с интеллектуальными компьютерами и межпланетными исследованиями»[118].

МакКуистон также обращает внимание на стилистические параллели между Adagio Хачатуряна и музыкой других композиторов, транслирующей чувства щемящей тоски. «Музыкальный стиль Хачатуряна [в этой пьесе] имеет сходство с более тихими моментами [музыки] Дмитрия Шостаковича и обладает экспрессией и тембровым обликом сродни Адажио Сэмюэла Барбера <…>, которое в полной струнной аранжировке стало одним из самых популярных произведений XX века. Музыка Барбера использовалась на похоронах выдающихся деятелей, сопровождала торжественные радиопередачи, а в кино, возможно, наиболее прославилась во "Взводе" (1986)»[119].

Итак, можно увидеть, что музыка И. Штрауса и А. Хачатуряна, каждая в своем роде, стилистически и семантически противопоставляется, с одной стороны, произведениям Лигети, а с другой стороны — «Заратустре» Р. Штрауса. *Если сочинения Лигети и штраусовская симфоническая поэма сопряжены с «внечеловеческой» или даже «сверхчеловеческой» смысловой сферой, то «Голубой Дунай» и Adagio являются в некотором роде «внутренним голосом человека»*, который могли породить человеческое сознание и талант. Из сказанного парадоксально, но логично следует насмешка, издевка режиссера: ведь, несмотря на красоту звучания этих произведений, на их упорядоченность в гармоническом и мелодическом аспектах, они подчеркивают ощущение затерянности человека — песчинки в масштабе Вселенной, перед силой которой человек немощен.

§ 7. «DAISY BELL»: СМЕРТЬ HAL'A

Как было видно, *в фильме присутствуют два вида музыки по ее функции относительно визуального ряда — закадровая и внутрикадровая*. Последний вид

---

[117] См.: *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 97.

[118] *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick. P. 151.

[119] Ibid. P. 150. Адажио (1936) представляет собой авторскую версию второй части Первого струнного квартета, ор. 11 в переложении для струнного оркестра. В фильме «Взвод» («Platoon») Оливера Стоуна (Oliver Stone) музыка Барбера выполняет функцию лейтмотива.

представлен в фильме в двух сценах: одна из них, уже упомянутая выше, была связана с песней «Happy Birthday».

Вторая сцена является кульминацией противостояния человека и машины и интереснейшим образом сопряжена с соответствующей внутрикадровой музыкой. В данном случае так же, как и в случае с «Happy Birthday», мы имеем дело с популярной песней. Пока Дейв Боумен проводит HAL'у «лоботомию», компьютер, теряя постепенно интеллект, доходит до начального уровня своего существования. HAL представляется воображаемым людям и спрашивает, хотят ли они, чтобы он спел песню. Дейв соглашается, но при этом не останавливает процесс лишения компьютера мозга. HAL воспроизводит песню «Daisy Bell»[120], искажая ее интонационно, с каждым словом съезжая с основной мелодической линии; в итоге последняя строчка «a bicycle built for two» («велосипед, сконструированный для двоих») становится почти неузнаваемой для слуха. Любопытно, что компьютер запевает с припева: «Daisy, Daisy, give me your heart to do / I'm half crazy, hopeful in love with you» («Дэйзи, Дэйзи, подари мне свое сердце / Я наполовину безумен, с надеждой влюбиться в тебя»), и слово «crazy» в контексте сцены звучит почти фантасмагорически, словно комментарий к постепенной утрате разумного начала машиной.

Геррит Бодде отмечает, что в анализируемом эпизоде компьютер словно бы пытается реализовать сценарий жизненной игры «ребенок — родитель»: наподобие того как ребенок начинает напевать, когда ему страшно (например, будучи наказанным и запертым в подвал), и когда он пытается снискать расположение матери, HAL стремится вести себя аналогичным образом по отношению к Дейву, что разительно контрастирует с хладнокровным убийством других астронавтов, совершенным компьютером[121]. Можно сделать вывод, что, во-первых, к Дейву HAL относится особенным образом (недаром Дейв все же смог остаться в живых, при всей хитрости машины), и что, во-вторых, постепенно он «впадает в детство», теряя разум.

Появление песенки в фильме и ее знаковая роль были обусловлены реальными событиями: в 1960 году ученые США запрограммировали компьютер IBM 704 так, чтобы тот пел именно «Daisy Bell». Свидетелем данного опыта стала широкая публика, в частности и сэр Артур Кларк, который адаптировал столь любопытный момент в своем романе, а Стенли Кубрик, соответственно, — в фильме[122].

Обе песни, «Happy Birthday» и «Daisy», наделены, таким образом, серьезными подтекстами при максимальной легкости своего исходного облика, за счет чего возникает напряжение при восприятии кадра в качестве аудиовизуальной

---

[120] Песенка была написана Хэрри Дэйкром (Harry Dacre, псевдоним Фрэнка Дина (Frank Dean)) в 1892 году. Дэвид Эвен (David Even) отмечает, что, когда англичанин Дэйкр впервые приехал в Соединенные Штаты, он привез с собой велосипед, за который ему пришлось платить ввозную пошлину. Его друг Уильям Джером (William Jerome), также автор песен, заметил: «К счастью, Вы не взяли велосипед, сконструированный для двоих человек, иначе Вам пришлось бы заплатить двойную пошлину». Дэйкру так понравилась фраза «велосипед, сделанный для двоих», что он вскоре использовал ее в песне. См.: American popular songs: from the Revolutionary War to the present / ed. by D. Ewen; foreword by S. Spaeth. — New York : Random House, 1966. — P. 78.

[121] *Bodde G.* Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. S. 46–47.

[122] См.: *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 98.

целостности. Как уже говорилось, песня «Happy Birthday» в первоначальной функции призвана объединять свидетелей торжества, но в фильме ее роль искажается: присутствие напеваемой слегка не в такт родителями Фрэнка песенки еще больше утрирует уже и без того сильно ощущаемое одиночество и подчеркивает состояние разобщенности людей. В свою очередь, «Daisy Bell», очень легкая и веселая песня, путем деформации своей структуры в исполнении умирающего искусственного интеллекта, теряющего свою безупречность, дает понять, насколько уязвим, беспомощен и зависим от людей компьютер, который изначально в фильме преподносился как высшее достижение человечества, призванное обогнать в своем идеальном развитии людей. С компьютером сыграна злая шутка: сначала HAL уникальным мозгом побеждал партнеров по игре в шахматы и считывал слова космонавтов по губам, а теперь все его существование зависит всего лишь от одного человека.

Люди обыгрывают компьютер потому, что в человеческом мозге вполне могут уживаться противоречия и противоположные сценарии, в мозге идеальной машины — нет. В высшей степени рациональный мозг, попадая в противоречивую ситуацию, действует не просто нерационально, а *иррационально*: в этом — парадоксальность мира Кубрика. Любопытное объяснение подобному парадоксу предложил Жиль Делёз: «…если в расчете есть ошибка, а в компьютере происходит сбой, то причина в том, что мозг в такой же степени невозможно назвать системой разумной, как и мир — рациональной. Тождественность мира и мозга, т. е. одного автомата — другому, формирует не целое, а, скорее, некий предел, мембрану, вызывающую контакт между внешним и внутренним, делающую их предстоящими друг другу, сталкивающую или сопоставляющую их. Внутреннее — это психология, прошлое, инволюция, целая глубинная психология, подтачивающая мозг. Внешнее — это космология галактик, будущее, эволюция, всяческие сверхъестественные силы, взрывающие мир. *Обе силы представляют собой силы смерти, заключающие друг друга в объятия, обменивающиеся между собой энергией, и в предельных случаях становящиеся неразличимыми*»[123] (курсив мой. — *Х. Д*).

И тем не менее *смерть HAL'a* — подлинная катастрофа; ведь в мире Кубрика, который во всех фильмах, по мысли Делёза, тем или иным способом «изображает именно мозг»[124], сами феномены, символизирующие мозг либо аккумулирующие его наиболее привлекательные качества[125], трактуются *как воплощение высшего уровня бытия*. Утрата этого уровня фатальна. Не случайно на стадии разработка фильма HAL был сначала назван Афиной — по имени богини мудрости (и, следовательно, должен был разговаривать женским голосом, что придавало оппозиции людей и компьютера оттенок гендерного противостояния).

---

[123] *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 524.

[124] Там же.

[125] Делёз приводит следующие примеры: «громадный круглый и светящийся стол из фильма "Доктор Стрэнджлав", гигантский компьютер из "Космической Одиссеи: 2001", отель "Оверлук" из "Сияния". Черный камень из "2001" главенствует как в состояниях космоса, так и на стадиях церебрального развития: это душа трех тел — земли, солнца и луны, но также и зародыш трех мозгов — животного, человеческого и машинного» (Там же. С. 525).

Мифологические ассоциации, имеющие место и в книге Кларка, и в фильме, вращаются вокруг идеи интеллекта и разума. Во-первых, это образ планеты, которой нужно достичь: в книге — Сатурн, в фильме — Юпитер (замена была вызвана трудностями с убедительным воспроизведением колец Сатурна[126]). В обоих случаях — и с Сатурном, и с Юпитером — прослеживается мифологическая сторона истории: Афина (Минерва), рожденная из головы Зевса (Юпитера), возвратилась к своему создателю как раз в виде «персонифицированного» искусственного интеллекта; что же касается Сатурна, то всем известны гастрономические предпочтения специфичного бога, и он, не изменяя своей природе, поглощает Дейва с помощью монолита.

Представляется, что само название «Космическая Одиссея», отсылающее к древнегреческому культурному пласту, вполне соотносится с плюрализмом трактовок происходящего, адресующих к древним мифам. По сути, покорение космоса и скитания по нему ради призрачной цели разгадать тайну разумного начала во Вселенной сродни попыткам проникнуть в тайну замысла древнегреческих богов, обустроивших этот мир для жизни человека: «если Кубрик возобновляет тему инициатического путешествия, то именно потому, что всякое путешествие в мире — это своего рода исследование мозга»[127], — или, добавим, исследование призрачных следов внеземного разума.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда-то Джерри Голдсмит (Jerry Goldsmith), классик киномузыки, пренебрежительно заметил, что «Космическая Одиссея» была «разрушена» бездарным выбором музыки, которая, по мнению Голдсмита, никак не встраивалась в фильм в качестве органической его части[128]. Композитор был резко против использования в кинофильмах музыки, сочиненной для других целей. И хотя сам Кубрик никогда не объяснял свой выбор музыкальных фрагментов для «Космической Одиссеи», время показало неправоту Голдсмита. *Музыка не только воспринимается в качестве необходимого компонента художественной структуры кадра, но и выступает, по сути, интерпретатором происходящего.*

На примере анализа «Космической Одиссеи: 2001» — знакового фильма Кубрика, в котором он использовал классическую музыку, — можно увидеть, что *режиссер представляет саундтреки к своим картинам как системное целое, которое организовано по определенному принципу.* Но этот вполне очевидный факт не отменяет проблемы: каким образом столь разные произведения сосуществуют столь естественно и, более того, в своем синтезе создают великолепную эстетико-философскую конструкцию? Ответ на данный вопрос не может быть простым, поэтому рассмотрим данную проблему с разных ракурсов.

---

[126] См.: 2001: A Space Odyssey (film) // WikiWand / Ed. Lior Grossman and Ilan Lewin. — URL: https://www.wikiwand.com/en/2001:_A_Space_Odyssey_(film)#/Plot (дата обращения: 11.12.2019).

[127] *Делёз Ж.* Указ. соч. С. 525.

[128] См.: *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick. P. 76–77.

Первое объяснение лежит, как представляется, *в сфере особенностей восприятия современного реципиента, который привык быть интерпретатором фильма*, — причем интерпретация может касаться как сюжетных линий, так и мировоззренческой направленности киноленты. Конечно, еще с 1960-х годов, после возникновения «новых волн» в разных странах и развития феномена авторского кино, зритель-интерпретатор стал скорее правилом, чем исключением. Что касается интерпретации именно музыки к «Космической Одиссее», то в данном случае можно говорить о *наделении исходных звуковых фрагментов внемузыкальными смыслами, которые не предполагались изначально авторами музыки*. Такое семантическое «опрокидывание» вообще характерно для современного подхода к использованию популярной классической музыки в качестве саундтрека. Не только музыка выявляет скрытый смысл видеоряда, контрапунктируя ему, но и, наоборот, сам видеоряд корректирует и обогащает семантику звукового образа — вплоть до перехода ее в диалектическую противоположность относительно исходного смысла, предполагавшегося при сочинении произведения. Пример сочетания разных стилей, жанров, эпох в одной кинокартине доказывает, что Кубрика в некотором смысле можно считать постмодернистом, играющим в смыслы и значения и перевертывающим их с ног на голову, — в противоположность позиции Нэрмора, который относит Кубрика к модернистам[129]. Впрочем, тенденция к «выворачиванию наизнанку» смыслов, инспирированных музыкой, имеет давнюю историю: достаточно вспомнить авангардного «Андалузского пса» («Un chien andalou», 1929) Л. Бунюэля и С. Дали, в котором аргентинские танго сочетаются с вагнеровской музыкой (так называемая сцена смерти Изольды). В итоге получается пародия на концепцию «Liebestod»: визуальный ряд диктует свои правила и трансформирует первоначальный смысл музыки; вагнеровская тема предстает как символ эротического начала, представленного с изощренной жестокостью. Следовательно, Кубрик не выступил первооткрывателем, а *продолжил традиции 20-х годов, но уже используя иной музыкальный материал, который был актуален в его время, для раскрытия иных мировоззренческих и философских проблем*.

Второе объяснение логичности включения избранных музыкальных фрагментов в структуру «Космической Одиссеи» соотносится с *принципами появления музыки в кадре, ее функционирования в роли повторяющегося тематического материала (сродни лейтмотивному методу)*. Стоит отметить, что с музыкой Кубрик обращается очень бережно: он не соединяет ее с диалогами героев, не заглушает ее и не отстраняет на «дальний план»[130]. Музыка звучит ясно и отчетливо, запечатлеваясь во всех деталях в сознании реципиента. Поэтому *зритель постепенно привыкает к самому эффекту неожиданности появления того или иного музыкального фрагмента*: посредством сложной системы повторов некоторых звуковых образов Кубрик словно бы «настраивает» восприятие, программирует его на ожидание, предчувствие появления столь же необычной и столь же нетривиально поданной музыки. При этом каждый период в эволюционном процессе сопровождается определенной музыкой, что усиливает стройность композиции фильма как художественного целого, подкрепленную наличием визуального лейтобраза — черного Монолита.

---

[129] См.: *Нэрмор Дж.* Указ соч. С. 11, 12–14.

[130] См.: Там же. 203–204.

Возможно, Кубрик и соединяет столь разнородные музыкальные произведения, поскольку они все принадлежат к прошлому той цивилизации и той культуры, которая должна закончиться с появлением Звездного Дитя. Недаром «по первоначальному замыслу Дитя должно было смотреть на Землю и усилием воли взрывать ядерные спутники, уничтожая мир, каким мы его знаем»[131]. Для будущего, которое должно наступить, нет разницы между Иоганном Штраусом и Лигети: все это — прошлое, детали которого уже неразличимы.

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно дать картине Стенли Кубрика определенную оценку в рамках мирового кинематографа, а также охарактеризовать ее роль в развитии киноиндустрии после 60-х годов. Фильм «Космическая Одиссея» является ярким примером современного *интеллектуального кинематографа, для которого контрапункт, диалектическое взаимодействие аудиального и визуального рядов является достаточно типичным явлением.* С одной стороны, в фильме присутствует музыка, усиливающая смысл, транслируемый визуальными компонентами кадра; с другой стороны, здесь есть и другого рода музыка, которая противоречит кадру, из-за чего смысл, порождаемый такой «диссонантной полифонией», не прочитывается при первом знакомстве — но улавливается его неоспоримое присутствие, направляющее скрытую логику развития сюжета. Однако есть и третья сторона функционирования музыки и видеоряда как семантического единства: иногда один и тот же саундтрек может быть использован в фильме амбивалентно (как, например, штраусовский вальс). Вероятно, в данном случае можно говорить об одной из характерных черт фирменного кубриковского стиля, уникального и неповторимого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенсон М.* Космическая Одиссея 2001. Как Стэнли Кубрик и Артур Кларк создавали культовый фильм / Майкл Бенсон; пер. Д. Сажиной, Д. Калининой. — М. : Эксмо, 2019. — 383 с.
2. *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. — М. : МГК им П. И. Чайковского, 2011. — 440 с.
3. *Делёз Ж.* Кино / Жиль Делёз; пер. с фр. Б. Скуратова. — М. : ООО AD Marginem, 2004. — 559 с.
4. *Караев Ф.* Atmosphères // Тембрика / Фарадж [Караевич] Караев // Теория современной композиции / отв. редактор В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — С. 246–257, 263–265.
5. *Нэрмор Дж.* Кубрик / Джеймс Нэрмор; пер. с англ. Елены Микериной. — М. : Rosebud Publishing, 2012. — 382 с.
6. *Размыслович К.* «Космическая Одиссея 2001 года»: что с нами сделал этот фильм / Кирилл Размыслович // Мир Фантастики и Фэнтези / гл. ред. и учредитель Сергей Серебрянский. 3 апреля 2018. — URL: https://www.mirf.ru/kino/kosmicheskaya-odisseya-2001-goda-50-let (дата обращения: 10.11.2019).
7. *Тарантино К.* Интервью журналу «Калейдоскоп» (октябрь 1998) // Quentin Tarantino. Его фильмы и музыка. — URL: http://www.tarantino-films.ru/interview/int11.html (дата обращения: 19.09.2019).
8. *Тигранов Г.* Балеты А. Хачатуряна / Георгий Григорьевич Тигранов. — Л. : Музыка, 1974. — 144 с.

[131] Там же. С. 217.

9. *Уваров С.* Классическая музыка в фильмах Стенли Кубрика / Сергей Уваров // Musiqi Dunyasi / гл. ред. и издатель Тариель Мамедов. — URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453 (дата публикации статьи не указана; дата обращения: 09.09.2019).
10. *Холопов Ю. Н.* «Атмосферы» Д. Лигети [рукопись]. 1986–1988.
11. *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино в аспекте оперной драматургии (к проблеме лейтгармоний) // Культурная жизнь Юга России. — 2014. — № 1 (52). — С. 29–33.
12. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Шак Татьяна Федоровна; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. — Краснодар, 2010. — 464 с.
13. *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2012. — № 2 (11). — С. 22–26.
14. *Шнитке А.* Оркестровая микрополифония Лигети / Альфред Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается (из собраний «Шнитке-центра»). Вып. 2 / ред.-сост. А. В. Богданова. — М. : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — С. 12–17.
15. *Abrams J. J.* Nietzsche's Overman as Posthuman Star Child in 2001: A Space Odyssey // The Philosophy of Stanley Kubrick / Edited by Jerold J. Abrams. — Kentucky : The University Press of Kentucky, 2007. — P. 221–265.
16. American popular songs: from the Revolutionary War to the present / ed. by D. Ewen; foreword by S. Spaeth. — New York : Random House, 1966. Xiii. — 507 p.
17. Aufzeichnung der Veranstaltung im Kino des Deutschen Filmmuseums am 28.06.2018 in der Begleitreihe zur Ausstellung «Kubricks 2001. 50 Jahre A SPACE ODYSSEY». Wie es wirklich im All ist im Vergleich zu Kubricks Weltraumbildern Dr. Thomas Reiter (Darmstadt) im Gespräch mit Nils Daniel Peiler. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=aOHXfseYJ3g (дата обращения: 09.09.2019).
18. *Baxter J.* Stanley Kubrick: A Biography / John Baxter. — Boston : Da Capo Press, 1997. — 399 p.
19. *Benson M.* Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece / Michael Benson. — New York : Simon & Schuster, 2018. — 512 p.
20. *Bodde G.* Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick / Gerrit Bodde. — Osnabrück : Der Andere Verl., 2002. — 194 s.
21. *Chiasson D.* «2001: A Space Odyssey»: What It Means, and How It Was Made / Dan Chiasson // The New Yorker / Ed. David Remnick. 16 April 2018. — URL: https://www.newyorker.com/magazine/2018/04/23/2001-a-space-odyssey-what-it-means-and-how-it-was-made (дата обращения: 02.09.2019).
22. *Crilly C.* The Bigger Picture: Ligeti's Music and the Films of Stanley Kubrick / Ciarán Crilly // György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by Louise Duchesneau and Wolfgang Marx. — Woodbridge : The Boydell Press, 2011. — P. 245–254.
23. *Fischer R.* Watch the '2001' Opening With Alex North's Original Score / Russ Fischer // SlashFilm / Editor in Chief, Head Writer Peter Sciretta, December 24th 2014. — URL: https://www.slashfilm.com/original-2001-score/ (дата обращения: 25.09.2019).
24. *Freedman C.* Kubrick's 2001 and the Possibility of a Science-Fiction Cinema / Carl Freedman // Science Fiction Studies. — Vol. 25. — No. 2 (Jul., 1998). — P. 300–318.
25. *Gengaro Ch. L.* Listening to Stanley Kubrick / Christine Lee Gengaro. — Lanham, Toronto, Plymouth, UK : The Scarecrow Press, 2013. — 305 p.
26. *Henseleit F.* «Der Rosenkavalier» in der Dresdner Staatsoper // Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V. 1926. № 3. Auflegen. S. 39. — URL: https://www.univie.ac.at/muwidb/filmmusik/editor/artikel.php?action=preview&id_artikel=672.
27. *Jung U., Schatzberg W.* Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene / Uli Jung, Walter Schatzberg. — New York, Oxford : Berghahn Books, 1999. — 238 p.

28. *Kuberski Ph.* Kubrick's Total Cinema, Philosophical Themes and Formal Qualities / Philip Kuberski. — London; New York : Continuum International Publishing Group, 2012. — 190 p.
29. *Lapenkova M.* First man to conduct spacewalk, Alexei Leonov, dies / Marina Lapenkova // Phys. Org / Editor-in-Chief John Benson. — URL: https://phys.org/news/2019-10-spacewalk-alexei-leonov-died.html (дата обращения: 01.12.2019).
30. *LoBrutto V.* Stanley Kubrick: A Biography / Vincent LoBrutto. — New York : D. I. Fine Books, 1997. — 579 p.
31. *McQuiston K.* The Stanley Kubrick Experience: Music, Firecrackers, Disorientation, and You / Kate McQuiston // Music, Sound, and Filmmakers. Sonic Style in Cinema / Ed. by James Wierzbicki. — New York : Routledge (Taylor & Francis), 2012. — P. 138–150. (Routledge Music and Screen Media Series).
32. *McQuiston K.* We'll Meet Again, Musical Design in the Films of Stanley Kubrick / Kate McQuisto. — New York (USA) : Oxford University Press, 2013. — 235 p.
33. *Patterson D. W.* Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's «2001: A Space Odyssey» / David Patterson // American Music. — Vol. 22. — No. 3 (Autumn, 2004). — P. 444–474.
34. *Paulus I.* Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968) / Irena Paulus // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. — Vol. 40. — No. 1 (Jun., 2009). — P. 99–127.
35. *Pearson B.* Stanley Kubrick Explains The «2001: A Space Odyssey» Ending In Rediscovered Interview / Ben Pearson // SlashFilm / Editor in Chief, Head Writer Peter Sciretta. 6 July 2018. — URL: https://www.slashfilm.com/2001-a-space-odyssey-ending/ (дата обращения: 09.09.2019).
36. *Pezzotta E.* Stanley Kubrick: Adapting the Sublime / Elisa Pezzotta. Jackson : University Press of Mississippi, 2016. — 246 p.
37. *Platt R.* Clarke, Kubrick, and Ligeti: A Tale / Russell Platt // The New Yorker / Ed. David Remnick. 12 August 2008. — URL: https://www.newyorker.com/culture/goings-on/clarke-kubrick-and-ligeti-a-tale (дата обращения: 07.09.2019).
38. Richard Strauss // IMDb.com / Ed. Col Needham. — URL: https://www.imdb.com/name/nm0006309/?ref_=fn_al_nm_1 (дата обращения: 28.11.2019).
39. Richard Strauss's Influence on Film Music / published by Movies on the Radio // WQXR / Vice President Jennifer Houlihan Roussel. — URL: https://www.wqxr.org/story/richard-straussss-influence-film-music/ (дата обращения: 30.10.2019).
40. *Rogowska A.* Categorization of Synaesthesia / Aleksandra Rogowska // Review of General Psychology. — Vol. 15. — No. 3. (September 2011). — P. 213–227.
41. *Ruchti U., Taylor S., Walker A.* Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis / Ulrich Ruchti, Sybil Taylor, Alexander Walker. — New-York : W. W. Norton & Company, 2000. — 384 p.
42. *Snyder A.* Dauntless Women in Childhood Education, 1856–1931 / Agnes Snyder. — Washington, D. C. : Association for Childhood Education International, 1972. — 405 p.
43. Stanley Kubrick: Interviews / Ed. by Gene D. Phillips. — Jackson : University Press of Mississippi, 2001. — 207 p. (Conversations with Filmmakers Series).
44. The Philosophy of Stanley Kubrick / Edited by Jerold J. Abrams. — Kentucky : The University Press of Kentucky, 2007. — 288 p.
45. The Stanley Kubrick Archives / Edited by Alison Castle; in cooperation with Jan Harlan, Christiane Kubrick, and the Stanley Kubrick Estate. — Köln : Taschen, 2008. — 864 p. (Bibliotheca Universalis).
46. *Williamson J.* Also Sprach Zarathustra / John Williamson. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — 126 p.
47. 2001: A Space Odyssey (film) // WikiWand / Ed. Lior Grossman and Ilan Lewin. — URL: https://www.wikiwand.com/en/2001:_A_Space_Odyssey_(film)#/Plot (дата обращения: 11.12.2019).
48. 2001: A Space Odyssey. Screenplay by Stanley Kubrick & Arthur C. Clark // Archivio Kubrick. L'archivio definitivo su Stanley Kubrick. Documenti testuali, audio e video / Ideazione e realizzazione: [designed, produced and mantained by] Filippo Ulivieri. — URL: http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script/2001-originalscript.pdf (дата обращения: 21.09.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Структура музыкального ряда «Космической Одиссеи 2001»

Хронометраж	Музыкальный ряд	Визуальный ряд	Структурный план и формообразующие музыкальные эпизоды	Формообразующие блоки, объединенные по сюжетному принципу
0–0:02:44	Лигети, *Атмосферы*	Темный экран	A	I
0:03:14–0:04:33	Р. Штраус, *Так говорил Заратустра*	Луна-Земля-Солнце	B	
0:12:06–0:14:34	Лигети, *Реквием*	Эпизод «Заря человечества» (монолит)	C (A1)	
0:15:35–0:16:53	Р. Штраус, *Так говорил Заратустра*	Примат со скелетом съеденного животного (монтажная склейка [ассоциативный монтаж]: кость + космический корабль);	B	
0:19:50–0:25:27 0:33:45–0:41:06	И. Штраус, *На прекрасном голубом Дунае*	Земля + космическая станция. Космический корабль изнутри	D	II
0:45:37–0:46:57 0:49:07–0:50:52	Лигети, *Lux Aeterna*	На Луне	E (A2)	I
0:50:53–0:54:37	Лигети, *Реквием*	Монолит	C (A1)	
0:54:44–0:58:05 1:03:31–1:07:20	Хачатурян, *Адажио из «Гаянэ»*	Полет на Юпитер: космический корабль снаружи и изнутри	F	III
1:27:49–1:29:56	Лигети, *Атмосферы*	Черный экран. Антракт (*Intermissio*)	A	I
1:57:10–2:03:00	Лигети, *Реквием*	Монолит парит в космосе; «путешествие сквозь время и пространство»	C (A1)	
2:03:00–2:12:50	Лигети, *Атмосферы*	«путешествие сквозь время и пространство»	A	
2:12:50–2:14:25	Лигети, *Приключения*	Странная комната, временные «петли», двойники Боумена	G (A3)	
2:19:07–2:20:33	Р. Штраус, *Так говорил Заратустра*	«Сотворенное» Звездное Дитя парит над Землей	B	
	И. Штраус, *На прекрасном голубом Дунае*	Заключительные титры	D	II

Пояснение к **Таблице 1:** для упрощения восприятия все эпизоды фильма в сопровождении музыки систематизированы в таблице по двум принципам:

1. Буквенные обозначения указывают на локацию и роль каждого музыкального произведения в фильме. Произведения одного автора объединены общим цветом и буквой в скобках, так как они являются носителями одной информации и сходных идей.
2. Обозначения римскими цифрами соединяют всю палитру композиций в смысловые блоки, которые организованы на основе сюжетных переплетений фильма.

Вторая премия

ГАРМОНИЧСКИЕ СТИЛИ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО: ВЗГЛЯД АЛЬФРЕДО КАЗЕЛЛЫ — ТЕОРЕТИКА И КОМПОЗИТОРА

Конькин Глеб Александрович
Московская Государственная Консерватория
имени П. И. Чайковского

ВВЕДЕНИЕ

Альфредо Казелла (1883–1947) был одним из крупнейших музыкальных деятелей Италии первой половины XX века: композитором, неординарной личностью, он внес несомненный вклад в историю европейской музыкальной культуры, а также в музыковедение — его перу принадлежит ряд статей и работ о музыке, наиболее объемной и систематической из которых является «Эволюция музыки через историю совершенной каденции»[1]. Написанная в 1919[2] году и опубликованная в 1924 году в Лондоне сразу на трех языках, она является, вероятно, одной из первых книг, где сделана попытка проанализировать и хронологически охватить всю многовековую историю европейской гармонии. Кроме того, книга была переиздана в 1964 году (уже после смерти автора) с добавлениями и замечаниями английского композитора Эдмунда Руббра[3].

Стоит заметить, что жизнь Казеллы была связана и с Россией — он приезжал с концертами в качестве клавесиниста в составе Общества старинной музыки А. Казадезюса в Российскую империю в 1907 (во время этой поездки познакомился с Балакиревым, Римским-Корсаковым, Лядовым) и в 1909, когда он посетил Ясную поляну, где композитор играл самому Льву Толстому (!). На следующий год выходит статья Казеллы «В гостях у Льва Толстого», содержащая сведения о характере и быте великого писателя[4]. Уже после падения царской власти композитор неоднократно приезжал с гастролями, в связи с чем был написан его

---

1 *Casella A.* L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta. — London : Chester, J. & W., 1924. — 73 p.

2 В качестве даты издания иногда указывается 1923 год, но большинство источников, в том числе современных, свидетельствует об издании на год позже, то есть в 1924. (*Gatti G.* La Musica: Enciclopedia storica. 4 v. — Torino : Unione tipografico-editrice torinese, 1966. — P. 814.)

3 *Casella A.* L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta / A. Casella, E. Rubbra. — London : J. & W. Chester, 1964. — 80 p.

4 *Лебедь М. И.* Альфредо Казелла и новая музыка Италии : дис. … канд. иск. — Москва, 2012. — С. 226.

«Русский дневник», опубликованный в журнале La Tribuna и представляющий интерес для русских читателей[5].

Неудивительно, что советские музыковеды проявили активный интерес к его личности. В 1927 году вышел первый на русском языке очерк о композиторе, принадлежащий Борису Асафьеву[6]. За год до этого появились переводы его теоретических текстов: в 1926 году под редакцией Асафьева была опубликована переведенная Изабеллой Гинзбург статья «Политональность и атональность»[7], а в том же году был осуществлен оставшийся в рукописи перевод «Эволюции музыки»[8] с французского языка студентами Научно-композиторского факультета Московской Консерватории В. Ферманом[9] и В. Тарнопольским под руководством крупнейшего музыковеда М. Иванова-Борецкого[10]. Все ссылки на «Эволюцию музыки…» при помощи указания страницы в квадратных скобках делаются по лондонскому изданию 1924 года. Первая цифра — номер издания в списке литературы, вторая цифра — страница.

После 30-х годов XX века имя Казеллы почти перестало звучать в отечественной литературе о музыке, а упоминания о нем носили общий, промежуточный характер (несколько публикаций имеют краткие ссылки на «Эволюцию музыки…» — это труды В. Беляева «Мусоргский. Скрябин. Стравинский»[11] и Б. Асафьева «Книга о Стравинском»[12]). В недавнее время, однако, появилась крупная работа, посвященная общей характеристике творчества Казеллы и его обширной публицистике, — диссертация Марины Лебедь[13].

Композитор уделял много времени критической деятельности, взяв на себя роль посредника между современным музыкальным искусством и аудиторией. Но творчество Казеллы, как и его личность, очень обширно, и изучение и интерпретация наследия этого выдающегося итальянского композитора являются актуальными в наши дни и ждут своих исследователей.

---

5 Там же. С. 222.

6 *Глебов И.* Альфредо Казелла. Очерк. — Л. : Тритон, 1927. — 19 с.

7 *Казелла А.* Политональность и атональность / под ред. и с предисл. И. Глебова, пер. с итал. И. Гинзбург. — Л. : Тритон, 1926. — 32 с.

8 *Казелла А.* Эволюция музыки в связи с историей совершенной каденции. Пер. с фр. В. Ферманa и В. Тарнопольского. Рукопись. Отдел редкостей НМБТ.

9 Ферман Валентин Эдуардович (1896–1948) — музыковед, педагог. Окончил Московскую консерваторию в 1927 г., дипломная работа «Метротектонический анализ сонат Сергея Прокофьева». Также создал ряд исследований по теории оперы. С 1935 г. — профессор консерватории. Сведения о его однокурснике и сотруднике В. Тарнопольском не обнаружены.

10 Михаил Владимирович Иванов-Борецкий (1874–1936) — историк и теоретик музыки, педагог, музыкально-общественный деятель, композитор. Один из создателей советской школы исторического музыковедения, посвященного изучению зарубежной музыки. Крупнейший специалист в области истории музыки эпохи Ренессанса, а также XVII–XVIII вв. (*Иванов-Борецкий М. В.* // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. — М., 2007. — С. 201–202.).

11 *Беляев В. М.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский : Сборник статей / В. М. Беляев ; Российская государственная библиотека. — М. : Музыка, 1972. — 125 с.

12 *Глебов И.* Книга о Стравинском / И. Глебов. — Л. : Тритон, 1929. — 398 с.

13 *Лебедь М. И.* Указ. соч.

Данная работа посвящена тому, как проблема гармонического стиля проявляет себя в творчестве итальянского композитора, который предстает не только как композитор, но и как теоретик данной работы. Для этого мы обратились к анализу уже упомянутой книги «Эволюция музыки…», в которой выражены взгляды композитора на музыкальное искусство, в частности, его собственное видение истории гармонии. Материал исследования был расширен за счет «Дополнительных примечаний», сделанных композитором Эдмундом Руббра к переизданию «Эволюции музыки…» в 1964 году. Перевод примечаний сделан нами впервые. Для более полного исследования мы рассматриваем то, как представления Казеллы об эволюции гармонических стилей отражаются в его композиторском творчестве — на примере анализа фортепианных пьес из цикла «A la Maniere de…». Своей задачей автор работы видел не только реферирование взглядов А. Казеллы, что и само по себе могло бы иметь значение ввиду труднодоступности оригинала. Методическая установка при нашем анализе сложилась сама собой: поскольку антология А. Казеллы — один из первоначальных проектов, разворачивающих ход эволюции гармонии, мы сравниваем его с курсом гармонии Ю. Н. Холопова, смотрим на опыт инициатора с точки зрения теоретических моделей анализа и круга понятий, которыми пользуется исторически информированная теория гармонии сегодня.

«ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКИ…» В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

«Эволюция музыки…» написана композитором еще в 1919 году, и является одной из первых попыток осмысления гармонии как исторического процесса, наблюдения за ее развитием. М. Иванов-Борецкий в предисловии к переводу ставит труд А. Казеллы в один ряд с такими крупными работами, как «Учение о гармонии» А. Шёнберга[14] и «Современная гармония» А. Халла[15]. Кроме того, любопытен тот факт, что данная книга упоминается в одной из публикаций Джона Кейджа[16].

«Эволюция музыки…» содержит обширное собрание каденционных оборотов, чьи музыкальные источники охватывают период с XIII по XX век (последний фрагмент — из «5 пьес для оркестра» Шёнберга). Каждая из этих каденций прокомментирована автором.

Безусловно, созданию этой работы способствовали те тенденции, которые царили в музыкальной культуре начала XX века. С одной стороны, само обращение к анализу музыки прошлого было знамением времени — многие композиторы начинали изучать (или открывать) и заново осмысливать творчество мастеров Средневековья, Ренессанса и барокко. Одно из проявлению этого было усиление внимания к контрапунктической технике. Это мы можем наблюдать у таких авторов, как И. Брамс, С. И. Танеев, А. Веберн, написавший теоретическое

[14] *Schoenberg A.* Harmonielehre. — Leipzig : Verlagseigentum der Universal-Edition, 1911. — 475 p.

[15] *Hull E. A.* Modern harmony: its explanation and application. — London : Augener, 1914.

[16] Текст А. Казеллы был даже использован в сборнике Кейджа «Молчание». См.: *Borio G., Casadei M., T. Monti.* Ferruccio Busoni e la sua scuola. — Lucca : Una cosa rara, 1999. — P. 30.

исследование, посвященное Хенрику Изаку, И. Ф. Стравинский[17]. Укажем также, что наставник Веберна и основоположник серийной техники А. Шенберг постоянно практиковался в контрапункте[18] — все это говорит о том, что многие техники полифонии нашли свое применение уже в современном композиторском творчестве. О возвращении контрапунктических техник в качестве основополагающих говорит в своем предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» Танеев[19], и слова русского композитора являются «первым теоретическим обоснованием важнейшей стороны стилистики неоклассицизма»[20]. С другой стороны, повышенное внимание к стилям и тематизму прошлых веков стало особенно заметным в конце XIX — начале XX века в творчестве разных авторов, среди которых можно назвать Э. Грига, П. И. Чайковского, В. д'Энди, О. Респиги, С. С. Прокофьева и др[21].

Одним из тех, кто в начале прошлого столетия ощутил необходимость обращения к старинным образцам, воскрешающим национальные традиции, оказался Клод Дебюсси[22]. Он был не одинок: многие музыканты с готовностью шли навстречу переменам. Ретроспективный анализ и интерпретация старинной музыки были осознаны современниками А. Казеллы как необходимые средства обновления гармонического и мелодического языка, содержащие идеи для создания новых сочинений. Крупные музыкальные педагоги, критики, в том числе русские (Г. А. Ларош, А. Н Серов), говорили о необходимости ориентации на художественные образцы прошлого и их изучения в процессе обучения[23]. В частности, опора на историческую перспективу в методике обучения отличались уже упоминавшиеся В. д' Энди и С. Танеев. Однако следует отличать простую стилизацию от явления неоклассицизма. Вот, что пишет по этому поводу В. Варунц: «В стилизации сам факт «заимствования приема» — первооснова <…>, в неоклассицизме тот же принцип — первопричина, повод для создания неоклассического опуса. В неоклассических (в отличие от стилизаторских) сочинениях меньше

---

[17] Известно высказывание Стравинского: «…правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого…» (Цит. по: *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. II ч. / Ю. Н. Холопов. — М. : Музыка, 2005. — С. 510). О связи же полифонии нидерландцев и додекафонии говорил и Веберн в своих лекциях «Путь к новой музыке» (*Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма; перевод с немецкого В. Шнитке. — URL: https://wikilivres.ru/Путь_к_новой_музыке/2_ (дата обращения: 24.09.2020).

[18] Так, Шёнберг является автором более 100 канонов, по большей части незавершенных. Любовь к контрапунктическому мышлению он явно унаследовал от Брамса (Шёнберг. А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой. — М. : Композитор, 2006. — С. 193).

[19] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. — М. : Музгиз, 1959. — С. 8.

[20] *Варунц В. П.* Музыкальный неоклассицизм. — М. : Музыка, 1988. — С. 7.

[21] А. Шёнберг, в частности, в ор. 24, ор. 25 и тональной Сюите для струнного оркестра в старинном стиле (курсив мой. — *Г. К.*) обращается к «старинным» жанрам, таким как жига, гавот, менуэт и т. д. То есть великого австрийского композитора также можно назвать причастным к неоклассическому направлению.

[22] Там же. С. 6.

[23] *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга: история, теория, практика. Ч. 1. — М. : Композитор, 2002. — С. 9–11.

узнаваемости той эпохи, того стиля, откуда заимствуется прием; значительна важна соотнесенность с языком XX века»[24].

Таким образом, суть неоклассицизма не в простом воспроизведении стиля, жанров, гармонии более раннего периода, а в использовании старинного материала в качестве основы для создания новой музыки через преломление его в контексте современности.

Возвращение «назад к…», к прошлому, означает обращение к корням, возобновление связей между поколениями. В Италии, можно сказать, пресытившейся оперными достижениями XIX — начала XX веков указанное движение получило свою специфику в виде призыва к развитию *инструментальных жанров,* которыми славилось национальное искусство, начиная от Ренессанса до эпохи классицизма. Итальянский критик и композитор Джанотто Бастианелли писал в 1911 году: «…необходимо возродить итальянскую музыку, <…> которая с конца золотого XVIII века и по сей день была ограничена и задавлена филистерством…»[25] — эта цитата красноречиво свидетельствует об общих настроениях в музыкальных кругах Италии начала века.

«Все — или почти все — требует в нашей стране реконструкции. И среди того, что нужно переделать, — искусство звуков»[26]. «Я абсолютно убежден, что мы увидим наше <…> искусство <…>, в котором будут увековечены — при помощи разнообразия технических средств — те старинные наши добродетели, которые всегда составляли лучшие традиции нашей нации»[27], — пишет Казелла в статье «Импрессионизм и что им не является» 1918 года. Такой музыкальный «национализм», несомненно, является одним из преломлений неоклассицизма; он проглядывает явственно и в «Эволюции музыки…» — так, предпочтение отдается в немалой степени произведениям итальянских композиторов эпохи Ренессанса и современникам Казеллы[28], как мы можем заметить по первой и третьей частям книги. Можно сказать, что в своем теоретическом труде Казелла преследует также и цель популяризации отечественной музыки[29].

Помимо собственно анализа и обращения к репертуару периода XVII–XVIII веков, появлялись и теоретические работы, посвященные добарочной и барочной музыке или построенные как историческая панорама. Среди таких трудов, помимо «Подвижного контрапункта строгого письма» Танеева, следует назвать хрестоматию «Историю музыки в примерах» А. Шеринга[30]. Теоретического анализа

---

[24] *Варунц В. П.* Указ. соч. С. 11.

[25] Цит. по: *Лебедь М. И.* Указ. соч. С. 12.

[26] Цит. по: Там же. С. 14.

[27] Цит. по: Там же. С. 213.

[28] *Gavazzeni G.* Scambi musicale // Alfredo Casella e l'Europa. Citta di Castello, 2003. P. 352.

[29] При этом такая привилегия могла обидеть других талантливых композиторов, не попавших в книгу. Так, в 20-х годах XX века Б. Шлёцер, автор первой монографии о Скрябине, критиковал Казеллу за отсутствие фрагментов из пьес Скрябина в «Эволюции музыки…». *Buccio D.* Intorno ai Problemes de la musique moderne // *Curinga L.*, *Rapetti M.* Skrjabin e il Suono-luce. — Firenze, 2018. — P. 28.

[30] *Schering A.* Musikgeschichte in Beispielen: eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13.–18. Jahrhundert, in Notierung auf 2 Systemen. — Leipzig : E. A. Seemann, 1912. — 334 c.

гармонии в этой книге нет, но она является попыткой охватить музыкальную историю с XIII по XVIII века. 150 произведений разных авторов расположены в хронологической последовательности, начиная от «Летнего канона» Симона Форнсете и заканчивая Andante из симфонии Es-dur К. Стамица. Г. Риман высоко оценивал эту работу и написал предисловие к ней. Безусловно, само появление публикаций такого рода могло послужить для Казеллы импульсом для того, чтобы издать свою — с комментариями и именно гармоническим анализом. Таким образом, нельзя сказать, что «Эволюция музыки…» появилась неожиданно — она была создана своевременно и представляет собой результат проявления тех мыслей, которые царили в музыке и музыкальной теории того времени.

ПРЕДИСЛОВИЕ И ВСТУПЛЕНИЕ К «ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ…»

Анализ «Эволюции музыки…» следует начать с небольшого предисловия и вступления, озаглавленного «Природа и истоки современной музыки», в котором выражен своеобразный «экстракт» — обобщенный взгляд композитора на некоторые музыкальные проблемы, которые тесным образом связаны между собой. Так, проблеме восприятия гармонии и ее истории предшествует вопрос — что такое музыка. Посредством определенных умозаключений Казелла приходит к выводу о том, что явление музыки неотделимо от явления гармонии (в отличие от двух других компонентов — ритма и мелодии): «*Гармония есть музыка в абсолютном смысле этого слова*» [31, VII][31].

Далее автор пишет: «*Музыка есть искусство согласования звуков как во времени, так и в <u>одновременности</u>* (подчеркнуто мной. — *Г. К.), согласно творческому желанию художника…*» [31, VI][32]. Гармония же как раз и есть звуковысотная «одновременность», о чем впоследствии пишет автор. Такая трактовка приводит к восприятию гармонии как чисто «аккордового», «вертикального» явления в музыке, где «по крайней мере сочетаются 3 различных звука». Это утверждение, скорее, носит отпечаток времени своего возникновения, так как в наши дни понятие гармонии относится и к одноголосию.

Также автор упоминает и о физическом происхождении музыкальной вертикали из движения звуков обертонового звукоряда вверх: «*Она находит свое начало в физическом явлении (гармонических обертонах звучащих тел)*» [31, VI]. Автор акцентирует на этом внимание и постепенно приводит нас к тезису о <u>3 факторах</u>

---

[31] Здесь и далее ссылка на «Эволюцию музыки…» А. Казеллы дается в виде двух чисел; первое — номер в списке литературы, второе — страница (римской или арабской цифрой). Русский вариант приводится по рукописи перевода Фермана и Тарнопольского.

[32] Это утверждение своеобразно перекликается с высказыванием А. Н. Скрябина: «Ведь гармония и мелодия — две стороны одной сущности. Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия «собранная». Раньше их разделяло как бы существенное отличие, гармония противупоставлялась мелодии. Теперь они должны, как и все в мире, слиться в единое». (*Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. — М. : Классика-XXI, 2000. — С. 260.) Хотя автор «Эволюции музыки…» оставляет за гармонией вертикальную координацию звуков, ему близка идея синтеза обоих аспектов и настолько важна гармоническая координата, что он вообще подвергает сомнению мысль о том, что музыка только лишь «временное искусство».

в истории гармонии. Первый из них как раз и представляет собой постепенное освоение обертонов в композиторской практике, или, иначе говоря, усложнение вертикали согласно структуре обертонового звукоряда. В качестве подтверждения своей мысли Казелла ссылается на Жана Марно, который исследовал данный процесс (постепенное освоение большой и малой терции, септимы, ноны и т. д.)[33]. А. Шенберг также ссылался на принципы гармонии, заложенные природой в обертоновом звукоряде, но уже при объяснении явления атональности[34]. О том же самом говорил и А. Веберн в своих лекциях о музыке[35].

С этим же наблюдением связан и постепенный переход от диатоники к хроматике, или от *тональности* к *атональности* — второй фактор эволюции гармонии, по мнению Казеллы. Об атональности итальянский композитор говорит как о результате «разрушения тоники». Таким образом, все представленные 100 совершенных каденций он рассматривает как историю складывания тональной системы с единым центром и процесс «*…медленного, постепенного превращения традиционной диатонической системы в хроматическую…*» [31, V] — от клаузул в средневековых «примитивах» и сочинений ренессансных мастеров до Шенберга.

Третий фактор эволюции — стремление к инструментализации и освобождению от слова. Этот пункт, во многом, можно объяснить в связи с упадком итальянской оперы в конце прошлого века, по мнению Казеллы, и господствовавшими настроениями возродить инструментальную музыку Италии, о чем было сказано во Введении.

Рассматривая явление музыки и его компоненты, Казелла четко описывает 3 элемента: гармонию, мелодию и ритм, а также выделяет еще один, чье значение осмысливается по-новому в его эпоху, — тембр. Тембр, так же как и гармония, имеет физикоакустическую природу (то есть исходит из имманентных свойств звука) и неистощимые ресурсы для творчества — композитор говорит даже о «науке о тембре» как о «могучем прогрессивном элементе музыки»[31, VII]. Аккорд, по мнению автора, интересен уже сам по себе как самостоятельное (и чисто музыкальное, в отличие от мелодии и ритма, так как принадлежит *гармонии*) явление, а тембр делает его возможности намного богаче. В связи с этим Казелла упоминает термин «тембровая мелодия» А. Шёнберга [31, VII].

Понятия, упоминаемые Казеллой в связи с развитой гармонией XIX века, Ю. Н. Холопов обобщает, вводя понятие техники колористики[36]. Эта техника, появившаяся именно в эпоху романтизма, усиливает красочный элемент гармонии. У Казеллы нет такого понятия, она осознание приводящих к ней тенденций

---

[33] Марно был музыковедом, корреспондентом К. Дебюсси и М. Равеля, автором статей, в которых он пропагандировал современную музыку, а также оспаривал идеи Гуго Римана (в частности, в статье, направленной против теории унтертонов: *Marnold J.* «Les sons inferiurs et la theorie de M. Hugo Riemann». — URL: https: // bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19050715-01.2.10&e=-------en-20--1--txt-txIN------- (дата обращения: 24.09.2020). У Казеллы он ошибочно назван физиком.

[34] *Шёнберг А.* Указ. соч. С. 295–297.

[35] «Диссонанс — это лишь далекая ступенька уходящей вверх лестницы. <…> Кто считает, что между консонансом и диссонансом имеется существенное различие, тот заблуждается, ибо в звуках, данных природой, содержится вся сфера звуковых возможностей» (*Веберн А.* Указ. соч. — URL: https://wikilivres.ru/Путь_к_новой_музыке/1_ (дата обращ. 24.09.2020)).

[36] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. Ч. I. — М. : Композитор, 2005. — С. 225.

эволюции гармонии есть. Казелла фактически предполагает ее дальнейшее развитие: «*…в будущем — быть может, не очень далеком, — одна "одновременность" звуков и тембров сможет заключить в себе такую радужность ощущений и эмоций, которая развертывается в настоящее время в течение целого отрывка…*» [Там же]. Фактически это взгляд в будущее, смутное предугадывание таких новых композиторских техник, как сонорика и сонористика.

Наконец, нельзя обойти тот факт, что Казелла берет за основу своего исследования именно «совершенную каденцию» — оборот, состоящий из последовательности S, D и T. Это напрямую соотносится с определением Гуго Римана, где каденция — полный функциональный оборот, и, мало того, она же, по его мысли, является проекцией «всей музыкальной формы»[37] (также можно вспомнить выражение «вся музыка есть расширенная каденция»).

Близкую мысль о значимости каденционного оборота как отражения специфики гармонической системы высказывает Ю. Н. Холопов: «*Каданс есть квинтэссенция данной гармонической системы. Это вывод из сказанного в произведении, резюме. Поэтому кадансовые гармонии эволюционируют вместе с гармонической системой в целом*»[38]. То есть без каденции — закономерного гармонического завершения — не может быть музыкального произведения, она существует при любом гармоническом мышлении как формообразующий элемент, вне зависимости от опоры на принцип тональности. Конечно, Казелла не предполагает той широты трактовки каденции, какая есть в теории Ю. Н. Холопова, однако и он уже использует понятие каденции по отношению к музыке не только эпохи позднего барокко, классицизма и романтизма, но и по отношению к периоду модальности Средневековья и Ренессанса.

Мало того, приводимые примеры не ограничиваются только самими каденционными участками: «*…отрывки будут заключать в себе целиком всю ту гармоническую последовательность, которая относится непосредственно к двучлену* (D–T. — *Г. К.*)» [31, XI].

То есть каденционные обороты разрастаются, и тут, на мой взгляд, намечается перекличка с термином «кадансирующая музыка» де ла Мотта, подразумевающий «искусство расширять каденцию»[39]. И хотя комментарии Казеллы к приведенным им музыкальным примерам в большинстве случаев немногословны, скупы на теоретические толкования и подчас противоречивы, они во многом интуитивно предвосхищают многие музыковедческие открытия тех, кто позже развивал идею эволюции гармонии.

ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ ЧАСТИ «ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ…»

Каденции Средневековья. Автор начинает свою книгу с так называемых «Примитивов». По сравнению с количеством приводимых каденций в остальных

---

[37] *Мазель Л., Рыжкин И.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Ч. I. — М., 1934. — С. 133.

[38] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. — СПб. : Лань, 2003. — С. 471.

[39] *Куликов И.* «Учение о гармонии» Дитера де ла Мотта: исторические и аналитические очерки : Дипл. работа. — М., 2017. — С. 35.

периодах, данная эпоха ограничивается всего двумя отрывками: фрагментом сочинения Якопо Болонского и одного неизвестного автора. Мы не знаем, как Казелла подбирал свои образцы; он не указывает свои источники.

Сам термин «эволюция» (и обозначение первых каденций как «примитивов», то есть буквально — простейших) утверждает идею прогресса — постепенного перехода от простого к сложному, от якобы несовершенного к более совершенному. Отношение Казеллы к гармонии Средневековья как к чему-то низшему в наше время выглядит, скорее, как незнание специфики композиции того времени и непонимание того, что это музыка не «простая», но другая, и что она основывается не на тонально-функциональной системе.

Вот, что пишет автор по поводу первого образца, который состоит из двух частей: «*Эти два отрывка воспроизведены целиком, чтобы показать наивность и примитивность средневековой полифонии. Следует отметить редкое употребление терций, и напротив, преобладание квинт и кварт. Каденция пока еще ограничивается простым разрешением доминанты в тонику*» [31, 1].

Поскольку, в условиях модальной гармонии, как мы понимаем ее сегодня, говорить о совершенной каденции и тональных функциях представляется не вполне корректным. Но притом что тяготение к определенным звукам мы ощущаем, как и Казелла, тут можно говорить о таком явлении, как прототональность[40] (термин С. Н. Лебедева). Терция в первом примере не использовалась на сильных долях, так как считалась диссонансом. Обратимся к образцу № I [Там же]: явный устой здесь *c*, об этом говорят каденции трех строк из пяти, в том числе начальной и конечной (две строки, правда, заканчиваются на устое *e*), то сть тут в основе лежит *c* ионийский. На протяжении отрывка преобладает двухголосие с дублировкой, процент линеарности, т. е. влияния на характер вертикали полифонической техники, в рассматриваемую эпоху очень высок. В связи с этим полноценная сонантная ячейка[41] есть только в конце — *d-f-h* → *c-g-c*. Остальные строки кондукта ее не содержат.

Отрывок № II Якопо Болонского относится к XIV веку [31, 2], употребление терций становится, как видно, более свободным. О том, что тонально-функциональное мышление не сложилось, говорит то, что все начальные отрывки заканчиваются теноровой каденцией (в басу секундовый шаг II–I), а не басовой, которая представляет собой «зерно» тональности.

Каденции Возрождения. Далее представлены отрывки из музыки эпохи Ренессанса, комментарии к которым носят схожий характер, но все они уже имеют то последование тоники и доминанты (а именно квартовый или квинтовый ход в басу — уже упомянутая «басовая каденция»), которое и составляет суть совершенной каденции, по автору.

Казелла прежде всего отмечает в них:

1. совершенство контрапункта;
2. «мелогармонические приемы».

---

[40] *Лебедев С. Н.* Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения. — URL: http://www.holopov.ru (дата обращения: 24.09.20).

[41] Под «сонантной ячейкой» у Лебедева понимается последование несовершенного консонанса и совершенного, при котором происходит спад тяготения.

Для итальянского композитора, автора «Эволюции музыки…» мастерство гармонии и контрапункта неотделимы друг от друга: «*Скачок через два столетия ясно показывает коллоссальные успехи гармонии в то время. Полифония стала чистой и корректной…*» [II–17].

Если говорить о втором пункте, то Казелла называет так неаккордовые звуки — задержания («i ritartardi»), проходящие («passaggi»), приготовленные (в том числе квартквинта — задержание к терции доминанты) и неприготовленные задержания («appogiaturi»). Отдельно указывается использование проходящей септимы в доминантовом трезвучии в отрывках Жоскена Депре № IV [31, 4] и Андреа Габриели № X [31, 6].

При этом также нельзя не заметить двойственность во взглядах Казеллы: как было сказано ранее, гармония является, по его мнению, чисто вертикальным явлением, но учитываемые им неаккордовые звуки по своей природе линеарны, и опираются на «горизонтальное» мышление[42]; в дальнейшем автор постоянно акцентирует на этом внимание на протяжении всей книги.

В связи с примерами из музыки Ренессанса Казелла впервые говорит о наличии модуляций (по факту это не модуляции, а отклонения[43]) — он рассматривает данную музыку как тональную. Как и в случае с образцами эпохи Средневековья, здесь применим термин «протональность», это еще не тональность. Однако каденции в период Ренессанса оформлены, и именно в этих «каденционных» точках[44] уже формируется тональное (а не модальное!) мышление. При этом порядок каденций в эпоху Ренессанса указывает, как правило, на определенный лад. Сформировавшийся в них гармонический комплекс и становится отправной точкой для каденций следующих периодов.

Каденции эпохи раннего Барокко. Тут следует сказать, что у Казеллы отсутствует деление истории музыки Нового времени на барокко и классицизм — после Ренессанса сразу идут «i classici». Это связано с особенностями периодизации истории музыки, которая существовала в начале XX века[45]. Однако в соответствии с современными представлениями мы самостоятельно поделим отрывки по стилям. Переходу к эпохе барокко — маньеризму — отведено несколько каденций. В них следует отметить:

— связь с модальностью Ренессанса — особенно это видно в каденции Луиджи Росси (№ XVI [31, 8]), где можно отметить черты сразу двух ладов — *a* эолийского и *e* фригийского. Мелодический ход в басу имеет признаки второго из обозначенных ладов, который всегда отличался переменностью и мог кадансировать на реперкуссе.

---

[42] О подобном мышлении свидетельствует и способ нотации сочинений эпохи Ренессанса. В книге «Очерки по истории партитурной нотации» И. А. Барсовой среди нотных примеров есть образец рукописи Х. Изака, где мы видим, что каждый голос отмечен своим определенным цветом, а ранжир, т.е. вертикаль абсолютно не соблюдаются. (*Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М., 1997.)

[43] Ю. Н. Холопов говорит о «каденциях лада». (*Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. С. 13–14.)

[44] Там же. С. 15–16.

[45] Общепринятые ныне границы эпохи барокко от 1600 до 1750 г. (смерти И. С. Баха) были предложены Манфредом Букофцером только к середине XX века.

— использование педального тона («pedale di dominante») — в каденциях № XIV и XV [31, 7–8]. В случае с каденцией Джироламо Фрескобальди следует говорить не просто о педальном тоне, но о наличии доминантовой области — весь отрывок представляет собой «разработку» доминанты. Лад можно определить только по целостному разбору произведения, и в данной «Токкате» это *g* миксолидийский. Казелла отмечает также присутствие у Фрескобальди «ладовой неопределенности» («una incertenza modale») — чередование си-бекара и си-бемоля. С ним можно не согласиться, потому что лад в данном произведении ясен и не зависит от колеблющихся ступеней. В приведенном отрывке можно считать пребывание на доминанте как выявление местного миксолидийского лада с устоем *d*. По отношению к центру *d* высоты *b* и *h* («мягкое» и «твердое» *b* средневековой сольмизации) являются «мерцающими» секстами, они подчеркивают квинту доминанты — звук *a*. Исторически эти две ступени всегда были подвижными, и основы лада они не изменяют.

Нельзя пропустить и тот факт, что автор «Эволюции музыки…» приводит тут две каденции с ярко выраженными параллелизмами: у Клаудио Монтеверди (№ XIII [31, 7]) есть две параллельных квинты, у Бернардо Пасквини (№ XVII [31, 8]) — три параллельные квинты и септимы в одновременном звучании. Казелла тем самым решил показать дерзость и «современность» этого приема. Мы можем объяснить его как результат предкаденционного контрапункта, носящего инструментально-импровизационный характер, при этом линия каждого голоса правильна в ладовом отношении.

Эпоха Высокого Барокко представлена в книге каденциями из произведений И. С. Баха, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатти и Дж.-Б. Перголези. В отношении Баха Казелла, как и в случае со многими предыдущими каденциями Ренессанса, говорит о непосредственной связи полифонии и гармонии: «*Контрапункт этого замечательного творца позволяет находить исключительно смелые гармонии*» [31, 10]. С именем Баха в книге «Эволюция музыки…» связано усложнение и расширение каденции тремя ранее не использовавшимися аккордами: это двойная доминанта, кадансовый квартсекстаккорд и неаполитанский секстаккорд — все они звучат в каденции № XX из «Страстей по Матфею» [31, 10], а двойная доминанта присутствует во всех трех баховских отрывках (см. *Рис. 1*).

В случае с фрагментом из «Stabat Mater» Перголези № XXIII [31, 11] каденция расширяется за счет *использования прерванного оборота.* Кроме того, тут можно увидеть и уже оформленную логику усиления функций, относящуюся к классико-романтической гармонии: за прерванным оборотом идет субдоминанта, кадансовый квартсекстаккорд и доминанта (см. *Рис. 2*).

Представленная каденция XXI [31, 11] из сонаты Доменико Скарлатти намного проще, но в ней отмечается использование мажора-минора как отличительной особенности гармонии этого композитора. Интересно заметить, что Казелла приводит нетривиальный пример: сопоставление одноименных тональностей не имеет заметной цезуры (см. *Рис. 3*), которая чаще всего разделяет участки разных ладовых наклонений в эпоху барокко.

Каденции эпохи классицизма, для характеристики которой используются отрывки из сочинений В. А. Моцарта, М. Клементи и Л. ван Бетховена, отличаются *усилением роли субсистем,* которые обогащают и расширяют заключительный оборот. Так, это видно в каденции № XXV [31, 12] из второй части Симфонии № 40

Моцарта: минорная субдоминанта с септимой приравнивается к субдоминанте на сексте в Ges-dur — параллели к одноименной тонике, за ними идет автентический оборот в тональности минорной субдоминанты (as-moll) (см. *Рис. 4*).

Фрагмент того же автора № XXVI [31, 12–13] отличается тем, что он содержит прерванный оборот («l'inganto»), который растягивается до семи тактов благодаря продолжительному звучанию трезвучия шестой низкой низкой ступени — отметим здесь внезапную статику гармонического ритма.

Каденция № XXVIII из увертюры «Леонора» [31, 14] Бетховена примечательна тем, что на органном пункте (сначала доминантовом, затем тоническом) *звучат моноструктурные интервальные последовательности* (двойные проходящие) — фактически это предвестники аккордовых рядов в эпоху романтизма. В состав аккорда входит только первый интервал, далее фактически идет его линеарная разработка — благодаря данным двойным проходящим возникает вторичная вертикаль. В этом отрывке также стоит отметить еще два элемента, относящихся к каденции: применение доминантового нонаккорда, хотя Казелла не отмечает этот факт в своем комментарии[46], и диссонантного ряда, представляющего собой линеарный ход от DD к Sp. Почти те же самые аккорды мы находим в «Практическом курсе» Ю. Н. Холопова в составе диссонантной цепочки, которую называли «чертовой мельницей»[47] (см. *Рис. 5*). В обоих случаях подобные последовательности призваны усилить общую неустойчивость.

Остальные отрывки в первой части антологии Казеллы относятся к **эпохе раннего и среднего романтизма**[48]. Как и в предыдущих случаях, здесь каденции отражают общее развитие гармонии. Так, следует отметить активное применение *внеквинтовых* (с преобладанием медиантовых) *связей,* чаще всего им сопутствует энгармоническая замена. То есть каденция усложняется благодаря приближению к тонике побочных субсистем, трезвучий далекого родства. Это можно увидеть в отрывке № LIV из трансцендентного этюда № 12 «Метель» Ф. Листа [31, 32] (см. *Рис. 6*). В нем параллель субдоминанты основной тональности b-moll (трезвучие Ges-dur) энгармонически заменяется на доминанту к h-moll и разрешается в местную тонику — перед нами субсистема, «каденция в каденции», усложненная отклонением в одноименную гармонию к неаполитанской (h-moll = ces-moll). Притом что уже в следующем звучит тоника b-moll — полутоновое соотношение на расстоянии трех аккордов! Справедливо сказать, что в рассматриваемом случае каденция, скорее, «сжимается» (см. *Рис. 6*).

Подобную картину («сокровища гармонических новшеств» [II-32]) можно проследить в уже упоминавшемся фрагменте № XXXIV из Вальса для фортепиано Шуберта [31, 17]. Основная тональность примера — As-dur. Во втором такте звучит одноименная тоника as-moll. Она (по принципу пассивного энгармонизма) принимается за параллель к H-dur, после чего происходит отклонение в большую субмедианту (E-dur = Fes-dur), а в следующем такте звучит DD с увеличенной секстой. Кроме того, в каждом такте на первой доле имеется задержание; в первом

---

[46] О появлении нонаккорда он говорит только при анализе каденции № XXXIV (Вальс для фортепиано Ф. Шуберта).

[47] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. С. 247–248.

[48] Поздний романтизм является предвестником «модернизма», и ему отдельно отведена вторая часть книги «Эволюция музыки…».

и последнем такте нона в доминанте к основной тональности является именно задержанием к основному тону (см. *Рис. 8*). Возможно, эта столь активная «лейтинтонация» и побудила Казеллу выделить именно в этой каденции использование доминантового нонаккорда.

Вообще, усложнение фактурного преподнесения аккорда является чертой гармонического стиля эпохи романтизма. Среди представленных отрывков есть те, которые содержат задержания в нескольких голосах. Это, например, каденция № LIII Ф. Листа [31, 31], отрывок из «Фауст-симфонии», с четверным задержанием к субдоминанте с секстой во втором такте. Этот же аккорд написан и в конце первого такта (звуки *c-as-e-b* разрешаются в *des-b-f-as*). Такое же голосоведение и в 3–4 тактах — тройное задержание к тонике (звуки *f-d-b* разрешаются в *es-es-c*) (см. *Рис. 8* — верхняя акколада). Данный прием называется предъемом к задержанию, и характерен для эпохи романтизма.

Само собой, активное использование неаккордовых звуков приводит в некоторых отрывках к усложнению вертикали: в каденции № XLVIII Р. Шумана [31, 27] во втором такте звучит четверное задержание к Sp, длящееся три доли. Такое метрическое и ритмическое подчеркивание говорит о самостоятельном фоническом значении данного сочетания с неаккордовыми звуками (см. *Рис. 8* — нижняя акколада).

Мысль о влиянии неаккордовых звуков на вертикаль, когда аккорд «обрастает» внешними звуками, является для Казеллы важной и естественной: в каденции № XXXVII из К. М. Вебера задержание к квинте доминантсептаккорда (10 такт) композитор расценивает как аккордовый звук и как предпосылку к усложнению вертикали: «*Следует отметить робкое вступление (еще в виде неприготовленного задержания) настоящего ундецимаккорда*» [31, 19]. Точно так же он объясняет задержания в каденции из «Экспромта» Ф. Шуберта № XXXIII [31, 17]. Другими словами, Казелла прослеживает в своих отрывках постепенную *эмансипацию диссонанса.*

Также в качестве функции расширения каденции выступает техника разработки аккорда. Казелла, конечно, не называет ее, но имеет в виду. В ниже приведенном фрагменте Es-dur № XLIII из op. 22 Ф. Шопена («Andante spianato и блестящий полонез») [31, 24] с третьего такта разрабатывается кадансовый квартсекстаккорд, с седьмого — доминантовый нонаккорд (потом доминантсептаккорд). Причем здесь дифференцируются созвучия, которые помимо *линеарной (проходящей),* имеют и тональную функцию (4–5 такты образуют прерванный оборот в тональности субдоминантовой параллели — обозначено скобками в *Рис. 9*).

Среди новаторств романтической каденции нельзя не упомянуть *о дубль-функциях.* Единственный пример Казеллы с использованием данной гармонической техники в первой части — Лист, Соната h-moll (№ LV) [31, 32–33]. В нем дубль-тоника предстает как вспомогательный аккорд к доминанте основной тональности (Fis-dur), затем входит в состав звена хроматической секвенции по равновеликим интервалам (см. *Рис. 10*). Этот и следующий за ним отрывки отличаются своей протяженностью, и это Казелла отмечает, — происходит, как уже говорилось, растягивание заключительного оборота.

В связи с представленным фрагментом № LVI из «Зигфрида» Р. Вагнера [31, 33–35], необходимо говорить все-таки не об одной каденции, а о нескольких: 16 такт — отклонение в A-dur, 25 такт — в h-moll (тоническая параллель), 31

такт — в e-moll (субдоминантовая параллель), 46 такт — каденция в основной тональности D-dur. Заключительный каданс в тонике подготовлен хроматической последовательностью минорных трезвучий, первым аккордом которой является минорная доминанта, а последним Sp. При всем масштабе музыка здесь диатонична, звучат только родственные тональности, и в этом смысле отрывок не столь показателен в отношении специфики вагнеровской гармонии.

Этап позднего романтизма, как говорились выше, выделен в отдельную, вторую, часть и имеет подзаголовок «Переходная эпоха» с пояснением: «Поствагнеризм, неоклассицизм, предвестники эпохи модернизма». Любопытно, что именно здесь Казелла обращается к отрывкам из произведений русских композиторов — Мусоргского[49] и Балакирева. Надо сказать, что только эти двое вместе со Стравинским в третьей части) получили право попасть в «Эволюцию музыки…». Оба отрывка из Мусоргского взяты из одного и того же произведения — оперы «Борис Годунов», и оба их можно отнести к модальной технике. В первом фрагменте[50] № LVIII нужно говорить о модально окрашенной тональности или *fis* эолийском — используется звукоряд натурального минора, или, как его называет Казелла, «гиподорийский лад, один из греческих ладов, излюбленных в русской песне» [31, 37].

Вторая каденция из «Бориса Годунова» № LIX [31, 38] примечательна тем, что, по мнению итальянского композитора, доминанта в ней представлена созвучием нетерцовой структуры — аккордом *a-c-d-g*[51]. Впрочем, он оказывается просто чрезвычайно растянутым двойным задержанием к тоническому квартсекстаккорду в C-dur, как мы видим в последних тактах каденции. Созвучие *a-c-d* с прибавленным звуком *fis* в басу в предпоследнем такте № LIX звучит как вспомогательный оборот в *c* лидийском.

Пример № LXIII [31, 41–41] из симфонической поэмы «Тамара» М. Балакирева представляет собой не просто автентический оборот, но примечателен единственный раз фигурирующим в антологии Казеллы (которое он никак не комментирует) явлением *перегармонизации* звука. Тональность фрагмента — Des-dur. Звук *f* является педальным тоном в сопрано и предстает как секста доминанты к однотерцовой тональности (d-moll) и к основной (Des-dur), как нона двойной доминанты и как квинта в D_7 к Sp. При этом между основными тонами аккордов встречаются, в основном, кварто-квинтовые соотношения: *a-d-b-es-as-des* (см. *Рис. 11*).

Каденция № LXVII из сочинения Альбениса «El Polo» из цикла «Иберия» [31, 46] также заслуживает нашего внимания. Отрывок содержит технику разработки аккорда в тональности f-moll. С 5 по 8 такта разрабатывается D^6_4, а следующие 4 такта — D^9. Благодаря задержаниям и побочным тонам *(«неразрешенные неприготовленные задержания»*, как их называет Казелла) — почти в каждом такте к аккордовому звуку «прилегает» отстоящий на полутон нижний или верхний звук (или «созвук») (см. *Рис. 12*). Разработка каждого из этих аккордов окрашена в свой лад — *F* и *C* доминантовый. Возможно, подобные элементы гармонии

---

[49] Первое упоминание о Мусоргском было в комментарии к каденции № XLIV.

[50] Казелла обращается к существующей на то время публикации В. В. Бесселя.

[51] Нота c в басу появляется на сильных долях, и кроме того, сильный интервал *g-c* только подчеркивает этот тон как основной.

объясняются колористическим эффектом, связанным с передачей особенностей испанской народной музыки.

Каденция № LXIX из музыки Поля Дюка [31, 48] замечательна как пример использования линеарной гармонии. Здесь можно наблюдать сочетание двух разных фактурных пластов в одновременности — использование *моноструктурного аккордового ряда* в сочетании с хроматической интервальной последовательностью у скрипок. В результате их одновременное звучание дает такое явление, как *полиаккорд.* С точки зрения функциональности следует ограничиться объяснением только первого и последнего аккордов в цепочке, представляющей собой богато украшенный доминантовый органный пункт. Функция же созвучий в этих одновременных «пластах» внутри указанных тактов проходящая, линеарная (см. *Рис. 13*).

К этому и другим, уже рассмотренным примерам не лишним будет привести слова Ю. Н. Холопова: «*Влияние линейных тонов в конце классико-романтического периода увеличивается настолько, что подчас линеарные функции гармонии начинают становиться преобладающими в гармоническом построении*»[52]. Формулировка Ю. Н. Холопова не противоречит позиции Казеллы, разница лишь в том, что автор «Эволюции музыки…» не дает теоретического обобщения, однако, регистрирует само явление через представленные каденции.

Необычным предстает и фрагмент из Сарабанды Э. Сати № LXX [31, 49]. Он является первым в антологии примером, где используется диссонантная тоника (см. 8-й такт — As^{diss}.) с большими ноной и септимой, которые входят в состав большинства аккордов в каденции[53]. В трех последних тактах аккорды D и T звучат без ноны, произведение завершается консонансом. Следует заметить, что в первой трехтактовой фразе разрешение в тонику *Ces* звучит в середине фразы как бы на слабом времени, а более сильную метрическую позицию занимает неустой — DD в Ces-dur (см. *Рис. 14*). *Функциональная инверсия* — стремление от диссонанса к диссонансу — здесь проявляется в полной мере.

Заключительный каданс имеет миксолидиийский оттенок благодаря минорной терции в доминанте. Этот и пример № L XIX («Полонез» из оперы «Борис Годунов») являются, как пишет Казелла, предвосхищением стиля Дебюсси.

В связи с проблемой перерождения функциональных связей в каденции нельзя не отметить и еще один пример — это № L XVI [31, 45] из музыки Габриеля Форе, учителя итальянского композитора. Фрагмент любопытен тем, что именно в нем та самая «совершенная каденция» не подчиняется последовательности «D — T»: вместо доминанты к основной тональности Ges-dur звучит дубль-доминанта, разрешение которой происходит прямо в тонику. Типичное квинтовое соотношение основных тонов заменяется полутоновым, и это первый подобный случай в книге (см. *Рис. 15*).

Таким образом, заключительный оборот в корне видоизменяется, теряет диатоническую сущность, тональность становится хроматической. За ней следует уже следующий этап развития — называемые на языке Казеллы политональность и атональность, которые представлены в третьей части.

---

[52] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. — Спб. : Лань, 2003. — С. 80.

[53] И не только в приведенном отрывке, но и во всем произведении.

МОДАЛЬНАЯ ТЕХНИКА В «ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ…» И СТАТЬЯ КАЗЕЛЛЫ «ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ И АТОНАЛЬНОСТЬ»

Последняя часть рассматриваемого труда посвящена современной автору эпохе и имеет авторское уточнение в скобках: «Политональность, тональная одновременность, атональность». Кажется вполне естественным и логичным обратиться здесь к статье 1926 года[54], призванной раскрыть авторское понимание новых гармонических техник.

Опыт написания «Эволюции музыки» (иначе говоря, обращение к истории гармонии), безусловно, сказался на идейном содержании очерка, его основные выводы плавно вытекают из «антологии каденций», и образование политональности и атональности[55] объясняется именно с исторической точки зрения, в связи с чем приводятся примеры из музыки прошлого. Это касается, преимущественно, политональности и ее постепенного возникновения из практики применения неаккордовых звуков — Казелла приводит фрагменты из музыки Баха, Моцарта, Бетховена и др. Данное явление автор рассматривает с двух сторон: с мелодической («в последовательности» или «одновременность звукорядов») и в гармонической («по вертикали»). Мелодическая политональность — «сплетение двух и более мелодий различных тональностей»[56]. В обоих случаях идет речь об одновременности и, что симптоматично, о соединении диатоник — разных звукорядов или аккордов. В этом смысле атональность, по Казелле, полностью принадлежит хроматике и «отрицает диатонику»:

«В то время, как политональность основана на том, что мы можем называть интенсификацией диатонизма, предполагая абсолютную веру в семиступенную гамму и трезвучие, атональность коренится в хроматическом звукоряде, и, следовательно, является отрицанием консонансной триады»[57].

Тут следует отметить, как уже встречалось, разницу употребления понятий в начале прошлого века и в наши дни: понимание Казеллой политональности отличается от современной трактовки Ю. Н. Холопова, который подразумевает под данным термином объединение двух различных тональностей и двух разных тем с раздельным функционированием гармонии (обязателен показ основных функций). Согласно имеющейся сегодня более строгой и детальной дифференциации, при анализе примеров из «Эволюции музыки…» следует говорить о *полиаккордах* или *полигармонии,* а о политональности в том смысле, в котором мы используем этот термин сейчас, говорить не приходится.

Целотонный и другие используемые (в частности, Дебюсси) лады рассматриваются в статье так же, как политональное явление «в последовательности» только лишь потому, что они выходят за рамки одной диатоники. В нынешней теории мы имеем понятие симметричных ладов, в котором акцентировано единство

---

[54] *Казелла А.* Указ. соч.

[55] Здесь мы придерживаемся терминов Казеллы пока без их оценки, чтобы иметь возможность изложить его идеи.

[56] *Казелла А.* Указ. соч. С. 20.

[57] Там же. С. 24.

лада, построенного по новому принципу, а не его расслоение, поэтому полигармоническая трактовка таких ладов сегодня неактуальна.

Казелла не прошел мимо произошедшего в XIX веке возвращения к модальности, и она акцентируется в антологии в первую очередь у Дебюсси: в трех из четырех отрывков (каденции LXXVI–LXXVIII) [31, 54–56] представлена модальная техника. В одном из них — «Затонувшем соборе» композитор использует *C* ионийский, в двух других — целотоновый лад, и в обоих последних случаях он совпадает со звуками альтерированной доминанты[58].

Более всего любопытна каденция № LXXVIII [31, 56]: в ней следует заметить в первых 6 тактах моноструктурные аккордовые ряды: первый аккорд имеет структуру (в полутонах) 4.2.4, а второй — 4.4.2 (в пятом такте аккорд имеет проходящее значение, и его структура — единственная, которая отличается от остальных); все они имеют в основе целотонную гамму. В седьмом такте доминанта заканчивает данный ряд, и в течение 8-ми тактов звучит ее фигурация — здесь мы впервые видим применение *аккордо-лада* (термин Ю. Н. Холопова), в девятом такте разрешение в тонику с секстой и повышенной квартой в качестве побочного тона — Казелла говорит здесь о применении «гиполидийского лада»[59].

Подобная идея содержится во фрагменте № LXXXIX [31, 64] М. Кастельнуово-Тедеско, где в последних двух тактах применяется модальная техника и разработка тонического диссонантного аккорда (снова мы видим аккордо-лад). В третьем такте идет наложение двух разных гармоний или, используя термин Казеллы, «*гармонический контрапункт*» консонантных трезвучий и квартаккордов, которые, в конечном счете, также будут использованы в тоническом аккорде. Этот пример можно сравнить с образцом из музыки самого автора из статьи «Политональность и атональность»[60] и уже описанным фрагментом из Поля Дюка № LXIX.

Нельзя, конечно, не сказать о каденциях самого автора антологии, помещенных в ее последнем разделе. Комментарии к ним любопытны и очень интересны с точки зрения того, как сам композитор анализирует свою музыку. Во всех представленных случаях, Казелла мыслит ее как тональную и придерживается выбранной схемы «D–T», но по-своему усложняет и разрабатывает основные функции, «ибо нельзя допустить <…> элементарности» [31, 68]. Вот, что он пишет по поводу каденции № XCII: «*Десять первых тактов — хотя и сложные в своей политональности — имеют в основе верхнюю педаль на доминанте, вокруг которой они движутся; одиннадцатый такт дает разрешение в H. Типичный пример ладового ощущения автора, который сохраняет в неприкосновенности понятие двух существенных функций классической ладовой системы: доминанты и тоники — через одновременное (вертикальное) употребление различных гамм (которые Дебюсси употребляет только в последовательности). Это — то, что крепко связывает чрезвычайно развитую гармонию с традицией*» [31, 67].

---

[58] В каденции № LXXVII звуки доминанты: *h-cis-(= eis)-g*, остальные звуки *a, dis* при разработке аккорда дополняют состав звуков до целотонной гаммы. То же в следующей каденции: доминанта к E-dur состоит из звуков целотонной гаммы: *h-cis-dis-fg-a*.

[59] Непонятно только, почему «гипо-» — у Дебюсси это просто e лидийский [31, 56, два последних такта].

[60] *Казелла А.* Указ. соч. С. 18, пример 7.

Можно говорить о той самой историзме, свойственном музыкальному мышлению автора, благодаря которому преломление традиций прошлого через современность делает возможным поиск новых музыкальных решений.

Подобную ситуацию мы видим в каденции № XCV [31, 69]: автор объясняет свою гармонию с помощью простых функций N, D и T, но хроматически оформленных: *«Современная деформация <…> неаполитанской сексты. Однако если первые четыре такта базируются на обыкновенной гамме As-dur, то следующие такты более сложны. Их хроматизм развивается все время вокруг доминанты D и разрешающей ее тоники g, сообразно политональному чувству, присущему автору…»*

Однако было бы неправильным трактовать данную каденцию только таким образом, то есть сводя ее только к классическим тональным функциям. Мы слышим здесь тритонанту к тонике g-moll — особенно это видно в предпоследнем такте каденции. Хроматизм, о котором пишет Казелла, является линеарной гармонией, как видно в партии деревянных духовых. Сначала у кларнета, потом у фагота — ряд чистых квинт начинается именно с квинты тритонанты — *des-as*. В последних тактах можно заметить, что в партии струнных (скрипичный ключ) квинтаккорды являются вспомогательными к квинте *d-a* (квинта и нона тоники g-moll); в это же время в 3 последних тактах (в басовом ключе) звучит другой вспомогательный оборот к тонике, с тритонантой. Такая разновременность гармонического решения в разных регистрах свидетельствует о наличии в отрывке *полифонической гармонии,* являющейся одной из характерных техник в XX веке.

Еще один фрагмент из музыки Казеллы № CXIII [31, 68] показателен в плане использования полигармонии. Верхняя партия фортепиано играет квартоктавы, принадлежащие пентатонике *e,* а нижняя — D и DD в Des-dur. В последнем такте примера полигармония уже перестает быть основным принципом.

В правой руке звучит аккорд *as-des-fes-g-a* с основным тоном *a,* но как отдельное созвучие в составе сложной полигармонической вертикали он не слышится, нижняя партия фортепиано акцентирует конкретную тонику — полигармонически окрашенный Des-dur.

В третьей части «Эволюции музыки…» тоника почти во всех случаях уже диссонантна. Так, в каденциях № LXXIX и № LXXXI из сочинений М. Равеля [31, 57–58] тоника предстает как многотерцовая вертикаль, а № LXXXVII [31, 63] из поэмы для фортепиано Ф. Малипьеро содержит разрешение в кластерное созвучие с основным звуком тоники в басу. В этом образце необходимо отметить отсутствие доминанты и типичного кварто-квинтового шага, который постепенно редуцируется в последующих (и уже показанных № LXVI и № LXXXIX) примерах — здесь большая мажорная медианта прямо разрешается в тонику (см. *Рис. 16*).

Происходит отход от привычной формулы «D–T», трансформация самой сути гармонического оборота, заявленного в начале книги: каденция содержит хроматические внеквинтовые функции, ее структура оказывается следствием применения конкретных гармонических средств, используемых в произведении — *индивидуального модуса гармонии.*

ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЕ И ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ ГАРМОНИИ В ПРИМЕРАХ ИЗ «ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ...»

В результате индивидуализации гармонических средств, когда в каждом конкретном случае гармония произведения решается автором по-своему, то есть имеет свою специфику или систему, каденция перестает быть типизированной[61], так как, само собой, это зависит от выбранных средств или от индивидуального модуса. (Таким образом, следует говорить уже о контекстуальности каждой каденции в составе целого.) Одними из техник реализации этого модуса являются *тональность полигармонического типа* и *техника центрального созвучия,* которые можно обнаружить в последних примерах книги Казеллы.

В этом разделе автор помещает отрывки из произведений еще одного русского композитора — Игоря Стравинского, правда, во всех случаях Казелла анализирует его музыку с точки зрения тональности.

Именно так он и рассматривает заключительный каданс «Весны священной» № XCVIII [31, 72]: октаву в самом начале первого такта *a-a* итальянский композитор принимает за доминанту, но при этом все, что звучит после этого, он никак не анализирует (только констатирует присутствие «крайне передовых гармоний»), а за тонику он принимает трезвучие с апподжиатурами в тональности d-moll. Тут действительно можно усмотреть диссонантный d-moll, об этом говорит единый основной тон и кварто-квинтовое соотношение самых нижних звуков — *a-d*.

Однако, для техники полигармонии, каковая наблюдается в финале «Весны священной», такой частичный анализ совсем недостаточен, поскольку заключительный аккорд является здесь трансформированной частью основного полиустоя.

В рассматриваемом случае, как и в дальнейшем, заключительный оборот не всегда будет представлять в полной мере гармоническую систему произведения. У Стравинского в заключительных тактах мы видим уже вариацию *на основной полиустой,* то есть конечный результат гармонического процесса, но при этом каденция не показывает здесь сам центральный элемент системы или показывает его не полностью. В финальной части балета «Весна священная» «Великая священная пляска» полиустой складывается из двух субаккордов с основными тонами *Es* и *D* (см. *Рис. 17,* центр). И тут необходимо для полноты картины проследить взаимосвязь и изменение этих элементов (его можно проследить в *Рис. 17*).

Первое варьирование состоит во взаимной перемене регистров — теперь верхний субаккорд звучит внизу, а нижний вверху. Перемены касаются также интервального состава: нижний субаккорд (бывший вверху) становится рядом консонирующих трезвучий и секстаккордов, а к остовной квинте верхнего *es-b* прибавляется терция *ges* и побочные тоны *f* и *as*. Можно сказать, что секундовый интервал из одного субаккорда перешел в другой. При этом в вертикали вспомогательного аккорда можно заметить уже звучавшее в начальном полиустое соотношение звуков внутри субаккордов: *es-b-a* становится *b-es-a*. Кроме того, звуки

---

[61] Вот как говорит Ю. Н. Холопов: «Формы каденции чрезвычайно пестры и не поддаются сколько-нибудь лаконичной общей классификации. И на них распространяется явления индивидуализации, свойственной гармонии XX века вообще». (Цит. по: *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. С. 217)

аккордового ряда нижнего слоя составляют уменьшенный лад: *h-c-d-dis-e-fis-as(= gis)-a*, что сохранится потом в дальнейшем (см. *Рис. 19,* верхний левый овал).

Следующая трансформация заключается в дальнейшем варьировании полиустоя: в нижнем субаккорде теперь ряд диссонирующих созвучий, имитирующих структуру первоначального верхнего субаккорда (напомним, что это квинтсекстаккорд малого мажорного септаккорда), и это в точности совпадает с тем, что мы видим в первом такте анализируемой каденции. В верхнем субаккорде интервальный принцип сохраняется (см. *Рис. 17* — правый верхний овал): консонирующий тональный остов с побочными тонами (в данном случае это звуки тоники b-moll), и это тоже совпадает с первым тактам образца Казеллы.

Помещенные выше пояснения подводят нас к объяснению каденции целиком (см. *Рис. 17*, нижняя двойная система). Во втором такте оба пласта имеют одну и ту же структуру верхнего субаккорда, то есть фактически полигармонии уже нет: в обоих пластах это *b-moll* с побочными тонами[62]. Однако последний аккорд балета является производным от обоих элементов полиустоя[63]. Таким образом, каденция, приводимая Казеллой, только косвенно говорит о гармонической системе и нуждается в расшифровке гармонических связей с основными структурами индивидуального модуса Стравинского.

Другая каденция из Стравинского взята из третьей песни цикла «Три стихотворения из японской лирики» № XCIX [31, 72]. Она также представляет технику полигармонии, и для ее более полного понимания — так же как и в предыдущем случае — следует обратиться к произведению целиком. Приведенный Казеллой отрывок является репризой главной части песни — фортепианным отыгрышем без голоса, однако, нелишне рассмотреть здесь и вокальную партию. Она имеет явно выраженный ладовый устой *b*, вокальная мелодия в тт. 5–6 как бы продолжается у фортепиано в тт. 6–7, где добавляются звуки, отсутствующие у голоса: *fis(ges)* и *eis (f)* — дополняют звукоряд до *b* эолийского: *b-c-des-es-f-ges-as*[64] (см. *Рис. 18*).

О преобладании устоя *b* также говорит и каденция в первом предложении в аккомпанементе, так как после сексты *a-f*[65] звучит секста *b-d*, в слуховом контексте воспринимаемая как «разрешение» (см. *Рис. 19*).

Мелодия нижнего регистра в первой части состоит из 5 звуков: *a-h-c-cis-d*, что составляет два «пересекающихся» тетрахорда ладов *a* эолийского и *a* ионийского (см. *Рис. 19*).

---

[62] Следует заметить, что в верхнем регистре эти побочные тоны *c-e-g*, звучащие до этого в предыдущем такте по отдельности, преобразуются в вертикаль, а именно в консонирующее трезвучие C-dur. В состав аккорда тут входят звуки *f-ges-g* — это не что иное, как транспонированный кластер *cis-d-es* из полиустоя в первых тактах, который звучал вначале отдельно.

[63] Созвучие *d-e-a-d* отсылает нас одновременно к первому верхнему субаккорду с таким же устоем и секундой к нему (структура малого мажорного квинтсекстаккорда); *gis-a-d-gis* — это имитация структуры нижнего субаккорда, крайние звуки которого составляют большую септиму (*es-d*). Тем более что подобная интервалика встречалась в уже упоминавшемся сочетании в первом варьировании полиустоя (*b-es-a* и *a-d-gis*).

[64] Звуки для удобства энгармонически заменены. При этом звук *e* в партии правой руки фортепиано следует считать внесистемным тоном, который тяготеет в одном случае к *dis*, в другом к *f*.

[65] Мы заменяем нотацию композитора *a-eis* на *a-f*.

Большая роль принадлежит ДКЭ[66] — большой септиме и чистой кварте. Первый элемент мы слышим сразу в контрапунктирующих голосах фортепиано, в мелодии нижнего голоса (скачки — *c-h*), и в качестве вертикальных созвучий на протяжении большей части песни. Например, это видно в последних тактах экспозиционной части, которые почти полностью повторяются в каденции: *cisis-dis* и *a-gis*, *fis-eis* и *cis-his (Рис. 20)*.

Вторая *интервальная константа* (чистая кварта) преимущественно встречается в мелодических линиях всех голосов аккомпанемента и вокальной партии. Но при этом кварто-квинтовая координация прослеживается между звуками первого интервала в партии правой руки аккомпанемента *d-b* и между конечными звуками в каденции — *a-f*[1]. Данные сексты отстоят друг друга на квинту. В то же время тональные связи здесь иллюзорны. Заключительный звук в сопрано *his* (= c) в сопряжении с *h* (за один до него) скорее слышится воспроизведением в обращении неоднократно звучавшего у фортепиано мотива *c-h* (с него начинается партия левой руки) в верхнем регистре, но никак не «аккордовым звуком» тональности F-dur, как об этом пишет Казелла.

Кроме того, звук *c* вовлечен в иные гармонические связи. В первом такте середины можно заметить наличие основного тона *c*.

Этот основной тон в масштабах тематизма всей песни встраивается в квартовый ряд *c-f-b (-dis-gis-cis*), ход по этим звукам неоднократно слышится у голоса, он же встречается в пассажах из приведенной у Казеллы заключительной каденции. Перед нами — несмотря на quasi-фа-мажорный секстаккорд в конце — не тональная каденция, а заключительный оборот, показывающий *фрагмент центрального созвучия,* которое гипотетически может быть реконструировано как полиаккорд *C-h-a-d // f-b-dis-gis-cis-fis*.

Каденция № XCVI [31, 70] из Третьего траурного марша для фортепиано Джеральда Тирвитта[67] также представляет нам пример техники *центрального созвучия* (ЦС). Казелла приводит достаточно большой отрывок и так же анализирует его в тональном ключе. Такое право ему дает самый первый аккорд «доминанты» в примере — его действительно, можно трактовать таким образом, но это никак не объясняет гармонию дальше. ЦС, как и в предыдущих отрывках из музыки Стравинского, дано в первом такте пьесы, а каденция представляет его видоизмененный вариант. Так, звуковой состав ЦС по вертикали содержит уменьшенный септаккорд (звуки *es-a-ges-c*, если читать снизу вверх). Также при перестановке звуков, в верхнем регистре получается аккорд структуры 3.3.5 (см. *Рис. 21*).

Те же самые созвучия мы видим в процитированной в антологии каденции[68]. Нижние звуки заключительного аккорда целиком взяты из исходного ЦС.

---

[66] *Термин Ю. Н.*Холопова. ДКЭ — дополнительный конструктивный элемент гармонии. Синоним — интервальная константа.

[67] Джеральд Тирвитт (еще его называют Лорд Бернес, из-за баронского титула) (1883–1950) — английский композитор, писатель и художник. Известен как автор балетов и фортепианных пьес. Также в его наследии насчитывается несколько романов, в том числе автобиографического содержания.

[68] В первых двух тактах [31, 70, тт. 1–2] обыгрывается аккорд структуры 3.3.5, который дублируется в партии обеих рук; в третьем такте происходят изменения структуры в верхнем регистре — это уже развернутое мажорное трезвучие, оно является вариацией на ЦС [31,

Повторения этого основного аккорда чередуются с мелодической фигурацией чистых кварт — как отдельно взятого элемента, входящего в интервальный состав аккорда 3.3.5.

Предпоследний такт представляет собой разновременную последовательность разных уменьшенных септаккордов: каждый звук в пассаже входит в состав определенного аккорда. Например, каждая первая нота в группировке шестнадцатых образует септаккорд *h-d-f-gis* (по аналогии то же с другими звуками (см. *Рис. 22*).

Пассаж завершается нотой *G*, которая является самой низким звуком в каденции вообще. Если к этому добавить тот факт, что верхний тон аккорда *b*, то не удивительно, что Казелла обозначил данную каденцию как тональную.

Если данный отрывок Казелла смог понять как написанный в g-moll с «сохранением тонального чувства» [31, 70] благодаря наличию в последнем созвучии высот *g, b* и *d* по вертикали, то самую последнюю каденцию № С — из пьесы № 2 из «5 пьес для оркестра» Шёнберга ор. 16 [31, 73] — проанализировать с точки зрения тональной функциональности итальянский композитор не смог. Он констатировал здесь полную гармоническую и мелодическую атональность. Этот термин здесь может быть употребим, но он не выражает сути гармонической мысли сочинения и несет, скорее, отрицательное эмоциональное содержание. В данном случае было бы уместнее говорить об ацентричности или об атоникальности, при которой гармоническая структура основывается на развитии избранного созвучия или звукового комплекса. Мы наблюдаем это в данной каденции: *последний аккорд является результатом суммирования высот, звучащих в главной теме ранее по вертикали и по горизонтали* (в мелодической линии).

Самый первый аккорд пьесы — *D-A a-d*^{1}*-gis*^{1} полностью входит в состав заключительного созвучия, как и все звуки в мелодии правой руки партии I фортепиано (см. *Рис. 23* — левый верхний овал). Терция же *h-es* (= *dis*) взята из ответной фразы в басу партии I фортепиано (см. *Рис. 23* — верхний правый овал)[69]. При этом нижние звуки заключительного аккорда взяты Шёнбергом из последних двух тактов главной темы — в партии I фортепиано кварта *b-es*, а в партии II — ход *g-a* (см. *Рис. 23* — правый нижний овал).

Здесь также присутствует интервальная константа — аккорд, крайние звуки которого образуют большую септиму[70] *(Рис. 24)*.

Каденция отражает и большую роль полифонии в пьесе — первые такты в примере № С представляют имитацию мотива второй темы. (Можно сказать, что он не полностью проводится и дальше в последних тактах — *a-f-e*, которые вычленены из мотива; полностью он звучал бы так: *fis-a-f-e-es*). Из-за сцепленности звуков друг с другом и наложения идентичных интервальных структур без регистрового различия говорить о полигармонии здесь не представляется возможным. При этом по функции в произведении этот конгломерат звуков

70, тт. 3]. В четвертом такте фрагмента звучит уже то созвучие, которое и заканчивает пьесу — в последующих тактах оно остается без изменений.

[69] Мотив этой фразы образован в результате трансформации первой: если переставить местами звуки мотива *gis-f-a-g*, то получим *a-gis-f-g* — это не что иное, как инверсия мотива во второй фразе в басу — *h-c-es-des*.

[70] Например, мы замечаем его в первых тактах: [d-a]-a-d-gis, ges-c-f, as-des-g (см. *Рис. 23, 24*). То же видим и в последнем такте, но уже в контрапункте: es-b-[g]-a, e-h-es, [da-d] -a-d-gis.

сопоставим с полиустоем — оба развертываются во времени и являют собой единое образование. Иными словами, такая вертикаль содержит основную гармоническую мысль произведения.

На мой взгляд, это близко к тому, что говорил Казелла: «…*"одновременность" звуков и тембров сможет заключить в себе такую радужность ощущений и эмоций, которая развертывается в настоящее время в течение целого музыкального отрывка*» [31, VIII]. Высказывание Ю. Н. Холопова о спрессованности гармонических событий также перекликается с показанной выше каденцией Шенберга: «Индивидуализация тональности позволяет композитору пережить в одном созвучии целую поэму…»[71].

Что же связывает совершенную каденцию с теми заключительными оборотами, к которым пришла музыка в начале XX века. Ответ Казеллы: «*В действительности, музыкальная поэма "падает"*[72]*, т. е. достигает своего естественного заключения. Другими словами, от классической каденции ничего не остается, кроме ощущения заключения, выражаемого исключительно средствами динамики и агогики*» [31, 73]. Однако, на наш взгляд, заключительный оборот является не просто спадом энергии, как отмечает автор книги, но — как и прежде — показателем той или иной гармонической системы и композиторского замысла.

Последние из приведенных каденций, написанные в технике ЦС и полигармонии, представляют на момент написания книги новейшие достижения гармонического языка. Приоритетная роль интервальных констант и техники центрального созвучия, то есть по сути «вариаций на один аккорд», подводит к новой ступени развития гармонии — серийной, но серийные каденции появятся уже «за кадром» «Эволюции музыки…».

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ ЭДМУНДА РУББРА

Второе издание книги Альфредо Казеллы в 1964 было очевидно приурочено к 40-летию с момента первого. Этот факт говорит, скорее, о значимости и неординарности данного сочинения в пространстве европейской музыкальной теории. Желание подчеркнуть актуальность труда Казеллы побудило английского композитора Эдмунда Руббра[73] дополнить текст «Эволюции музыки…», продолжив ряд каденций примерами послевоенной новой музыки.

---

[71] *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. II ч. — М., 2011. — С. 141.

[72] «Падает» — значит «кадансирует», ведь глагол «cadere» и означает «падать» (в частности, так говорится о вокальной интонации). Неслучайно русский композитор XVII в. Н. П. Дилецкий использует, в трактате «Идеа грамматики мусикийской» термин «падеж», означающий каденцию.

[73] Эдмунд Руббра (1901–1986) — английский композитор, критик, пианист и педагог. Среди его учителей был Г. Холст. С 1947 по 1968 Руббра был доцентом в Вустерском колледже в Оксфорде, а с 1961 по 1974 — профессором по классу композиции в Гилдхоллской школе музыки и театра. Руббра не был авангардистом и работал в классических жанрах (11 симфоний). Вместе с тем среди его сочинений есть подчеркнуто «исторические» жанры: мессы, мотеты, мадригалы, пассакалия. Композитор также прибегал к цитированию средневековых и ренессансных тем. Видимо, интерес к истории музыки и историческим жанрам подтолкнул Руббра обратиться к книге Казеллы и продолжить ее.

Было бы недостаточным назвать фрагменты Руббра простым дополнением — прежде всего, это попытка ретроспективно проанализировать мысли Казеллы, развить их и соотнести с музыкой уже более позднего времени, при этом объективно оценивая взгляды итальянского композитора с позиций современности. Так, для Эдмунда Руббра очевидны ошибочность суждений Казеллы об отсталости средневековой музыки, неактуальности полифонии как таковой, а также о преобладании инструментального музыки над вокальной, в связи с этим и о расторжении «связи со словом». Но вместе с тем он принимает основную идею Казеллы — идею того, что каденция является показателем развития гармонии, «идентификатором» того или иного периода и композиторского стиля. Правда, аналогично своему предшественнику, Руббра, трактуя каденцию как указание на определенный центр — тонику, свои образцы анализирует сообразно с тональным мышлением (!), допуская неточности, ведь некоторые из произведений написаны в серийной или модальной технике. Приводим нашу систематику каденций, добавленных Рубброй, по техникам:

Вид гармонической техники	**№**
Новотональная	CIV, CV, CIX, CX, CXI
Серийная	CI, CII, CIII, CVI, CVII
Полимодальная	CVIII
В технике ДКЭ	CXII

Последние такты Скрипичного концерта Берга (каденция № CIV) [32, 76][74] — первая из «тональных» каденций. Несмотря на то что само сочинение написано в свободной серийной технике, в конце слышна определенная тональность — B-dur ^{diss}, что связано со структурой серии, содержащей, как известно, консонирующие трезвучия.

Руббра считает, что этот фрагмент имеет доминанту, но трансформированную. Однако, это утверждение неверно — акустически предпоследний аккорд во втором такте слышится как большая субмедианта (основной тон — *Ges*).

Также каденция предстает здесь тематическим итогом всего концерта — квинтовый ход в оркестре — из интродукции, а у скрипки проводится восходящее серийное арпеджио из начала главной партии I части, которое содержит весь ряд, но на тон выше исходной высотной позиции начального проведения: *a-c-e-gis-h-d-ais-cis-es-f-g*. Получается, что в каденции проявляются и тональная основа, и серийная.

Каденция № CV [32, 76] из другого скрипичного концерта — Белы Бартока, — также имеет ясный тональный центр *h*; поскольку в доминантовом аккорде присутствует звук *d*, то мы слышим h-moll[75].

Доминанта представлена без основного тона с побочным тоном *a*, что разнится с трактовкой Руббры, который разделяет части аккорда на принадлежащие двум разным тональностям — h-moll и D-dur.

---

[74] Здесь мы обращаемся к изданию 1964 года, но принцип указаний на страницы, как в случае с публикацией 1924, сохраняем для удобства. Тем более что добавления Руббры идут сразу после отрывка № 100 сквозной нумерацией и с тем же оформлением, как и в первом издании.

[75] Первая и третья части написаны в тональности H-dur.

Среди остальных выделяется отрывок № CXI [32, 80] из кантаты Бриттена, содержащий, по словам Руббры, «прерванную каденцию». Предположительно, он комментирует этак из-за ключевых знаков — трезвучие D-dur интерпретируется им как доминанта в g-moll, а Es-dur — как трезвучие шестой ступени. На самом деле, каденция содержит один основной аккорд — трезвучие Es-dur, — к которому прилегают две атакты, верхняя и нижняя. Эти аккорды, в свою очередь, оказываются гармонизацией мелодии, состоящей из додекаряда: *g-f-es-e-fis-a-d-b-c-des-h-as*. Руббра отмечает оригинальность соединения тонального, старого, и «атонального» нового мира.

К серийным каденциям относятся два фрагмента из музыки Шёнберга — № CII [32, 74] и № CVII [32, 77].

Первый из них, каданс из Фантазии для скрипки и фортепиано, Руббра объясняет как написанный в соль (мажоро-миноре!). На первый взгляд к этому склоняет басовый ход *d-g*, который ясно указывает на автентический оборот. Но слухом, акустически, такая связь не улавливается, и назвать последний аккорд диссонантной тоникой значило бы в корне не понимать замысел и технику композитора. Начиная с 3-ей доли первого такта у скрипки проводится серия, одновременно с этим в партии фортепиано также в аккордовом изложении звучит серия — она проходит два раза и ее изложение занимает полтакта.

Перед нами контрапункт нескольких серийных рядов, но во всех них пропущена одна и та же нота — *dis (=es)* — см. серийные ряды в партии фортепиано в *Рис. 25*. Отсутствие этого звука компенсируется его появлением в последнем такте, и это самая высокая нота в заключительном созвучии. Скрипка играет большую септиму *e-dis,* что отсылает нас к началу Фантазии, где этот интервал звучит самым первым у фортепиано.

Второй отрывок из Шёнберга — «De Profundis» [32, 77] характерен своей контрапунктической идеей: аккорды левой руки по структуре представляют собой инверсии аккордов правой руки. Но помимо этого каждая партия по отдельности в аккордах содержит все 12 ступеней хроматической гаммы — то есть контрапункт двух серийных рядов. Точно так же, как и содержат их два последних аккорда во втором такте — то есть каденция свидетельствует о том, что произведение написано в серийной технике.

В полимодальной технике написан отрывок из «Cantejodjaya» Мессиана [32, 78] с использованием характерных в творчестве этого автора ладов ограниченной позиции. В данном случае в разных пластах фактуры соединяются все позиции одного лада — уменьшенного лада 1.2 (в полутонах):

— сопрано и тенор — написаны в 3-й позиции от ноты *d* (звук *e* на первой доле у тенора можно в данном контексте считать внесистемным тоном);
— альт — во 2-й позиции от *cis;*
— бас — в 1-й позиции от *c*.

Окончание на звуке *a* произвольное и не несет значения тоники: все звуки симметричного лада функционально равны. С этого же лада и начинается пьеса.

Руббра справедливо отмечает, что Мессиан продолжает линию развития гармонии Дебюсси, который обращался к модальной технике — как мы помним, в его музыке часто встречается симметричный лад — целотоновый, или 1-й лад, по Мессиану.

Суммируя сказанное выше, мы не можем не заметить, что отличительной чертой анализа Руббры является подход ко всем 12-ти примерам с тональной точки зрения, что представляет собой анахронизм. С другой точки стороны, исследователь имеет право на фиксацию слуховых ощущений без оглядки на технику. Таким образом, труд Руббры ставит проблему смыслового зазора между гармонической техникой как методом композиции, ее слуховым результатом и методикой гармонического анализа.

ГАРМОНИЧЕСКИЕ СТИЛИ В РУКАХ КАЗЕЛЛЫ-КОМПОЗИТОРА. ЦИКЛ «A LA MANIERE DE...»

История музыки в творчестве Казеллы является не только предметом теоретического анализа — она активно присутствует и в его произведениях. Это можно проследить по барочным жанрам, к которым обращается композитор — например, это Павана (op. 1), Партита для фортепиано с оркестром (op. 42), — и по сюжетам (его опера « Favola d'Orfeo» — отсылка к Монтеверди).

Исследовательница творчества Казеллы М. И. Лебедь отмечает в своей работе: «…имитация стиля — все это стало в конечном итоге отличительной чертой музыки Казеллы»[76]. Большую роль в этом играет умение говорить на разных «гармонических языках».

Освоение на практике стиля гармонии того или иного автора стало в каком-то смысле для Казеллы композиторскими упражнениями и школой формирования собственного музыкального языка, а также поводом для создания сочинений на основе перекличек со стилями конкретных авторов и эпох. Наследие итальянского композитора включает Ричеркары (в т. ч. на тему BACH), «Три канцоны XIV века», «Сициалиану и бурлеску» для флейты и другие. С другой стороны, особое внимание в его творчестве уделяется личности и стилю Шопена — очевидно, особо ценимого Казеллой. Известны два сочинения для фортепиано, написанных с разницей в более чем два десятилетия и имеющих подзаголовок «Hommage a Chopin» — это первая пьеса Grazioso из цикла «Контрасты» 1918 года op. 31 и этюд № 5 из 6 этюдов op. 70. В обоих случаях за образец взята прелюдия A-dur из 24 прелюдий Шопена, и с точки зрения гармонии оба произведения Казеллы имеют общие черты.

Среди сочинений Казеллы есть цикл, явившийся своего рода композиторским эскизом «Эволюции музыки…». Речь идет о двух тетрадях пьес «A la Maniere de…», написанных в 1911 и 1913 годах — вторая тетрадь написана в соавторстве с Морисом Равелем[77]. Они представляют собой собрание пьес, каждая из которых должна представить стиль, гармонию и один из характерных жанров того или иного композитора второй половины XIX — начала XX века.

Надо сказать, что подобные стилизации, а точнее, «пародии» были нередким явлением в искусстве того времени. «Высмеивание того или иного авторского

---

[76] *Лебедь М. И.* Указ. соч. С. 91.

[77] Вторая тетрадь цикла состоит из двух пьес Казеллы и двух пьес Равеля («Бородин» и «Шабрие»). (*Hinson M.* Baroque to modern: humor in piano music, character and content. Alfred Music, 1991. P. 14.)

стиля было популярным направлением во Франции в конце XIX — начале XX века, одинаково и в музыке и литературе»[78], — пишет в своей книге Морис Хинсон.

В данном случае поводом для написания таких пьес были концерты, в том числе в Обществе Независимых музыкантов в Париже, где Казелла сам исполнял свои сочинения.

Позднее в 1923 г. З. Карг-Элерт напишет «33 Гармонических Портрета»[79], а О. Мессиан выпустит «20 уроков гармонии…», но им предшествовали именно циклы Казеллы и Равеля. К тому же если «Портреты» Карг-Элерта преследуют цель точно стилизовать письмо композитора, как если бы он в действительности являлся автором данной пьесы, то цикл «В манере…» («A la maniere de…») по своему содержанию является чем-то вроде собрания карикатур и отображает гиперболизированно стилевые черты — в том числе и гармонические приемы — тех или иных композиторов[80]. Таким образом, считать его эскизом «Эволюции музыки…» можно лишь в самом общем плане — как опыт выстраивания картины сменяющихся стилевых образцов, но с совершенно иной эстетической целью, не имеющей к тому же никакой серьезной — не говоря уже научной — цели.

Для наглядности представим общий перечень пьес обеих тетрадей. В правой колонке таблицы указаны сочинения, которые, по нашему мнению, гипотетически могли послужить не только прообразами, но даже тематическими источниками.

Год создания	**Автор**	**Название произведения**	**Тональность**	**Произведения, на которые делается аллюзия**
1911	А. Казелла	«Рихард Вагнер. Вступление к третьему акту»	снятый h-moll/es-moll	«Тристан и Изольда», «Парсифаль»
	А. Казелла	«Габриэль Форе. Романс без слов»	Des-dur	Романс без слов As-dur
	А. Казелла	«Иоганнес Брамс. Интермеццо»	c-moll/C-dur	Симфония № 1
	А. Казелла	«Клод Дебюсси. Антракт к драме»	Gis-dur^{diss}./Es-dur ^{diss}.	«Облака» из «Ноктюрнов», мистерия «Мученичество св. Себастьяна», вступление
	А. Казелла	«Рихард Штраус. Беспокойная симфония»	Es-dur	[симфонические сочинения — ?]
	А. Казелла	«Сезар Франк. Ария»	fis-moll/Fis-dur	Симфония d-moll, финал, побочная тема
1913	А. Казелла	«Венсан д'Энди. Послеполуденный сон аскета»	B-dur	
	А. Казелла	«Морис Равель. Almanzor ou le mariage Adelaide»	Des-dur ^{diss}.	«Благородные и сентиментальные вальсы»
	М. Равель	«Александр Бородин. Вальс»	Des-dur	фрагменты оперы «Князь Игорь» — «Половецкие пляски»
	М. Равель	«Эммануэль Шабрие. Парафраз на тему арии из оперы «Фауст» Гуно»	C-dur	

Для нашей цели достаточно ограничиться анализом двух пьес — в стиле Брамса и в стиле Дебюсси.

---

[78] *Hinson M.* Baroque to modern. Ibid.

[79] См.: *Бурдуковская О.* «Гармонические Портреты» op. 101 З. Карг-Элерта: Курсовая работа (науч. руководитель Е. А.Николаева). Московская консерватория, 2016.

[80] *Hinson M.* Baroque to modern. Ibid.

«ВО ИМЯ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА»: ТЕХНИКА ДКЭ В ПЬЕСЕ «ИОГАННЕС БРАМС. ИНТЕРМЕЦЦО»

В пьесе «Иоганнес Брамс. Интермеццо» жанр трактован индивидуализированно и гротескно — форма в данном случае составная из трех разделов[81], ее можно было бы назвать «pastiche». Подобной составной сквозной формы нигде в интермеццо у Брамса не встречается. «Перелистал партитуру» — так можно было бы сформулировать принцип построения этой гротескной формы, составленной из кульминации, вступления и заключения, где экспозиционный тип изложения занимает минимум места. Здесь имеется в виду вполне конкретная партитура, поскольку в виде первоисточника угадывается вопреки названию не фортепианная музыка, но Симфония № 1 Брамса, к которой можно увидеть прямые тематические отсылки.

Главное, что заимствовал Казелла, это мотивный материал и лейтгармонию (уменьшенное трезвучие или уменьшенный септаккорд), которая проявляет себя уже в первой теме в c-moll в качестве задержания к S6 и Sp (см. *Рис. 26*).

Строение пьесы таково:

Такты	**1–16**	**17–27**	**28–32**	**33–47**	**48–55**	**56–65**
Функция раздела	Первая тема	Ход	Каденция	Вторая тема	Ход к коде	Кода
Тональный план	c-moll	→	c-moll	C-dur	→	C-dur

В ходе после первой темы уменьшенный септаккорд обособляется, и на протяжении 11-ти тактов звучит диссонантный ряд с новым мотивом (см. *Рис. 26*), взятый из темы вступления[82] 1 части Симфонии Брамса. Благодаря ритмической обособленности и структурной перестройке созвучий этот раздел ведет себя как отдельная тема (которая возвращается в коде!). Основа этого трехзвучного мотива — разработка уменьшенного септаккорда. Звучание консонантного аккорда на слабых долях говорит нам также о принципе функциональной инверсии. Его придерживается и автор симфонии, но в оригинале у Брамса можно увидеть преимущественно движение между аккордами разной структуры, а Казелла несколько навязчиво использует только уменьшенный септаккорд, причем в транспозиции (см. *Рис. 26*)[83].

Начинается и заканчивается ход аккордом DD без примы. Этот неустойчивый раздел оказывается предваряющим каденционную область. В ней мы также

---

[81] Индивидуализированная трактовка формы в каждой пьесе, видимо, зависит от природы самих пьес — «сугубо импровизационной», как пишет М. И. Лебедь. (*Лебедь М. И.* Указ. соч. С. 91.)

[82] Этот мотив звучит также в главной и связующих темах у Брамса.

[83] Исключение составляют несколько тактов в связующей партии, где идет движение от D7 к D2 и от T6 к T64 — функциональная интерпретация по тональности побочной партии.

находим заимствование — новый мотив почти полностью повторяет материал из главной партии и также используется в каденции в первоисточнике.

Далее звучит новый материал — тема в C-dur, песенного характера, отсылающая нас к теме финала 1 симфонии: та же тональность, октавная дублировка баса, родственные начальные интонации. С точки зрения формы также есть расхождения с Брамсом — первое предложение неквадратно (5 тактов), а второе является ходом к расширенной каденционной области.

После этого наступает кода, где почти полностью повторяется отзвучавший у Казеллы в ходе после первой темы мотив на тоническом органном пункте (см. *Рис. 27*).

Таким образом, «Интермеццо» — что-то вроде «классики в кратком изложении», более чем конспективный «пересказ» тематической и тональной драматургии симфонии C-dur, пафос которого выглядит тем более пародийно, чем меньше времени занимает его изложение.

Модальность как характерная черта пьесы «Клод Дебюсси. Антракт к драме»

Следующая пьеса имеет также сквозную форму, но связано это напрямую с жанром, и в этом она перекликается с посвящением другому герою цикла в «A la Maniere de…» — Рихарду Вагнеру. Прообразом для написания явно стала мистерия «Мученичество святого Себастьяна», а именно — вступление к ней. Оно написано в аккордовом складе, который сменяется одноголосием — это соотносится с 1 разделом «пародии» Казеллы, только в обратном порядке. Кроме того, 3 раздел и вступление к «Мученичеству» имеют одинаковую тональность es-moll.

«Антракт к драме» написан в сквозной форме из трех разделов с применением свойственной для Дебюсси модальной техники в рыхлой тональности с центром *Dis(Es)*.

Раздел формы	**Тональность**
1 раздел	*dis* ^{locr} - *gis* ^{phryg} /*h* ^{mixolyd}.
2 раздел	*Gis-dur* ^{diss}.
3 раздел + заключение I (на мотиве из 2-го раздела)	*es-moll*
Заключение II (на мотиве из 2 раздела)	*Es-dur* ^{diss}.

В первом разделе пьесы во вступительном предложении можно услышать лад *dis* локрийский (*dis-e-fis-gis-a-h-cis*). Логичной выглядит тональная арка между первым разделом и последним, написанным в es-moll/Es-dur ^{diss}. Локрийский звукоряд сохраняется и в следующем предложении, но ладовые опоры здесь другие — можно обозначить как параллельно-переменный gis ^{phryg}/h ^{mixolyd}.

В следующей части *gis* как основной тон сохраняется, но происходит метабола — модальность сменяется на диссонантную хроматическую тональность Gis-dur^{diss}. Тоника в этом случае представлена нонаккордом с секстой. Но возникает он не сразу; диссонантная тоника появляется по частям: ее терция, септима и нона образуют аккорд структуры 6.4, который обособляется и обыгрывается отдельно (см. *Рис. 28*, верхняя система). Как результат разработки и предымитации мы слышим целотонный лад (*g*[= *fisis*]-*a-h-cis-dis-eis*), но это также не случайно — он проявит себя в третьем разделе пьесы.

Интересно заметить, что сам мотив взят из начальных тактов первой части цикла «Море», но там нет целотонной гаммы и аккордов структуры 4.6 — созвучия возникают в результате разработки тоники h-moll. Если же мы обратимся к другому произведению Дебюсси — «Облакам» из «Ноктюрнов» для симфонического оркестра — то найдем, что диссонантная тоника h-moll[84] представлена как раз аккордом структуры 4.6; здесь же присутствует заимствованный Казеллой ритм (см. *Рис. 28* — нижняя система):

Завершается вторая часть пьесы диссонантным рядом, который состоит из тоники и ее репликат[85] той же структуры 4.6 (см. *Рис. 29*).

После фигурационного обыгрывания тонического трезвучия следует консонантный ряд — 6 трезвучий, основные тоны которых образуют целотонную гамму[86] (см. *Рис. 30* — верхняя система).

Возможных первоисточников этого ряда, по крайней мере два. Первый — уже упоминавшиеся «Облака», где в главной теме находится последовательность больших нонаккордов — они имитируют структуру тоники, но основные тоны не идут по целотонной гамме, и ряд не заканчивается тоникой (см. *Рис. 30* — средняя система).

Второй воображаемый первоисточник — последовательность трезвучий, представляющих дублировку целотонного пентахорда, во фрагменте из оперы «Пеллеас и Мелизанда» (см. *Рис. 30* — нижняя система).

В заключение антракта в тональности Es-dur ^{diss} звучит транспонированный мотив с «ломбардским ритмом» из начальных тактов предыдущего раздела.

Таким образом, Дебюсси в представлении Казеллы связывается в первую очередь с постоянной ладовой переменностью (вспомним, все представленные в «Эволюции музыки…» отрывки данного автора написаны в модальной технике!).

Кроме того, получается, как и в случае с Брамсом, автор «A la Maniere de…» создает подмену: в названии указывает один определенный (и характерный для пародируемого автора) жанр, а фактический материал заимствует из других, как мы видим по перечисленным аллюзиям.

Интересно также отметить не только то, какие узнаваемые черты авторского стиля воспроизвел Казелла, но и то, как его собственная индивидуальность проявилась при этом, что он привнес (скорее всего, неосознанно) лишнего, не встречающегося в пародируемом гармоническом стиле. В пьесе, посвященной Дебюсси, есть по крайней мере одна деталь, которая не похожа на воображаемый «оригинал». В фигурации трезвучия e-moll в третьем разделе имеются вводнотоновые вспомогательные к звукам основного аккорда — это представляется нехарактерным для Дебюсси, тяготеющего к чистым краскам консонирующих или

---

[84] Скорее, здесь нужно говорить о миксодиатонике: *h* эолийский с «терцовым тетрахордом Шостаковича» (выделен): *h*-***cis-d-e-f***-*g-[a]-h*.

[85] Первоначально это шаг на малую терцию, или по звукам уменьшенного септаккорда в басовом и верхнем голосе (*gis-h-d-f*). 2 последних аккорда начинают движение по звукам уже другого септаккорда на полутон выше (*a-c-es*), и таким образом ряд переходит в тонику следующего раздела — es-moll.

[86] Внутри этой одной последовательности стоит отметить внутреннюю метаболу — 3 диатонических трезвучия es-moll (T-Dp-Sp) сменяются внеквинтовыми, хроматическими функциями (тритонанта — большая минорная медианта — целотонная атакта). В крупном плане это просто движение проходящими аккордами от тонического трезвучия с возвращением к нему же.

мягкогодиссонирующих трезвучий, а не к романтическим хроматизированным фигурациям a la Liszt или Chopin.

Как мы видим, в большинстве случаев автор 1 тетради «A la Maniere de…» заимствует материал из оригинальных сочинений, но при этом не сильно трансформирует его, чтобы он оставался узнаваемым[87]. Гармонические обороты и приемы композитор также в большинстве случаев сохраняет, интерпретируя в несколько пародийном, гиперболизированном ключе. Каждая пьеса — это в каком-то отношении гротескное воспроизведение того или иного гармонического стиля. Но от этого гротескного подражания до подражания «серьезного» в композиторском творчестве Казеллы — один шаг.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе сопоставлены теоретические взгляды Казеллы на эволюцию гармонического языка и его композиторская рефлексия над стилями гармонии прошлого времени и современности. То и другое сфокусировалось в фигуре одного композитора и чрезвычайно характеризует музыкальную культуру начала XX века. Из самих фактов теоретического анализа и практического творческого овладения чужими стилями ведут разные дороги — и к постмодернизму, и к полистилистике; они характеризуют время неоклассицизма и тот момент музыкального искусства, когда новое историческое сознание стало свежим словом, обогащающим как теоретическую мысль, так и композиторское творчество. Если мы посмотрим на другие проявления того же самого, то можно сказать, что именно у итальянских композиторов XX века такой стойкий интерес к изучению традиций является отличительной чертой. Это заметно, например, если взглянуть на воспоминания Луиджи Ноно, представителя второго авангарда, о своем учителе, Бруно Мадерне[88], который занимался с Ноно в 40-е гг. Какой-то отзвук прошлого, «глубины истории», то есть того, что мы видим в книге Казеллы, присутствовали на занятиях Мадерны все время: это и Шуберт, и Окегем, и Даллапиккола, и Жоскен Депре, и Бетховен — несмотря на то, что речь шла о послевоенном времени и о воспитании композитора, ориентированном на новую музыку.

Что же касается конкретно книги Казеллы, то она явилась одной из первых в ряду теоретических трудов, где принцип исторической хронологии поставлен во главу угла. Тем самым она предвосхитила многие последующие труды, став провозвестником целого ряда подобных работ. Уже через несколько лет появился доклад Н. Рославца «Новые методы организации звука и новые методы музыкальной композиции»[89], в 1932–1933 гг. были организованы два цикла лекций А. Веберна «Путь к новой музыке», в 1939 О. Мессиан опубликовал небольшое пособие «20 уроков гармонии в стиле нескольких авторов, имеющих важное значение

---

[87] Напоминаем, что данные пьесы исполнялись в концертах самим Казеллой, и, разумеется, для слушателей не должно было быть проблемой угадывание того или иного прототипа.

[88] *Ноно Л.* [Фрагменты интервью] // Композиторы о современной композиции. — М., 2009. — С. 265.

[89] *Демидова А.* «Путь к новой музыке» по Н. Рославцу // 100 лет русского авангарда. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. — С. 83.

в «истории гармонии», на основе музыки от Монтеверди до Равеля»[90]. Все эти авторы, а также многие другие педагоги и музыкальные ученые в XX веке так или иначе строили свои наблюдения, опираясь на факт исторической эволюции гармонии.

Результатом этого процесса — а Казелла был тут, повторим, одним из первых — явилась перестройка вузовского курса гармонии, который сейчас в целом строится как освоение гармонических стилей в хронологическом порядке. Интересно было сравнить то, как с позиций сегодняшнего дня, и конкретно курса гармонии Ю. Н.Холопова, видится позиция Казеллы-теоретика.

Можно сказать, что, хотя в плане теоретического аппарата, современная музыкальная наука сделала качественные шаги вперед, идея представить эволюцию музыки через историю каденции и сам выбор музыкальных примеров свидетельствует об актуальности взглядов Казеллы на историю гармонии. Присущая композитору способность пародировать чужой композиторский почерк словно бы освободила и выделила саму категорию стиля как предмет его художественного интереса. Глубоко закономерным видится и то, что категория гармонического стиля стала предметом его теоретических наблюдений, обогативших музыкознание начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации : (XVI — первая половина XVIII века) / И. А. Барсова; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва : 1997. — 413, [157] с. : ил., нот.; 22 см. — ISBN 5-89598-010-4. — Текст : непосредственный.
2. *Бурдуковская О.* Гармонические «Портреты» ор. 101 З. Карг-Элерта : Курсовая работа (науч. рук. Е. А. Николаева). Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2016. — 12 с. — Текст непосредственный.
3. *Беляев В. М.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский : Сборник статей / В. М. Беляев ; Российская государственная библиотека. — Москва : Музыка, 1972. — 125 с. — Текст : непосредственный.
4. *Варунц В. П.* Музыкальный неоклассицизм : Ист. очерки / В. П. Варунц. — Москва : Музыка, 1988. — 80,[2] с.; 22 см. — ISBN 5-7140-0061-7. — Текст : непосредственный.
5. *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма / А. Веберн ; перевод с немецкого В. Шнитке. — Текст : электронный // wikilivres.ru : [сайт]. — URL: https://wikilivres.ru/Путь_к_новой_музыке/2_ (дата обращения: 24.09.2020).
6. *Глебов И.* Альфредо Казелла. Очерк / И. Глебов ; Российская государственная библиотека. — Ленинград : Тритон, 1927. — 19 с. — Текст : непосредственный.
7. *Глебов И.* Книга о Стравинском / И. Глебов ; Российская государственная библиотека. — Ленинград : Тритон, 1929. — 398 с. — Текст : непосредственный.

[90] *Куликов И.* «Учение о гармонии» Дитера де ла Мотта: исторические и аналитические очерки. С. 30.

8. *Демидова А. К.* «Путь к новой музыке» по Н. Рославцу / А. К. Демидова. — Текст : непосредственный // 100 лет русского авангарда: Сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра теории музыки; автор проекта и научный редактор М. И. Катутян. — Москва : Московская консерватория, 2013. — 528 с., [4] л. ил. : ил., нот.; 25 см + 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). — ISBN 978-5-89598-298-3. — Текст : непосредственный.
9. *Казелла А.* Политональность и атональность / А. Казелла ; под редакцией и с предисловием И. Глебова ; перевод с итальянского И. Гинзбург. — Ленинград : Тритон, 1926. — 32 с. — Текст непосредственный.
10. *Куликов И.* «Учение о гармонии» Дитера де ла Мотта: исторические и аналитические очерки: дипломная работа (науч. рук. Г. И. Лыжов). — 108 с. — Московская консерватория, 2017.
11. *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века / С. Н. Лебедев. — Текст : электронный // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода ; сборник трудов, выпуск 92 / ГМПИ им. Гнесиных. — Москва, 1987. — С. 5–32. — URL: http://www.kholopov.ru/ (дата обращения: 24.09.2020).
12. *Лебедев С. Н.* Протональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения / С. Н. Лебедев. — Текст : непосредственный // Ad musicum : к 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова : статьи и воспоминания / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; редактор-составитель В. Н. Холопова. — Москва : Московская консерватория, 2008. — ISBN 978-5-89598-203-7. — С. 33–47. — URL: http://www.kholopov.ru/ (дата обращения: 24.09.2020).
13. *Лебедь М. И.* Альфредо Казелла и новая музыка Италии : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лебедь Марина Игоревна ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2012. — С. 297. — Текст : непосредственный.
14. *Лыжов Г. И.* Мост к современности: О стилевом курсе гармонии / Г. И. Лыжов. — Текст : электронный // Научный вестник Московской консерватории / учредитель и издатель Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского ; редакционная коллегия: К. В. Зенкин (главный редактор [и др.]. — 2011. — № 2. — С. 22–32. — ISSN 2079-9438. — URL: https://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/03_lyzhov_grigorij.pdf (дата обращения: 24.09.2020).
15. *Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыкознания. В двух томах. Ч. I. Вып. 1: Классическая теория (Ж. Ф. Рамо): Традиционная школа. Функциональная школа (Г. Риман) / И. Рыжкин, Л. Мазель. — Москва : Музгиз, 1934–1939. — 22×15 см. — 180 с. — Текст : непосредственный.
16. Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866–2006 : биографический энциклопедический словарь / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования ; редакционная коллегия : Е. С. Лотош и др. — Москва : Московская гос. консерватория, 2007. — 665, [1] с.; 28 см. — ISBN 978-5-89598-196-2. — Текст : непосредственный.
17. *Ноно Л.* Фрагменты интервью // Л. Ноно ; в переводе с итальянского Л. Кириллиной и О. Игнашевой. — Текст : непосредственный // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; редакторы-составители Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — Москва : Московская консерватория, 2009. — ISBN 978-5-89598-222-8. — С. 256–262.
18. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. — Москва : Классика-XXI, 2000. — 389, [2] с., [2] л. портр. : нот. ил., портр.; 21 см. — ISBN 5-89817-011-1. — Текст : непосредственный.

19. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга : История. Теория. Практика. Часть 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина / Н. А. Симакова. — Москва : Композитор, 2002. — 528 с. — 25 см. — ISBN 5-85285-532-4. — Текст : непосредственный.

20. *Старостин И. С.* Московская школа преподавания гармонии. Проблемы истории и методики : специальность 17.0002 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Старостин Иван Сергеевич ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2013. — 281 с. — Текст : непосредственный.

21. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3 частях. Часть 1 / Ю. Н. Холопов. — Москва : Музыка, 1996. — 91 с. — ISBN 5-7140-0608-9. — Текст : непосредственный.

22. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3 частях. Часть 2 / Ю. Н. Холопов. — Москва : Музыка, 2001. — 193 с. — ISBN 5-7140-0618-6. — Текст : непосредственный.

23. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс : Учебник / Ю. Н. Холопов. — Санкт-Петербург : Лань, 2003. — 544 с. — ISBN 5-8114-0516-2. — Текст : непосредственный.

24. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс : Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 частях. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи классицизма. Гармония эпохи романтизма / Ю. Н. Холопов ; научная редакция и подготовка текста к печати В. С. Ценова. — Москва : Композитор, 2005. — 472 с. — ISBN 5-85285-619-3. — Текст : непосредственный.

25. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс : Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 частях. Часть 1 : Гармония XX века / Ю. Н. Холопов ; научная редакция и подготовка текста к печати В. С. Ценова. — Москва : Композитор, 2005. — 624 с. — ISBN 5-85285-619-3. — Текст : непосредственный.

26. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян [и др.]; редакторы : Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (ответственный редактор) ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва : Композитор, 2006. — 631 с. : ил., ноты, табл.; 24 см. — ISBN 5-85285-854-4. — Текст : непосредственный.

27. *Шевляков Е. Г.* Неоклассицизм и отечественная музыка 60–80-х годов / Е. Г. Шевляков; ответственный редактор А. М. Цукер; Северо-Кавказский научный центр высшей школы, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д : Издательство Ростовского педагогического института, 1992. — 156,[1] с.; 20 см. — ISBN 5-8480-0010-7. — Текст : непосредственный.

28. *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой. — Москва : Композитор, 2006. — 528 с. — ISBN 5-85285-838-2. — Текст : непосредственный.

29. *Buccio D.* Intorno ai Problemes de la musique moderne // D. *Buccio L.*, — Текст : электронный // Skrjabin e il Suono-luce / L. Curinga., M. Rapetti. — Firenze : Firenze University Press, 2018. — ISBN 978-88-6453-806-8. — P. 127–142. URL: https://media.fupress.com/files/pdf/24/3814/3814_16553 (дата обращения: 24.09.2020).

30. *Casadei M.* Ferruccio Busoni e la sua scuola / M. Casadei, G. Borio, T. Monti. — Lucca : una cosa rara, 1999. — 159 p. — ISBN 978-88-7096-266-6. — Текст : непосредственный.

31. *Casella A.* L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta / A. Casella. — London : Chester, J. & W., 1924. — 73 p. — Текст : непосредственный.

32. *Casella A.* L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta / A. Casella, E. Rubbra. — London : J. & W. Chester, 1964. — 80 p. — Текст : непосредственный.

33. *Gatti G.* La Musica: Enciclopedia storica. 4 v. / G. Gatti, A. Basso. — Torino : Unione tipografico-editrice torinese, 1966. — 881 p. — URL: https://books.google.ru/books?id=EBoKAQAAMAAJ&q=bibliogroup:%22La+Musica:+enciclopedia+storica%22&dq=bibliogroup:%22La+Musica:+enciclopedia+storica%22&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjmrIuqvPfrAhXQvosKHfyjA5cQ6AEwAXoECAAQAg (дата обращения: 24.09.2020).

34. *Gavazzeni G.* Scambi musicali. Aperture europee negli scritti di Alfredo Casella / G. Gavazzeni. — Текст : непосредственный / Alfredo Casella e l'Europa : Atti del Convegno Internazionale di Studi , Siena, 7–9 giugno 2001 / M. De Santis, G. C. Ballola. — Firenze : *Leo S.* Olschki, 2003. — p. 343–360.

35. *Eggebrecht H. H.* Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / H. H. Eggebrecht. — Stuttgart : F. Steiner, 1995. — 451 p. — ISBN 978-35-1506-659-4. — Текст : непосредственный.

36. *Hinson M.* Baroque to modern : humor in piano music, character and content / M. Hinson. — Van Nuys, CA : Alfred Pub., 1991. — 96 p. — Текст : непосредственный.

37. *Hull E. A.* Modern harmony: its explanation and application / A. E. Hull. — London : Augener, 1914. — 235 p.; 24 см. — Текст : непосредственный.

38. *Marnold J.* Les sons inferieurs et la theorie de m. Hugo Riemann. — Текст : электронный // Blue Montain Project : [сайт] — URL: https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19050715-01.2.10&e=-------en-20--1--txt-txIN------- (дата обращения: 24.09.2020).

39. *Motte D.* de la Harmonielehre / D. de la Motte. — München Dt. Taschenbuch-Verl. Kassel [u. a.] Bärenreiter-Verl., 1997. — 290 p. — 19 см. — ISBN 978-34-2304-183-6. — Текст : непосредственный.

40. *Schering A.* Musikgeschichte in Beispielen : eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13.–18. Jahrhundert, in Notierung auf 2 Systemen Leipzig / A Schering, H. Riemann. — Leipzig : E. A. Seemann, 1912. — 334 p. — Текст : непосредственный.

41. *Schoenberg A.* Harmonielehre / A. Schoenberg. — Leipzig : Verlagseigentum der Universal-Edition, 1911. — 475 p.; 24 см. — Текст : непосредственный.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
ПОЛНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ КАДЕНЦИЙ, СОСТАВЛЯЮЩИХ «ЭВОЛЮЦИЮ МУЗЫКИ…» (С УЧЕТОМ ДОБАВЛЕНИЙ Э. РУББРЫ)

№	Произведение	Автор
1.	А. Кондукт (исполнялся на «Мессе осла»), XIII в.; В. Рондо, XIII в.	Неизвестен
2.	Манускрипт из Парижской Национальной библиотеки, XIV в.	Якопо Болонский
3.	«Фроттола», из 7 книги, XV в.	Алессандро Демофон
4.	Мотет «Laudate pueri Dominum»	Жоскен Депре
5.	«Плач пророка Иеремии», Венеция, 1506	Франческо д'Ана
6.	«Канцона»	Джироламо Кавaццони
7.	«Мадригал» на 4 голоса	Жан Геро
8.	Agnus Dei из «Мессы Папы Марчелло»	Дж. П. да Палестрина
9.	«Мадригал» на 4 голоса	Пьетро Винчи
10.	«Pass'e mezzo antico» для органа	
11.	«Fidi Amanti» («Верные влюбленные»), пастораль на 4 голоса	Гаспаре Торелли
12.	«Мадригал» на 4 голоса	К. Джезуальдо ди Веноза
13.	«Орфей», хоровой финал	К. Монтеверди
14.	«Ричеркар на 4 тон» для органа	А. Банкьери
15.	«Токката» для органа	Дж. Фрескобальди
16.	«Пассакалия»	Л. Росси
17.	«Пастораль» для органа	Б. Пасквини
18.	«Итальянский концерт»	И. С. Бах
19.	Прелюдия и фуга № 13 для органа	И. С. Бах
20.	«Пассионы по Матфею», вступительный хор	И. С. Бах
21.	«Соната» для клавесина	Д. Скарлатти
22.	«Pieces en Trio»	Ж. Ф. Рамо
23.	«Stabat Mater»	Дж. Б. Перголези
24.	Соната B-dur для фортепиано	В. А. Моцарт
25.	Симфония № 40, 2 часть	В. А. Моцарт
26.	Квартет для фортепиано и струнных g-moll	В. А. Моцарт
27.	Соната fis-moll для фортепиано	М. Клементи
28.	Увертюра «Леонора № 3»	Л. ван Бетховен
29.	Симфония № 7, 3 часть	Л. ван Бетховен

№	Произведение	Автор
30.	Квартет ор. 131	Л. ван Бетховен
31.	«Севильский цирюльник»	Дж. Россини
32.	Экспромт C-dur для фортепиано	Ф. Шуберт
33.	То же	Ф. Шуберт
34.	Вальс для фортепиано, ор. 90	Ф. Шуберт
35.	Соната As-dur для фортепиано	К. М. фон Вебер
36.	То же	К. М. фон Вебер
37.	Опера «Оберон», увертюра	К. М. фон Вебер
38.	Соната D-dur для фортепиано.	К. М. фон Вебер
39.	«Серьезные вариации» для фортепиано	Ф. Мендельсон
40.	Опера «Норма», финал	В. Беллини
41.	«Осуждение Фауста», венгерский марш	Г. Берлиоз
42.	«Фантастическая симфония», 4 часть	Г. Берлиоз
43.	«Блестящий полонез», ор.22	Ф. Шопен
44.	Прелюдия B-dur	Ф. Шопен
45.	Баллада № 3 As-dur	Ф. Шопен
46.	«Скерцо» h-moll для фортепиано	Ф. Шопен
47.	Фантазия C-dur, ор. 17	Р. Шуман
48.	«Любовь и жизнь женщины», 6 песня	Р. Шуман
49.	Трио № 1 для скрипки, виолончели и фортепиано	Р. Шуман
50.	То же	Р. Шуман
51.	«Гармонии поэтические и религиозные» для фортепиано (III цикл), № 7	Ф. Лист
52.	Фантазия для органа на григ. хорал «Ad nos salutarem»	Ф. Лист
53.	«Фауст-симфония», 2 часть	Ф. Лист
54.	Трансцендентный этюд № 12 «Метель»	Ф. Лист
55.	Соната h-moll для фортепиано	Ф. Лист
56.	«Зигфрид», первый акт	Р. Вагнер
57.	Трио ор. 57	И. Брамс
58.	«Борис Годунов», первый акт	М. Мусоргский
59.	«Борис Годунов», Полонез из 3 акта	М. Мусоргский
60.	Симфонические вариации для фортепиано и оркестра	С. Франк
61.	Фантастическое бурре	Э. Шабрие

№	Произведение	Автор
62.	Опера «Гвендолина»	Э. Шабрие
63.	Симфоническая поэма «Тамара»	М. Балакирев
64.	Квартет для струнных	Э. Григ
65.	«Le parfum imperissamble»	Г. Форе
66.	«Accompagnement»	Г. Форе
67.	«El Polo» для фортепиано	И. Альбенис
68.	Квинтет для фортепиано и струнных	Ф. Шмитт
69.	Симфоническая поэма «Пери»	П. Дюка
70.	Сарабанда для фортепиано	Э. Сати
71.	Симфония № 3	Г. Малер
72.	Симфония № 8, 2 часть	Г. Малер
73.	Симфоническая поэма «Жизнь героя»	Р. Штраус
74.	Муз. драма «Саломея»	Р. Штраус
75.	Прелюдия «Послеполуденный сон фавна»	К. Дебюсси
76.	«Затонувший собор»	К. Дебюсси
77.	«Вечер в Гренаде»	К. Дебюсси
78.	«Море»	К. Дебюсси
79.	Балет «Дафнис и Хлоя»	М. Равель
80.	«Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано	М. Равель
81.	«3 песни из Малларме»	М. Равель
82.	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано	М. Равель
83.	«10 легких пьес для фортепиано»	Б. Барток
84.	«4 плача для фортепиано»	Б. Барток
85.	«10 пьес для фортепиано»	З. Кодали
86.	Хор «Per un morto»	И. Пиццети да Парма
87.	Поэма для фортепиано «Ночь мертвых»	Ф. Малипьеро
88.	Оркестровая поэма «Пауза в молчании»	Ф. Малипьеро
89.	Романс «Il passo delle Nazarene»	М. Кастельнуово-Тедеско
90.	Романс «Por la nina de mi corazon»	М. Кастельнуово-Тедеско
91.	Поэма для фортепиано «Утро в порту»	Дж. Ферранти
92.	Поэма для голоса с оркестром «Майская ночь»	А. Казелла
93.	«Pupazzetti» для фортепиано в 4 руки	А. Казелла
94.	Сонатина для фортепиано	А. Казелла
95.	Симфоническая поэма «Героическая элегия»	А. Казелла

№	Произведение	Автор
96.	«3 маленьких траурных марша» для фортепиано	Лорд Бернерс (Дж. Тирвитт)
97.	Балет «Петрушка»	И. Стравинский
98.	Балет «Весна Священная»	И. Стравинский
99.	«3 стихотворения из японской лирики»	И. Стравинский
100.	«5 пьес для оркестра»	А. Шёнберг
101.	«Импровизация на Малларме»	П. Булез
102.	Фантазия для скрипки и фортепиано, op. 47	А. Шёнберг
103.	«Вариации для оркестра», op. 30	А. Веберн
104.	Концерт для скрипки с оркестром	А. Берг
105.	Концерт для скрипки с оркестром № 2	Б. Барток
106.	Кантата «Проповедь, исповедь и молитва»	И. Стравинский
107.	«De Profundis»	А. Шёнберг
108.	«Cantejodjaya» для фортепиано	О. Мессиан
109.	Ludus Tonalis, Preludium X	П. Хиндемит
110.	Опера «Пленник»	Л. Даллапиккола
111.	«Cantata Academica»	Б. Бриттен
112.	«Квартет на конец времени»	О. Мессиан

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К ТЕКСТУ:

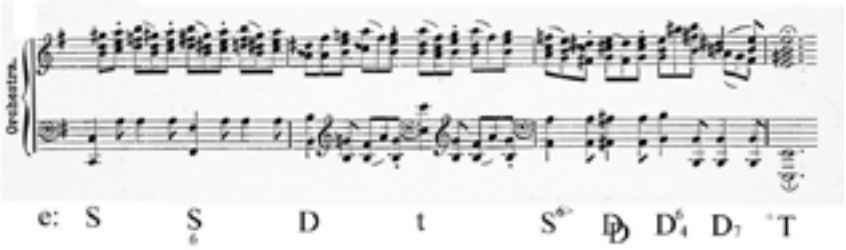


Рис. 1. Каденция первого хора из «Пассионов по Матфею»

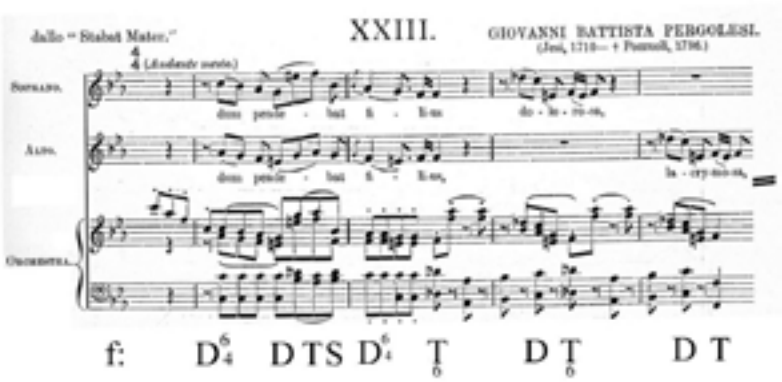


Рис. 2. Каденция Перголези из «Stabat Mater»

Рис. 3. Фрагмент из сонаты Скарлатти G-dur

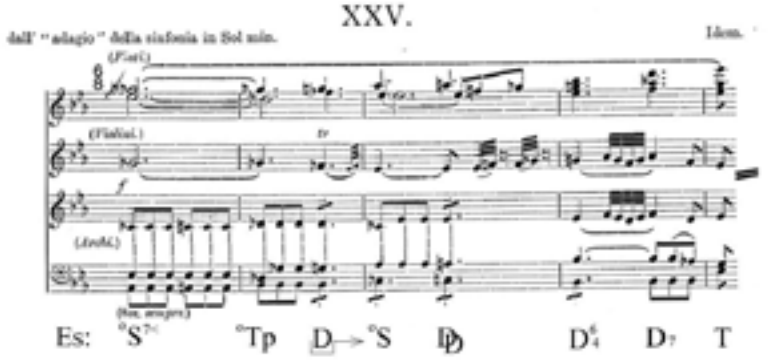


Рис. 4. Каденция из II части симфонии № 40 Моцарта

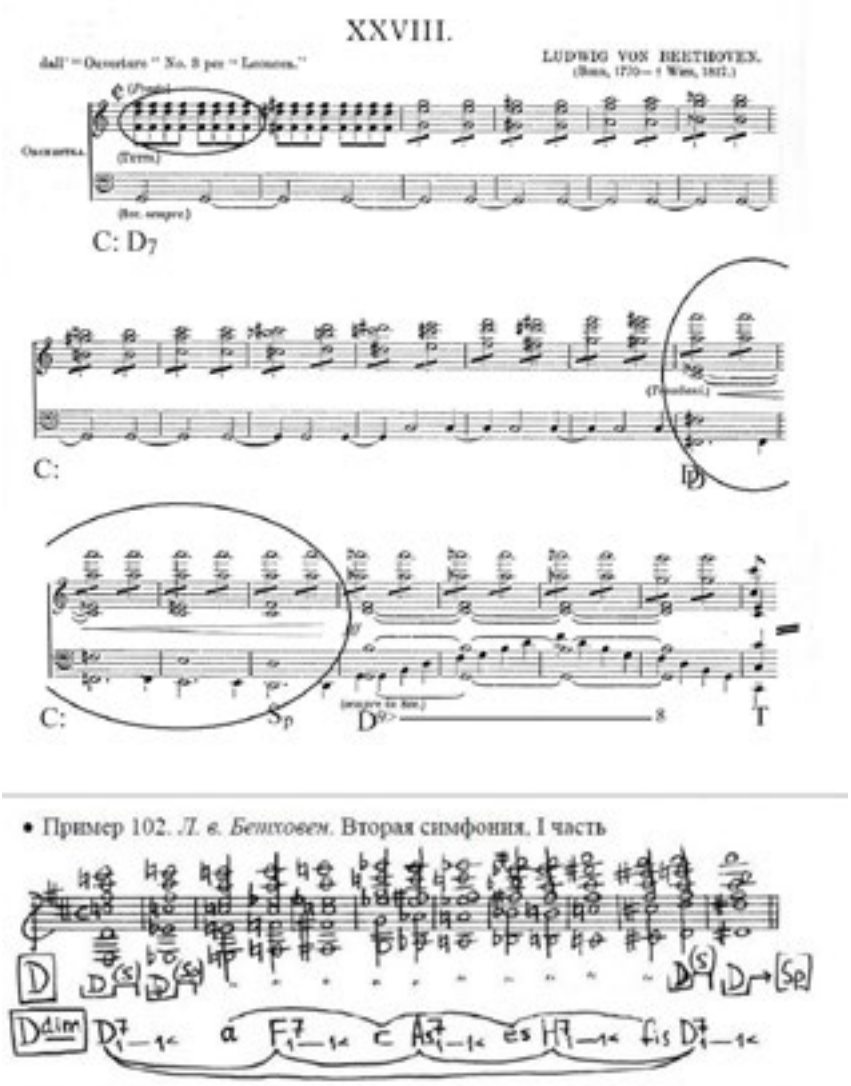


Рис. 5. Верхний фрагмент — каденция из «Леоноры» Бетховена.
В нотах отмечено начало моноструктурного ряда и «чертова мельница»
Нижний фрагмент — аккорды в 2–3 тактах те же самые,
что и в «Леоноре», только в обратном порядке

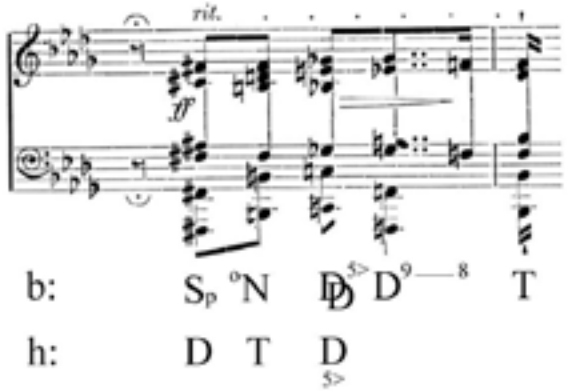


Рис. 6. Каденция из «Метели» Ф. Листа

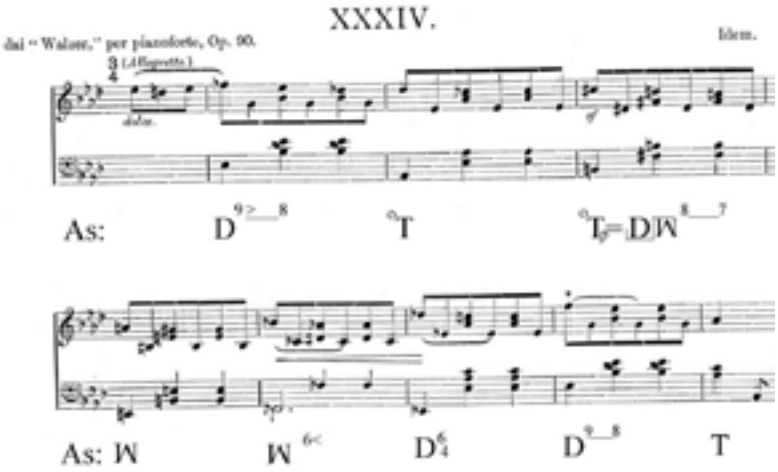


Рис. 7. Каденция из «Вальса» Шуберта

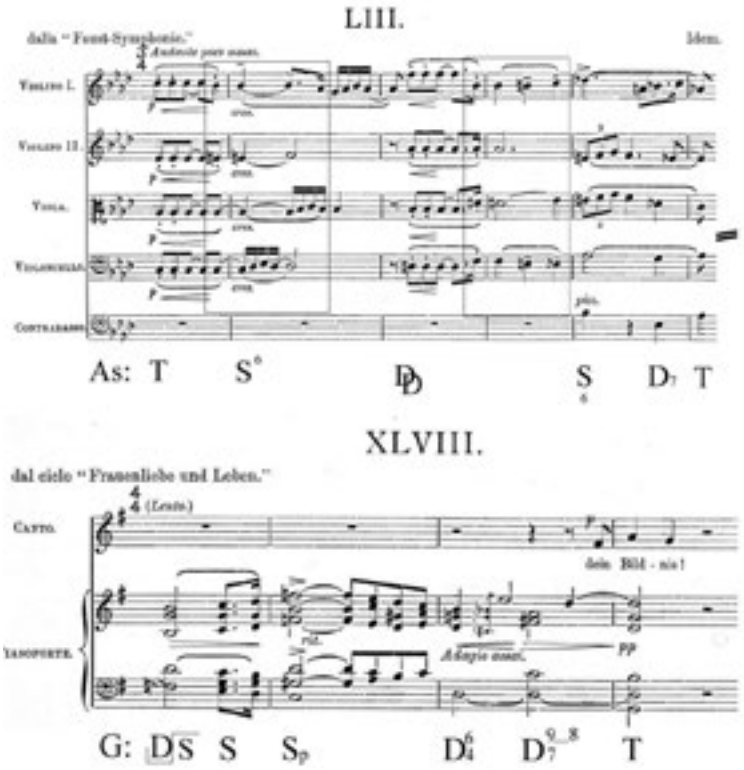


Рис. 8. Верхняя система — каденция из «Фауст-симфонии» Листа: отмечены предъемы к задержанию, задержания и разрешения
Нижняя система — каденция из 6-ой песни, цикл «Любовь и жизнь женщины» Шумана: отмечено четверное задержание во втором такте

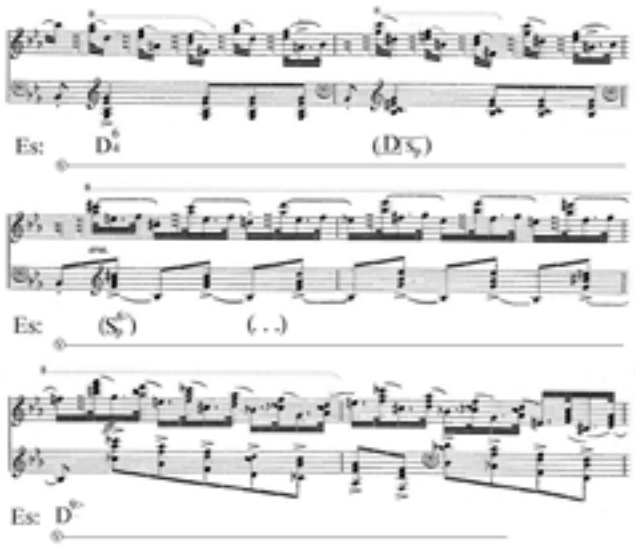


Рис. 9. Каденция из «Блестящего полонеза» Ф. Шопена

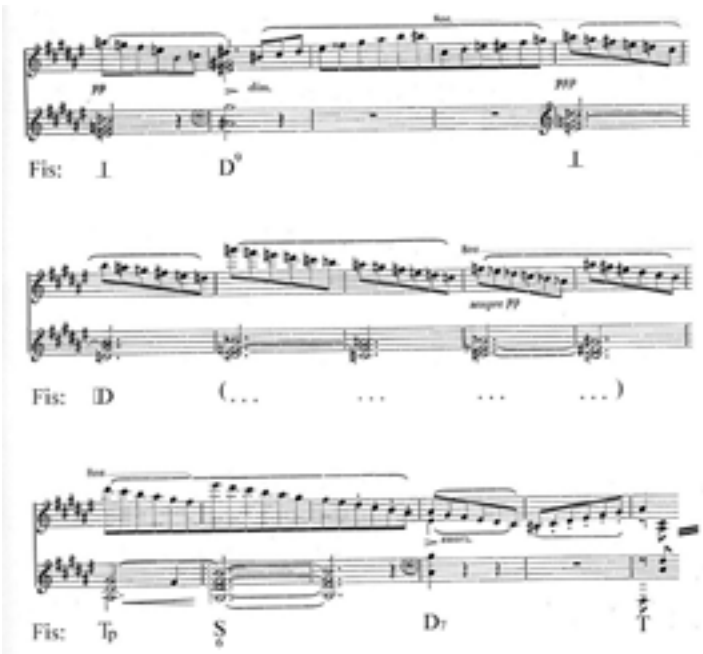


Рис. 10. Каденция из сонаты h-moll Ф. Листа

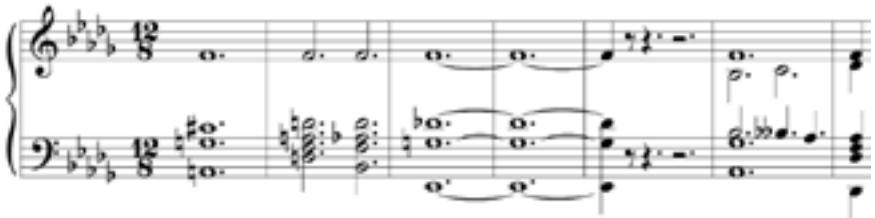


Рис. 11. Редукция отрывка из симфонической поэмы «Тамара» Балакирева

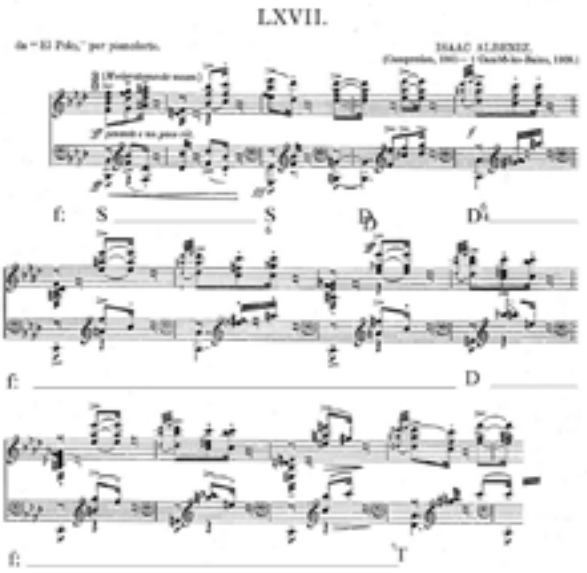


Рис. 12. Каденция из «El Polo» Альбениса

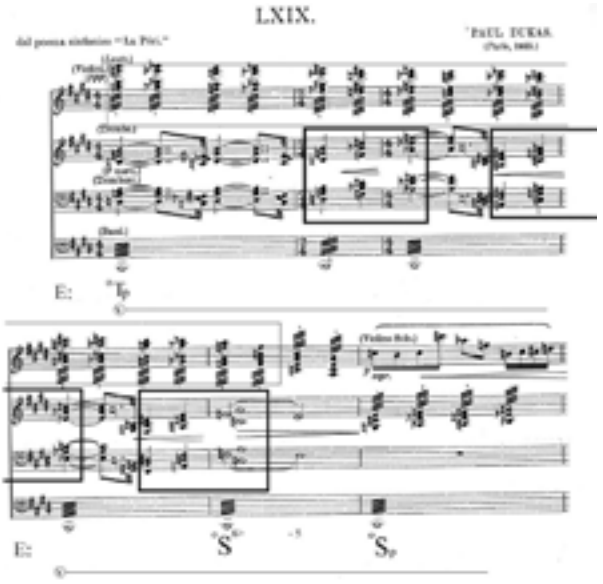


Рис. 13. Каденция из поэмы Поля Дюка. Обведены разные моноструктурные последовательности

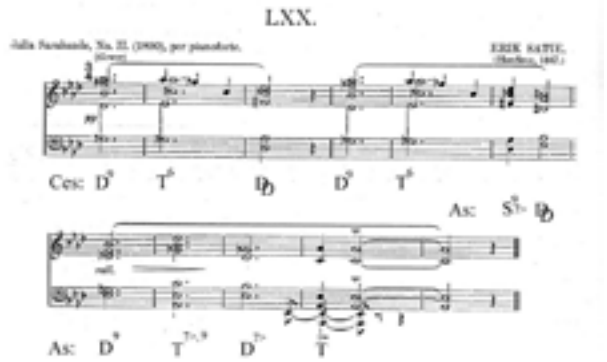


Рис. 14. Каденция из «Сарабанды» Э. Сати

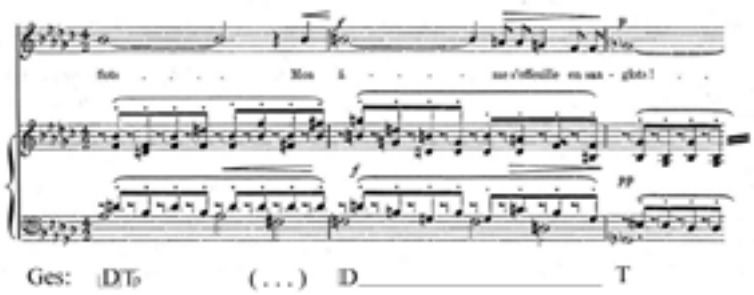


Рис. 15. Каденция в романсе Габриэля Форе

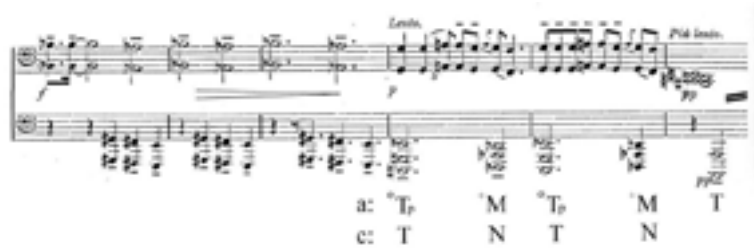


Рис. 16. Каденция из поэмы для фортепиано Ф. Малипьеро

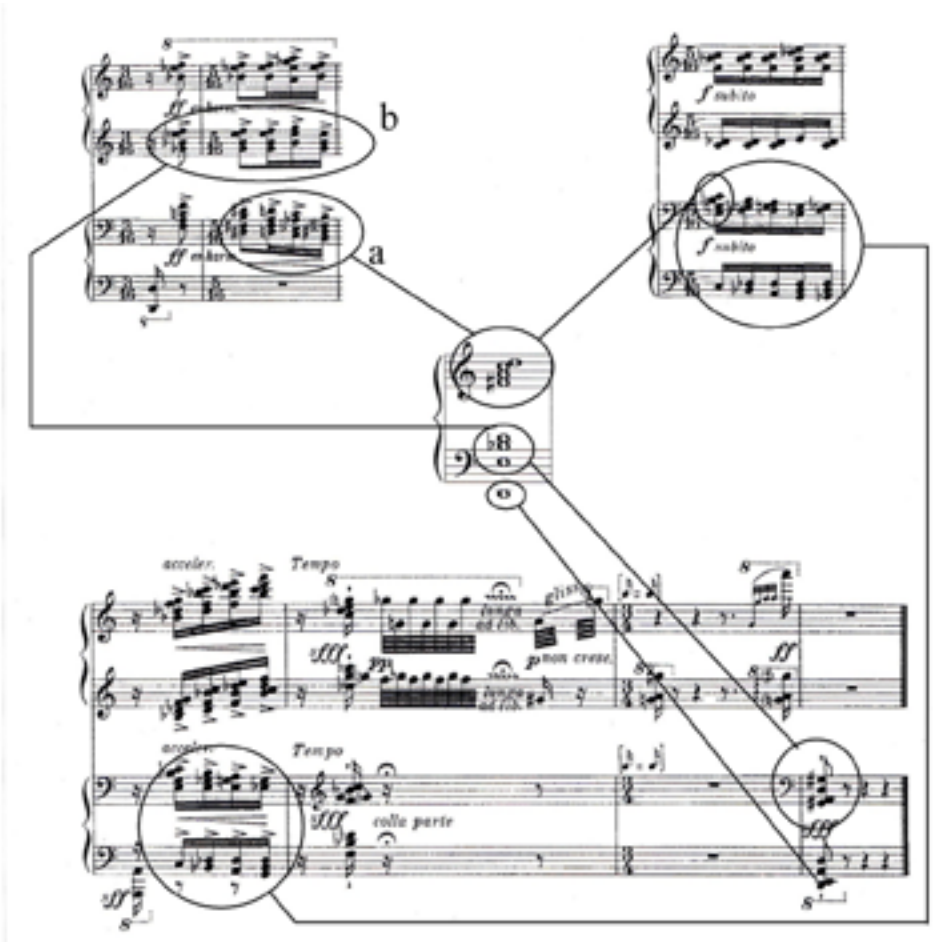


Рис. 17. И. Стравинский «Весна священная», финал «Великая священная пляска». ЦС и его трансформация. Внизу каденция, представленная у Казеллы

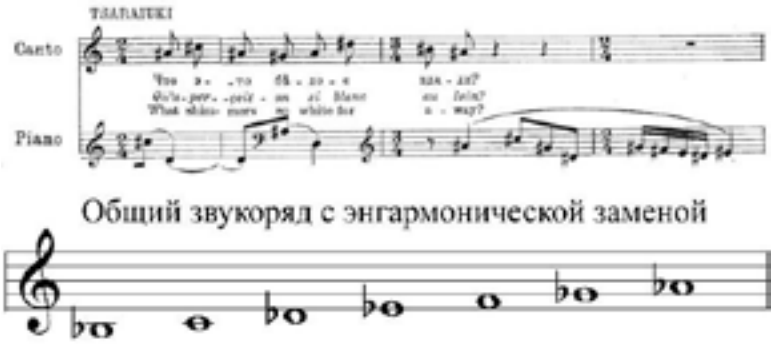


Рис. 18. Представлены партии голоса и правой руки фортепиано и общий звукоряд

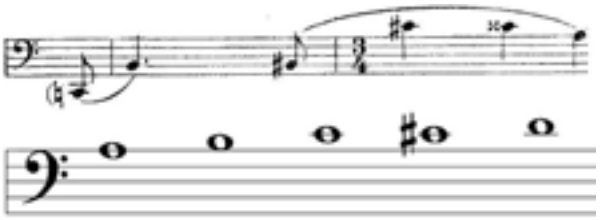


Рис. 19. Мелодия нижнего регистра в партии фортепиано и ее звукоряд

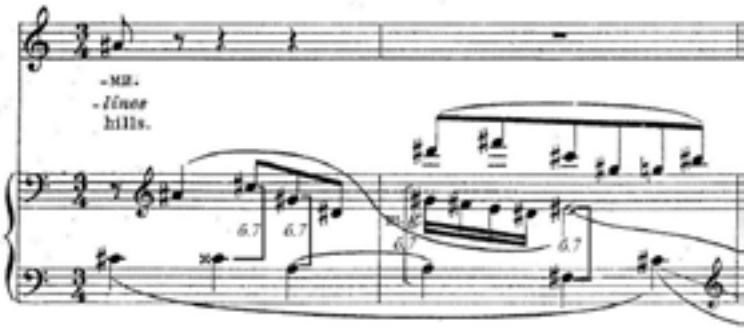


Рис. 20. Показана интервальная константа, б. 7, между звуками в партии фортепиано

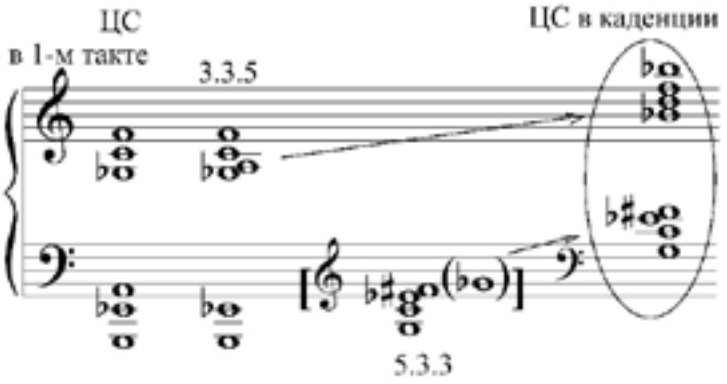


Рис. 21. Первый аккорд — начальный ЦС, аккорды в середине — ЦС с перестановкой звуков. Самый последний аккорд — финальный в пьесе

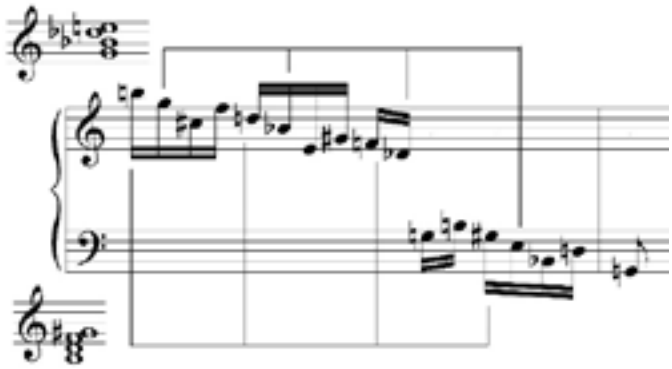


Рис. 22. Показана интервальная связь между каждым первым и каждым вторым звуками звена секвенции

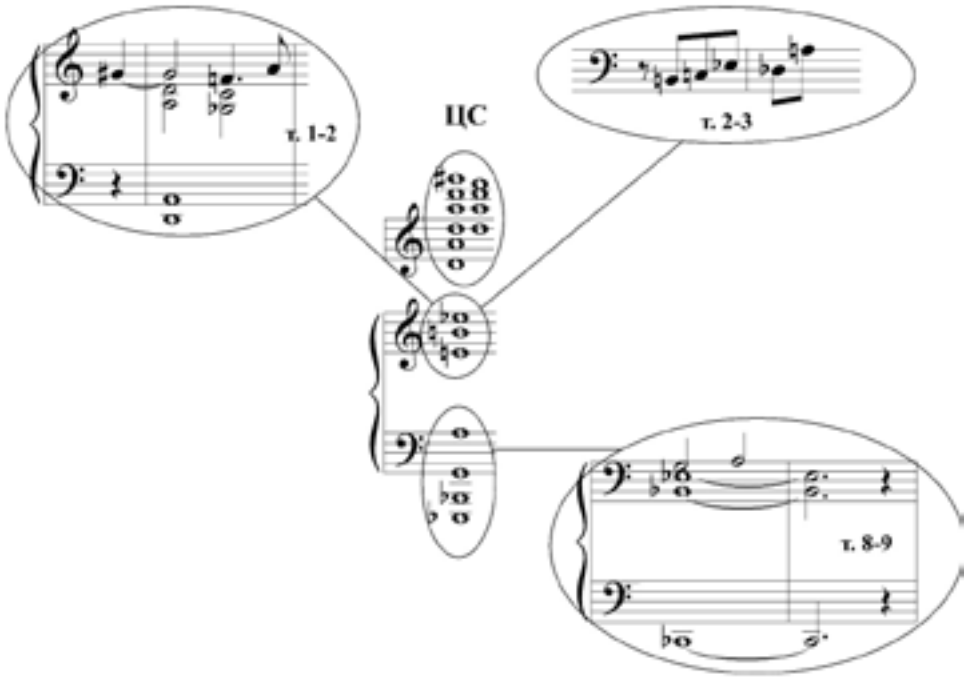


Рис. 23. Процесс вертикализации звуков в каденционном ЦС (ср. с [31, 73])

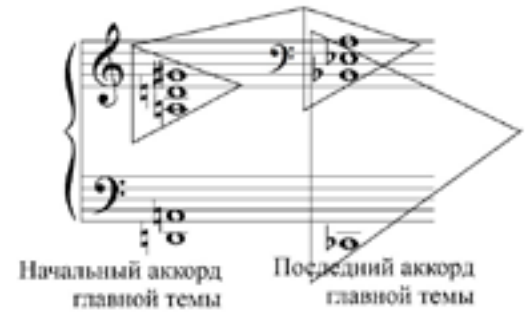


Рис. 24. Интервальная константа 5.6. (в полутонах)

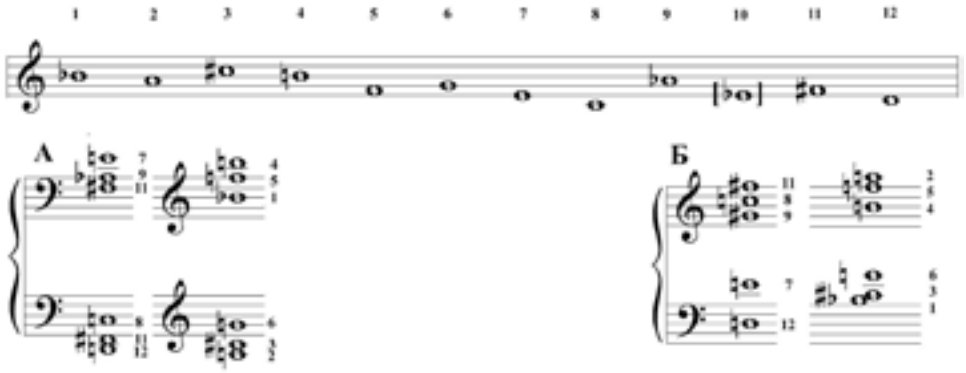


Рис. 25. Контрапункт серийных рядов в партии фортепиано (аккорды) и партии скрипки (ряд)

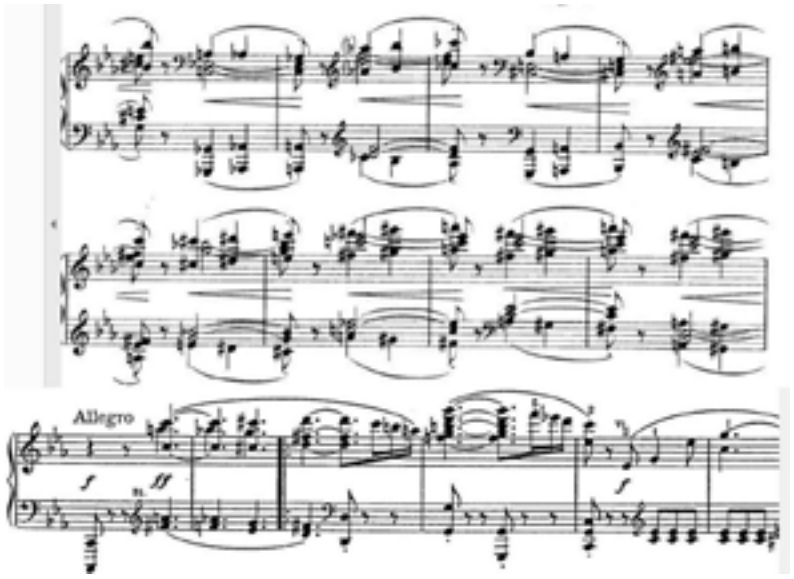


Рис. 26. Верхняя система — А. Казелла. «Иоганнес Брамс. Интермеццо». Ход, диссонантный ряд.
Нижняя система — И. Брамс, Симфония № 1, 1 часть, главная партия

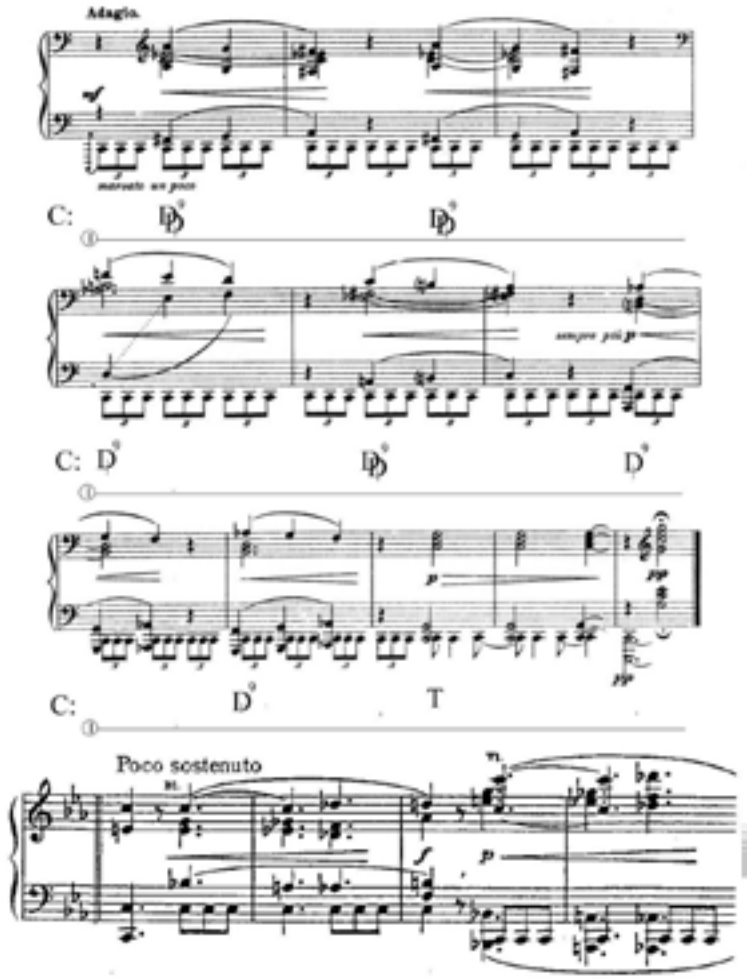


Рис. 27. Верхняя часть — А. Казелла. «Иоганнес Брамс». Кода
Нижняя часть — И. Брамс, Симфония № 1, 1 часть, кода. Тонический органный пункт

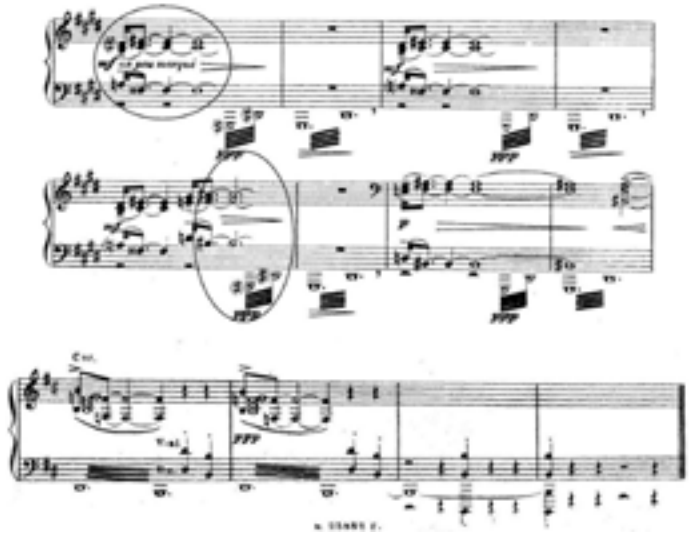


Рис. 28. Верхние две системы — А. Казелла «Дебюсси». Начало 2 раздела, предымитация структуры тоники Gis-dur ^{diss}. Нижняя система — К.Дебюсси «Облака», мотив главной темы

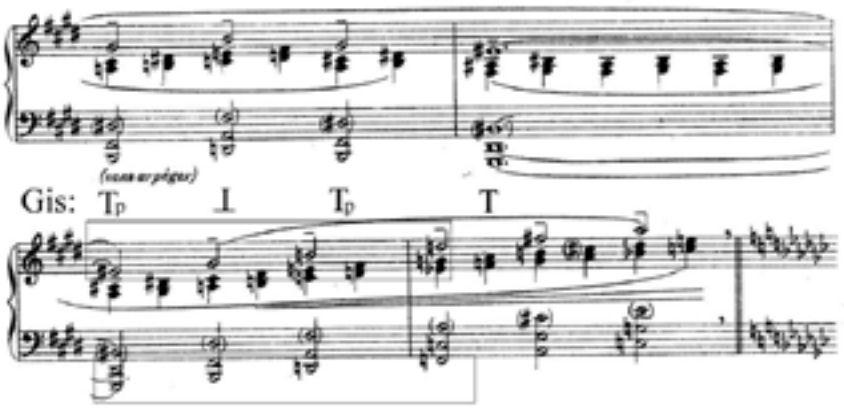


Рис. 29. А. Казелла «Дебюсси». Второй раздел, диссонатный ряд, верхний и нижний голоса идут по звукам ум.7

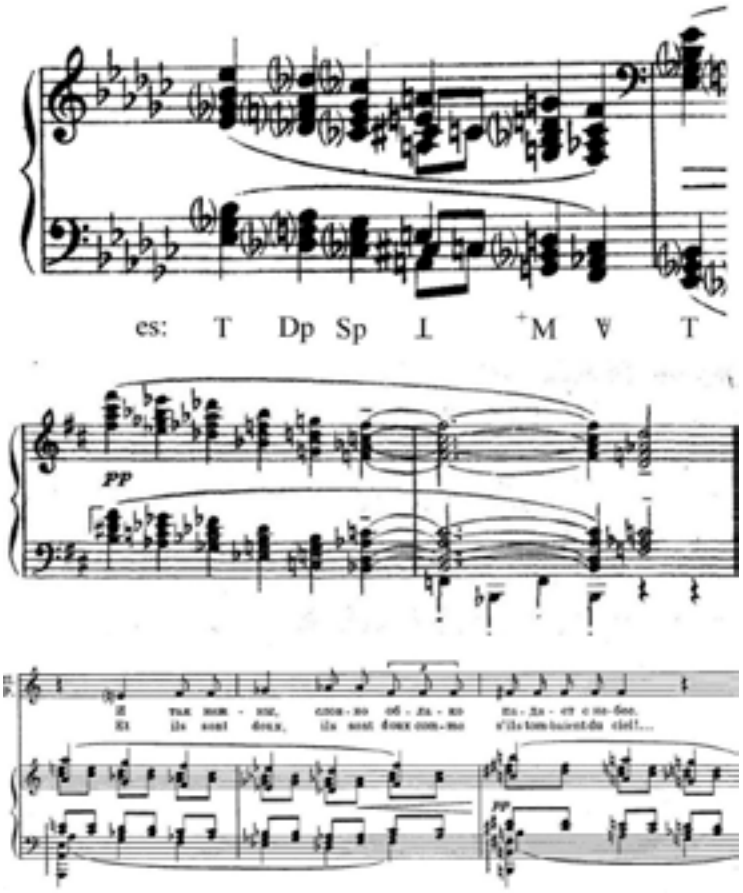


Рис. 30. Верхняя система — А. Казелла «Антракт к драме». Средняя система — К. Дебюсси «Облака», последовательность больших нонаккордов в главной теме. Нижняя система — К. Дебюсси, фрагмент из оперы «Пеллеас и Мелизанда»

Третья премия

БАРОЧНЫЕ ФОРМЫ НА BASSO OSTINATO: НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Лабутина Алина Алексеевна
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова

ВВЕДЕНИЕ

Basso ostinato без преувеличения можно относить к одному из характерных атрибутов музыки барокко. Как известно, под basso ostinato в первую очередь подразумеваются музыкальные формы, которые основаны на неизменно повторяющемся басу. Их история берет свое начало в музыке XVI века, расцвет вариации на basso ostinato переживают в XVII–XVIII веках, используясь в разных жанрах: и вокальных, и инструментальных.

Явление вариаций на basso ostinato хорошо изучено как в научной, так и в учебной литературе. Среди русскоязычных источников выделим словарные статьи [11, 23, 24, 34] и учебную литературу, посвященную музыкальной форме, в ней освещение basso ostinato является обязательным [4, 9, 15, 18, 27, 29, 30, 31, 35]. Сочинения, связанные с basso ostinato, закономерно попадали в фокус исследований, связанных с историей музыки, а также с музыкальными жанрами и формами барокко [2, 3, 5, 6, 25, 26, 40], в той или иной степени эта тема оказалась затронута и в ряде диссертационных работ [1, 8, 14].

Изучение перечисленных трудов позволяет составить довольно полное представление о форме на basso ostinato: в них оказывается обсуждена ее история развития, выразительные возможности и композиционные функции; виды темы и особенности работы с ней; связь basso ostinato с жанрами барокко в первую очередь с пассакалией и чаконой. При этом наблюдение за работами последних десятилетий показывает, что в связи с изучением музыки барокко наметились новые тенденции. Переводятся и исследуются трактаты XVI–XVII вв. [3, 14], появляются пособия, посвященные жанрам инструментальной музыки того времени [5]. Эти и подобные им труды расширяют существующие представления о барочном искусстве. Наша работа принадлежит этой линии, что и обуславливает ее **актуальность.**

Объектом исследования в работе стала форма на basso ostinato. **Предмет** изучения составили варианты воплощения данной формы в музыке отдельных барочных авторов.

В исследовательской литературе сложилась определенная традиция, рассматривая формы на basso ostinato, в качестве ориентира опираться на творчество

И. С. Баха. Однако искусство барокко разнообразно и имело свою специфику в разных частях Европы. В работе мы, с одной стороны, рассматриваем остинатную форму немецкой традиции (на примере сочинений И. С. Баха и Г. Ф. Генделя), отчасти затрагиваем итальянские образцы (на примере А. Вивальди), с другой стороны, существенная часть нашего исследования посвящена английской разновидности basso ostinato — граунду. В отечественной музыковедческой литературе оно пока не получило полноценного освещения, а в европейской — обстоятельно изучено [см.: 43, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 54].

Научная новизна работы обусловлена суммой причин. В исследовании обобщаются, соотносятся между собой представления о граунде в англоязычной и иноязычной литературе; особенности граунда демонстрируются на музыкальном материале; поднимается вопрос о невариационной организации над-остинатного пласта в форме на basso ostinato.

Цель работы — расширить представления об особенностях устройства формы на basso ostinato, опираясь на варианты ее воплощения в музыке барокко и существующие теоретические сведения.

Задачи работы:

— изучить и проанализировать русскоязычную и иноязычную теоретическую литературу, посвященную формам на basso ostinato, в том числе — граунду;
— проанализировать ряд инструментальных и вокальных сочинений на basso ostinato, принадлежащих центрально-европейской и английской барочной музыке;
— на основе проведенного анализа, уточнить существующие представления о возможных вариантах устройства формы на basso ostinato.

В связи с поставленными задачами форма на basso ostinato в данной работе рассматривается в теоретическом и практическом ракурсах, поэтому **материал** исследования, с одной стороны, представлен суммой исследовательских источников на русском, английском и немецком языках, посвященных бассо-остинатной практике. С другой, в работе рассмотрен ряд сочинений, которые показывают разные варианты воплощения формы на basso ostinato. При выборе европейских сочинений нас заинтересовали три примера, имеющие в основе один и тот же остинатный бас: это ария «Piango, gemo, sospiro e peno» («Плачу, стенаю, вздыхаю и стражду») из кантаты RV 675 А. Вивальди и два хора И. С. Баха — хор, открывающий кантату № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» («Слезы, вздохи, треволненья»), и хор № 16 «Crucifixus» из мессы h-moll. На основе их сравнения можно проследить, как складывается вариационный цикл на одну тему в разных жанровых и стилевых условиях.

Среди сочинений английской барочной музыки мы выделили несколько произведений Г. Пёрселла, они имеют разный состав, но связаны с неизменным басом. При их выборе мы руководствовались изученной литературой. Так, в работе Х. Миллера о музыке на граунд, принадлежащей Г. Пёрселлу, мы обнаружили следующий факт: в большинстве вокальных образцов этой формы она в целом не складывается как вариационная. Это побудило обратиться преимущественно к вокальным опусам. Для анализа и сравнения нами были взяты два номера из semi-оперы «Король Артур» Пёрселла: инструментальная пассакалия и вокально-инструментальная чакона. Также нас заинтересовали две версии одного сочинения Пёрселла: ария контратенора из вокально-инструментальной оды

«Welcome to all the Pleasures» и ееинструментальное переложение — «Новый граунд» для вирджинала (показательно также, что эта пьеса содержит слово «граунд» в самом названии). Также в работе затрагиваются перселловские «Плач Дидоны» из оперы «Дидона и Эней» и «A Ground in Gamut»; отдельные сочинения Г. Генделя: пассакалия из клавирной сюиты № 7 g-moll, хор «Envy, eldest-born of Hell» из оратории «Саул», хор «O, Baal» из оратории «Дебора», хор «The many rend the skies» из оратории «Александр»; а также такие сочинения И. С. Баха, как Ария (№ 2) из кантаты № 68, Чакона (№ 7) из кантаты № 150.

Методология исследования опирается на комплексный подход, совмещающий сравнительно-исторический, источниковедческий и аналитические методы. Теоретический фундамент исследования составили отечественные и зарубежные труды, посвященные basso ostinato и граунду.

Структура работы сложилась следующим образом. Исследование содержит введение, две главы, заключение и список литературы. Во введении формулируются цель и задачи, обосновывается актуальность, новизна исследования и методология работы. Первая глава посвящена европейской традиции формы на basso ostinato. Вторая — региональной форме на basso ostinato — граунду. Главы имеют сходное устройство: каждая из них делится на два параграфа, первый в обоих случаях имеет общетеоретический, а второй — аналитический ракурс. Основной текст снабжен существенным числом комментариев, разъясняющих отдельные особенности жанров и форм барочной музыки, содержащих дополнительную информацию об анализируемых сочинениях. Список литературы включает 54 источника, из них 11 на иностранных языках.

ГЛАВА I. ФОРМЫ НА BASSO OSTINATO: МЕЖДУ ТЕОРИЕЙ И ПРАКТИКОЙ

§ 1. Формы на basso ostinato в аспекте теоретического осмысления

Как уже говорилось, явление вариаций на basso ostinato хорошо изучено в научной литературе. Об этом, в частности, может свидетельствовать сравнительных анализ словарных статей разных лет, посвященных basso ostinato. Кроме того, статьи показывают, что теоретическое осмысление меняется, уточняются и разъясняются представления об элементах формы. Мы отобрали четыре источника — Большую советскую энциклопедию, Музыкальную энциклопедию, Музыкальный энциклопедический словарь, Большую российскую энциклопедию (далее БСЭ, МЭ, МЭС, БРЭ). В двух первых из них автором статьи о basso ostinato является В. Протопопов [23, 24], статья в МЭС написана В. Фраёновым [34], в БРЭ — М. Катунян [11]. Поскольку статьи имеют разный объем (самая развернутая — в МЭ), это явление рассматривается как в сжатом виде, так и более развернуто.

Изначально basso ostinato определяется только как вариационная форма (БСЭ, МЭ), в дальнейшем — как нижний голос в вариационной форме (МЭС, БРЭ). Само название остинатного баса в статьях различно: в БСЭ и МЭ — это «тема», в МЭС — «мелодико-ритмическая фигура-тема», в БРЭ «мелодико-ритмическая фигура (тема)». Также отличается представление о поведении басовой

темы в форме: в БСЭ — тема неизменна, в МЭ — неизменная, однако при описании образцов указывается на возможность тональных изменений, в МЭС и БРЭ — иногда варьируется.

Во всех определениях дается краткая история развития basso ostinato, а также содержатся указания на генезис этого явления — практику форм на cantus firmus (кроме БСЭ). Время возникновения формы на basso ostinato в статьях отличается (БСЭ — XVII в., МЭ — XVI в., МЭС — 2-ая половина XVII в., БРЭ — XVII в.). Повсеместно выявляется связь basso ostinato с жанрами чаконы, пассакалии, а в отдельных случаях — с граундом (МЭС, БРЭ). В обеих статьях Протопопова (БСЭ, МЭ) прослеживается попытка соотнести особенности структуры, опирающейся на неизменный бас с особенностями содержания музыки. Ярче это выражено в более развернутой по своим масштабам статье из МЭ: «образ В. о. передавал единое настроение, без к.-л. контрастных отступлений… Basso ostinato концентрирует скорбно-драматические моменты. Благодаря остинатности можно создать атмосферу "застылости", "завороженности", сосредоточения на к.-л. одном настроении, погружения в раздумье и т. д. Basso ostinato может служить и средством нагнетания напряжения» [24]. Помимо указаний на эстетическую функцию, с которой связывается в художественной практике эта форма, в МЭ дается представление, что существуют два типа формы на basso ostinato. Их специфика заключена в следующем: в одном случае принцип варьирования связан с фигурированием темы и «надстройки», в другом — вариационная форма уходит на второй план, более важным оказывается развитие над-остинатного пласта. Однако особенности этих типов формулируются в довольно общих фразах: «Первая имеет в основе концентрированную тему и представляет собой ясную последовательность ее фигуративных вариаций (И. Брамс — финал симфонии № 4). Вторая переносит центр тяжести с элементарной темы, превращаемой в простой скрепляющий элемент, на широкое мелодико-гармонич. развитие (С. И. Танеев — Largo из квинтета ор. 30)» [24]. Также только в статье Протопопова формулируются те функции, которые форма на basso ostinato могла выполнять в рамках целого: «закрепление мысли и торможение после широких разбегов» (Л. Бетховен симфония № 3, финал), «итог большого развития контрастных образов» (М. И. Глинка увертюра к опере «Иван Сусанин», кода) [24].

Рассмотрение словарных статей в хронологическом порядке позволяет понять, как расширяется представление о самом явлении и уточняются его границы. Статьи в МЭС и БРЭ дают более точные определения, тем не менее остаются вопросы: что есть тема, с чем связана вариационная природа, как устроена форма. Посмотрим, какие ответы на эти вопросы дает отечественная теоретическая литература, в которой нашли освещение вариации на неизменный бас. Это в первую очередь учебники, а также энциклопедические и отдельные статьи.

Размышляя о теме вариаций на basso ostinato, сначала определимся, насколько к ним приложимо само понятие «тема». Оно, как известно, претерпевало значительные изменения в ходе исторического развития. В музыкальный обиход этот термин попал в XVI веке из риторики, тогда он часто совпадал по смыслу с такими понятиями, как cantus firmus, soggetto, tenor и другими [24]. Чаще всего его применяли в отношении темы фуги. Поэтому, возможно, правильнее было бы употреблять к басовой линии барочных вариаций понятие «формула» вместо «тема», как это делает Т. Кюрегян [15]. Однако, по словам В. Холоповой, басы

пассакалий и чакон — двух жанров, с которыми чаще всего была связана данная форма — были кристаллизованы настолько, что к ним термин «тема» был также применим [35]. Поскольку большинство учебников сходятся в правильности употребления этого термина [4, 9, 10, 18, 27, 29, 30, 31, 37], в данной работе басовая линия также будет называться «тема».

Как известно, первое проведение басовой формулы может излагаться как одноголосно (например, «Плач Дидоны» из 3 действия оперы «Дидона и Эней» Пёрселла), так и многоголосно (например, «Crucifixus» из мессы h-moll И. С. Баха). На вопрос, что считать в этих случаях темой — только басовую линию, или бас с «надстройкой» над ним — отечественная литература однозначного ответа не дает. Такие исследователи, как Л. Мазель [18], И. Способин [30], Е. Ручьевская [27], С. Скребков [29], В. Холопова [35] при любых вариантах устройства экспозиционного этапа формы считают темой только басовую линию. Другие авторы — М. Бонфельд [4], Г. Заднепровская [9], Т. Бершадская [31], и Т. Кюрегян [15] — в зависимости от контекста обсуждают и одноголосный и полноголосный варианты темы. Из них все, кроме Т. Кюрегян, объясняет подобную ситуацию жанрами, тесно связанными с бассо-остинатной практикой, — чаконой и пассакалией. Тема, представляющая собой гармонический комплекс, определяется как свойственная для чаконы, мелодическая тема в басу — для пассакалии[1].

Еще один важный вопрос — что в форме на basso ostinato считать вариациями или, другими словами, всегда ли применимо понятие «вариация» в отношении данной формы. Все исследователи указывают, что в такой форме выделяются два плана — остинатный и над-остинатный. Как указывает И. В. Алексеева, они запечатлевают разную концепцию времени — циклическую (бас) и линейную («надстройка») [1]. При этом, поскольку «надстройка» может иметь как полифоническую форму, так и гомофонное устройство, в разных образцах она поразному соотносится с басом. Варианты организации формы разнообразны и, как отмечают исследователи, зависят от стремления композитора преодолеть раздробленность на вариации, создать сквозное развитие в ходе развертывания музыки. Добиться этого можно с помощью формирования «вторичной структуры» поверх вариаций [4, с. 84]. В полифонических вариациях, представляющих собой цельную структуру, можно увидеть некое «сквозное развитие» со своими стадиями (начало, середина и конец). Также может происходить объединение вариаций, родственных по способу варьирования или по другим параметрам, в группы. В таких построениях структурные границы темы могут не совпадать с верхними голосами, что только придает слитность сочинению, преодолевая раздробленность [4, с. 80]. Насколько при этом форма воспринимается как вариационная, в исследовательской литературе практически не обсуждается.

---

[1] Также в учебнике Т. Кюрегян кратко характеризуется вариант бассо-остинатных тем не совсем привычного вида — тема в них представлена не столько мелодией в басу, сколько гармонической последовательностью, которая как бы рассеивается между голосами, составляет опорный каркас для развертывания музыкальной ткани. В качестве примера сочинения с темой подобного рода автор называет Пассакалию из клавирной сюиты № 7 g-moll Г. Генделя. В ней в ходе варьирования сохраняются гармония и опорные звуки басовой темы [15, с. 157]. В. Цуккерман пишет, что гомофонный тип остинатного баса культивировался английскими вирджиналистами [37, с. 124].

Г. Заднепровская пишет, что существует два способа организации формы на basso ostinato. Первый — «форма делится на вариации, если границы остинатного баса и верхних голосов совпадают». Второй — «форма расслаивается на два самостоятельных пласта — остинатный бас и верхние голоса», при этом их границы не совпадают, в результате чего образуются две самостоятельные формы [9, с. 228]. Однако из всех отечественных исследователей ситуация, при которой форма на неизменном басу в целом может не всегда складываться как вариационная, учитывается только Т. Кюрегян. Рассматривая взаимоотношение баса и «надстройки», она пишет, что «если границы во всех голосах совпадают, то образуются достаточно четкие построения, которые, как и в других видах вариационных форм, можно назвать вариациями. Если же верхние голоса целенаправленно и последовательно игнорируют границы в басовом голосе и в своих цезурах не совпадают с ними, то говорить о вариациях как слагаемых формы затруднительно…» [15, с. 158]. «В безвариационных циклах, — уточняет исследователь, — форма целого складывается согласно собственной логике верхних голосов, которые образуют функционально неравнозначные разделы»[2] [15 с. 159].

Таким образом, мы видим, что в отечественной литературе basso ostinato изучено достаточно хорошо. Однако в ходе сравнения теоретической литературы, были обнаружены разногласия, касающиеся термина «тема», а также устройства формы в целом. Почти во всех отечественных трудах (кроме Кюрегян) обсуждаются случаи, когда границы басовой линии и «надстройки» не совпадают, но форма в целом не перестает определяться как вариационная. Вопрос, который не поднимается в исследования, — что может вызвать расхождение границ баса и «надстройки», ведя к образованию двух самостоятельных пластов в форме. На него мы попытаемся ответить в ходе анализа.

§ 2. Три сочинения на одну басовую тему: опыт сравнения

Объектом обсуждения в этом параграфе стали три сочинения, связанные одним и тем же музыкальным материалом: это ария для контральто «Piango, gemo, sospiro e peno»/«Плачу, стенаю, вздыхаю и стражду» из кантаты RV 675 А. Вивальди[3] и два хора И. С. Баха: «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»/«Слезы, вздохи, треволненья», открывающий одноименную кантату № 12 BWV 12[4] (1714), и знаменитый Crucifixus, № 16 из мессы h-moll BWV 232 (1748–1749)[5]. Все они опираются на одну

[2] Отметим, что в зарубежной литературе, посвященной бассо-остинатным формам, оговаривается наличие вариационной и безвариационной формы в над-остинатном пласте (например, в работе Хью Миллера «Генри Пёрселл и граунд-бас» [50]). Речь об этом пойдет в Главе II.

[3] Дата написания кантаты до сих пор точно не установлена. Карл Хеллер указывает, что не ясно, была ли кантата Вивальди написана до 1714 года, т. е. года создания баховской кантаты [46, с. 206]. В связи с этим, хотя в исследовательской литературе устоялось мнение, что собственно басовая тема принадлежит Вивальди, а потом она используется у Баха [см., например: 7, с. 219], нет абсолютно точных оснований для подобного утверждения.

[4] Кантата написана на слова С. Франка, и приурочена к третьему воскресенью после Пасхи, его богослужения по смыслу связаны с периодами поста и Пасхи [см.: 21].

[5] Как известно, в эпоху барокко наряду с сочинением музыки «с нуля», была распространена практика пересочинения готовой музыки, принадлежащей как самому композитору, так и другим авторам. Это было связано в первую очередь с тем, что в то время любая музыкальная композиция предполагала, как правило, однократное исполнение.

и ту же неизменно проводимую басовую тему[6], однако по-разному организуют свою форму. В таком случае анализ этих опусов позволяет решать несколько исследовательских задач: сравнить варианты построения формы в каждом из образцов, найти сходства и различия в трактовке формы на basso ostinato, объяснить причины, повлиявшие в каждом случае на устройство композиции.

Итак, впервые басовая тема, общая для трех сочинений, прозвучала в арии из кантаты Вивальди «Piango, gemo, sospiro e peno»[7]. Композитор определил этот номер как пассакалию, что является косвенным указанием на форму бассо-остинатных вариаций в нем[8]. Тема охватывает четыре такта и опирается на хроматизированный фригийский оборот *(Рис. 1).*

При первом изложении он гармонизован трезвучиями и секстаккордами *(Табл. 1).* Всего на протяжении арии басовая тема проходит восемнадцать раз. В проведениях гармонизация basso ostinato несколько усложняется: секстаккорды, звучащие на первых долях второго и третьего тактов, заменяются уменьшенным вводным и малым уменьшенным септаккордом соответственно. Кроме того, басовая тема транспонируется: начальные семь проведений еепроходят в d-moll, следующие четыре — в доминантовой тональности (a-moll), заключительные семь проведений возвращаются в тонику. В целом изменения, происходящие с басом, вполне типичны для вариаций на basso ostinato[9].

Табл. 1. А. Вивальди кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Гармонизация первого проведения темы

Такты	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
Гармония	I_{53}	$V_{6\ гарм.}$, $V_{6\ натур.}$	$IV_{6\ маж.}$, $IV_{6\ натур.}$	K_{64}, $V_{гарм.}$

Тональный контур проведений баса вырисовывает свойственную для барочных арий трехчастную форму da capo. Собственно, эта форма и складывается в вокальной партии. Все части в ней оформлены подобно и написаны в простой двухчастной форме (в крайних частях она имеет вступление и заключение; *Табл. 2*).

---

[6] Традицию обращений к этой же басовой теме продолжил Ференц Лист в «Вариациях на тему Баха» (1875).

[7] Как пишет К. Хеллер, кантата в настоящее время является почти всеобщим термином, используемым для обозначения широкого спектра вокальных композиций [46, с. 206–207]. Ранние итальянские кантаты представляли собой сольные вокальные пьесы, отличавшиеся от арии сквозным развитием, объединяющую функцию выполнял неизменный бас.

[8] Пассакалия, как полифоническая форма, представляет собой вариации на basso ostinato [см.: 20, с. 220].

[9] В учебниках, посвященных музыкальной форме, указаны следующие изменения в отношении темы: ритмическое и мелодическое фигурирование, транспозиция в другую тональность, смена регистра [см.: 10, 15, 30, 35].

Табл. 2. А. Вивальди кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Форма арии

Форма в целом	1 часть	2 часть	3 часть — da capo
Форма разделов	простая двухчастная со вступлением и заключением	простая двухчастная	простая двухчастная со вступлением и заключением
Тональный план	ре минор	ля минор	ре минор
Количество проведений баса	7	4	7

Длина вокальных построений ориентирована на продолжительность басовой темы, поэтому все цезуры, возникающие в вокальной партии, совпадают с цезурами в линии баса. Однако вариационные процессы на вокальную партию не распространяются[10].

Разные варианты гармонического решения басовой темы находятся в определенной связи с текстом. В основу арии положено четверостишие с перекрестной рифмовкой *(Табл. 3)*. В музыкальном изложении отдельные строки повторяются, строфа расширяется до семи строк: AABABCCDD; текст, представленный двумя первыми строками (A и B) распевается на протяжении I части, двумя последними (C и D) — во II части.

Табл. 3. А. Вивальди кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Поэтический текст

Текст арии на итальянском языке	**Схема**	**Поэтический перевод (А. Тарасова)**	**Подстрочный перевод**
Piango, gemo, sospiro e peno O, la piaga rinchinsa e nel cor. Solo chiedo per pace del seno, Che m'uccida, un piu fiero dolor.	A(a) B(b) C(a) D(b)	Снова стоны и слезы рекою, Мне судьба лишь утраты сулит. И молю я о вечном покое Он печали навсегда утолит.	Я плачу, стону, вздыхаю и страдаю И эта боль заключена в моем сердце. Только прошу для спокойствия в груди, Убей меня, больше горжусь болью.

Гармонизация усложняется при повторном проведении первой и второй строк. При этом более сильные средства используются на определенных словах, что свидетельствует о риторической трактовке текста: уменьшенный вводный септаккорд появляется на слове «gemo»/«стону», малый уменьшенный септаккорд

[10] Необходимо отметить, что подобные сочинения, в которых над повторяемым басом надстраивалась музыка в самостоятельной форме, встречались и в общеевропейской практике. Они также связаны в первую очередь с вокальной сферой. Здесь можно назвать несколько хоров из произведений Г. Генделя: хор «Envy, eldest-born of Hell» из оратории «Саул», хор «O, Baal» из оратории «Дебора», хор «The many rend the skies» из оратории «Александр». Есть подобные примеры и в музыке И. С. Баха: Ария (№ 2) из кантаты № 68; Чакона (№ 7) из кантаты № 150. Более ранние примеры: мадригалы «Zefiro torna» и «Lamento della Ninfa» К. Монтеверди.

на VI ступени — на слове «sospiro»/«вздыхаю» (первая строка); затем эти же аккорды появляются на словах «piaga»/«боль» и «rinchinsa»/«заключена» (вторая строка). Семантика страдания, которую несет текст, выражается не только за счет гармонии, но и при помощи использования интонаций вздоха на словах «gemo»/«стоны», «sospiro»/«вздыхаю», «chiedo»/«прошу». В итоге, музыка этой арии являет один из выразительнейших образцов lamento[11].

Обобщая особенности решения вариаций на basso ostinato в арии Вивальди, мы должны указать на следующее. Непосредственно вариационные признаки в этой форме оказываются минимальны: они связаны с изменением исходной гармонизации баса, а также тональным движением басовой темы — ее транспонированием в доминантовую тональность и обратно. Гармоническое варьирование, используемое в арии, тесно связано с риторическим прочтением текста, с выявлением заключенного в нем модуса страдания. Однако вариационность совсем не затрагивает вокальную партию этой арии. Ее линия, разворачивающаяся над басом, образует трехчастную форму da capo, характерную для арий барокко. Таким образом, в организации этой композиции в целом на первый план выходит не принцип вариационности, а построение на основе контрапункта двух пластов — один представлен линией баса, другой — вокальной партией. Они соотнесены, связаны друг с другом, но каждый имеет самостоятельное устройство[12].

У Баха этот же материал раскрывается по-другому. Как уже сказано, он использован в двух случаях: в кантате «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и в Crucifixus из мессы h-moll. Обращение именно к этой музыке не случайно: относясь к жанру lamento, ария Вивальди наполнена стабильными средствами, которые связаны с выражением страданий. Поэтому ее материал оказался «удобен» для Баха, подошел содержанию и кантаты, и хора из мессы[13].

М. Друскин указывает, что Бахом использована та же тема и ее изложение, что и у Вивальди [7, с. 219], действительно, в двух хорах Баха кроме басовой темы в общих чертах сохранена ее гармонизация (*Табл. 4;* общие аккорды выделены жирным начертанием). Однако на этом, а также на общей ориентации формы на basso ostinato, переклички между произведениями двух авторов заканчиваются и на первый план выходят отличия: в баховских опусах иное количество

---

[11] Как пишет М. Б. Ямпольский, lamento — вокально-инструментальное произведение небольшого масштаба, которому свойственен жалобный, скорбный, печальный характер. К характерным признакам lamento относятся: нисходящее направление движения мелодии, basso ostinato, определенные ритмические формулы и инструментовка. В VII–VIII вв. lamento в качестве сольных арий или сцен часто использовались в оперных сочинениях [42].

[12] Тот вариант построения формы на основе basso ostinato, который мы видим у Вивальди, свойствен музыке раннего барокко. Например, он часто встречается у Пёрселла (преимущественно в вокальной музыке). Речь об этом пойдет в следующей главе.

[13] Вопрос о заимствовании Бахом сочинения Вивальди остается для музыкальной науки открытым. Одни авторы решают его положительно. Так, Бернхард Паумгартнер в эссе, опубликованном в 1966 году, утверждает, что тематическое единство тем является неопровержимым доказательством связи Баха с вокальным творчеством Вивальди [51]. Аналогично этот вопрос решен в монографии о БахеМ. Друскина [см.: 7, с. 219]. В свою очередь Карл Хеллер (Karl Heller) утверждает, что можно усомниться в этом выводе, поскольку данная тема широко использовалась в качестве музыкального символа для обозначения боли. Однако, пишет Хеллер, при отсутствии каких-либо доказательств прямого влияния арии Вивальди на хор из кантаты Баха соответствие музыки и текста поразительно [46, с. 206].

проведений темы в форме, она имеет иной тональный план и в целом по-другому организована.

Табл. 4. Гармонизация первого проведения в трех сочинениях (А. Вивальди кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». И. С. Бах кантата № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор № 2 и месса h-moll, хор № 16)

Такты	1 такт	2 такт	3 такт	4 такт
Ария	**I_{53}**	$V_{6\ гарм.}$, **$V_{6\ натур.}$**	$IV_{6\ маж.}$, **$IV_{6\ натур.}$**	**K_{64}**, $V_{гарм.}$
Кантата	**I_{53}**, VI_{6}	$V_{65\ гарм.}$, **$V_{6\ натур.}$**	$УмVI_{53}$, **IV_{6}**	$V_{7гарм.}$, $V_{гарм.}$
Crucifixus	**I_{53}**, VI_{6}	$УмVII_{7}$, **$V_{6\ натур.}$**	MVI_{7}, **IV_{6}**, II_{43}	**K_{64}**, **$V_{гарм.}$**, $V_{7\ гарм.}$

В целом два баховских хора соотносятся как более ранняя и более поздняя версия одной и той же музыки. При этом, поскольку она используется в рамках разных жанров и содержания, предназначена для разных составов, ее воплощение отличается целым рядом деталей. Первая и самая заметная из них — разные тональности хоров: кантата звучит в f-moll, Crucifixus — в e-moll. Обсудим другие отличия.

Второй номер кантаты написан для камерного оркестра (2 скрипки, 2 виолончели, фагот, бассо континуо) и смешанного хора (сопрано, альт, тенор, бас). В Crucifixus инструментальный состав сохранил камерность, но претерпел изменения: отсутствует фагот, прибавились две флейты, вместо двух виолончелей — одна.

В кантате уже в первом проведении вступают все исполнительские силы, общее звучание соединяет три слоя: басовую тему, гармоническое сопровождение (излагается оркестром) и хор (*Рис. 2).*

В Crucifixus же первое проведение проходит без участия хора, только инструментальными средствами *(Рис. 3).* По сути, композитор добавил это проведение к более ранней версии, предварив «полноголосное» звучание. Поэтому общее число проведений басовой темы тут на одно больше (в кантате — 12, в Crucifixus — 13).

Отличается и способ изложения басовой темы-формулы: в кантате она проводится крупными длительностями — половинными, в мессе более мелкими — четвертями. В кантате бас не изменяется на протяжении всей части, в Crucifixus бас также проводится неизменно за исключением двух последних проведений. Предпоследнее из них незначительно распето ближе к концу: вторая четверть опущена на секунду вниз, ведя к появлению субдоминантового аккорда перед заключительным септаккордом доминанты *(Рис. 4).*

Последнее проведение превращено из однотонального в модулирующее: в третьем такте мелодическая линия темы поменяла свое направление и гармонизацию, в четвертом такте задерживается на доминантовом басу к G-dur, и в следующем такте разрешается в параллельную тональность *(Рис. 5).*

Хроматическое басовое остинато дает огромный простор для гармонического варьирования. Гармоническое содержание этих двух номеров различно. В обоих хорах используется перегармонизация с сохранением начальной тоники и доминанты в последнем такте. В Crucifixus гармонический план оказывается

более насыщенным: за счет добавления партии флейт, по-разному гармонизованы оказываются не только первая и третья доли, но и вторая.

В обоих хорах три начальных проведения (в кантате — с 1-го по 3-е, в мессе — со 2-го по 4-е) практически идентичны. Хоровой пласт в них излагается имитационно, сначала кадансирует синхронно с басом, а в последнем из проведений расходится с ним (см. *Табл. 5 и 6*). На протяжении трех следующих проведений цезуры баса и «надстройки» не совпадают. Ее материал в каждом хоре разный: по-прежнему имитационной природы в кантате, контрапунктического свойства — в мессе. Очевидно: этот раздел подвергся переработке в более позднем сочинении. Фрагмент, связанный с очередными тремя проведениями, в двух музыкальных текстах вновь сходный. Окончание формы в более позднем хоре вновь переписано. Таким образом, два хора схожи, имеют ряд идентичных фрагментов, но вместе с тем в них есть и различия: они касаются общего числа проведений, облика первого из них, организации тонального плана и отдельных проведений в «надстройке».

Табл. 5. И. С. Бах Кантата № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор № 2 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen». Форма хора

Номер вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Способ изложения	Имитация					Аккордовая фактура		Имитация			Аккордовая фактура
Вступление голосов	I II III IV	III I IV II	I II IV III	I II III IV	I IV II III			I II III IV	II I IV III	I II III IV	Инструментальное проведение
Basso ostinato	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Табл. 6. И. С. Бах Месса h-moll, хор № 16 «Crucifixus». Форма хора

Номер вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Способ изложения	Аккордовая фактура	Имитация			Контрапункт	Аккордовая фактура		Имитация		Аккордовая фактура
Вступление голосов	Инструментальное проведение	I II III IV	III I IV II	I II III IV	IV I III II I IV			I II III IV	I II III IV	
Basso ostinato	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Над-остинатный пласт двух хоров при некоторых отличиях в его организации имеет трехчастную планировку: разделы полифонические по фактуре обрамляют вариации аккордового склада (хотя эта трехчастность иной природы, чем в арии Вивальди). Количество разделов-вариаций, на которые делится этот пласт, меньше, чем проведений баса. Поэтому в обоих случаях поначалу цезуры в басовой линии и голосах над ним совпадают, затем рассинхронизируются, а к концу вновь становятся синхронны.

Трехчастное устройство хоровой партии поддерживается распределением текста. Текст, лежащий в основе хора кантаты, представляет собой 4 стиха, рифмованных попарно. Согласно рифме, текст делится пополам и соответствует первому и второму разделам, в третьем разделе повторяются два последних стиха *(Табл. 7)*. Текст Crucifixus составляет одно предложение: Crucifixus etiam pro Nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est/Распятого за нас при Понтии Пилате,

страдавшего и погребенного. Как и в кантате, он делится на две части и проходит по разделам, но в заключительных проведениях повторяется целиком *(Табл. 8)*.

Табл. 7. И. С. Бах Кантата № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор № 2

Текст	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen/Стенанья, плач, заботы и тревоги	Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot/ Страх и нужда — хлеб слезный христиан	Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot/ Страх и нужда — хлеб слезный христиан
Изложение надостинатного пласта	Имитация и контрапункт	Аккордовая фактура	Имитация
Проведения баса	1–6	7–8	9–11

Табл. 8. И. С. Бах Месса h-moll, хор № 16 «Crucifixus». Поэтический текст

Текст	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato	Passus et sepultus est	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est
Изложение надостинатного пласта	Имитация и контрапункт	Аккордовая фактура	Имитация
Проведения баса	1–7	8–9	10–13

Хорам Баха, как и арии Вивальди, свойственно риторическое отношение к слову. Музыкальная ткань обоих хоров наполнена интонациями вздоха — фигурой suspiratio, выражающей чувства вздыхающей и стенающей души. Но более пристальное изучение нотного текста позволяет говорить о наличии других важных интонаций, имеющих восходящую природу, которые символизируют в музыке барокко символ бодрости и радости [22, с. 82]. Они есть в обоих хорах, начинают появляться сначала в оркестре (со 2 вариации), затем в вокальных партиях (в кантате с 3 вариации, в мессе — с 4). В Crucifixus таких взлетов больше, они имеют более выраженный характер и широкий диапазон. Кроме этого, в Crucifixus выделяются октавные скачки в инструментальных партиях, которые можно трактовать как символ бичевания. В целом в музыкальной ткани «надстройки» в кантате доминируют интонации вздоха, небольшие по диапазону. В мессе же присутствует большее интонационное разнообразие. Интонационные отличия вкупе с изменениями, происходящими в Crucifixus в басу, позволяют конкретизировать образный строй двух хоров.

Основные образы кантаты однородны и передают страдания апостолов, следующих за Христом, а также те лишения, которые нужно претерпеть христианам, как добровольную жертву во имя Бога [подробнее об этом, см.: 21]. Поэтому музыка и текст хора выражают одно состояние, и оно связано с идеей страдания. В Crucifixus происходит иначе. Месса — это циклическое произведение, в котором получают развитие разные сюжетные мотивы, взятые из жизни Христа, поэтому эпизод крестных мук Спасителя, с которым связан данный хор, трактуется не только автономно, но и в связи с другими этапами его истории. Этим объясняются многие специфические особенности данного хора. Например, двутональность его организации. Как уже сказано, последнее проведение баса здесь, начавшись в e-moll, кадансирует в G-dur. В этом можно видеть параллель с движением, свойственным мессе в целом — она открывается в h-moll, а в конце утверждает параллельную тональность — D-dur. Согласно семантической трактовке, распространенной

в барокко, тональность h-moll считалась «пассионной», связанной с образами страдания распятия. G-dur нередко, по словам Носиной, применялся Бахом для выражения радостного чувства [22, с. 83]. Следовательно, в хоре мессы наряду с образами скорби, смерти, страдания, присутствует надежда на воскресение, на победу жизни над смертью. Из-за более сложной смысловой нагрузки в Crucifixus также оказался богаче круг используемых интонаций.

Подведем итог проведенному нами сравнению трех сочинений, связанных одной басовой темой. Как мы смогли убедиться, общность этих опусов не ограничивается схожестью их нижнего голоса. Тема многое предопределила в данных композициях: опору на жанр lamento и принцип басового остинато, общий строй интонаций и характер гармонизации. Также все три сочинения являются вокально-инструментальными по своим исполнительским силам, имеют трехчастную планировку. Однако между ними немало и отличий. Главное из них касается общей организации формы. Если в хорах Баха она является в целом вариационной, воплощает закономерности полифонических вариаций на неизменный бас, то в арии Вивальди строится на основе контрапункта двух композиционных принципов — вариационного, который проявляется в проведениях баса, и трехчастной формы da capo, складывающейся в голосах над ним. Также баховские сочинения в силу опоры на полифоническую фактуру более сложно организованы в интонационном и гармоническом плане, сочетают типично ламентозные интонации с иными.

Отличия сочинений Вивальди и Баха в первую очередь вызваны принадлежностью их разным сферам: кантата Вивальди является светской, связана с любовной тематикой, хоры Баха принадлежат церковным духовным сочинениям и обращены к Христу. При этом и форма в хорах Баха также построена по-разному, причина этого в различиях содержания кантаты «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» и мессы. Таким образом, одна и та же басовая тема оказалась емкой по своим возможностям и вызвала к жизни три опуса, которые сумели по-разному раскрыть заложенный в ней потенциал.

ГЛАВА II. ГРАУНД — АНГЛИЙСКАЯ ВЕРСИЯ ВАРИАЦИЙ НА НЕИЗМЕННЫЙ БАС

§ 1. Грани понятия «граунд» в русско- и иноязычной исследовательской литературе

Отечественные работы, касающиеся английской бассо-остинатной практики в целом и граунда в частности, принадлежа разным жанрам (это статьи, книги, учебники, диссертации, словари), имеют разную степень подробности. Рассмотрим их в хронологическом порядке, чтобы составить совокупное представление о том, как видит граунд отечественная теория, и показать, как изменялся взгляд на это явление.

Одним из первых этот термин использует М. Этингер в статье «О гармонии в бассо-остинатных формах» (1970), хотя использует своеобразный вариант его написания. При обсуждении добаховской эпохи в статье затронут *гроунд* — вариации на тему народного склада или же на бас, опирающийся на народную тему. Этингер

называет гроунд характерной для музыкального быта Англии XVI–XVII веков, но малоизученной в отечественной музыкальной науке областью диатонической формы на basso ostinato. Среди ее особенностей выделены варьирование на натурально-ладовой основе и неизменность формулы баса в большинстве вариаций (эти черты показаны на примере «The Spanish Paven» для вирджинала Джона Булла) [40, с. 105].

В конце 1970-х — середине 1980-х традиция вариаций на неизменный бас обсуждена в двух работах В. Протопопова. В опубликованных раньше «Очерках из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века» (1979) указано, что существенное место в творчестве английских вирджиналистов (У. Берда, Т. Морли, Дж. Булла) занимала вариационная форма. Однако, термин «граунд» в книге не появляется [25, с. 66]. В изданном позднее третьем выпуске «Истории полифонии» (1985) «ground» упомянут в связи с творчеством Пёрселла и назван жанром, подобным чаконе [26, с. 89]. Кроме того, в 1980 году на русском языке вышла монография о Г. Пёрселле Джека Аллена Уэстрепа (перевод — А. Кочнева, комментарии — Л. Ковнацкой). Показательно, что в его тексте слово «граунд» сохранено только в названиях сочинений, в остальных случаях оно заменено на «остинатный бас» [32].

В вышедших примерно в это же время статьях из Музыкальной энциклопедии, посвященных пассакалии (1978, автор В. Фраёнов) и чаконе (1982, авторы И. Манукян и В. Фраёнов) находим упоминание о граунде. В. Фраёнов пишет, что широкое применение остинатных форм — граунда, чаконы, пассакалии — в Англии XVII в. подготовлено народной музыкальной традицией. В статье упоминается известная ария Генри Пёрселла g-moll из оперы «Дидона и Эней», которая, как указывает автор, по некоторым признакам близка пассакалии [33]. Распространение чаконы в Англии также связывается с традициями граунда и фэнси. И. Манукян и В. Фраёнов указывают, что все три жанра бывает трудно отличить друг от друга [19].

А. Алексеев в учебнике «История фортепианного искусства» (1988) пишет о граунде, как о своеобразном типе вариаций, распространенном в английской музыке второй половины XVII века. Здесь указано, что в граундах, как в чаконах и пассакалиях, повторялась на протяжении всей пьесы одна неизменная фигура — остинатный бас. Автор приводит в пример «Новый граунд» Пёрселла [2, с. 24–25]. Т. Генова в книге «Вопросы музыкальной формы» (1997) не употребляет термин граунд, хотя, рассматривая особенности построения формы на basso ostinato, в числе примеров приводит два сочинения с таким жанровым обозначением — «Ground» и «A new ground» Пёрселла [6, с. 145].

Таким образом, в отечественной литературе на протяжении длительного периода (от 1970 г. до конца 1990-х гг.) граунд, хотя и понимался как неотъемлемая часть английской бассо-остинатной практики, но оставался «малоизученной областью», какой изначально назвал его М. Этингер: упоминание о граунде не является обязательным для источников, обсуждающих basso ostinato, а при его характеристике называются самые общие черты. Ситуация начинает изменяться в 2000-х.

Е. Кофанова в диссертации «Трактат Томаса Морли “Простое и доступное введение в практическую музыку”: вопросы теории и практики» (2000) обращается к трактовке граунда в английской теории XVI в. Она показывает, что термин «ground» тогда понимался как тема или мотив, служащие основой для

импровизации или сочинения. Она пишет, что в трактате Морли «ground» также используется в значении cantus firmus. Но между этими терминами могло возникать существенное отличие: в том случае, если дискант расположен ниже хорала (басовый дискант), хорал называется «темой», а обозначение «ground» переходило к нижнему голосу (басу), который становится опорой, основанием всего напева. Функции «темы» и опорного голоса таким образом разделялись [14, с. 24].

Как самостоятельное явление (наряду с пассакалией, чаконой и фолией) рассматривает граунд И. Алексеева. Хотя в своей диссертации «Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко» (2006) автор указывает, что обращение к граунду и фолии происходит «не в связи с национальными традициями, но по той причине, что в них ярко и полно проявилась пластическая природа интонационной лексики» [1, с. 17], ряд характерных для граунда черт обозначен в этом тексте. Среди них — неизменность басовой темы в форме и несовпадение цезур в басовом голосе и голосах над ним.

Показательно учебное пособие Ю. Бочарова «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» (2016), в нем дается определение термину «граунд», в котором охвачена совокупность различных, но взаимосвязанных значений. Автор пишет, что под граундом изначально понималась мелодия, используемая в качестве основы, темы для музыкального сочинения, которая неуклонно повторялась в басу на протяжении всей пьесы, а ее верхние голоса постоянно обновлялись и варьировались. Другое значение граунда — это сам принцип возникающих вариаций на basso ostinato. Наконец, граунд — это жанровое наименование целостной композиции, построенной на основе подобного типа остинатных вариаций [5, с. 115]. Автор подчеркивает, что граунд встречается в творческом наследии многих композиторов XVII века, работавших в Англии. Кроме уже названных, это К. Симпсон, Д. Банистер, Н. Маттеис и другие. В качестве примера граунда Бочаров приводит арию Дидоны и Граунд G-dur Пёрселла. Автор упоминает, что граунд нередко применяется и в континентальной европейской музыке, но не пишет, чьего творчества это касается. Также он отмечает, что до XVII века граунд встречается в повторяющихся гармонических последованиях, лежащих в основе ряда ренессансных танцев, а также в возникающих в этом случае остинатных вариациях. При этом, где и кем это применяется, также не уточняется. О мелодической линии басовой партии в граунде Бочаров пишет, что она нередко строилась на типовых оборотах, которые встречаются в творчестве самых разных композиторов [5, с. 116]. Но характерные признаки граунд-баса здесь не выделяются, также не затронуты особенности воплощения вариационной формы в граунде. Книга Бочарова представляет собой словарь, что объясняет краткость и емкость ее содержания.

Наиболее полное представление о граунде дает Н. Дуда в диссертации «Сольные светские песни Генри Пёрселла: жанровые и стилевые особенности» (2018). Поскольку исследователь опирается на широкий корпус англоязычных источников, граунд рассмотрен в нескольких аспектах. Автор пишет, что в Англии инструментальные сочинения такого рода часто получали название по названию главного композиционного приема — «граунд», а вокальные — «Песни на граунд» (A Song upon a Ground). В композиторской практике басовые темы граундов (тоже носившие название «граунд») часто нарекались именами собственными, принадлежащими либо создателям, либо тем, кому граунды посвящались. Так появились

«Hugh Aston`s Grownde», «Farinell`s Ground», «A Ground of Mr. Bird» и многие другие. Также Дуда упоминает широкое распространение импровизационных вариаций на граунд — «дивиженс» (divisions upon ground[14])[8].

Таким образом, в отечественной исследовательской литературе последнего времени уточнены и расширены представления о вариантах значения, которые подразумевало слово «граунд» (граунд — это остинатная мелодия, проводимая в басу; граунд — это техника вариаций; граунд — название сочинения, понятие близкое к жанровому обозначению). Кроме того, в русскоязычный обиход введены различные явления, с которыми в процессе своего существования был связан граунд (например, описана техника «дивижн» или названа связь граунда с ренессансными танцами). При этом формы, построенные на основе граунд-баса, принципы варьирования, сам этот жанр подробно никем не изучался. Например, разделы, посвященные вариациям на неизменный бас в большинстве отечественных учебников по музыкальной форме [см.: 4, 18, 27, 28, 30, 35, 37], если и приводят примеры из английской барочной музыки, термином граунд не пользуются. Исключение в данном случае составляет только книга Т. Кюрегян, где указано, что форма вариаций на basso ostinato в английской музыке «получила своеобразное преломление в оригинальном жанре под названием “граунд”» [15, с. 157]. Хотя и здесь об особенностях граунда ничего не сказано.

В иноязычной литературе круг источников, связанных с граундом, шире[15], а сами они гораздо обстоятельней. Нами были изучены отдельные книги и статьи, где рассматривается понятие «граунд». Они принадлежат Чарльзу ван ден Боррену [43], Уилфриду Гринхаузу Оллту [45], Хью Миллеру [50], Эрнсту Мейеру [49] и Рихарду Хадсону [47]. Обобщим круг вопросов, который ими поднимается.

В большинстве источников (кроме статьи Миллера) обсуждена история бытования понятия «граунд». В английских музыке и научной литературе термин «граунд» стал широко использоваться с конца XVI — начала XVII вв., изначально подразумевая под собой cantus firmus. Ближайших предшественников граунда Р. Хадсон видит в ренессансных танцах, которым свойственна повторяющаяся аккордовая последовательность. Он также уточняет, что она могла не сопровождаться такой же остинатной мелодией в басу. Таким образом, автор выводит две исторических формы граунда: гармонический и мелодический [47]. У. Г. Оллт полагает, что граунд может вести свои истоки и от ронделя, бытовавшего еще раньше, в XIII и XIV вв. В нем, как известно, повторялся нижний голос, который

---

[14] В связи с граундом была значительна практика импровизации. Вариации, проходившие над остинатным басом, назывались divisions, а сама инструментальная композиция — division upon ground [34]. Термин «division» не имеет аналогов в русском языке. Буквально он означает «разделение», поэтому в качестве альтернативы можно рассматривать понятие диминуция (пропорциональное уменьшение длительностей в мензуральной нотации) и итальянский термин divisi (разделение оркестровой партии однородных инструментов на два и более голоса) [3]. Важность этой области музицирования подтверждается рядом трактатов, написанных во второй половине XVII века, например, «The Division Viol» Кристофера Симпсона (1659), «The Division Violin» Джона Плейфорда (1685), «The Division Violin» Генри Плейфорда (I688), «The Division Flute» (автор не известен, 1722).

[15] Здесь существует большое количество энциклопедических статей и исследовательской литературы, которые посвящены непосредственно композиторам, в чьем творчестве представлен граунд, а также самому этому явлению.

обозначался «pes» [45, с. 73]. Ч. Боррен считает, что термин «граунд» первоначально применялся только к инструментальной музыке, исключая вокальную или вокально-инструментальную. Из репертуара вирджиналистов граунд постепенно перешел в репертуар струнно-смычковых инструментов (этот процесс, в частности отражает трактат Плейфорда «Division Viol», 1680, в котором обобщена практика инструментальной импровизации на заданный бас). Вплоть до 1670-х годов английские инструментальные граунды предназначались в основном для сольных инструментов (в особенности для лютни, виолы или клавира). Затем композиторы начали писать консортные граунды, предназначенные для инструментальных ансамблей [43, с. 218].

В связи с изменением форм бытования менялись и значения, которые в ходе истории принимает слово «граунд». Если изначально, как уже сказано, он был синонимом cantus firmus, затем под граундом стала пониматься тема, проходящая неизменно в басу. Позже с этим термином стал связываться тип вариаций на основе неизменного баса и даже музыкальный жанр (так можно интерпретировать сочинения, названия которых содержат слово «граунд», как, например, «Новый граунд» Г. Пёрселла). Показательно также, что в большинстве своем исследователи считают жанры пассакалии, чаконы и граунд подобными. Так, Ч. Боррен и Х. Миллер пишут, что термин «граунд» используется лишь англичанами и почти взаимозаменяем с чаконой и пассакалией[16] [43, с. 50].

В статье Оллта выделяются пять видов «обработки граунда», под которыми, по сути, подразумеваются разные способы построения музыкальной композиции[17]. Первый связан с «постоянным повторением одного предложения в басу, из-за чего формируется строгий принцип, который сразу понятен, способен к безграничному продолжению и обладает выраженным объединяющим эффектом» [45, с. 74]; второй относится ко всем композициям, в которых григорианский хорал, гексахорд или любая другая мелодия, как «строгий принцип» движется в любом голосе; третий — расцвечивание и вариации в граунде, самой басовой теме; четвертый связан с практикой divisions, разновидностью фигурационных вариаций, которая бытовала в инструментальных ансамблях (консортах). Последний «вид обработки» — это то, что вышло из танца и приобрело инструментальную форму в чаконе и пассакалии. Возможно, что количество шагов танцора фиксировало длину повторяющегося граунда, что, в свою очередь, указывало танцорам на тип движения — вперед или назад. Однако влияние повторений граунда на движения в танце является сугубо предметом догадки [45, с. 74–75].

Еще одна важная деталь в связи с особенностями формы на граунд в музыке Пёрселла обнаружена Х. Миллером. Проанализировав все сочинения композитора, имеющие в своей структуре граунд-бас, исследователь пришел к выводу

---

[16] Напомним, в русскоязычных энциклопедических изданиях указывается, что бытование граунда способствовало распространению пассакалии и чаконы в Англии, которые проникают сюда только в конце XVII в.

[17] Автор опирается на высказывания о граунде и его обработке, принадлежащие английским музыковедам и композиторам разных веков — Томасу Мейсу (Thomas Mace), Дональду Тови (Donald Francis Tovey), Джону Фармеру (John Farmer), Доктору Берни (Dr. Burney), Доктору Басби (Dr. Busby), Симону Тунстедому (Simon Tunstead), Томасу Морли (Thomas Morley), Кристоферу Симпсону (Christopher Simpson), Арнольду Долмечу (Mr. Arnold Dolmetsch), Уильяму Шилду (William Shield), Дональду Тови (Sir Donald Tovey).

о востребованности этой формы Пёрселлом, который создал 87 подобных композиций. Миллер также утверждает: только 30 из них действительно являются вариациями, остальные же 57 пьес в целом не вариационны. В основном это музыка вокальной природы, в которой над-остинатный пласт не связан с варьированием: это особенно заметно во фразеологии, так как вокальные фразы длиннее, чем остинатный бас [50, с. 341].

Таким образом, в иноязычной литературе граунд предстает как явление, достаточно изученное с исторической и теоретической сторон. Однако доступные нам источники не дают подробного анализа конкретных сочинений. В связи с этим встает ряд вопросов. Может ли в одном сочинении комбинироваться вариационный и невариационный подход к организации «надстройки»? Какие формы могут появиться в над-остинатном пласте невариационной природы? Постараемся ответить на них в ходе анализа.

§ 2. Граунд-форма на примере отдельных сочинений Г. Пёрселла

В semi-опере[18] «Король Артур» (1691) с формой на неизменный бас мы сталкиваемся дважды — в третьем акте и в финале пятого акта. Эти номера представляют собой развернутые формы на основе basso ostinato. Первый из них имеет авторское обозначение «пассакалия», второй обозначен — «The Grand dance», но его басовая тема подписана «ground». Первоисточником для этого номера послужила фа мажорная чакона Пёрселла из Оды «Sound the trumpet, heat the drum» (1687, Z. 335/7), поэтому некоторые исследователи определяют эту часть как чакону [32, с. 138][19]. Англоязычные исследователи, как сказано выше, считают, что для британских барочных композиторов термин «basso ostinato» был равнозначен «граунду» и использовался в разных значениях. Поэтому мы будем в пределах данного параграфа говорить о граунд-темах и граунд-форме.

В литературе нет регулярных указаний, что бассо-остинатные формы были свойственны опере. Как выяснилось, в барокко это было характерной чертой, в особенности для опер французских композиторов. Например, чакона у них чаще всего встречается в финале. В опере Марка-Антуана Шарпантье «Медея» (1693) чакона появляется в финале второго акта. У Жана-Батиста Люлли чакону мы найдем в финале второго акта из оперы «Фаэтон» (1683), а также в финале третьего акта оперы «Роланд» (1685). Практика использовать чакону в оперном

[18] «Semi-опера» — музыкальный спектакль, в котором основная художественная идея воплощалась в первую очередь средствами драматического спектакля. Он возник благодаря возрастающей роли музыки в драматическом театре елизаветинской эпохи. Поиски точного определения («опера-драма», «полуопера») показывают противоречивость данного жанра, его смешанную природу.

[19] В работе вопрос о специфике жанров чаконы и пассакалии подробно не обсуждается. Различия между этими жанрами нельзя назвать определенными. Так, В. Фраёнов пишет, что «жанр пассакалии близок к чаконе и четкой границы между ними нет. Однако пассакальей обычно называли произведение более монументальное, торжественное, исполнявшееся в медленном темпе, написанное в расчете на динамические возможности инструментального ансамбля или органа и основанное на относительно развернутой теме, которая начинается одноголосно с 3-й доли такта» [33]. По мнению А. Милки, индивидуальная особенность чаконы заключается в теме, которая представляет собой многоголосный комплекс [20, с. 224]. В. Холопова говорит о чаконе, как о более камерном жанре, с бо́льшим участием в развитии гармонической последовательности [35, 129].

спектакле сохранилась у французских композиторов и в классическое время. Так, Жан-Филипп Рамо прибегает к этому жанру в первой сцене из оперы-балета «Галантная Индия» (1735), а также в операх-балетах «Праздники Гебы или Лирические таланты» (1739) и «Платея» (1745). Реже в оперу проникал жанр пассакалии: он встречается в «Коронации Поппеи» (1642) Клаудио Монтеверди (последний дуэт), в пасторали «Ацис и Галатея» Жан-Батиста Люлли (1686).

Пассакалия представляет собой единственный пример обращения Пёрселла к данному жанру. Используя его в опере, композитор следует европейской традиции. В «Короле Артуре» пассакалия знаменует собой завершение четвертого акта оперы. В целом номера, составляющие пассакалию, имеют разную природу. Среди них преобладают вокально-инструментальные (ария, дуэт, хор, исполняемые разными персонажами), но есть и чисто инструментальные разделы. Весь перечисленный материал объединен в две части.

Первая из них устроена так. Ее обрамляют инструментальное вступление и заключение, развивающие один материал, а между ними помещена мужская ария, которой вторит хор. Вторая часть — вокально-инструментальная, в ней чередуются ансамблевые и хоровые разделы: открывает дуэт, за ним идет хор, а затем — стихи нимф и леших и заключительный хор *(Табл. 9)*.

Табл. 9. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Общая организация формы

I часть			**II часть**
Вступление (инструментальное)	Мужская ария с хором	Заключение (инструментальное)	Дуэт, хор, стихи нимф и леших заключительный хор
Граунд-бас (58 проведений)			

Рассмотрим структуру текста в каждой части. В первом разделе хор точно повторяет текст арии.

Табл. 10. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Текст первого раздела

Номер	**Ария**	**Хор**
Текст	How happy the lover, How easy his chain! How sweet to discover He sighs not in vain.	How happy the lover, How easy his chain! How sweet to discover He sighs not in vain.

Во второй части, как и в первой, есть повторяющийся поэтический текст.

Табл. 11. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Текст второго раздела

Номер	*Дуэт*	*Хор*	*Стихи Нимф*
Текст	For love ev'ry creature Is form'd by his nature. *No joys are above* *The pleasures of love.*	*No joys are above* *The pleasures of love.*	In vain our graces In vain are your ayes. If love you despise, When age furrows faces 'Tis too late to be wise.
Номер	*Стихи леших*	*Стихи Нимф*	*Хор*
Текст	The use the sweet blessing While now in possessing. *No joys are above* *The pleasures of love.*	*No joys are above* *The pleasures of love.*	*No joys are above* *The pleasures of love.*

Весь перечисленный музыкальный материал разворачивается на фоне остинатно проводимой басовой формулы *(Рис. 6)*. Она состоит из 4 тактов и опирается на типичный для бассо-остинатных тем круг интонаций, представляя собой диатонический вариант фригийского хода с остановкой на пятой ступени, ведет от тоники к гармонической доминанте. Тоны этой последовательности распеваются, поэтому первые три такта представляют собой секвенцию, нисходящую по секундам.

В разделах пассакалии повторения басового голоса по-разному соотнесены с надстроенной над ним музыкальной тканью. Инструментальные разделы I части представляют собой рассредоточенную вариационную форму на основе остинатного баса, вокальные же такой формы не складывают. Аналогичным образом, вариационная форма не образуется и во II части, где чередуются ансамбли и хор. Рассмотрим последовательно устройство всех разделов пассакалии.

Первый инструментальный раздел содержит 14, заключительный — 11 проведений. В этих частях можно выделить несколько линий вариационного развития. Первая и наиболее осязаемая из них — это варьирование, собственно, остинатного баса. В его поведении наблюдаются такие процессы: бас проходит октавой выше (5 и 6 вариации), фигурируется (8 вариация), проходит в обращении (9 и 10 вариации), рассредоточивается между голосами (11 и 12 вариации). Остальные вариационные линии связаны с верхними голосами.

В отношении голосов «надстройки» композитор опирается на два разных подхода. Вариации здесь группируются попарно, в каждой паре используется свой вариант фактурного изложения. В отношении одних пар — это проведения 1 и 2, 5 и 6, 13 и 14 — используются полифонические приемы (вертикально-подвижные перестановки) и несущественное фигурационное варьирование. Оставшиеся пары — 3 и 4, 7 и 8, 9 и 10, 11 и 12 — объединены принципом фигурирования голосов. Важным элементом basso ostinato является пунктирный ритм (восьмая с точкой и шестнадцатая). Процесс варьирования «надстройки» в этих парах связан с постепенной передачей данной ритмической формулы из баса в верхние голоса, с заполнением ею разных долей каждого такта *(Рис. 7)*. В целом здесь практически регулярно чередуются пары вариаций с полифоническим и фигурационным (гармоническим) варьированием.Мелодизация голосов, возникающая

в итоге фигурирования голосов фактуры, дает разные варианты гармонических решений в вариациях. Благодаря этому в каждой паре проведений исходная гармоническая формула звучит по-новому *(Табл. 12).*

Табл. 12. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Гармонизация проведений темы

	1 такт	**2 такт**	**3 такт**	**4 такт**
1 проведение	I, VI	VII_7, III_6	VI_7, IV	$V_{7\ гарм.}$
3 проведение	I, IV_6	VII, III_6	VI, IV	II_6, $V_{гарм.}$
5 проведение	I, VI	VII, $V_{6\ натуральный}$	VI, IV	$К_{64}$, $V_{гарм.}$
7 проведение	I, IV	VII, III_6	VI_7, IV	$К_{64}$, $V_{7\ гарм.}$
9 проведение	I, III	VII_6, IV	III, VI	$К_{64}$, $V_{7\ гарм.}$
11 проведение	I	III_6, V_6, $IV_{гарм.}$	$IV_{гарм.}$, $V_{гарм.}$	$V_{6\ гарм.}$, $К_{64}$, $V_{гарм.}$
13 проведение	I, VI	VII, III_6	VI, II_6	$К_{64}$, $V7_{гарм.}$

Изначально тема опиралась на распетый вариант диатонического фригийского оборота и была связана с последовательностью септаккордов. В последующих проведениях неизменным остается ритм гармонических смен, заданный темой, и основа ее функционального плана: 1, 2, 3 такты открывают — тоника, натуральная доминанта (VII) и субдоминанта соответственно; последний такт заканчивается гармонической доминантой. Функции аккордов, находящихся на слабых долях, подвергаются регулярному варьированию. Особняком стоит пара инвертированных проведений (9, 10), в котором функциональный план, заключенный в гармоническую рамку крайних тактов, также обращается в сравнении с первоначальным. Следовательно, в инструментальных частях образуются процессы, типичные для бассо-остинатных вариаций: изложение басового голоса и находящихся над ним голосов связано с постоянными видоизменениями.

Ария с хором, которую обрамляют инструментальные вариации на basso ostinato, охватывает 8 проведений баса, при повторениях он остается неизменен. Раздел начинается с сольного высказывания, оно имеет свою мелодическую линию, в которой сменяют друг друга изложение (тт. 1–4), и развитие-завершение (тт. 9–12). Каждый из этапов повторяется вслед за поэтическим текстом *(Рис. 8).*

Таким образом, в вокальной партии складывается подобие простой двухчастной формы. Далее солисту вторит хор, повторяя материал его арии с тем же поэтическим текстом; у верхних голосов сохраняется мелодическая линия с небольшими изменениями, нижние же выполняют подголосочную функцию[20] *(Табл. 13).*

[20] Сходная форма образуется в «Плаче Дидоны» из 3 действия оперы «Дидона и Эней» (1689) Пёрселла. В ней также складывается простая двухчастная форма. Разница заключается в том, что в «Плаче Дидоны» повторение подключается сразу же за изложением каждой из частей (сами части подобны большим предложениям), по схеме aa1bb1, а здесь повторяется вся форма целиком.

Табл. 13. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Схема вокальной части

Ария		Хор	
Изложение	развитие-завершение	Изложение	развитие-завершение
4+4	5+3	4+4	5+3
a a	b b_1	a_1 a_1	b_1 b_2
2 проведения баса	2 проведения баса	2 проведения баса	2 проведения баса

Рассмотрим устройство второй части пассакалии. В ней вариационное начало выражено только в поведении остинатного баса. В целом он проводится 25 раз, и сразу с начала этой части представлен в гокетированном виде, прерываемый паузами. Этот вариант басовой темы в данной части преобладает и проводится 14 раз (проведения 1–10, 19–21 и 24). Кроме того, тема инвертируется (проведения 16–18), меняет регистр и проводится октавой выше (проведения 22–23), наконец, дважды тема расширяется на такт — в шестом и восемнадцатом проведениях. В остальных случаях она проводится также, как в I части. Таким образом, линия баса на протяжении всей пассакалии связана с непрерывным варьированием.

На фоне basso ostinato, как уже сказано, в II части пассакалии сменяют друг друга дуэт, хор, стихи нимф и леших и заключительный хор. По музыкальному материалу они складываются в две формы: в дуэте образуется малая барочная трехчастная, а остальные номера дают составную 3-частную барочную форму (с сокращенной репризой).

В целом наблюдения над организацией инструментальных и вокальных разделов пассакалии приводят к заключению, что они строятся на основе разных принципов. В инструментальных фрагментах действует логика вариационного развития, тогда как вокальные опираются на идею контрапункта в широком смысле. В них над повторяющимся басом надстраивается форма невариационной природы. Таких форм здесь образуется две. Ария с хором из первого раздела пассакалии представляет собой двухчастную форму с повторением частей. Вторая часть пассакалии образует развернутую композицию, в которой сменяются малая и составная 3-частные барочные формы *(Табл. 14)*[21].

Табл. 14. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Схема формы

Форма в целом	**I часть**		
Раздел	Вступление (инструментальное)	Ария с хором	Заключение (инструментальное)
Форма раздела	Вариации на неизменный бас	Двухчастная форма с повторением частей	Вариации на неизменный бас
Количество проведений баса	**14**	**8**	**11**

[21] Показательно, что В. Конен, рассматривая эту пассакалию, называет ее форму вариационной [13, с. 205].

Форма в целом	**II часть**				
Раздел	Дуэт	Хор	Стихи нимф	Стихи леших	Стихи нимф хор
Форма раздела	**10**	**5**	**3**	**3**	**4**
Количество проведений баса	Малая барочная 3-частная форма	Составная 3-частная форма			

Рассмотрим заключительный номер оперы — «The Grand dance»[22]. В отличие от пассакалии, это сугубо инструментальная часть, перекликающаяся по устройству с увертюрой оперы[23]. В целом строение чаконы трехчастно — ее крайние разделы написаны в F-dur, а средний — в f-moll; вся эта конструкция разворачивается на основе повторяемого баса.

Басовая тема охватывает 8 тактов и представляет своего рода расширенный фригийский оборот: ее начинает диатоническое нисходящее движение от I ступени к V (тт. 1–4), которое до своего окончательного разрешения в тонику расширяется: заходит на III ступень, а затем снова возвращается к кадансу *(Рис. 9)*.

Всего чакона содержит 16 проведений басовой темы. Как и в пассакалии, тема чаконы сразу проводится полноголосно. Гармонизация начального нисходящего оборота (1–4 такты) достаточно насыщена: переход к доминанте оформлен в виде отклонения, доминанта представлена в виде септаккорда. В расширении (5–8 такты) гармонические краски усложняются, появляются побочный септ- и нонаккорд (III_7 и IV_9) *(Табл. 15)*.

Функциональный план, заданный при экспонировании, в дальнейших проведениях сохраняется, но подвергается детализации. Показательно, что сразу же в начальных проведениях даются более сильные гармонии (VII_7, VII_6, IV_9), далее происходит постепенное гармоническое ослабление. Из Таблицы № 16 видно, что в общих чертах функциональный план всех проведений постоянный, исключение составляет восьмое проведение, содержащее тему в обращении.

Табл. 15. Г. Пёрселл опера «Король Артур», чакона. Гармонизация первого проведения темы

Такты	**1 такт**	**2 такт**	**3 такт**	**4 такт**
Гармония	I	V_6	VI_7, $VII_{6\,ум}$/V	V
Такты	**5 такт**	**6 такт**	**7 такт**	**8 такт**
Гармония	III_7, I_6, III	IV_9, IV	K_{64}, V_7	I, V_{64}

[22] Кроме «Короля Артура» Пёрселл обращался к чаконе в своих semi-операх «Пророчица, или История Диоклетиана» (1690), «Королева фей» (1692).

[23] Авторская рукопись «Короля Артура» не дошла до нас, а партитура была восстановлена по копиям фрагментов. Поэтому в существующих источниках, увертюра имеет разный состав. В. Конен пишет о том, что опера открывается инструментальным концертом, который состоит из четырех номеров: чаконы, увертюры d-moll, Air и увертюры D-dur. Однако в известных нам нотах «Короля Артура», находится только увертюра d-moll, а приложение содержит увертюру D-dur. На записях оперы, имеющихся в интернете, встречается увертюра трехчастной планировки: увертюра d-moll, Air и увертюра D-dur. Четырехчастные варианты, содержащие чакону, нам не известны.

Табл. 16. Г. Пёрселл опера «Король Артур», чакона. Гармонизация на сильных долях темы

Такты темы	1	2	3	4	5	6	7	8
1 проведение	I	V_6	VI_7	V	III_7	IV_9	K_{64}	I
2 проведение	I	VII_7	VI_7	V	I_6	IV_9	V_7	I
3 проведение	**II_2**	V	VI_7	V	I_6	IV_9	V	I
4 проведение	I	VII_7	VI_7	**K_{64}**	**V_{65}/IV**	IV	V	I
5 проведение	I	V_6	VI_7	V	III_7	IV	K_{64}	I
6 проведение	I	V	**ум VII_6 /V_{64}**	V_{64}	I	I_6	V_6	I
7 проведение	I	V_6	VI	V	I_6	II_6	K_{64}	I
8 проведение (инверсия)	I	**II**	**V_{65}**	**I**	I_6	II	**I**	**V**
9 проведение	I	VII	VI	V	I_6	II_6	K_{64}	I
10 проведение	I	**ум VII_6 /VI**	VI	V	I_6	II_6	K_{64}	I
11 проведение	I	V_6	VI	$V_{гарм.}$	$I_{6\ маж.}$	IV	K_{64}	I
12 проведение	I	$V_{7\ нат.}$	VI	K_{64}	I_6	IV	$V_{7\ гарм.}$	I
13 проведение	I	**V_2/IV_6**	IV_6	$V_{гарм.}$	I_{65}	IV_9	$V_{7\ гарм.}$	I
14 проведение	I	V_6	VI	V	I_6	II_{65}	K_{64}	I
15 проведение	I	V_6	VI	V_7	I_6	II_6	K_{64}	I
16 проведение	I	V_6	VI	V	I_6	IV	K_{64}	I

Однако более подробное изучение формы в чаконе обнаруживает в ней иные, чем в пассакалии, способы организации фактуры и самой формы. Как уже говорилось, форма чаконы в целом двуладова: проведения с первого по 10 включительно идут в F-dur, с 11 по 14 — в f-moll, и заключительные проведения — 15 и 16 — возвращаются в F-dur. В итоге образуется трехчастность с непропорциональным по масштабу соотношением разделов *(Табл. 17).*

Табл. 17. Г. Пёрселл опера «Король Артур», чакона. Устройство чаконы

Форма в целом	**I часть**	**II часть**	**III часть**
Тональный план	F-dur	f-mol	F-dur
Количество проведений баса	10	4	2

Разделы состоят из нескольких этапов, которые можно считать вариационными субциклами. Первый субцикл включает в себя начальное проведение темы и две вариации. Он связан с гармоническим варьированием. Первое изложение басовой темы организованно по гомофонному принципу: голоса разделяются на ярко-выраженную, протяженную мелодию и фактурное сопровождение. В последующих

двух проведениях в «надстройке» происходит некоторая мелодизация голосов, возникают интонационные переклички в разных голосах, но в то же время они выполняют функцию расширения и дополнения мелодии. Линия «надстройки» отчасти преодолевает границы темы, и форма воспринимается слитно. Также этому способствует гармоническая организация: 2 вариация начинается не с тоники, как предыдущие, а с отклонения ($V_{2\ натуральный}$, $V_{2\ гармонический}/V_6$). В результате все три проведения подобны простой песенной форме, периоду из трех предложений на basso ostinato. Подобное строение перекликается с формой в вокальных разделах пассакалии.

Начало второго субцикла выделяется за счет облегчения фактуры. В 4 проведении снимается нижний голос и basso ostinato поднимается в третий голос (виолончель). Передача осуществляется систематически и охватывает шесть проведений: в 4, 6 и 8 проведениях тема проходит в третьем, а в 5, 7 и 9 — в нижнем голосе. Однако второй субцикл охватывает только проведения с 3 по 6 и связан с фигурационным варьированием. В каждой из вариаций фигурирование последовательно распространяется на один из голосов фактуры (второй — 3 вариация, первый — 4 вариация, четвертый — 5 вариация, первый и второй — 6 вариация). Такая организация фигурационного варьирования вызывает аналогии с практикой divisions; в divisions, предназначенных для ансамбля, голоса фигурировались также поочередно.

Проведения 7, 8 и 9 — образуют третий субцикл, выполняющий переходный этап в общей форме, подводящий к минорному разделу. 7 проведение оказывается переломным: нижний голос в нем отключается, тема вновь переходит в 3 голос и дается в обращении. Начиная с 8 проведения, меняется фактура «надстройки» — она проводится в аккордовом изложении, в одном ритме. Фигурирование голосов восьмыми постепенно прекращается, а шестнадцатые длительности вовсе исчезают. Кроме того, в 8 проведении появляются интонации вздоха, в 9 — в гармонизации темы появляются отклонения, которые обнажают минорные гармонии ($Ум_7/VI$ и $Ум_{56}/II_6$).

Четвертый субцикл — 10, 11, 12 и 13 проведения — состоит из проведений в одноименном миноре. На первый план здесь выходит не столько фактурные преобразования, сколько жанровая модель lamento. В проведениях раскрывается потенциал темы: она звучит в миноре, в «надстройке» усиливаются интонации вздоха. Особенно ярко это проявляется в 13 проведении, где второй голос дублирует нисходящее движение по секундам первых четырех тактов темы, а первый голос также идет по секундам вниз, но с задержаниями на первой доле. Вариация завершается разрешением в мажорную тонику.

Заключительный пятый субцикл — 14 и 15 проведения — носит итоговый, резюмирующий характер. Музыка вновь звучит в мажоре. В 14 проведении возвращаются мелодические фигурации, в 15 слышны фанфарные интонации.

Говоря о форме чаконы, нужно отметить, что в ней используется несколько вариантов организации музыкальной ткани в голосах «надстройки». Фактически каждый субцикл связан со своей фактурной идеей. «Надстройка» первого субцикла напоминает о вокальной музыке на basso ostinato, второго — об инструментальной (точнее — о практике division), четвертого — о минорных сочинениях в духе lamento. Интересно также, что композитором продумана и реализована фактурная модуляция от второго к четвертому субциклу. Многообразие вариантов

построения надстройки в этом номере, своего рода суммирующий взгляд на возможности формы на basso ostinato, вероятно, связан с завершающей, итоговой функцией чаконы в структуре оперного спектакля[24].

Сделанные нами аналитические наблюдения за пассакалией и чаконой, принадлежащими Г. Пёрселлу, позволяют считать справедливым вывод Х. Миллера о том, что среди бассо-остинатных форм композитора существуют примеры, где с вариационными закономерностями связано только поведение басового голоса, а на другие голоса принципы варьирования не распространяются. Форма такого типа опирается на идею композиционного контрапункта и в широком смысле наследуют традицию форм на cantus firmus. В большинстве своем эта закономерность касается вокальной музыки, и в пассакалии из «Короля Артура» она проявилась именно в вокальных номерах.

В заключение обсудим еще один перселловский пример формы на basso ostinato — «Новый граунд» Z. T682 («A New Ground in E Minor»). Рассмотренные выше сочинения имеют жанровое обозначение — пассакалия и чакона, в последней басовая линия обозначена как «ground». «Новый граунд» же примечателен тем, что в нем композитор вынес слово «граунд» в название сочинения. В связи с этим мы можем говорить о том, что остинатный бас здесь обозначает не только басовую тему и вариационную форму, но и жанр. Также наше внимание «Новый граунд» привлек по той причине, что в учебнике Т. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» он упоминается в качестве примера инструментального безвариационного цикла на основе basso ostinato [15, с. 159]. Все сказанное заставило присмотреться к этой пьесе пристальнее.

По-видимому, особенности организации остинатной формы в «Новом граунде» вызваны тем, что он является не самостоятельным произведением, а переработкой арии из вокально-инструментальной оды «Welcome to all the Pleasures». Вероятно, свою форму это сочинение унаследовало от вокальной композиции. Чтобы удостовериться в этом, сравним два произведения.

Ода «Welcome to all the Pleasures» (Z. 339) была написана в 1683 году на текст Кристофера Фишберна (Christopher Fishburn). Этот опус — первый в серии сочинений, созданных Пёрселлом в честь покровительницы церковной музыки — Святой Цецилии. Ода предназначена для следующего состава: солисты, хор, струнный квартет и бассо континуо. Всего в ней 9 номеров: инструментальная симфония и следующие за ней 8 вокально-инструментальных частей[25]. В 1689 году Пёрселл сделал переложение для клавира третьего номера оды — арии контратенора «Here

[24] Обобщение разных подходов к организации basso ostinato вызывает параллель с клавирными фугами Баха, в которых, как известно, адаптируются к условиям клавирной фактуры и суммируются особенности оркестровой, трио-сонатной и хоровой фуги. Как пишет И. Хусаинов, изучивший это явление: «Для того, чтобы подняться на высокохудожественный уровень и удержаться на нем, фуги для несовершенного в фоническом отношении инструмента — клавира — должны были пройти в своем развитии этап подражания жанрам произведений для конкретных исполнительских составов» [36, с. 39].

[25] В оде чередуются сольные и ансамблево-хоровые номера: «Welcome to all the Pleasures», «Here the deities approve», «While joys celestial their bright souls invade», «Then lift up your voices», «Then lift up your voices», «Instrumental interlude», «Beauty, thou scene of love», «In a consort of voices while instruments play».

the deities approve». В этой версии он получил название «Новый граунд» и был издан в сборнике «The second part of Musick's handmaid» (1689).

В основе Арии лежит неизменно повторяющаяся басовая тема. Она состоит из 3 тактов и содержит скрытое двухголосие: нижний голос представляет собой своего рода расширенный хроматизированный фригийский оборот. В 1–2 тактах линия баса движется по хроматизмам от I к V ступени, далее от V ступени по диатонической гамме доходит до II ступени (2–3 такты), и, наконец, в своем завершении вновь возвращается к V ступени. Линия верхнего голоса фигурационна и детализирует гармонизацию басового движения. В целом двухголосие распределено неравномерно: линия нижнего голоса приходится на разные доли такта *(Рис. 10)*.

Басовая тема имеет девятнадцать проведений и проводится неизменно. Линия баса оказывается фундаментом для композиции из двух разделов: вокально-инструментального (исполняется контратенором в сопровождении бассо континуо, обозначен в нотах «vers») и сугубо инструментального (струнный квартет и континуо, обозначен в нотах «ритурнель»). Оба раздела опираются на одну и ту же музыку, которая сначала изложена в одном, а затем в другом тембровом облике[26].

Вокальный раздел, в свою очередь, написан в форме близкой к простой двухчастной. В его основе лежит строфа из шести стихов с парной рифмовкой *(Табл. 18)*, стихи 1–2 используются в первой, последующие — во второй части. Первая часть состоит из двух идентичных малых предложений с остановкой на доминанте, каждое из них имеет вступление (3 такта и 2 такта соответственно). Вторая часть более протяженная, но также построена на изложении и повторении музыки. В ее основе большое 8-тактое предложение, которое и выполняет по отношению к первой части функцию развития (предложение начинается отклонением в параллельный мажор) и завершения (многократно кадансирует).

Табл. 18. Поэтический текст и устройство формы в арии контратенора из оды «Welcome to all the Pleasures» Г. Пёрселла

Текст	Раздел, состав
Here the Deities approve, The God of Musick and of Love,	I часть период из двух идентичных предложений (1–13 тт.)
All the Talents they have lent you, All the Blessings they have sent you, Pleas'd to see what they be-stow, Live and thrive so well below.	II часть повторенный период (14-31 тт.)

[26] Определяя эту форму, мы опираемся на те представления о формах барочных арий, которые предложены Т. Кюрегян. Из всего многообразия конкретных построений формы она выделяет два основных варианта, один из них — малые барочные формы, где тема излагается инструментально, затем вокально-инструментально, по окончании которой тема вновь возвращается в инструментальном варианте [15, с. 181]. В нашем случае происходит наоборот — вокально-инструментальное изложение, затем вариация на него в инструментальной фактуре. Стоит учитывать, что у Кюрегян в качестве примеров основным материалом служит музыка Баха.

Второй, инструментальный раздел варьированно воспроизводит материал первого и имеет ту же структуру. В верхний регистр (первая скрипка) помещена вокальная партия, которая регулярно украшается трелями в традициях вирджинальной школы (в тт. 133, 134, 139, 140). Басовая линия полностью сохраняется, партии остальных инструментов созданы с опорой на нее: виолончель в точности повторяет бас. В процессе переложения для другого состава в музыке появился ряд типичных для инструментальной фактуры решений. Так, экспонирование темы второй части у струнных оформлено имитационно: при первом проведении голоса вступают с контрастным (II, I, III, т. 140), а при втором — с басовым планом вступления (III, II, I, т. 149)[27].

Возникает вопрос, является ли эта форма в целом вариационной? С одной стороны, в изложении имеет место гармоническое варьирование. В обоих разделах формы оно происходит во второй части, в пятом проведении баса, где его гармонизация изменяется за счет отклонения в параллельную тональность (G-dur, *Табл. 19*). Варьирование свойственно и соотношению вокального и инструментального разделов: второй можно считать своего рода вариацией на первый.

Табл. 19. Гармонизация первого проведения basso ostinato в арии контратенора из оды «Welcome to all the Pleasures» Г. Пёрселла

Первое проведение basso ostinato			
Такты	1 такт	2 такт	3 такт
Гармония	I_{53}, I_6, V_6, $V_{6\ нат.}$	VI_{7} +, IV_6, V_{53} (K_{64}), V_2	I_6, V_{43}, I_{53}, II_6 мел., V_{53}
Пятое проведение basso ostinato			
Гармония	I_{53}, I_6, V_6, $V_{6\ нат.}$	VI_{7} +, **IV_6=II_6, I_6, V_{43}**	**I_{53}=III_{53},** V_{43}, I_{53}, **$II_{6\ ум.}$,** V_{53}

С другой стороны, с начала арии можно заметить, что границы «надстройки» и basso ostinato не всегда совпадают: например, конец первого предложения I части захватывает целый такт следующего проведения остинатного баса (т. 107), подобное рассогласование цезур встречается и дальше (т. 114). Эта особенность становится одним из свидетельств самостоятельности формы в «надстройке». Таким образом, композиция в обоих разделах строится на основе контрапункта двух пластов: повторяющегося нижнего голоса и «надстройки», в которой образуется двухчастная форма. Целое является формой на basso ostinato, однако она не связана с последовательно реализуемым вариационным принципом.

[27] Как известно, Пёрселл был прекрасным полифонистом, примеры контрапунктической работы отразили фуги в его трио-сонатах.

Табл. 20. Г. Пёрселл Оды «Welcome to all the Pleasures», Ария № 2. Схема формы

I раздел (вокально-инструментальный)		**II раздел (инструментальный)**	
Изложение	Развитие-завершение	Изложение	Развитие-завершение
3 + 4; 2 + 4	8; 1 + 8	3 + 4; 2 + 4	8; 1 + 8
4 проведения basso ostinato 4×3 такта	**6 проведений** basso ostinato 6×3 такта	**4 проведения** basso ostinato 4×3 такта	**6 проведений** basso ostinato 6×3 такта

«Новый граунд» имеет аналогичную структуру, за исключением того, что, поскольку это сочинение уже чисто инструментальное, в нем редуцируется второй раздел и воспроизводится только первый. При переложении материал вокальной партии передается в партию правой руки, трели заменяются мордентами (в тт. 6, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 23, 24, 25, 27). Басовая линия в точности сохраняется в первом и третьем проведениях, в остальных басовая линия разделяется на два голоса в левой руке, сохраняя при этом те же звуки. В момент, когда не звучит мелодия, в правой руке появляются голоса из партии континуо. При всех видоизменениях основные свойства музыки сохраняются: гармонический план с перегармонизацией во второй части и общая планировка формы.

Таким образом, наш анализ дает возможность объяснять причину появления простой двухчастной формы в «надстройке» «Нового граунда», с «ярко индивидуальной мелодией верхнего голоса», на которую обращает внимание Т. Кюрегян [15, с. 159]. Ее возникновение здесь связано с переносом вокального сочинения и характерной для него структуры в сферу инструментальной музыки. Такая особенность встречается в барочном искусстве не раз. Так, Е. Цыбко в исследовании, посвященном взаимному влиянию вокальных и инструментальных сочинений на формообразование арий эпохи барокко, рассматривает разные примеры прямого и опосредованного воплощения вокальных форм в инструментальной музыке: арии da capo в финале скрипичной сонаты BWV 1019 G-dur И. С. Баха, классической сонатной формы с разработкой в Арии из Сонаты g-moll для скрипки и basso continuo Ф. М. Верачини [37, с. 13–15]. У Г. Пёрселла нами замечен еще один фрагмент подобного рода — в начале чаконы. Ее первый субцикл, имеет невариационную «надстройку», будто продолжая предыдущий вокальный номер.

В целом выполненный анализ сочинений Пёрселла показал, что организация формы на остинатный бас у него существенно различается в вокальных и инструментальных условиях. Инструментальные части организованы привычно, для вокальных же характерно, что форма представляет собой контрапункт невариационной «надстройки» и повторяемого баса. При этом границы двух слоев могут совпадать, как в пассакалии, и могут расходиться, как в оде. Формы такого типа в широком смысле наследуют традицию форм на cantus firmus.

Возможной причиной появления невариационности именно в вокальной музыке могло стать стремление преодолеть раздробленность формы, возникающую из-за вариационных повторений. И зарубежные, и отечественные исследователи [4, 45] отмечают, что, хотя остинатный бас дает форме сильный объединяющий принцип, музыка, как правило, разделяется на фразы, соответствующие длине

повторения basso ostinato. В таких условиях одним из показателей мастерства композитора становится то, насколько он сумел преодолеть цезуры, задаваемые басом. Помимо этого, в вариациях на неизменный бас продолжают реализовываться привычные вокальные формы (в вокальных частях пассакалии это двухчастная форма с повторением частей, малая и составная 3-частные барочные формы; в оде — двухчастная форма). Как пишет Т. Кюрегян, «для уровня слитности басовых построений важно, какой гармонией заканчивается тема…» [15, с. 158]. Если тема заканчивается на доминанте и с последующим проведением переходит в тонику, то это создает объединяющий эффект. С такой гармонизацией мы столкнулись во всех вокальных примерах. Показательно, что только тема инструментальной чаконы заканчивается на тонике, что делает ее более отдельной от последующего проведения.

Наконец, для чаконы и пассакалии стало показательным соединение двух подходов к организации формы в целом: на основе композиционного контрапункта (когда бас и «надстройка» реализуют разные идеи) и на основе принципа варьирования. Из-за вокально-инструментальной природы пассакалии в ней это соединение выражено рельефнее, а в сугубо инструментальной чаконе — слабее. Это наблюдение дополняет те, что сделаны Х. Миллером.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Интерес к барочной музыке стал одной из характерных черт XX века. В современных условиях искусство барокко начало открываться новыми гранями: в концертной практике появились аутентичные формы исполнения, стала возрождаться клавесинная игра и сами инструменты, ренессанс также пережили барочные жанры и формы — фуга, инвенция, формы на basso ostinato. Именно вариациям на неизменный бас мы посвятили свою исследовательскую работу, целью которой стало расширение существующих представлений о вариантах бытования данной формы в искусстве барокко.

В первой главе нашего исследования, оттолкнувшись от существующей исследовательской литературы, посвященной basso ostinato, мы выявили ряд вопросов, обсуждение которых, на наш взгляд, остается открытым. Среди них: что в форме на basso ostinato считать темой — только басовую линию или бас с «надстройкой» над ним, что в такой форме считать вариациями, наконец, всегда ли такая форма в целом устроена по вариационным законам. Фактически все последующее изложение нашей работы сконцентрировалось вокруг последнего из этих вопросов.

Все исследователи, обращающиеся к форме basso ostinato, указывают, что в ней выделяются два плана — остинатный и над-остинатный. На примере трех сочинений, рассмотренных во втором параграфе первой главы, мы увидели, что одна и та же тема многое предопределяет в композиции, однако может выдерживать разные структуры в над-остинатном пласте. Варианты его организации зависят от жанра. Как замечает Кюрегян «…взаимовлияние формы и жанра велико, и однотипная форма в приложении к разным жанрам заметно меняется, приспосабливаясь к особенностям жанрово обусловленного типизированного содержания» [15, с. 8].

Оба хора Баха являются частями духовных сочинений. Мы выяснили, что форма в них представляет собой вариации, имеющие полифоническую природу. К вариационным признакам можно отнести: гармоническое варьирование, изменения басовой линии и т. д. Поскольку эти вариации полифонические, в их центральной фазе цезуры в басовой линии и верхних голосах расходятся, что мешает в этом разделе точно определять границы вариаций. В арии Вивальди общая организация формы иная: в над-остинатном пласте образуется трехчастная форма da capo. В нем основной принцип вариаций — изложение темы, а затем ее видоизмененных повторений — отсутствует. От формы на basso ostinato в этом случае остается только неизменно проводимый бас. Ария Вивальди показательна еще одним моментом. Мы уже отмечали, что ситуацию, при которой форма на неизменном басу в целом может не всегда складываться как вариационная, из отечественных исследователей учитывает только Т. Кюрегян. Основным признаком невариационности, по ее мнению, является несовпадение границ в басовой линии и верхних голосах. Однако в арии невариационная форма в «надстройке» образовалась при совпадении цезур в двух пластах музыкального целого. Дальнейшее изучение иноязычной литературы, речь о которой идет в Главе II, выявило причину, по которой возможно образование таких форм.

Во второй главе мы рассмотрели английскую разновидность формы на basso ostinato — граунд. Анализ отечественных трудов, обращавшихся к граунду, показал, как изменялся взгляд на это явление. Изучение иноязычной литературы обнаружило многослойность данного понятия. Обратившись к статье Х. Миллера, мы выяснили, что формы на основе basso ostinato Г. Пёрселла не всегда имеют вариационную природу. Из списка образцов, названных исследователем, мы выбрали три неосвещенных в русской литературе сочинения Пёрселла. В ходе их анализа мы убедились, что в вокальных опусах форма представляет собой контрапункт двух пластов. В «надстройке» могут появляться разные конструкции: в вокальных частях пассакалии это двухчастная форма с повторением частей, малая и составная 3-частные барочные формы; в оде — двухчастная форма. При этом границы баса и «надстройки» могут совпадать, как в пассакалии, и могут расходится, как в оде.

На примере пассакалии мы также убедились, что возможно сочетание вариационной и невариационной «надстройки» в пределах одного сочинения, имеющего разделы как инструментальной, так и вокальной природы. Кроме того, рассмотренные сочинения Г. Пёрселла дали возможность наблюдать варианты заимствования форм, характерных для вокальных сочинений, в инструментальной музыке. На примере арии из оды и ее инструментального переложения («Нового граунда» для вирджинала) мы увидели перенос вокального сочинения и его формы в сферу инструментальной музыки. Рассмотрев чакону, которая начинается не как инструментальные вариации, а как продолжение предыдущего вокального номера, только с использованием basso ostinato, мы убедились, что вокальное формообразование могло воспроизводиться в инструментальных условиях.

При соотнесении европейской и английской традиций форм на basso ostinato обнаружилось немало общего. Оба понятия характеризуются многозначностью: это и басовая тема, и форма вариаций на основе неизменного баса, и принципы такого варьирования. Между ними выявляются и отличия: помимо вышеперечисленного, граунд, как утверждает англоязычная и отчасти отечественная

литература, может быть еще и жанром [5, 43, 50], для организации граунд-форм в большей степени характерно иметь невариационно устроенную «надстройку».

Вариации на basso ostinato справедливо считаются полифоническими. Обычно это качество связывается с присущими данной форме способами варьирования. Однако наше исследование показало, что полифоничность характерна для композиционной организации формы на basso ostinato и может быть выражена по-разному: от несовпадения цезур в остинатном и над-остинатном пластах формы до контрапункта в ней разных форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева И. В.* Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко [Текст] : автореф. дис. … докт. иск. / И. В. Алексеева; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2006. — 53 с.
2. *Алексеев А.* История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1 и 2. — М. : Музыка, 1988. — С. 24–25.
3. *Благодатов Г. И.* Дж. Плейфорд, трактат «Введение в искусство музыки» (John Playford, «An Introduction to the Skill of Music»). Перевод на русский язык и научный комментарий // Музыка, текст, перевод : материалы XXIX Междунар. филол. конф. / под ред. А. В. Бояркиной. — СПб. : СПбГУ, 2010. — С. 19–33.
4. *Бонфельд М. Ш.* Анализ музыкальных произведений : Структуры тональной музыки : учебное пособие для студентов высших учебных заведений : в 2 ч. — М. : ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1. — 256 с.
5. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. — 232 с.
6. *Генова Т.* Из истории basso ostinato XV–XVIII веков (Монтеверди, Пёрселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы. — Вып. 3. — М., 1997. — С. 123–156.
7. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. — М. : Музыка, 1982. — 383 с.
8. *Дуда Н. В.* Сольные светские песни Генри Пёрселла: жанровые и стилевые особенности [Текст] : дис. … канд. иск. / Н. В. Дуда; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2018. — 250 с.
9. *Заднепровская Г. В.* Анализ музыкальных произведений. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 272 с.
10. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. Вып. 1. — М. : Музыка, 1995. — 544 с.
11. *Катунян М. И.* Бассо остинато // Большая российская энциклопедия, [Электронный ресурс] — М. : Большая российская энциклопедия, 2004. — Режим доступа: https://bigenc.ru/music/text/1864118 (дата обращения: 01.11.2019).
12. *Ковнацкая Л.* Музыка Англии // История западноевропейской музыки начало XX века — середина XX века : учебник. Т. 6. — Спб. : Композитор, 2010. — 632 с.
13. *Конен В. Д.* Пёрселл и опера. — М. : Музыка, 1978. — 266 с.
14. *Кофанова Е. С.* Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики [Текст] : дис. … канд. иск. / Е. С. Кофанова; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2000. — 29 с.
15. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII-XX веков. — М. : «ТЦ Сфера», 1998. — 344 с.
16. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
17. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник в 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.

18. *Мазель Л. А.*, *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М. : Москва, 1967. — 753 с.
19. *Манукян И. Э., Фраёнов В. П.* Чакона // Музыкальная энциклопедия, т. 6. [Электронный ресурс] — М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1982. — Режим доступа: http://www.music-dic.ru/ (дата обращения: 01.11.2019).
20. *Милка А. П.* Полифония. Часть II. — СПб. : Композитор — Санкт-Петербург, 2016. — 248 с.
21. *Насонов Р.* Литургический год с И. С. Бахом [Электронный ресурс]. — Режим доступа: ttps://magisteria.ru/liturgical_year_with_bach/kantaty-na-stihi-s-franka-bwv-12-21 (дата обращения: 09.03.2020).
22. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. — Тамбов, 1993. — 103 с.
23. *Протопопов В. В.* Бассо остинато Большая советская энциклопедия, изд. III. [Электронный ресурс] — М. : Большая советская энциклопедия, 1969–1978. — Режим доступа: https://bse.slovaronline.com/3459-BASSO_OSTINATO (дата обращения: 01.11.2019).
24. *Протопопов В. В.* Basso ostinato // Музыкальная энциклопедия, Т. 1. [Электронный ресурс] — М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. — Режим доступа: http://www.musenc.ru/html/b/basso-ostinato.html (дата обращения: 01.11.2019).
25. *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века [Текст] : учебное пособие для муз. вузов / В. В. Протопопов. — М. : Музыка, 1979. — 327 с.
26. *Протопопов В. В.* История полифонии. Вып. 3. Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века, 1985. — 501 с.
27. *Ручьевская Е. А.* Анализ вокальных произведений : учебное пособие. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.
28. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма : учебник. — Спб.: Композитор, 1998. — 265 с.
29. *Скребков С. С.* Анализ музыкальных произведений. — М. : Музгиз, 1958. — 332 с.
30. *Способин И. В.* Музыкальная форма : учебник. 7-е изд. — М. : Музыка, 1984. — 400 с.
31. *Тюлин Ю.*, *Бершадская Т.*, *Пустыльник И. и др.* Музыкальная форма. — М. : Музыка, 1974. — 361 с.
32. *Уэстреп Д. А.* Генри Пёрселл. — Л. : Музыка, 1980. — 240 с.
33. *Фраёнов В. П.* Пассакалия // Музыкальная энциклопедия, т. 4. [Электронный ресурс] — М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. — Режим доступа: http://www.music-dic.ru/ (дата обращения: 01.11.2019).
34. *Фраёнов В. П.* Basso ostinato // Музыкальный энциклопедический словарь, [Электронный ресурс] — М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1990. — Режим доступа: http://www.music-dic.ru/html-music-keld/o/5006.html (дата обращения: 01.11.2019).
35. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
36. *Хусаинов И. С.* К типологии инструментальных фуг Баха: дипломная работа / И. С. Хусаинов; государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Петрозаводский филиал. — Петрозаводск, 1986. — 73 с.
37. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. — М. : Музыка, 1974. — 245 с.
38. *Цыбко Е. Н.* Ария: от барокко к классицизму [Текст] : автореф. дис. … канд. иск. / Е. Н. Цыбко; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2005. — 16 с.
39. *Шульце Х.-Й.* Документы жизни и деятельности И. С. Баха. — М. : Музыка, 1980. — 313 с.
40. *Этингер М. А.* О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. М., — 1970. — Вып. 2. — С. 51–78.
41. *Южак К. И.* Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Полифония и контрапункт. Книга 1-я. — Спб. : Сударыня, 2006. — 391 с.

42. *Ямпольский М. Б.* Lamento // Музыкальная энциклопедия, т. 3. [Электронный ресурс] — М. : Советская энциклопедия: Советский композитор, 1976. — Режим доступа: http://www.music-dic.ru/ (дата обращения: 10.04.2020).
43. *Borren C.* The sources of keyboard music in England, 1914. — 378 p.
44. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries. — Handbooks for Musicians, 1915. — 494 p.
45. *Greenhouse W.* Allt. Treatment of Ground // Journal of the Royal Musical Association. — 1945–1946. — 72nd Sess. — P. 73–95.
46. *Heller K.* Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice. — Leonard Corporation, 1997. — 365 p.
47. *Hudson R.* Ground // The New Grove Dictionary of Music and Musicians — Vol. 7. — 1980.
48. *Klakowich R.* Scocca pur Genesis of an English Ground // Taylor & Francis. — 1991. — Vol. 116. — No. 1 — P. 63–77.
49. *Meyer E. H.* Ground // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopadie der Musik. Band 5. — Im Barenreiter: Verlag Kassel und Basel, 1956. — S. 965–969.
50. *Miller H. M.* Henry Purcell and the Ground Bass // Music & Letters. — Oct., 1948. — Vol. 29. — No. 4. — P. 340–347.
51. *Paumgartner B.* Zum «Crucifixus» der h-Moll-Messe Bachs // Osterreichische Musikzcetschrift, 1966. — P. 500–503.
52. *Schab A.* On the ground and off: a comparative study of two Purcell chaconnes // The Musical Times. — 1912. — Vol. 151. — P. 47–57.
53. *Simpson C.* The Division-Viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground. Second edition. — L., 1665. — P. 27–61.
54. *Ward J.* M The Hunt's up // Taylor & Francis. 1979–1980. — Vol. 106. — P. 1–25.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

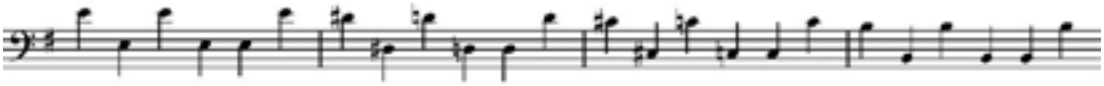


Рис. 1. А. Вивальди кантата «Piango, gemo, sospiro e peno». Басовая тема

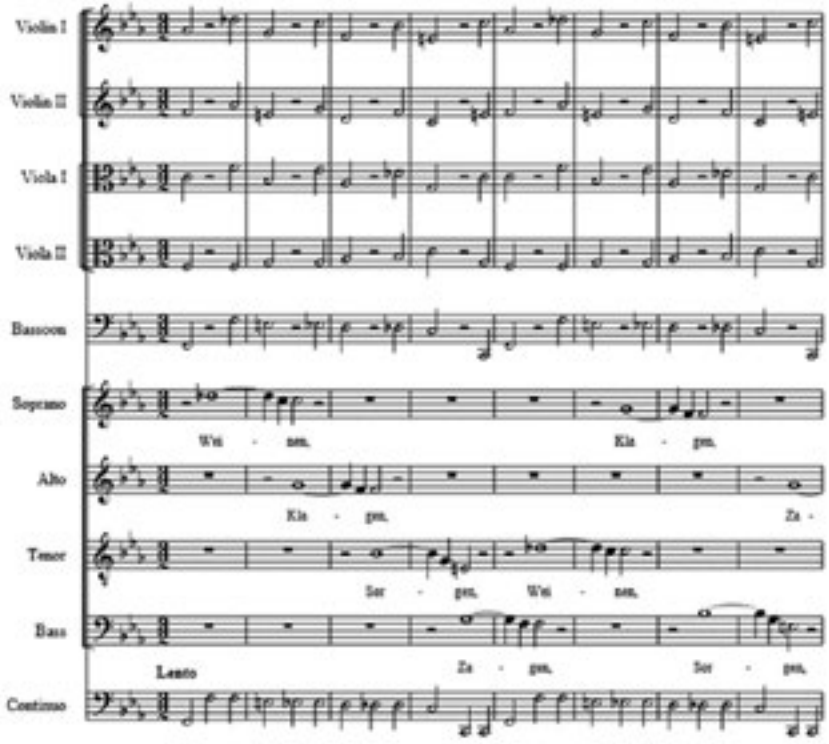


Рис. 2. И. С. Бах кантата № 12 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», хор № 2

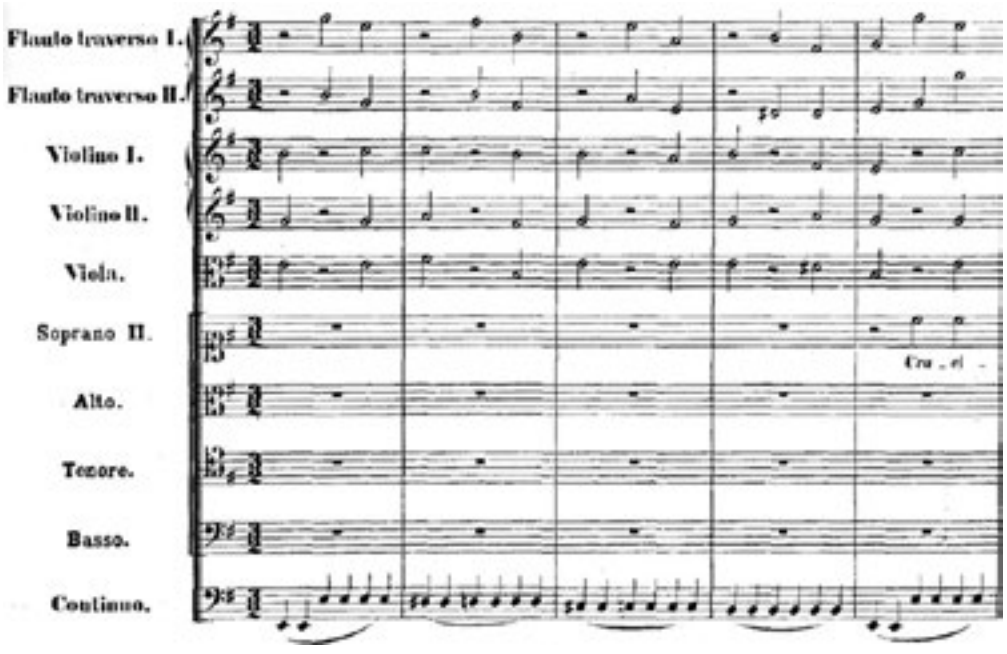


Рис. 3. И. С. Бах месса h-moll, хор № 16 «Crucifixus»

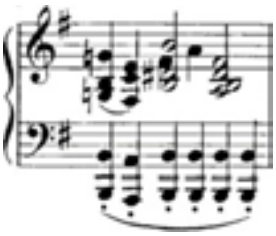


Рис. 4. И. С. Бах месса h-moll, хор № 16 «Crucifixus». Предпоследнее проведение темы, фрагмент

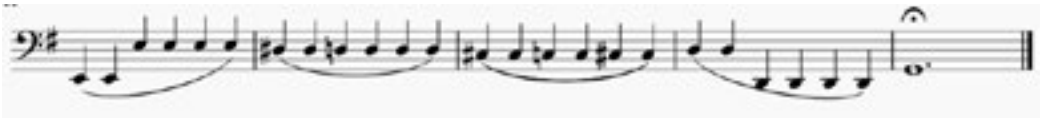


Рис. 5. И. С. Бах месса h-moll, хор № 16 «Crucifixus». Последнее проведение темы

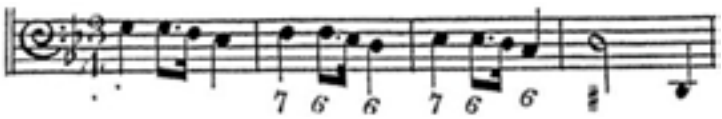


Рис. 6. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Басовая тема

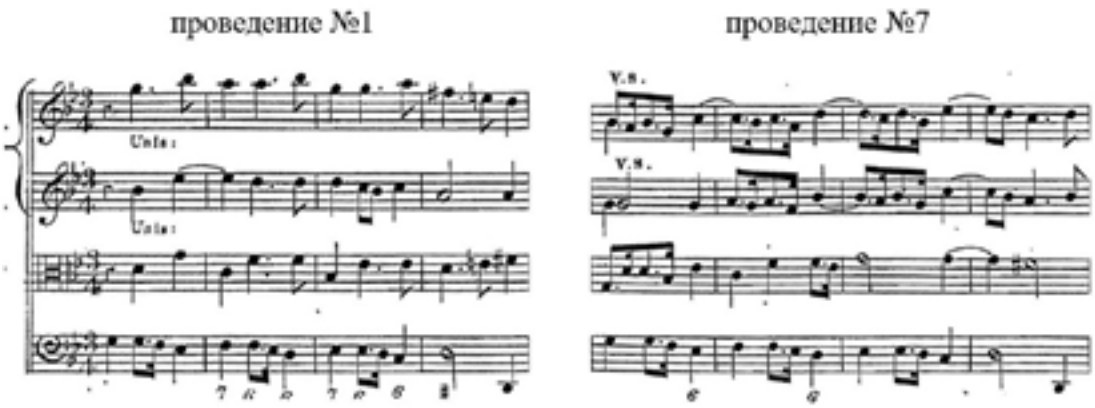


Рис. 7. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия.

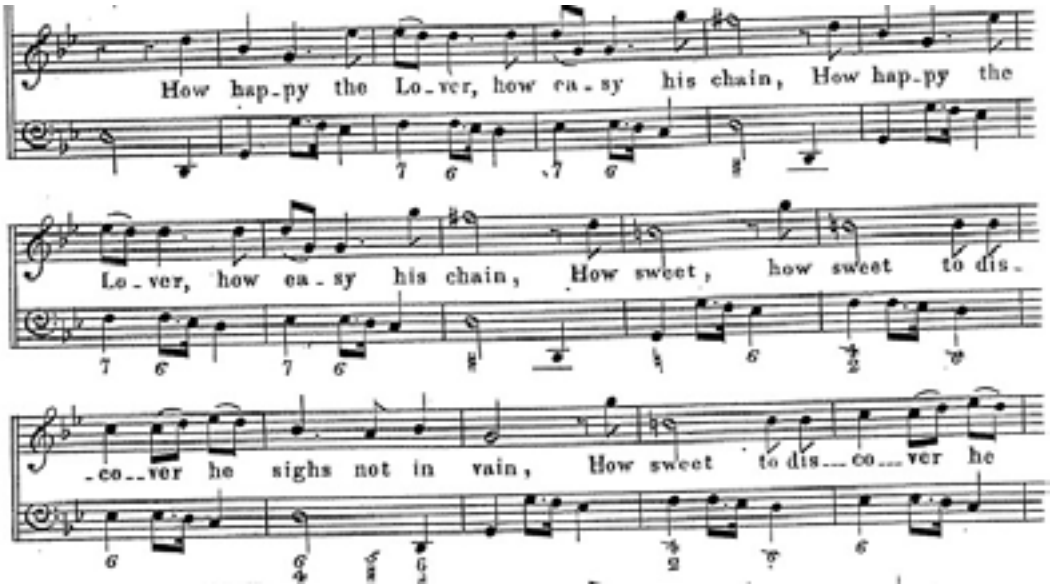


Рис. 8. Г. Пёрселл опера «Король Артур», пассакалия. Ария

Рис. 9. Г. Пёрселл опера «Король Артур», чакона. Басовая тема

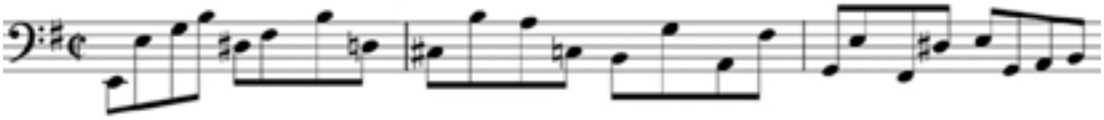


Рис. 10. Г. Пёрселл Ария контратенора из оды «Welcome to all the Pleasures». Басовая тема

Диплом
«За высокую степень новизны»

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Р. М. ГЛИЭРА (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Гурецкая Яна Александровна
Российская академия музыки
имени Гнесиных

ВВЕДЕНИЕ

Тема исследования посвящена педагогической деятельности выдающегося композитора Рейнгольда Морицевича Глиэра.

Его композиторское творчество не раз привлекало внимание ряда исследователей. В числе работ можно назвать следующие: диссертации И. Н. Михайловой «Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов» (2018), М. В. Киселевой «Балеты Р. М. Глиэра в историко–культурном контексте» (2016), М. Ф. Леоновой «Симфоническое творчество Р. М. Глиэра советского периода» (1962) а также ряд биографических очерков. Среди авторов — З. К. Гулинская[1] (1986), Н. Е. Петрова[2] (1962), К. К. Сеженский[3] (1940) и др.

Однако педагогическая деятельность Глиэра, составляющая важнейшую часть его творческой биографии, до сих пор не получила специального освещения. Между тем каждый этап деятельности Глиэра в качестве педагога представляет весьма содержательный и поучительный материал. Он обнаруживается во множестве документов и архивных материалов, относящихся к московскому и киевскому периодам его деятельности.

В связи с вышесказанным, **целью исследования** стало изучение педагогической и деятельности Глиэра в различные периоды его творческой биографии. Цель определяет решение ряда **задач:**

— исследовать документы, связанные с педагогической деятельностью Глиэра на всех ее этапах: в школе сестер Гнесиных, Московской и Киевской консерваториях;
— охарактеризовать особенности его педагогических подходов в области преподаваемых дисциплин: гармонии, контрапункта, а также сочинения и инструментовки;

---

[1] *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. — М. : Музыка, 1986.

[2] *Петрова Н. Е.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. — Л. : Музыка, 1962. — 119 с.

[3] *Сеженский К. К.* Р. М. Глиэр. — М. : Музгиз, 1940. — 52 с.

— представить примеры его практической работы в классе — задания и письма его учеников;
— осветить деятельность Глиэра в качестве профессора Киевской консерватории.

Методологические подходы различаются по типам задач:
— метод источниковедческого анализа, позволяющий работать с рукописными источниками;
— исторический подход, который проявляется в исследовании педагогической деятельности Глиэра в контексте отечественного музыкального образования;
— компаративный метод, предполагающий сравнительный анализ заданий учеников и других материалов.

Материалом исследования служат ранее неопубликованные архивные материалы, среди которых: рабочие тетради Глиэра — студента Московской консерватории, фрагменты переписки с семьей Гнесиных, учебные планы и задания для студентов Московской консерватории, материалы его работы в Киевской консерватории. Значительная часть документов была выявлена в Российском государственном архиве литературы и искусства[4].

Первая глава — «Педагогический путь Глиэра до вступления в должность профессора Московской консерватории» делится на три параграфа. Первый параграф посвящен становлению Глиэра-педагога в период его студенчества, к нему относятся и первые педагогические шаги композитора в контексте занятий с С. Прокофьевым, второй параграф описывает работу Глиэра в школе сестер Гнесиных. К третьему параграфу относится начальный этап работы Глиэра в качестве профессора Киевской консерватории.

Вторая глава — «Глиэр — профессор Московской консерватории» освещает работу Глиэра с момента его пребывания в качестве ассистента С. И. Танеева до вступления в должность профессора, преподающего широкий спектр музыкально-теоретических дисциплин. Глава делится на два параграфа (в первом анализируются списки работ по композиции и теоретическим предметам учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год и отчет по учебным программам[5], во втором представлена программа по теоретическим курсам Московской консерватории на 1930–1931 гг.[6]). Каждый параграф состоит преимущественно из описания и анализа архивных документов. Вторая глава демонстрирует основные методы преподавания Глиэра на всех уровнях подготовки.

---

[4] Ввиду частого упоминания Российского государственного архива литературы и искусств и Мемориального музея-квартиры Елены Фабиановны Гнесиной, эти источники в работе обозначены сокращенно: РГАЛИ и ММКЕлФГ.

[5] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях: акт о приемке денежных сумм Киевской консерватории, справки о работе, повестки на заседания, списки работ по композиции учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, учебные программы и др. документы. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1160.

[6] Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900-е гг.) по организационным делам Киевской консерватории, отчет о работе композиторского факультета Московской консерватории, программы по теоретическим курсам и др. записи. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 345.

ГЛАВА 1. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПУТЬ ГЛИЭРА ДО ВСТУПЛЕНИЯ В ДОЛЖНОСТЬ ПРОФЕССОРА МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ

Главным шагом в становлении Глиэра-педагога стало обучение в Московской консерватории. Именно в этом уникальном учебном заведении после окончания Киевского музыкального училища Глиэр получает блестящее музыкальное образование, первый педагогический опыт и знания[7]. За время обучения в консерватории Глиэр успел познакомиться и завести теплые дружеские отношения со многими выдающимися музыкантами, что в дальнейшем повлияло на его профессиональную жизнь. Успешно пройдя все вступительные экзамены в 1894 году, Глиэр был зачислен в класс преподавателя Н. Н. Соколовского по скрипке, но вскоре был переведен к профессору Яну Гржимали[8].

Из ранее опубликованных писем самого композитора следует, что уже к моменту вступительных испытаний он мечтал заниматься по теоретическим дисциплинам у таких крупных музыкантов, как А. С. Аренский и С. И. Танеев. Понятно, что теоретических знаний, полученных за время обучения в Киевском музыкальном училище, для студента консерватории было недостаточно[9]. Поэтому особое внимание в свои студенческие годы Глиэр уделял усердному изучению гармонии, анализу музыкальных форм, контрапункта. Вскоре, преуспев по данным дисциплинам, он поступил в класс сочинения к М. М. Ипполитову-Иванову[10]. С этого времени Глиэр начинает помогать отстающим студентам в выполнении различных заданий. О начале педагогической деятельности Глиэр не раз упоминает в своих письмах: «Мне приходилось заниматься с отстающими учениками консерватории, а порой и помогать выполнять им экзаменационные задания…»[11]. Как отмечает З. К. Гулинская[12], первые шаги Глиэра на педагогическом поприще датируются 1895 годом. Приведем некоторые описания этого периода в научной литературе и в воспоминаниях самого композитора.

Однажды его соратник, Ю. Сахновский — близкий друг С. В. Рахманинова — обратился к Глиэру с просьбой о занятиях по гармонии[13]. Композитор пишет: «На одном из уроков по гармонии у Аренского я сидел на одной скамье с Юрием Сахновским. Помню, Аренский вошел в класс, быстро написал на доске задачу, и мы все углубились в свои тетради. У меня задача вскоре была выполнена и получила одобрение Аренского[14]. У Сахновского оказалось много ошибок. После урока Сахновский обратился ко мне с неожиданным предложением: “Знаете, что, я хочу,

---

[7] Известно, что в Киеве, до поступления в Московскую консерваторию, Глиэр в течение двух лет обучался у Е. А. Рыба — ученика Римского-Корсакова.

[8] *Гулинская З. К.* Указ. соч. С. 15.

[9] *Петрова Н. Е.* Указ. соч. С. 12.

[10] *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. В. М. Богданов-Березовский. — М. : Музыка, 1965. — Т. 1 — С. 38.

[11] Там же. С. 325.

[12] *Гулинская З.* Указ. соч. С. 16.

[13] Там же. С. 16.

[14] А. С. Аренский до своего отъезда в Санкт-Петербург был преподавателем Глиэра по классу гармонии. Впоследствии педагогом Глиэра становится Г. Э. Конюс.

чтобы вы позанимались со мной по гармонии. Платить я вам не смогу, но у меня будет неплохо. У меня найдется для вас отдельная комната. Переезжайте ко мне. В те времена я жил очень и очень скудно, что называется *копеечка в копеечку.* Поэтому такое предложение оказалось весьма кстати. Не откладывая решения в долгий ящик, я на следующий же день перебрался к Сахновскому"…»[15].

Со временем у Глиэра (в период проживания в доме Сахновского) появлялись и другие ученики. Студенты под его руководством много музицировали, пели, занимались гармонией. Примечательно, что у Сахновского была обширная нотная библиотека, которая дополняла багаж знаний молодых музыкантов массой новых произведений, а именно: фрагменты из опер Вагнера, произведения Листа и Шумана[16]. В тот период Глиэр знакомится с Рахманиновым, Гольденвейзером и многими другими крупными фигурами. Так, постепенно, композитор в свои первые консерваторские годы уже начинает входить в круг музыкантов, наставником которых был Сергей Иванович Танеев.

С именем Танеева в дальнейшем будет тесно связана и педагогическая, и композиторская деятельность Глиэра. Он становится его учеником по классу различных теоретических дисциплин: контрапункта (1895–1896 гг.), фуги (1896–1897 гг.) и музыкальной формы (1897–1898 гг.), а также берет консультативные уроки сочинения[17]. На протяжении всей жизни Глиэр будет считать Танеева своим главным и основным учителем, посвящая ему в письмах и воспоминаниях многие слова благодарности. И главное, он будет следовать его традициям на протяжении всей своей педагогической деятельности. «Влияние С. Танеева складывалось в самом подходе к музыкальному творчеству, к общественному и профессиональному долгу композитора. Сергей Иванович всегда учил нас стремиться к правде выражения, к совершенству формы: учил строжайшей требовательности к себе, самокритике, честности и принципиальности в большом и малом…» — вспоминает Глиэр в своей статье, посвященной 40-летию со дня смерти С. И. Танеева[18].

Именно безукоризненное профессиональное мастерство Танеева помогло разглядеть не только композиторский, но и педагогический талант в юном студенте Рейнгольде Глиэре. Танеев часто поручал Глиэру занятия со своими студентами, но при одном строгом условии: не допускать студентов, не имеющих отличных знаний по гармонии, к изучению контрапункта[19]. Таким образом, Танеев четко разделял задачи освоения гармонии и полифонии, а все его педагогические начинания были направлены в практическое русло. Занятия по любому теоретическому предмету имели характер постоянного музицирования: в классе Танеева проигрывалась и анализировалась масса сочинений[20].

Забегая вперед, заметим, что в своих педагогических принципах он во многом перенял принципы работы Танеева.

---

[15] *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. В. М. Богданов-Березовский. — М. : Музыка, 1965. — Т. 1 — С. 351–353.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 313.

[18] Там же. С. 312.

[19] Там же. С. 314.

[20] *Корабельникова Л. З.* Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 265.

Во-первых, к ним можно отнести качество универсальности, т. е. способность к преподаванию всего комплекса музыкально-теоретических дисциплин. Во-вторых — мощную практическую составляющую, которая включает в себя закрепление материала в сочинениях. Этот важнейший принцип связи научных сведений с практикой музыкальной композиции, стал для Московской музыкально-теоретической традиции основополагающим[21].

В архиве были обнаружены некоторые ученические работы Глиэра по классу гармонии и фуги, датируемые 1890 годом[22]. В их число входит множество заданий, отдельные из которых включаются в представленную исследовательскую работу.

По классу гармонии в иллюстративном материале представлены задачи на ряд тем: хроматические секвенции, модуляции через задержание, гармонизации хорала.

Рис. 1. Хроматическая секвенция (cis-moll, A-dur);

Рис. 2. Модуляция через задержание (A-dur – E-dur);

Рис. 3. Гармонизация хорала (G-dur);

По классу фуги в архиве был обнаружен трехголосный канон в строгом стиле, а также четырехголосная фуга свободного стиля.

Рис. 4. Трехголосный канон;

Рис. 5. Фуга четырехголосная (фрагмент).

Наблюдая за педагогической деятельностью своего великого наставника и располагая возможностью под его контролем работать со студентами, Глиэр уже в годы своего обучения приобретает начальный опыт преподавания, который в дальнейшем будет развивать и совершенствовать.

Таким образом, на формирование Глиэра-педагога наибольшее влияние, без сомнения, оказала фигура Сергея Ивановича Танеева.

Занятия с С. Прокофьевым: неизвестное

Об этих занятиях немало писали и Глиэр в своих «Воспоминаниях», и Прокофьев в «Автобиографии». Тема занятий Глиэра и юного выдающегося композитора освещается и в ряде более поздних музыковедческих работ. Так, Е. С. Власова в своем сборнике «С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения»[23], посвящает первый раздел пребыванию Глиэра в Сонцовке.

В исследовании представлены некоторые новые факты взаимодействия Глиэра и Прокофьева. Среди них: домашние учебные материалы и фрагменты переписки. Они позволяют оценить значимость Глиэра-педагога для дальнейшей творческой судьбы Прокофьева.

В рамках индивидуальных занятий, которые позволяли использовать Глиэру полную свободу во время уроков, начала формироваться еще одна грань его всесторонней педагогической личности. Яркое свидетельство тому — цитата Прокофьева об их работе: «Глиэр был прирожденный педагог и сумел сочетать занятия

---

[21] *Старостин И. С.* Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Старостин Иван Сергеевич. — М. : МГК, 2013. С. 131.

[22] Ученические работы по гармонии и классу фуги. Р. М. Глиэр. Автограф. 1890 // РГАЛИ. Ф. 8025. Оп. 1. Ед. хр. 38.

[23] *Власова Е. С.* С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Е. С. Власова. — М. : Композитор, 2016. — 544 с.

гармонией со свободным сочинением, с объяснением формы и инструментовки. Он объяснил мне песенную форму, что положило начало серии фортепианных пьес. Играя сонаты Бетховена, Глиэр "начерно" объяснял мне сонатную форму»[24]. Помимо того, что Глиэр ответственно занимается музыкальным развитием юного композитора, он становится настоящим другом семьи Прокофьевых на протяжении всей своей жизни. О теплых взаимоотношениях Глиэра и Марии Григорьевны — матери Прокофьева, мы узнаем из их переписок, которые не прекращались после завершения занятий. Она сообщала Глиэру о каждом новом успехе своего сына. А Глиэр, в свою очередь, помогал семье: передавал книги, сборники произведений и, в добавление ко всему, продолжал заниматься гармонией с Прокофьевым по переписке.

«…Я получил письмо от Марии Григорьевны, в котором содержалась просьба отобрать для Сережи ноты и поручить магазину Юргенсона выслать их в Сонцовку. В этом же письме она просила меня прислать сборник музыкальных диктантов Ладухина. Судя по списку нот, которые предназначались для Сережи, он играл тогда пьесы IV степени трудности из библиотеки Штробля и Черни»[25]. В продолжение к данному письму представлен именно тот «список нот», обозначенный в письме «Классной библиотекой», о которой упоминает Глиэр в своем письме. Документ публикуется впервые[26].

Рис. 6. Классная библиотека Strobl: IV degre x
1) Schubert. Impromptu Op. 142 № 2
2) Moniuszko. Chant du soir x
3) Liszt. Marche hongroise
4) Godard. 2-e Valse x
5) Weber. Imitation ala Valse
6) Mendelssohn. Rondo capriccioso op.1 4
7) Grieg. La dansed`Anitra
8) Moszkowski. Serenade
9) Mendelssohn. Etude on Si bemol minour op. 104 № =1
Czerny: IV degre x
1) Spindler. Fleursd`automne Op. 79 № =2, № =1
2) Field. Nocturne B-dur № =5 x
3) Schulhoff. Menuet de Mozart x
4) Henself — Glinka. Я помню чудное мгновенье
5) Liszt. Consolation № =5 E-dur
6) Haydn. x Mi min x Do# min x Mi bemol maj x
7) Rollfuss. Scherzo, op 24 (5 degre)
_____ x№ — нахожу трудными для Сережи

Картина педагогического взаимодействия двух музыкантов превосходно дополняется двумя ранее неопубликованными письмами. Они демонстрируют

---

[24] *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Богданов-Березовский В. М. — Т. 1. — М.–Л. : Музыка, 1965. — 390 с.

[25] *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Богданов-Березовский В. М. — Т. 1. — М.–Л. : Музыка, 1965. — 390 с.

[26] Письма и телеграмма Глиэра Рейнгольда Морицевича Прокофьеву // РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 497.

тесную взаимосвязь Глиэра с Прокофьевым, сохранившуюся на долгие годы. Первое письмо имеет особую ценность с точки зрения заинтересованности Глиэра — педагога московской школы, в изучении заданий по гармонии и сольфеджио Петербургской консерватории:

«Милый Сережа! Будь так добр и исполни мою просьбу. Мне нужны темы задач, которые делают в Петербургской консерватории на экзамене по 1-му курсу сольфеджио, 2-му курсу, по первой гармонии и его второй (для неспециалистов). Николаев обещал мне достать задачи по гармонии. Если увидишь его, попроси достать также и по сольфеджио, возьми у него и, пожалуйста, перепиши все»[27].

28 января 1909 г.[28]

Возможно, просьба Глиэра к Прокофьеву о задачах по сольфеджио и гармонии могла возникнуть в связи с педагогической заинтересованностью школы Гнесиных, в которой он на тот момент преподавал теоретические дисциплины.

Во втором письме указан год возвращения Прокофьева в СССР. Письмо также свидетельствует о сохранении взаимоотношений педагога и ученика, длившиеся в годы эмиграции Прокофьева, а также способности Глиэра сблизить в своем кругу выдающихся композиторов (некоторые из перечисленных — также его ученики: Хачатурян, Мясковский):

«Дорогой Сережа, Прошу тебя 11/10 в 6 часов прийти ко мне, чтобы поговорить об оркестровке. Я думаю, что этот вопрос тебя интересует. Я надеюсь, что будут еще — Мясковский, Василенко, Половинкин, Белый и Хачатуриан. Т. к., говорят, телефон у тебя испорчен, пишу эту записку. Всего лучшего Твой Р. Глиэр 8.09.1936»[29].

В ходе изучения хранящихся в РГАЛИ документов, в которых упоминаются занятия Глиэра с Прокофьевым, обращает на себя внимание бережное отношение к «прокофьевским» документам, какое отличало Р. М. Глиэра. Его переписка с Прокофьевым, как и другие важные материалы их творческого общения, сохранены с особой тщательностью. Это, вероятно, позволяет сделать вывод о том, что Глиэр видел огромный потенциал своего ученика и понимал, какое значение для будущих поколений музыкантов могут иметь документы творческого развития величайшего гения русской музыки XX века.

Работа в школе сестер Гнесиных

Со школой сестер Гнесиных Глиэра всю жизнь будет связывать тесная и крепкая дружба, длившаяся полвека и отразившаяся во многих документах: сборниках, письмах и фотографиях. Благодаря ряду источников, хранящихся в Мемориальном музее-квартире Ел. Ф. Гнесиной, а именно: «Гнесинский исторический сборник: к 60-летию РАМ им. Гнесиных», «За тридцать лет: 1895–1925»[30],

---

[27] Письма и телеграмма Глиэра Рейнгольда Морицевича Прокофьеву…

[28] Предполагаемый год письма, ссылаясь на даты обучения Прокофьева в консерватории на композиторском отделении в параллели с преподаванием Леонида Владимировича Николаева — композитора и пианиста, который был упомянут Глиэром в письме.

[29] Письма и телеграмма Глиэра Рейнгольда Морицевича Прокофьеву…

[30] Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной / Отв. ред. и сост. В. В. Тропп. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 231 с.

«Елена Гнесина: Я привыкла жить долго…»[31] и др., стало известно о точном времени работы Глиэра в качестве педагога школы, в которой он числился с некоторыми перерывами: с 1900 по 1906 год[32]. Наряду с перечисленными сборниками, в 2018 и 2019 году, в журнале «Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных», в работе было опубликовано письмо Ел. Ф. Гнесиной — Глиэру[33].

В школе Гнесиных Глиэру поручают вести целый ряд теоретических дисциплин: гармонию, анализ музыкальной формы, полифонию и историю музыки — называемую в то время курсом энциклопедии[34].

В ММКЕлФГ сохранились экзаменационные ведомости по дисциплинам «Гармония» и «Энциклопедия». С 1900 года фамилия Глиэра ежегодно фигурировала в данных документах наряду с Еленой и Евгенией Гнесиными.

Рис. 7. Примеры экзаменационных ведомостей по дисциплинам Гармония и Энциклопедия, 1901/1902 уч. г.[35]

Также известно, что Глиэр был педагогом по классу ансамбля, в котором ученики разных отделений в 4 руки играли симфонии классиков[36]. «Молодой преподаватель трудился с упорством и любовью над знаниями своих юных учеников…» — так вспоминала Елена Фабиановна Гнесина в своей статье, посвященной памяти Глиэра, — «Человек, победивший старость»[37]. Будучи педагогом школы Гнесиных, Глиэр значительно расширил ее педагогический репертуар. К созданию некоторых произведений его побуждали сами сестры Гнесины. По их дружеским просьбам он сочиняет ряд небольших пьес для фортепиано — в две, четыре и восемь рук, пьесы для скрипки и различные ансамбли. Гнесинскую музыкальную библиотеку обогатило множество произведений, сочиненных специально для этого учебного заведения: Пять эскизов ор. 17, Три пьесы ор. 19 и ор. 21, Шесть пьес ор. 26, Три мазурки ор. 29, Двадцать пять прелюдий ор. 30 (в пяти тетрадях), Двадцать четыре характерных пьесы для юношества ор. 34 (в четырех тетрадях), Восемь легких пьес ор. 43, Двадцать четыре легких пьески в 4 руки ор. 38 (в четырех тетрадях), Шесть пьес в 4 руки ор. 41, Двадцать четыре пьесы для двух фортепиано в 4 руки (в четырех сериях)[38].

После образования в школе детского хора в 1903 году Глиэр также создает хоровые произведения: Шесть двухголосных детских хоров ор. 24, Четыре

---

[31] Гнесина Е. Ф. «Я привыкла жить долго...». Воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В. В. Тропп. — М. : Композитор, 2008. — 348 с.

[32] За тридцать лет 1895–1925 : Сб. / Сост. В. Лавровский, А. Гольденвейзер, А. Гречанинов, Р. Глиэр. — М. : Издание юбилейного комитета, 1925. — С. 44.

[33] *Авдеева А. С., Потемкина Н. А., Тропп В. В. Переписка Р. М.* Глиэра с семьей Гнесиных. Часть первая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 1. — С. 4–23; Часть вторая // Там же. — № 2. — С. 86–104; Часть третья // Там же. — 2019. — № 4. — С. 105–126.

[34] Там же. С. 44.

[35] Экзаменационные ведомости за 1900–1901 уч. г. по классу гармонии и энциклопедии. Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной. Ф. IX. Оп. 2. Ед. хр. 12.

[36] Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной / Отв. ред. и сост. В. В. Тропп. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — С. 102.

[37] Там же.

[38] *Сеженский К. К.* Указ. соч. С. 44–45.

двухголосных детских хора ор. 37[39]. В своих письмах Ел. Ф. и М. Ф. Гнесины вспоминали: «Вы были первым композитором, который сочинял прекрасную музыку для нашего тогда очень молодого Училища и школы»[40].

Отдельные произведения исполнялись на концертах школы. Свидетельство тому — неопубликованное письмо Елены Фабиановны Глиэру (во время пребывания Глиэра в Германии):

«…Через неделю у нас состоится большой ученический вечер в зале Синодального училища. В программе есть несколько ваших вещиц, которые так хорошо исполняются малышами, что остается пожалеть, что Вас здесь нет и вы не услышите. Впрочем, когда вы вернетесь, а я слышала, что вы к весне предполагаете приехать, мы вам устроим маленький экстренный вечерок…» 28.02.1908[41].

В качестве методического примера фортепианной музыки рассматривается сборник «24 характерных пьес для юношества» ор. 34, из хоровых произведений — «Шесть двухголосных детских хоров» ор. 24.

В фортепианной музыке Глиэра можно встретить множество таких романтических жанров, как поэма, баллада, песня без слов, пьеса-интермеццо. Значительное внимание уделяется и танцевальным жанрам: мазуркам, полонезам, менуэтам, вальсам. Примечательно обращение Глиэра к эскизу и пасторали — все это свидетельствует в первую очередь о живописном начале в его музыке. Жанровое многообразие повествовательных и лирических образов раскрывает особую обучающую функцию детских пьес Глиэра — обращение к внутреннему миру юного исполнителя. Большинству из представленных композиций присуща выразительность мелодии, широкая распевность, обогащенная изящными гармоническими средствами мажорно-минорной системы, что в совокупности позволяет воплотить художественный замысел произведений композитора.

Рельефность и упругость в миниатюрах возникает вследствие таких ритмических приемов, как пунктир (прим. «Arlequin»), полиритмия (прим. «*Orientale*», «*Impromptu*» — во всех частях), «мягкие» синкопы (прим. «*Danse de badins*») или же — остинатность (прим. «*Meditation*») — 24 Piecec caracteristiques pour la jeunesse.

Пьеса № 2 «Dance polonaise» (Нотный пример № 1) — прекрасный пример танцевальной музыки для юного исполнителя. Несмотря на то, что по своему характеру он близок жанру мазурки, в нем присутствует скрытая упругость, присущая полонезу. В середине Глиэр использует важный полифонический прием — поручает главную тему полонеза партии левой руки. Следовательно, уже в такой несложной пьесе перед юным учеником ставится важная задача: научиться слушать тему в разных частях и голосах произведения. Именно этот прием способствует пониманию полифонической музыки. Также обращают на себя внимание и вертикали, образующие различные аккорды, благодаря которым достигается гармонический колорит пьесы.

---

[39] Там же С. 48.

[40] Там же. С. 52.

[41] Письма преподавателей и руководителей музыкальных учебных заведений к Р. М. Глиэру о своей работе, об использовании его произведений в учебных программах, с просьбами о присылке нот, с приглашением вести педагогическую работу и по др. вопросам. См. внутреннюю опись // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1094.

В пьесе № 8 «Arlequin» (Нотный пример № 2), благодаря обилию пунктирного ритма, скачкам и звучанию в высоком регистре, возникает «кукольная» выразительность и пружинистость, которая способствует формированию образного мышления юного исполнителя.

Пьеса № 9 «Chanson» (Нотный пример № 3) очень интересна с точки зрения совмещения двух приемов: местами она подобна звучанию хорала, а контрастирует хоральной сфере беспрерывно развивающаяся мелодия, проходящая в разных регистрах. Таким образом, возникает подобие многоголосной песни. Данная миниатюра помогает исполнителю добиться непрерывного, переходящего «из голоса в голос» кантиленного звучания и выразительности, свойственной человеческому голосу.

Рассмотрев фортепианные миниатюры Глиэра, написанные для учащихся школы сестер Гнесиных, можно сделать вывод: дидактическое значение пьес очевидно, оно направлено на формирование всех важных сторон мышления юного исполнителя, воспитание навыков выразительной игры и освоение приемов, которые впоследствии помогут осознанно исполнять ученику более сложные произведения.

II. Цикл «Шесть двухголосных детских хоров»

«Здравствуй, гостья зима» (сл. И. Белоусов)
«Колыбельная песня» (сл. Ф. Тютчев)
«Сияет солнце» (сл. И. Никитина)
«Над цветами и травой» (сл. М. Гевенсен)
«Цветок» (сл. А. Плещеев)
«В синем море» (сл. Ю. Жадовская, из журнала «Малютка»)

Хоровым произведениям Глиэра также присущи поэтичность и созерцательность, о чем свидетельствуют их программные названия: «Цветок», «Сияет солнце», «Колыбельная» и др. Без исключения, все хоры написаны на тексты русских поэтов и писателей.

Хор *«Здравствуй, гостья зима» (Нотный пример № 4)* на текст И. Белоусова написан в строфической форме с ярким эпизодом в середине. Мелодическая линия темы изначально выдержана одноголосно в партии сопрано, имитационно отвечает ей тема альта. В мелодии присутствуют распевные скачки на интервал терции и сексту, что в предложенном темпе (Allegro) соответствует состоянию радости и ликования. Кварто-квинтовые скачки в эпизоде передают ощущения взволнованной порывистости. Гармоничные сочетания в хоре изложены в логике классической формы: в куплетах встречается частое сочетание тоники и медианты, в конце первого и второго куплетов тема отклоняется в доминанту. Наиболее употребляемой ритмической группировкой в хоре является сочетание ровных четвертей и восьмых. В фактуре аккомпанемента (начиная со вступления) используется череда массивных аккордов (характеристика художественного образа «гостьи зимы») с элементами орнаментики в верхнем регистре, что в совокупности настраивает на некую беззаботность и вместе с тем на чувства взволнованного ликования в тонкой связи с содержанием произведения.

В хоре *«Над цветами и травой» (Нотный пример № 5)* Глиэр руководствуется более сложными приемами. Хор написан в простой трехчастной форме с вступлением. Во вступлении демонстрируется характер произведения, настраивающий

на глубину и «русскую» задушевность произведения. Вступление в этом произведении играет роль пасторально-повествовательного рассказа. Плавному мелодическому движению в умеренном темпе свойственна образная сфера покоя и созерцательности. С точки зрения гармонии части контрастируют, что происходит благодаря использованию ярко выраженных элементов мажорно-минорной системы, сочетанию далеких по степени родства тональностей.

Исходя из методического анализа детских (фортепианных и хоровых) произведений Глиэра, можно добавить, что одной из его основных функций в школе Гнесиных была не только сфера педагогики музыкально-теоретических дисциплин, но и содействие в пополнении педагогического репертуара школы.

В письмах Елены Фабиановны Гнесиной отразились впечатления о первых выступлениях учеников школы с хоровыми композициями Глиэра: «Наш вечер 6 марта в зале Синодального училища прошел отлично при переполненной зале, и в частности, очень удались все Ваши вещи, а Зима привела всех в восторг, и мы ее повторяли по настоятельному требованию публики»[42].

С 1922 года работа в Третьем показательном государственном музыкальном техникуме[43] становится для Глиэра совместительской, поскольку большую часть своей занятости он уделяет профессорской службе в Московской консерватории, а также музыкально-просветительской и композиторской деятельности. И, несмотря на немалую загруженность в других учреждениях и множествах мероприятий, в техникуме Гнесиных Глиэр успевает выпустить одаренных студентов, которые вскоре сами ярко проявят профессиональные педагогические способности. Среди них: Ф. Е. Витачек (1925 г. выпуска) — композитор и педагог, автор учебного пособия по инструментовке для симфонического оркестра; В. А. Таранущенко — выдающийся педагог музыкально теоретических дисциплин в ГМПИ им. Гнесиных, композитор С. Г. Корсунский, Н. А. Поройков (в дальнейшем учился композиции в Московской консерватории у Глиэра, которую не окончил), С. С. Скребков (1927 г. выпуска) — профессор, музыковед, будущий заведующий кафедрой теории музыки и декан Историко-теоретического факультета ГМПИ им. Гнесиных[44].

О своей работе в школе, затем в техникуме сестер Гнесиных, Глиэр в письмах и воспоминаниях всегда будет говорить с благодарностью: «…Я вспоминаю о доме Гнесиных со светлым и радостным чувством. Вечера, концерты, прогулки и экскурсии учащихся с учащимися — все светится в моих воспоминаниях чистым и ясным светом…»[45].

Именно этой цитатой, демонстрирующей такое теплое отношение Глиэра к «Гнесинскому дому» — как он называет его в своем письме, хотелось бы завершить раздел о работе Глиэра в школе (а после — в техникуме) сестер Гнесиных,

---

[42] *Авдеева А. С.*, *Потемкина Н. А.*, *Тропп В. В.* Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть первая. С. 89.

[43] С 1920 года школу Гнесиных переименовывают в Третий показательный государственный музыкальный техникум (известно из источника «История учебных заведений», ММКЕлФГ, инв. № Х-20/2).

[44] За тридцать лет 1895–1925. Издание юбилейного комитета по чествованию сестер Гнесиных, основательниц Государственного Музыкального Техникума имени Гнесиных. — М., 1925. — 66 с.

[45] *Гнесина Е. Ф.* Указ. соч. С. 104.

и перейти к другой, важной странице его педагогической деятельности — к начальному периоду работы в Киевской консерватории.

Начальный этап работы Р. М. Глиэра над программами класса специальной теории в Киевской консерватории

В становлении педагогической биографии Глиэра колоссальную роль играли два крупных города: Москва и Киев. Исследуя хронологию педагогического пути композитора, следует помнить и о его активном периоде в Киеве, который впоследствии, возможно, повлиял на его дальнейшие отличительные методы работы.

Планомерная и разносторонняя деятельность Глиэра музыкальной жизни Киева была велика. Известно, что 1913 году его пригласили вступить в должность профессора консерватории, а через год он стал директором этого учебного заведения. В консерватории Глиэр организовал оперный класс и смог поднять его работу на высокий уровень, создал хор, а также открыл отделение органа[46].

В том же году директором Киевского музыкального училища являлся Владимир Вячеславович Пухальский. Во время его директорства одной из основных проблем училища являлось переименование учебного заведения в консерваторию. Поскольку Главная Дирекция в Петербурге не препятствовала открытию консерватории в Киеве, В. В. Пухальский предлагает известным музыкантам остаться в числе преподавателей открываемого вуза. Среди приглашенных педагогов, в число которых входили Б. Л. Яворский, Л. В. Николаев, Г. М. Беклемишев, был и Р. М. Глиэр[47].

Украинским музыковедом Ю. Зильберманом в архивах была обнаружена и опубликована переписка В. Пухальского (к тому моменту — директора) и Р. Глиэра, которая свидетельствует об обсуждении финансовых и профессиональных вопросов новой консерватории. Вследствие «стремящихся» событий Пухальский предлагает Глиэру стать преподавателем теоретических дисциплин класса специальной теории, а к дополнению прилагает и часы практического сочинения[48].

«Глиэр считал, что Киев может и должен стать одним из крупных музыкальных центров страны, а для этого он должен равняться на столичные консерватории», — замечает в своей книге З. К. Гулинская[49]. О том, насколько это намерение удалось осуществить, свидетельствуют некоторые показательные документы. Они помогают рассмотреть начальный этап работы Глиэра над программами класса специальной теории. Первый документ — сохранившийся черновик письма Глиэра (предположительно, что адресат — та самая Главная Дирекция в Петербурге, т. к. сам документ датирован 1913 годом)[50].

Рис. 8

Ваше Высочество

---

[46] Автор не установлен. Р. М. Глиэр. Очерк жизни и деятельности, 1947 г. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1264.

[47] *Зильберман Ю. А.* Рейнгольд Глиэр — директор Киевской консерватории: обстоятельства вступления в должность в свете малоизвестных материалов и документов // Київське музикознавство. — 2019. — № 52. — С. 58.

[48] Там же. С. 62.

[49] *Гулинская З. К.* Указ. соч. С. 82.

[50] Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900-е гг.)…

Ознакомившись с мнениями А. К. Глазунова и М. М. Ипполитова-Иванова, высказанными по поводу представленных Вашему Высочеству программ Киевской Консерватории. Что касается соображений, высказанных А. К. Глазуновым, то, признавая всю справедливость их, я бы думал, что на первое время не все они могут быть приняты для руководства.

1. Отсутствие деления курсов на года несет слишком большую свободу как ученикам, так и преподавателям. Хотя бы на первое время в новой консерватории нужно устанавливать такой переход, чтобы результат занятий каждого года выяснялся в конце года. На ежегодных курсовых экзаменах будет выясняться, какие успехи сделаны учеником, а если не сделаны, то почему. Учеников, неуспевающих пройти программу, рассчитанную на средние способности, можно будет вовремя убедить переменить род занятий, а талантливым ученикам, успевшим в течение года пройти программу более намеченной не будет ставиться препятствий перешагнуть через курс.

2. Я согласен, что программа высших курсов должна быть составлена и разработана и надеюсь, что будущий совет Киевской консерватории незамедлительно заполнит этот пробел.

3. На первые года я бы думал оставить такое положение, при котором теоретики проходили бы гармонию в общих классах. Ввиду того, что программа Киевской консерватории в специальной теории начинается со строгого. Теоретики, изучающие гармонию, обязаны изучать к. н. специальной инструментовки. Это им очень полезно. При прохождении гармонии выясняется более или менее общая музыкальность ученика. Учеников же, в способностях которых множество явных сомнений, лучше не зачислять в специальный теоретический класс. Ученик подготовленный или одаренный может быть принят на второй курс гармонии. Ученик же неподготовленный, а также много желает поступить в композиторский класс, меньше чем в два года гармонии не пройдет. Впоследствии, может быть, образуется специальный класс гармонии, но вводить его теперь я думаю, преждевременно.

4. Программа обязательной гармонии кажется сложной, но, во-первых, это самый важный из обязательных предметов, знание которого дает возможность каждому ученику самому разбираться, понимать и вникать в те сочинения, которые им исполняются, а во-вторых, это было личной инициативой преподавателя, насколько возможно будет основательно пройти этот или иной отдел, сколько задавать задач на дом и что пробовать в классе.

Второй документ представляет собой план вступительных (далее — переводных) экзаменов по ряду дисциплин класса специальной теории. В нем содержатся подробные требования по указанным дисциплинам для каждого переводного курса консерватории. Обучение в классе специальной теории Киевской консерватории было рассчитано на 6 лет[51].

Рис. 9

По специальной теории

От желающих поступить в класс специальной теории потребуется: отличное окончание с отметкой менее 4 (хорошо) эл. теории, сольфеджио и по гармонии.

---

[51] Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900-е гг.)…

Проба сочинения. Оба фортепианные по программам I года II курса. Чтение нот с листа средней трудности и приблизительно в настоящих темпах.

1-й год гармонии (специальная)

Экзаменационная задача (не выходя из помещения Консерватории)

1. Гармонизация хорала, игра в трех видах:

а) В строгом;

б) Свободно (с септаккордами);

в) С фигурацией.

2. Модуляция в двух видах:

а) Разработанная, в форме прелюдии (не менее 24 тактов) на заданную тему;

б) Кратчайшим способом с применением энгармонизма;

3. На фортепиано: играть все аккорды с их обращениями и разрешениями, модуляции и секвенции. Чтение цифрованного баса, гармонизация мелодий без фигурации. Отгадывание аккордов в широком расположении. Ответы на все вопросы в области курса

2-й год Контрапункт

1. Четырехголосный простой контрапункт в строгом стиле (Cantus Firmus в целых нотах) от 7–11 тактов, несколько раз появляющиеся имитационные вступления прочих голосов, двойной, тройной, четверной контрапункт.

2. Фортепианный аккомпанемент к данной мелодии. Устный экзамен на легких условиях.

3. За фортепиано: чтение трех и четырехголосных хоровых сочинений средней трудности, написанных в четырех ключах. Гармонизация мелодии с фигурацией.

Примечание: для перехода на фугу необходимо сдать IV к. об. Фортепиано по программам для теоретиков. Лица не сдавшие, на фугу не переводятся.

3-й год Фуга и канон

Фуга четырехголосная, канон двухголосный в любом интервале, кроме ундецима и октава, с применением одного или двух свободных голосов

Устный экзамен по условиям 1 и 2 года

Инструментовка специальная (курс двухгодичный)

1 год (проходится одновременно с контрапунктом)

а) Задача: инструментовка легкого отрывка с какого-либо чужого сочинения;

б) На устном экзамене: ответить на все вопросы, касающиеся общей инструментовки.

2 год (проходит во время фуги)

а) Задача: инструментовка сложного чужого сочинения;

б) На устном экзамене:

1. Устные ответы на все вопросы инструментовки;

2. На фортепиано чтение с листа нетрудной партитуры.

4-й год

Общий класс практического сочинения и класс музыкальных форм

а) Задача:

1. Сочинение в к. л. малой формы (мазурки, скерцо и т. п.);

2. Вокальные сочинения. Хоры a cappella — светский и духовный.

б) На устном экзамене:

Разбор музыкальных форм

Прим.: Лица, окончившие отлично программы 4-го года удостаиваются диплома на звание свободного художника. На 5 и 6 год практического сочинения оставляются с согласия профессора лишь те лица, в предшествующей работе которых заметно несомненное дарование в области композиции.

5 год. Младший класс практического сочинения

Задачи:

а) Фортепианная соната;

б) Одна часть струнного квартета;

в) Одна часть симфонии или увертюра.

** Исполнение задач пробного экзамена комиссией произведений самих учащихся*

6-й год. Старший класс практического сочинения

Вокально-инструментальное сочинение для соло, хора и оркестра, оперная сцена, концерт. Задается к 1-му или 15 февраля и предоставляется для просмотра, обязательно в партитуре, через 2 месяца, т. е. к 1 или 15 апреля исполняется на фортепиано перед комиссией учащимися с фортепианным переложением.

На основании представленных архивных документов можно сделать предварительный вывод о начальном этапе работы Р. М. Глиэра над программами класса специальной теории в Киевской консерватории.

Плодотворную разработку экзаменационных требований вполне можно сопоставить с уровнем столичных консерваторий, к которым, по мнению Главной Дирекции, и должно было стремиться Киевское руководство. Обращаясь к первому письму можно заметить, насколько пристально внимание Глиэра к такой дисциплине как гармония. Композитор не один раз в документах аргументировал ееважность как для исполнителей, так и для студентов класса специальной теории. Синтетично к экзаменационным требованиям включилась и игра на фортепиано в качестве чтения «с листа». Богатство взглядов на проблемы изучения теоретических дисциплин с исполнительской практикой свидетельствует о том, что Глиэр, будучи практикующим композитором, уже к этому времени имел широкое представление об уровнях требований двух музыкальных столиц.

ГЛАВА 2. ГЛИЭР — ПРОФЕССОР МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Самый продолжительный и важный период педагогического пути Глиэра проходит в стенах Московской консерватории. Службе в этом, с юности родном для композитора месте, он посвящает двадцать лет (известно, что с 15 сентября 1920 года Глиэр официально вступает на должность профессора по классу композиции[52]).

В Московской консерватории Глиэр начинает преподавать полифонию, гармонию, инструментовку, сочинение. Как отмечалось ранее, за 25 лет предшествующей педагогической деятельности Глиэр успел проявить себя в разных сферах:

---

[52] *Заявление Р. М.* Глиэра в министерство социального обеспечения о назначении ему пенсии (черновик) и справки об его работе в Киевской и Московских консерваториях. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1217.

это и репетиторство со студентами, и работа в школе Гнесиных, и пост директора Киевской консерватории. То есть к началу работы в Московской консерватории Глиэр уже был зрелым мастером, накопившим огромный опыт многообразной педагогической работы. Значительная часть студентов, окончивших консерваторию по классу Глиэра, в дальнейшем стали известными композиторами или педагогами.

Перечислим лишь некоторых его «консерваторских» учеников: А. И. Хачатурян, Н. П. Раков, И. В. Способин, А. В. Мосолов, А. Ф. Мутли, В. В. Соколов, В. Г. Фере, Б. В. Левик, Г. И. Литинский, Л. К. Книппер, Б. А. Александров, А. А. Давиденко и другие. Также известно, что наряду с Глиэром, в этот же отрезок времени (1920–1940), начинают трудиться в консерватории Н. Я. Мясковский (занимавшийся у Глиэра по классу гармонии с января по май 1903 года), М. Ф. Гнесин, А. Н. Александров, Г. Э. Конюс[53].

Изучение архивных документов и материалов позволило обнаружить, с какой тщательностью преподавал Глиэр тот немалый спектр консерваторских дисциплин, который входил в его обязанности. Глиэр, в отличие от большинства своих коллег, преподавал практически все: гармонию, контрапункт, анализ музыкальной формы, инструментовку и класс сочинения.

Списки работ по композиции и теоретическим предметам учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, отчет по учебным программам

В документах РГАЛИ были найдены отчеты выдающихся и менее известных учеников Глиэра, сведения о которых позволят представить более полную картину методов его педагогики в Московской консерватории. Ввиду бережного отношения к архивным документам, имена, фамилии студентов и прочие сокращения соответствуют оригинальной записи.

Мутли А. Ф.[54] (1894–1954) — крупный теоретик и педагог, автор «Сборника задач по гармонии», который широко используется в музыкальных учреждениях среднего и высшего звена до наших дней.

Рис. 10

Пройдено за 1921/22 учебный год:

1) Сдан зачет по курсу специальной гармонии;

2) Контрапункт пройден до имитации в трехголосном складе (включительно), предполагается к сдаче в этом году;

3) Оркестровка (курс 1-го года) — готов к сдаче зачета. Имеются партитуры (работы по оркестровке): Григ «Standchender studenten» op. 73, его же «Hirten knabe» op. 54, его же «Huldiguns marsch» op. 5, его же «Imvolkston» op. 63 № 1 и партитуры собственных сочинений (одна для студентов и две для полного оркестра);

4) Собственные свободные работы (fantasic d–moll, два романса на стихи Майкова).

---

[53] Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006: биографический энциклопедический словарь / Е. С. Лотош. — М. : МГК, 2007. — 665 с.

[54] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях: акт о приемке денежных сумм Киевской консерватории, справки о работе, повестки на заседания, списки работ по композиции учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, учебные программы и др. документы. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1160.

Предполагается в ближайшие дни оркестровка сочинений Грига «Vorspiel introduction» op. 5 и «intermezzo» того же opus`a.

За учебный год в классе Глиэра А. Ф. Мутли был пройден целый комплекс дисциплин. Среди них: гармония, контрапункт, оркестровка и свободное сочинение. Большое внимание по изучению оркестровки Глиэр уделял оркестровкам фортепианных миниатюр (в отчете указаны произведения Э. Грига и самого студента). Однако собственные сочинения Мутли в отчете немногочисленны и представлены лишь тремя произведениями. Сборники по изучению перечисленных в отчете дисциплин, не указаны.

Владимир Соколов[55] (1895–1973) — педагог историко-теоретической кафедры Московской консерватории, соавтор «Учебника гармонии» в группе с С. Евсеевым, И. Дубовским, И. Способиным, который также являлся также учеником Глиэра.

Рис. 11

<u>По гармонии пройдено:</u>

Гармонизация хоралов без модуляций — 10, с модуляциями — 5

Задач на модуляции в близком строе — 16, в отдаленные — 12

На задержание — 25

На предъем — 6

Проходящие диатонические — 5

Побочные септаккорды — 5

Хроматические проходящие — 4

Вспомогательные ноты — 5

Аккорды с увеличенной квинтой — 9, с увеличенной секстой — 5

Энгармонизм аккордов с увеличенной секстой — 10

До конца учебного года предполагаю пройти курс гармонии по Римскому-Корсакову и Аренскому

Сочинения:

12 хоров для смешанных голосов a cappella: Ой честь ли то молоду лен прясти, Повеяло черемухой, Цветы последние милей, Не шуми ты рожь спелым колосом, Крещенский вечер, Гимн Некрасову, Клонит к лени полдень жгучий, Догорела румяная зорька вдали, Первомайский гимн, Пела пташечка, Ключ, Курган.

2. Два Романса для пения: Неясные думы томят, Цветок

3. Три церковных песнопения для хора: Отче наш, Ангел вопияше, Разбойника благоразумного.

За год обучения в классе Глиэра по гармонии В. Соколовым было усвоено достаточное количество тематических разделов, которые закреплялись решением задач (всего задач по отчету было решено 117). В отчете не были затронуты предварительные понятия о гармонии, отсутствовало подробное изучение начальных этапов изучения (трезвучия, септаккорды, секвенции и др.). Одновременно Глиэр рекомендовал использовать в качестве пособий 2 разноплановых сборника по гармонии, что предполагало подходить к практике тем с различных ракурсов

[55] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях: акт о приемке денежных сумм Киевской консерватории, справки о работе, повестки на заседания, списки работ по композиции учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, учебные программы и др. документы. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1160.

(Аренский — задачи на бас, Римский-Корсаков — задачи мелодического направления). К сочинению были заданы преимущественно хоровые произведения духовного и светского направлений.

Ученик класса профессора Р. Глиэра **Владимир Фере**[56] (1902–1971) — известный композитор и педагог, заведующий кафедрой сочинения Московской консерватории в 1959–1962 годы.

Поступил в класс осенью 1921 года, в учебном году проделана следующая работа по Контрапункту: различные разряды простого контрапункта. Двухголосный склад в строгом стиле (ноты против ноты, две, три, четыре и шесть нот против). Трехголосный склад в строгом стиле. Четырехголосный склад. Имитация (двухголосная, тональная, и трехголосная. Сделано около 150 задач и упражнений)

По инструментовке: Знакомство со всеми инструментами большого оркестра (Задачи по Конюсу). Переложено для большого оркестра Ноктюрн Василия Калинникова

Рис. 12

По свободному сочинению:

1. Четыре прелюдии для фортепиано: g-moll, b-moll, gis-moll, As-dur;

2. Четыре пьесы для фортепиано: 1. Prelude 2. Etude 3. Feuillet d`album 4. Resignation (исполнялись на ученическом вечере);

3. Два романса на слова Бальмонта: Снежинка и Божия невеста (исполнялись на ученическом вечере);

4. Эпическая поэма для двух фортепиано ре мажор (исполнялась на ученическом вечере);

5. Вальс As-dur для фортепиано (исполнялся на ученическом вечере);

6. Три лирических пьесы для фортепиано;

7. Двенадцать вариаций для фортепиано на тему Р. Глиэра;

8. Пять четырехголосных прелюдий (в гомофонном стиле);

9. Три прелюдии в четырехголосном сложении (в полифоническом стиле);

10. Четырехголосный мотет для смешанного хора (в стиле 18 века с фугой в заключении на слова Плещеева «О Боже мой восстанови мой падающий дух»).

Мосолов А. В.[57] (1900–1973) — советский композитор, известный представитель авангардного направления советской музыки.

Рис. 13

1. Менуэт (ф.-п.)

2. Ангел вопіаше (Хор 4-х гол.)

3. Колыбельная (романс)

4. Колодники

5. Из сибирских мотивов

6. Оставь меня

7. Тихо и грустно

8. Побледнели увяли цветы

9. Ой стоги, стоги (Хор 4-х гол.)

10. Туманная гряда

11. Почтим приветом (хор 4-х гол.)

---

[56] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях…

[57] Там же.

12. 6 прелюдий (ф.-п.)
13. I-я часть струнного квартета
14. Розы (романс)
15. Приходи (романс)
Гармония — до аккордов с увеличенной секундой
Учебник Римского-Корсакова
Отдел I. Предварительные понятия
Отдел II. Гармонизация аккордами в пределах одного строя
Отдел III. Модуляции
Отдел IV. Мелодическая фигурация
Отчет Мосолова: Делал задачи до полного усвоения отделов.

Рассматривая отчет, можно предположить, что 1921/22 год изучения гармонии для А. В. Мосолова в классе Глиэра был первым. По сборнику Н. А. Римского-Корсакова за учебный год Мосоловым были пройдены все начальные разделы (не затронут лишь последний раздел, посвященный изучению энгармонизма и внезапным модуляциям). Раздел для сочинения представлен обилием жанров, среди них: хоровые произведения, романсы, фортепианные миниатюры (менуэт, прелюдии), камерная музыка.

Н. Речменский[58] — советский композитор и педагог, автор различных учебно-методических пособий: «Первоначальная школа игры на баяне», «Самоучитель игры на баяне», «Массовые музыкальные народные инструменты» и др.

Рис. 14

<u>Пройдено по гармонии:</u>

1) Трезвучия I, II, III, IV, V, VI степени родства мажора и минора — 16 задач по задачнику Аренского;

2) Уменьшенное трезвучие VII ступени — 3 задачи;

3) Секвенции — 4 задачи;

4) Обращения трезвучий — 12 задач;

5) Модуляции через трезвучия и модуляционные планы — 14 задач;

6) Доминантаккорд и его обращения — 15 задач;

7) Особенности разрешения Доминантаккорда — 6 задач;

8) Септаккорд VII ступени — 8 задач;

9) Нонаккорд: большой и малый — 10 задач;

10) Модуляции через Доминантаккорд, Септаккорд VII ступени и Нонаккорды — 15 задач;

11) Задержание: a) в одном голосе сверху вниз — 5 задач; b) в одном голосе снизу вверх — 6 задач; c) задержание в 2-х, 3-х голосах — 4 задачи;

12) Исключительные формы задержания — 8 задач;

13) Предъем и модуляции с задержанием — 10 задач.

До конца учебного года предполагаю пройти проходящие и вспомогательные ноты по задачнику Аренского, (отд. IV). Пособиями к приложению курса служили:

---

[58] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях: акт о приемке денежных сумм Киевской консерватории, справки о работе, повестки на заседания, списки работ по композиции учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, учебные программы и др. документы. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1160.

1) Н. А. Римский-Корсаков «Практический учебник гармонии», 2) Г. Э. Конюс «Пособие к практическому изучению курса гармонии».

По форме: Форма двухчастной и трехчастной песни, форма сонатного allegro, имитация.

По анализу: Гармонические и модуляционные планы прелюдий Шопена, произведений Грига, «Божественной поэмы» Скрябина.

Из произведений, написанных в текущем учебном году:

1) Прелюдии для фортепиано: D-dur, E-dur, H-dur, Des-dur, b-moll;

2) «Сказка» Es-dur;

3) Ноктюрн gis-moll;

4) «Леший» Es-dur;

5) «Два эскиза» D-dur и E-dur;

6) Романс для высокого голоса «Конец преданьям» (слова Э. М. Шолока) A-dur;

7) Мелодекламация «Вечер» (слова Э. М. Шолока) b-moll;

8) «В лесу» gis-moll, «Отдавали Молоду» d-moll — для смешанного хора;

9) «Колыбельная» для фортепиано b-moll;

10) Два этюда E–dur и As–dur.

За учебный год Н. Речменским были пройдены все начальные разделы курса гармонии: от трезвучий всех ступеней лада до упражнений с модуляциями, решено 136 задач. Использованы 3 пособия по курсу гармонии: сборники Н. А. Римского-Корсакова, К. Э. Конюса, А. С. Аренского. К сочинению представлены разножанровые произведения для фортепиано: программные сочинения, прелюдии, этюды, а также романсы и хоровые произведения.

О нижеперечисленных учениках класса Глиэра нам не удалось найти сведений. Однако, благодаря планам работ студентов (они также хранятся в архивных фондах Глиэра), мы можем дополнить исследование заданиями, которые также помогут выявить особенности методов преподавания различных дисциплин.

Э. Белкин (класс сочинения)[59]

Рис. 15

Контрапункт:

1) Двухголосный, трехголосный, четырехголосный склад в строгом стиле. I –VI разряды;

2) Двухголосные, трехголосные, четырехголосные имитации

Сочинение:

Прелюдии c-moll, cis-moll, Des-dur, Fis-dur;

Полонез Des-dur;

Драматический этюд b-moll;

Менуэт G-dur;

Ноктюрн cis-moll;

Думы e-moll;

Сказка B-dur;

Романс «Слеза» (слова С. Маковского);

«Сказка» для оркестра H-dur;

В развитие:

Фортепианный концерт b-moll;

[59] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях…

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано es-moll;
Баллада для фортепиано b-moll;
Два этюда: cis-moll и gis-moll;
Мазурка cis-moll;
Marche humoresque;
Вакхический хоровод;
Романсы: «Я старушкой», «Я шел во тьме дождевой» (слова А. Блока)

По отчету Э. Белкина можно проследить, что в классе Глиэра он обучался по двум дисциплинам: контрапункт и сочинение. По дисциплине контрапункт были пройдены начальные разделы. Предположительно, эта дисциплина под руководством Глиэра изучалась Белкиным впервые. Творческие задания к сочинению представлены обилием разножанровых фортепианных произведений (прелюдии, этюды, танцы баллады, и др.), также присутствуют камерные вокальные сочинения (романсы на стихи поэтов-современников) и произведения для оркестра.

Белопольский, имя неизв. (класс гармонии, 1922 год)[60]

Рис. 16

Сочинение:

Соната в двух частях es-moll;
Прелюдии e-moll, c-moll, H-dur, a-moll;
Эскизы fis-moll, G-dur, cis-moll;
Moments musikaux fis-moll, f-moll;
Ноктюрн Cis-dur;
Романсы «Был царь», «Утром» (слова Г. Гейне)

В работе (самостоятельно): 2-я часть фортепианной сонаты «marche funebre» f-moll. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Романс «Пусть светит месяц» (слова А. Блока).

Раздел курса гармонии студента Белопольского представлен обилием различных творческих заданий к сочинению. Среди них: произведения крупной формы (сонаты, трио), разножанровые фортепианные миниатюры, вокальные сочинения, которые демонстрируют усвоенный материал по дисциплине.

Анпилов, имя неизв. (класс сочинения)[61]

Рис. 17

Сочинение:

Фантазия c-moll для рояля
Ноктюрн-колыбельная для рояля
Музыка к поэме А. Блока «Двенадцать»
«Кукушка (сцена из лесной жизни)» для рояля
«Колыбельная» (на слова А. Луначарского) для пения
Соната на слова А. Луначарского для пения и рояля;
Прелюдия g-moll для рояля

По контрапункту: Одноголосный и двухголосный склад по строгому стилю. Нота против ноты; Две ноты против ноты; Синкопированный контрапункт; Смешанный контрапункт.

---

[60] Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях…

[61] Там же.

Отчет Анпилова также демонстрирует связь двух дисциплин: сочинения и контрапункта. Интересен композиторский замысел произведений для рояля. В сочинения включены редкие жанры, такие как соната для пения и рояля (позже и сам Глиэр продемонстрирует свое композиторское мастерство в подобном жанре, на примере Концерта для голоса с оркестром). Задания по контрапункту подобраны с самого начала курса изучения.

А. Н. Соколовский (класс фуги)[62]

Рис. 18

Тем для фуги сочинено — 34, из них расчленено — 18 т. и использовано для фуг — 8 тем;

Написано фуг:

Двухголосных — 2 (до первой половины 1922 г.)

Трехголосных — 4 (до первой половины 1922 г.)

Четырехголосных — 2 (после первой половины 1922 г.)

Кроме того, сочинено:

2 романса: «Ночь», «Душа моя»

Прелюдия к трехголосной фуге b-moll

Прелюдии As-dur и b-moll для фортепиано

Эскиз для фортепиано H-dur

Учеником Глиэра — Соколовским за год обучения было написано множество тем для фуг, которые, возможно, использовались для сочинения самих фуг (8 тем — 8 фуг). Предполагается, что темы к фугам использовались неспроста: изначально было написано 34 темы, из них удалось продемонстрировать в различных приемах — 18 (в увеличении и уменьшении, в обращении, в каноне, ракоходе и ракоходной инверсии). Логически выверенные темы можно было использовать обучающимся для написания самих фуг. К сочинению представлено немного произведений, преимущественно фортепианные миниатюры и романсы.

Крайний отчет студента Глиэра, неизвестного **П. Рыбакова**[63], интересен не только со стороны методического разбора заданий, а с точки зрения комментариев самого ученика, оправдывающих незначительное количество выполненных произведений по композиции и задач по гармонии.

Рис. 19

I-ая Гармония — 28 задач

Модуляционные планы — 8 задач

Модуляции с применением проходящих, задержаний и вспомогательных нот — 11 задач

Задержания, предъем — 27 задач

Органный пункт (кратко) — 3 задачи

Модуляции с задержанием — 5 задач

Проведение мотива — 4 задачи

Побочные септаккорды — 2 задачи

Аккорды с увеличенной квинтой — 6 задач

Аккорды с увеличенной секстой — 6 задач

Вспомогательные ноты — 17 задач

---

[62] Там же.

[63] Там же.

Всего: 117 задач

Композиция: 2 хора и 4 романса.

«Малое количество композиций обусловлено тем, что в связи с большим ознакомлением правил гармонии, проявляется и больший критический анализ к своим композициям. Старые формы меня не удовлетворяют, а новых путей я еще не нашел».

«Большим тормозом к более скорому усвоению гармонии, является слабое знание рояля и музыкальной литературы. На устранение этих недочетов, а также на практическое усвоение гармонии я и предполагаю посвятить лето». 15 мая 1922 г.

Рассмотрев данные отчеты, мы замечаем определенную закономерность: все студенты Глиэра (даже те, которые были заняты в классе композиции других профессоров консерватории), закрепляют свои теоретические навыки сочинениями. К примеру, продемонстрируем отчет В. Г. Фере, которому следовало создать цикл произведений, пользуясь разными техническими приемами: пять четырехголосных прелюдий (в гомофонном стиле) и три прелюдии в четырехголосном сложении (в полифоническом стиле). Обратим внимание и на обилие разножанровых пьес для фортепиано: этюды, произведения крупной формы, программные произведения (можно проследить на примере отчетов Э. Белкина, Н. Речменского и В. Фере), многообразие разностилевых романсов (*прим.* — отчет А. В. Мосолова и Н. Речменского), хоровые произведения духовного и светского направлений (*прим.* — В. Соколов). На примере отчета А. Ф. Мутли можно увидеть, что большую часть занимают задания по оркестровке. Также можно отметить, что практически все студенты класса Глиэра создавали вокальные и хоровые произведения на тексты следующих поэтов и писателей: А. Блока, А. Луначарского (который к тому времени уже был действующим чиновником — Народным комиссаром просвещения РСФСР), М. Шолока, С. Маковского. Этот факт демонстрирует и его интерес к современной литературе, а также незаурядный характер данных заданий для сочинения, который можно охарактеризовать «педагогическо-просветительским».

Из всего вышесказанного можно сделать вывод: Глиэр в собственной преподавательской деятельности умело соединял компоненты различных музыкальных направлений, к чему в первую очередь относилась работа с разностилевым материалом[64]. К каждому студенту применялся индивидуальный подход, учитывающий уровень подготовки, тип дарования и т. д. Это нашло выражение в таких методических формах, как использование определенных сборников, изучение тех или иных разделов курса, нацеленных на преодоление наиболее проблемных аспектов музыкально-теоретической подготовки. Общим было одно: обилие разножанровых творческих заданий, предназначенных для самостоятельного сочинения.

Характеризуя учебники, которые Глиэр рекомендовал своим студентам в качестве учебных пособий, можно обратить внимание на некоторые характерные подходы. Прежде всего, это широта взглядов на проблемы гармонии, которые изучались в его классе с учетом и московских, и петербургских методик. Об этом свидетельствует одновременное изучение трех пособий — таких, как «Практический учебник гармонии» Н. А. Римского-Корсакова, «Краткое руководство

---

[64] *Старостин И. С.* Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики. С. 142.

к практическому изучению гармонии» А. С. Аренского и «Пособие к практическому изучению курса гармонии» Г. Э. Конюса. Глиэр досконально знал особенности каждой из педагогических традиций, изучив каждую из них еще в молодые годы.

В архивах не нашла отражения лишь одна форма работы на уроке гармонии — гармонический анализ. Можно лишь предположить, какими образцами музыкальных произведений руководствовался композитор. При этом известно, что он часто устраивал внеплановые проверки навыков гармонизации, предлагая в качестве условия мелодии Шопена, Рахманинова, Глазунова[65].

Принцип преподавания теоретических дисциплин Глиэра определялся, по нашему мнению, композиторским типом мышления: важнейшее место стабильно занимала практическая направленность преподавания. Схожим методом будет руководствоваться еще один ученик Глиэра, впоследствии один из авторов знаменитого «бригадного» учебника, — И. В. Способин, который был убежден в том, что музыковедческое и композиторское образование должно быть методически тождественным или очень близким. Среди его заданий также значительное место занимали творческие формы работы[66].

На основе изучения авторских учебных планов Глиэра была установлена тесная связь теоретической подготовки с практикой музыкальной композиции, в чем проявилось особое влияние педагогических принципов главного учителя Глиэра — С. И. Танеева.

Известно, что после 1917 года Московская консерватория вступила в новый период: поменялись учебные планы, увеличились часы (по сравнению со временами деятельности Танеева). Вследствие этого у консерватории появилась потребность в педагогах-универсалах. В силу некоторых исторических причин почти все теоретические дисциплины (включая курс истории музыки) брали на себя композиторы.

Программа по теоретическим курсам Московской консерватории (программа годичного курса на 1930–1931 гг.).
1 курс. Для студентов Радиоотделения. 2 часа в декаду[67]

Рис. 20

Октябрь. Двузвучия и трезвучия. Соединения их. Равнозначность и равномерность движения голосов. Гармоническое развитие в пределах одной тональности. Однотембровое строение. Слабое выражение тематического развития в общем мелодическом движении голосов. Сочинения образцов для двух и трехголосного хора.

Ноябрь. Те же средства плюс выделения одного из голосов: верхнего среднего нижнего.

Декабрь. Более углубленная проработка всего пройденного материала за фортепиано.

---

[65] Там же. С. 141.

[66] Там же.

[67] Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900-е гг.) по организационным делам Киевской консерватории, отчет о работе композиторского факультета Московской консерватории, программы по теоретическим курсам и др. записи. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 345.

Январь. Анализ сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена. Доминантсептаккорд и нонаккорд.

Февраль, Март. Гармоническое развитие в пределах тональности, находящихся в первой степени родства. Сочинение собственных отрывков и игра на фортепиано. Более подробный анализ сочинений от Баха до Скрябина (сочинения образцов для инструменталистов в форме прелюдий и двухчастной пьесы).

Апрель. Построение секвенционного звена. Построение законченного отрывка с использованием секвенцеобразных построений письменно и за фортепиано.

Май. Модуляции в более отдаленные тональности. Гармоническое развитие, дающее естественный и четкий ладовый вывод. Главным образом анализ сочинений.

Июнь. Проработка всего пройденного материала в форме письменных заданий и за фортепиано.

Кафедра радиоотделения просуществовала в консерватории всего несколько лет. Многие из слушателей этой кафедры, по причине ее закрытия, продолжали обучение на кафедрах истории и теории музыки. Примечательно, что на Радиоотделении в число обязательных входили все теоретические дисциплины: Элементарная теория музыки, Гармония, Анализ музыкальной формы, Контрапункт, Элементы композиции, Инструментовка. В программе Глиэра выделена определенная задача: за 2 часа в декаду (т.е. приблизительно 6 занятий в месяц), кратко и в то же время подробно освоить теоретические темы, закрепив их сочинениями.

Здесь же прослеживается порядок подхода к новому, более усложненному этапу важнейшей теоретической дисциплины: Гармония (начальные элементы) — Сочинение (2–3 голоса) — Гармония — Анализ (на примере творчества Венских классиков) — Гармония (модуляции I ст. родства) — Сочинение — Анализ (усложненный: Бах, Скрябин) — Гармония (модуляции в отд. тональности) — Анализ.

Таким образом, всего за один год обучения студенты радиоотделения консерватории в сжатом изложении получали нужные знания и навыки по изучению теоретических дисциплин.

2 курс гармонии (полугодичный) для композиторов 1,5 часа в пятидневку[68]

Рис. 21

Сентябрь. Гармоническое развитие, дающее четкий и естественный ладовый вывод. Соединение 2-х и больше мелодий с аккомпанементом других голосов. Тематическое движение, сосредоточенное в мелодии.

Октябрь. То же, плюс разновременное движение голосов без ладового вывода. Однотембровое строение. Тематическое движение захватывающее все голоса. Полифонизм гармонического развития.

Ноябрь. Длительное развертывание отдельных функциональных моментов. Относительная статика. Слабовыраженная динамика развития. Сочинения образцов с использованием различных тембров.

Декабрь. Созвучия использующие ладовое и интервальное высотное значение звуков, главным образом, в плане тембровом. Соединение созвучий, не учитывающее их функциональной связи. Соединение созвучий, не заключающее в себе гармонического развития.

Январь. Всесторонняя проработка всего гармонического материала, в плане анализа и сочинения по заданию. Сочинения гармонических образцов.

---

[68] Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900-е гг.)…

Сочинение. 2 курс три часа в декаду[69]

Рис. 22

Сентябрь. Сочинение одноголосной или многоголосной массовой песни, сочинение хоровых песен a cappella и с инструментальным сопровождением. Подготовка сочинений для октябрьских дней.

Октябрь. Работа над сочинениями для октябрьских дней (до 15-го) сочинения для одного или нескольких голосов с сопровождением или без него.

Ноябрь. Сочинение инструментальных произведений не сложной конструкции и не сложным отношением тематического материала. Работа над массовыми сочинениями для Ленинских дней.

Декабрь–январь. Подготовка материала для вокально-инструментального сочинения (сольного).

Февраль. Сочинение сольных вокально-инструментальных пьес.

Март. Работа над сочинениями для 1 мая.

Апрель. Сочинения для народных инструментов. Май-Июнь. Анализ и подготовка материала для сочинений в формах рондо и сонаты

Сочинение 4 курс для оканчивающих в июне. 3 часа в декаду[70]

Рис. 23

Сентябрь–октябрь. Работа над сочинениями, предназначенными для исполнения в октябрьские дни (до 15-го).

Ноябрь. Музыкальное оформление драматического отрывка.

Декабрь. Работа над сочинениями для Ленинских дней.

Январь–Февраль. Подготовка материала для большой инструментальной композиции. Работа над сочинениями для 1 мая.

Март–Июнь. Основная работа: оркестровое сочинение в большой форме (и инструментовка его).

Сочинение IV для оканчивающих в январе. 3 часа в декаду[71]

Рис. 24

Сентябрь–октябрь. Работа над массовой композицией, предназначенной для использования в октябрьские дни.

Ноябрь–январь. Работа над массовой композицией для ленинских дней. Основная общая работа: сочинение поэмы для хора и оркестра, оперная сцена, инструментовка указанных сочинений.

Завершая раздел о деятельности Глиэра в Московской консерватории, хотелось бы еще раз подчеркнуть особый характер педагогической деятельности Глиэра в Московской консерватории. Он преподает весь спектр теоретических дисциплин, и в этом, безусловно, состоит феномен его педагогической универсальности. Богатство и широта его преподавательских интересов, методических принципов, ориентированность на живую музыкальную практику позволяют говорить о том, что музыкант был наследником педагогических принципов С. И. Танеева, исповедовавшего теснейшую связь теоретических знаний и практики сочинения[72].

---

[69] Там же.

[70] Там же.

[71] Там же.

[72] *Старостин И. С.* К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 44–53.

Плодотворность подобного подхода обнаруживала себя во многих особенностях консерваторского образования того периода, главным результатом которого можно считать блестящую плеяду выпускников, составивших гордость отечественной музыкальной культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Педагогическая деятельность Глиэра длилась более сорока лет и сказалась на многих аспектах отечественного музыкального образования. Проведенное исследование позволило сделать ряд выводов:

— педагогическая деятельность Глиэра сочетала в себе лучшие отечественные традиции преподавания гармонии, анализа музыкальной формы, контрапункта, инструментовки, сочинения;

— работа Глиэра в школе сестер Гнесиных связана с развитием педагогического репертуара школы. Произведения, написанные для еeучеников, свидетельствуют о влиянии на формирование важнейших сторон мышления юного исполнителя; они развивают навыки выразительной игры, а также помогают подойти к изучению более сложных произведений;

— начальный этап работы Глиэра в Киеве продемонстрировал осведомленность Глиэра в вопросах изучения специальных теоретических дисциплин в структуре высшего образования;

— изучение ранее не публиковавшихся архивных документов (авторские отчеты по дисциплинам, учебные планы, письма и т. д.) помогли выявить отличительные черты уникальных методов работы Глиэра: широту его педагогических взглядов на проблемы освоения музыкально–теоретических дисциплин, которые изучались в его классе с учетом московских и петербургских педагогических традиций, а также индивидуальный подход к каждому из его студентов;

— на основе изучения авторских учебных планов Глиэра и отчетов его учеников была установлена связь теоретической подготовки с практикой музыкальной композиции, в чем также проявилось влияние педагогических принципов С. И. Танеева. Плодотворность подобного подхода обнаруживала себя во многих особенностях образования того периода, главным результатом которого можно считать блестящую плеяду его выпускников, в дальнейшем составивших гордость отечественной музыкальной культуры.

Таким образом, педагогическая деятельность Р. М. Глиэра не только свидетельствует о масштабе и широте деятельности выдающегося музыканта XX века, но и показывает, каких высот достигло музыкальное образование и педагогика рассматриваемого периода. Дальнейшее изучение исторических особенностей ее становления и развития, исследование методических принципов и приемов имеет непреходящую актуальность и для современной культуры, важнейшей задачей которой является развитие и преумножение лучших достижений отечественного музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авдеева А. С., Потемкина, Н. А., Тропп, В. В.* Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть первая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 1. — С. 4–23.
2. *Авдеева А. С., Потемкина, Н. А., Тропп, В. В.* Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть вторая // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 2. — С. 86–104.
3. *Авдеева А. С., Потемкина, Н. А., Тропп, В. В.* Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных. Часть третья // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2019. — № 4. — С. 105–126.
4. Автор не установлен. Р. М. Глиэр. Очерк жизни и деятельности, 1947 г. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1264.
5. *Аренский А. С.* Краткое руководство к практическому изучению гармонии / А. С. Аренский. — М. : Юргенсон, 1914. — 79 с.
6. *Арзаманов Ф. Г.* С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм / Ф. Г. Арзаманов 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1984. — 97 с.
7. *Арзаманов Ф. Г.* Танеев — педагог : автореф. дис. … канд. искусствоведения : / Арзаманов Фёдор Георгиевич. — М., 1954. — 16 с.
8. *Бершадская Т. С.* О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание : Сб. ст. / Сост. О. А. Коловский. — Л. : Музыка, 1987. — С. 97–133.
9. Бобрик О. А. Сергей Васильевич Евсеев. Фрагменты записных книжек: 1922–1932 // Искусство музыки. Теория и история. — 2015 — № 12. — С. 164–220.
10. *Бобылёв Л. Б.* История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917) : дис. … канд. искусствоведения / Бобылёв Леонид Борисович. — М., 1992. — 163 с.
11. *Бобылёв Л. Б.* Русская композиторская педагогика: традиции, личности, школы / Л. Б. Бобылёв. — М. : Композитор, 2013. — 399 с.
12. *Бодина Е. А.* Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учебник для вузов / Е. А. Бодина. — М. : Издательство «Юрайт», 2020. — 333 с.
13. *Валькова В. Б.* Третья симфония Р. М. Глиэра в художественном контексте начала XX века // Мир музыковедения: стратегии, дискурсы, сюжеты : Сб. ст. / Сост. О. Б. Соломонова. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2011. — С. 256–269.
14. *Власова Е. С.* С. С. Прокофьев: к 125–летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Е. С. Власова. — М.: Композитор, 2016. — 544 с.
15. Георгий Эдуардович Конюс: 1862–1933. Материалы, воспоминания, письма / Н. Г. Конюс, Л. А. Кожевникова. — М. : Сов. композитор, 1988. — 399 с.
16. *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. В. М. Богданов-Березовский. — М. : Музыка, 1965. — Т. 1 — 390 с.
17. *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. В. М. Богданов-Березовский. — Л. : Музыка, 1967. — Т. 2 — 352 с.
18. *Гнесина Е. Ф.* «Я привыкла жить долго...». Воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В. В. Тропп. — М. : Композитор, 2008. — 348 с.
19. Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной / Отв. ред. и сост. В. В. Тропп. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 231 с.
20. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. — М. : Музыка, 1986. — 220 с.

21. *Дерунец Е. С.* Учение о гармонии в русской учебно-теоретической литературе второй половине XIX — начала XX века (хронология, жанры, терминология) // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: Сб. ст. / Сост. Е. С. Дерунец. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 76–89.

22. За тридцать лет 1895–1925 : Сб. / Сост. В. Лавровский, А. Гольденвейзер, А. Гречанинов, Р. Глиэр. — М. : Издание юбилейного комитета, 1925. — 66 с.

23. Записи по вопросам своей педагогической работы: об оплате за частные уроки (1900–е гг.) по организационным делам Киевской консерватории, отчет о работе композиторского факультета Московской консерватории, программы по теоретическим курсам и др. записи. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 345.

24. Заявление Р. М. Глиэра в министерство социального обеспечения о назначении ему пенсии (черновик) и справки об его работе в Киевской и Московских консерваториях. РГАЛИ Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1217.

25. *Зеленская С. Б.* Музыкально-педагогическое образование в России на начальном этапе его развития : дис. … канд. пед. наук 13.00.08 : / Зеленская Светлана Борисовна. — М., 1954. — 16 с.

26. *Зильберман Ю. А.* Рейнгольд Глиэр — директор Киевской консерватории: обстоятельства вступления в должность в свете малоизвестных материалов и документов // Київське музикознавство. — 2019. — № 52. — С. 58–72.

27. *Конюс Г. Э.* Пособие к практическому изучению гармонии / Г. Э. Конюс. — М. : Юргенсон, 1905. — 84 с.

28. *Корабельникова Л. З.* Сергей Иванович Танеев и Московская консерватория. РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 265.

29. *Корабельникова Л. С.* И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования / Л. С. Корабельникова. — М. : Музыка, 1974. — 149 с.

30. *Кузнецов И. К.* О педагогической деятельности А. С. Аренского // Мастер русской гармонии. К 80-летию А. Н. Мясоедова : Сб. ст. и мат. / Сост. Т. А. Старостина. — М. : ПСТГУ, 2009. — С. 207–213.

31. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. —М. : ТЦ Сфера, 1998. — 343 с.

32. *Листова Н. Н.* Молодые годы (формирование музыканта) // И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый : Сб. ст. / Под. ред. В. О. Беркова. — М. : Музыка, 1967. — С. 164–188.

33. *Любомирский Г. Л.* Руководство к практическому изучению гармонии / Г. Л. Любомирский. — Киев : Тип. И. И. Чоколова, 1909. — 101 с.

34. Материалы о работе Р. М. Глиэра в Киевской и Московской консерваториях: акт о приемке денежных сумм Киевской консерватории, справки о работе, повестки на заседания, списки работ по композиции учеников Р. М. Глиэра за 1921/22 год, учебные программы и др. документы. РГАЛИ Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1160.

35. Методическая записка и разработка историко-теоретической кафедры. РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 14. Ед. хр. 899.

36. *Миронова Н. А.* Московская консерватория. Истоки. (Воспоминания и документы. Факты и комментарии) / Н. А. Миронова. — М. : Московская консерватория, 1995. — 96 с.

37. *Миронова Н. А.* Создание консерваторий в России: историко-культурная ситуация // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования : Сб. ст. / Под. ред. Л. С. Дьячковой. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2000. — С. 48–60.

38. Московская консерватория 1866–1966 / Л. С. Гинзбург, Н. Н. Синьковская. — М. : Музыка, 1966. — 726 с.

39. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006 : биографический энциклопедический словарь / Е. С. Лотош. — М. : МГК, 2007. — 665 с.

40. *Мутли А. Ф.* Сборник задач по гармонии / А. Ф. Мутли. — М. : Музгиз, 1961. — 159 с.

41. О преобразовании Киевского музыкального училища в консерваторию // Отчет Киевского отделения Императорского русского музыкального общества и учрежденного при нем музыкального училища за 1913–1914 гг. — К. : Тип. С. В. Кульженко, 1914. — С. 3–26.
42. *Петрова Н. Е.* Рейнгольд Морицевич Глиэр / Н. Е. Петрова. — Л. : Музыка, 1962. — 119 с.
43. Письма Глиэра Рейнгольда Морицевича к Танееву Сергею Ивановичу. РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 193.
44. Письма и заявления Р. М. Глиэра начальнику комендантских курсов, директорам Бакинской и Московской консерваторий и др. учебных заведений о своем отказе от преподавания хорового пения, о своих занятиях в консерватории, о смерти Рудольфа Л. М. и др. вопросам. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 468.
45. Письма и заявления Р. М. Глиэра начальнику комендантских курсов, директорам Бакинской и Московской консерваторий и др. учебных заведений о своем отказе от преподавания хорового пения, о своих занятиях в консерватории, о смерти Рудольфа Л. М. и др. вопросам. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 468.
46. Письма и телеграмма Глиэра Рейнгольда Морицевича Прокофьеву. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1 Ед. хр. 497.
47. Письма преподавателей и руководителей музыкальных учебных заведений к Р. М. Глиэру о своей работе, об использовании его произведений в учебных программах, с просьбами о присылке нот, с приглашением вести педагогическую работу и по др. вопросам. См. внутреннюю опись. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1094.
48. Письмо председателя Союза Советских композиторов Глиэра Рейнгольда Морицевича Половинкину Л. А. с предложением проведения регулярной консультации по инструментовке с композиторами. РГАЛИ. Ф. 1947. Оп. 1. Ед. хр. 25.
49. *Подъяблонская Л. Р.* Принципиальные основы музыкальной педагогики Н. А. Римского-Корсакова : автореф. дис. … канд. искусствоведения: / Подъяблонская Лариса Рудольфовна. — М. : МПГУ, 2005. — 24 с.
50. *Полоцкая Е. Е.* П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. … док. искусствоведения 17.00.02 : / Полоцкая Елена Евгеньевна. — М., 2009. — 387 с.
51. *Полоцкая Е. Е.* Петр Ильич Чайковский как учитель / Е. Е. Полоцкая. — Екб. : Изд-во АМБ, 2007. — 387 с.
52. Пятьдесят лет ГМУ им Гнесиных : Сб. ст. / сост. П. Г. Козлов, К. К. Розеншильд, Л. И. Рябкова, В. Э. Ферман, А. Н. Юровский. — М. : Музгиз, 1945. — 79 с.
53. *Сеженский К. К.* Р. М. Глиэр / К. К. Сеженский. — М. : Музгиз, 1940 — 52 с.
54. *Старостин И. С.* Московская школа преподавания гармонии. Вопросы истории и методики : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Старостин Иван Сергеевич. — М. : МГК, 2013. — 281 с.
55. *Старостин И. С.* Еще один труд «бригады» // Музыковедение. — 2010. — № 6. — С. 45–57.
56. *Старостин И. С.* К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 44–53.
57. Стенограмма заседания кабинета, посвященного Р. М. Глиеру. Правленный экземпляр. РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 16. Ед. хр. 80.
58. Текст телеграммы Р. М. Глиэра Ипполитову-Иванову Михаилу Михайловичу. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 400.
59. Учебные программы по спецкурсам Историко-Теоретической кафедры на 1937/1938 уч. г. РГАЛИ. Ф. 658 Оп. 18. Ед. хр. 464.
60. Ученические работы по гармонии и классу фуги. Р. М. Глиэр. Автограф. 1890. РГАЛИ. Ф. 8025. Оп. 1. Ед. хр.38.
61. *Федорович Е. Н.* История музыкального образования : учебное пособие / Уральский государственный педагогический университет. — Екб. : УГПУ, 2003. — 317 с.

62. Экзаменационные ведомости за 1900–1901 уч. г. по классу гармонии и энциклопедии. Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной. Ф. 9, инв. № IX–2. — С. 11–12.

63. *Юдин А. П.* Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века : учебное пособие / А. П. Юдин. — М. : Прометей, 2004. — 247 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

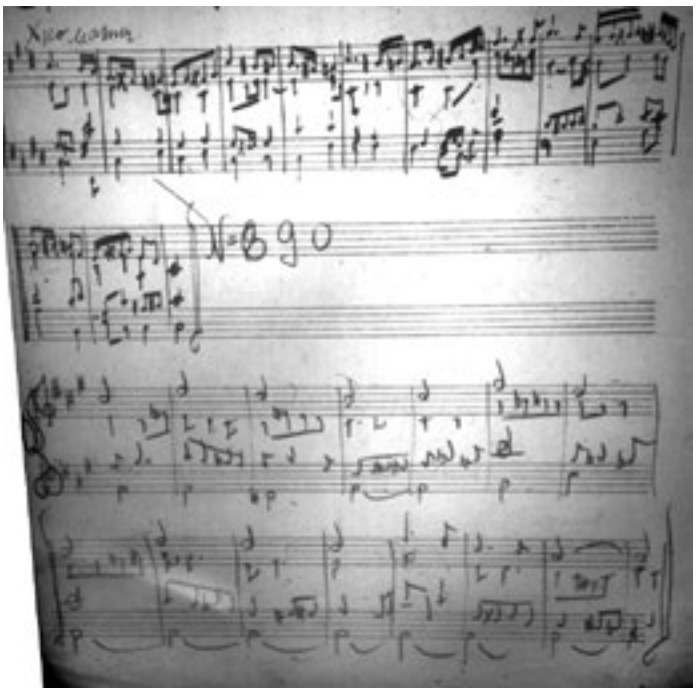


Рис. 1. Хроматическая секвенция (cis-moll, A-dur).

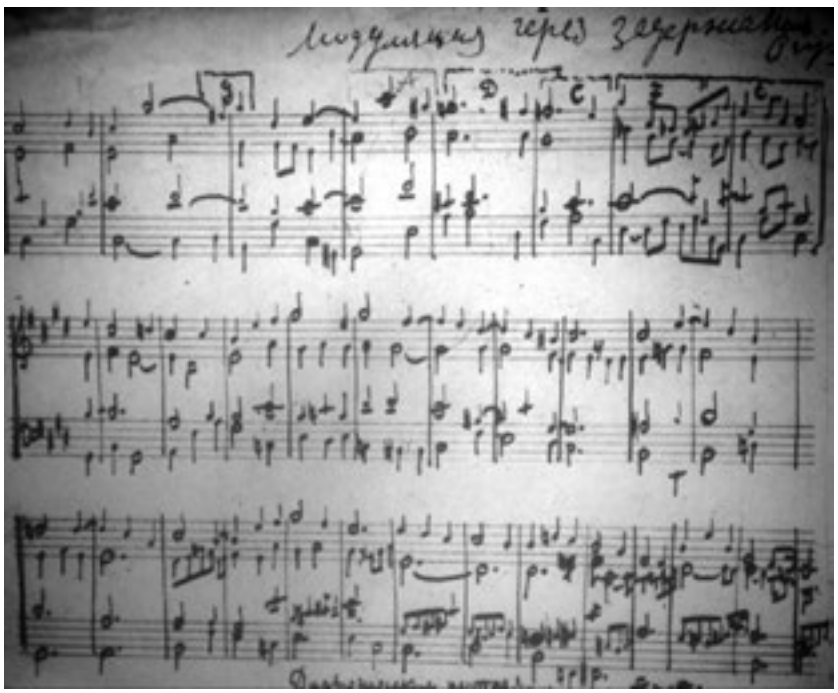


Рис. 2. Модуляция через задержание (A-dur — E-dur).

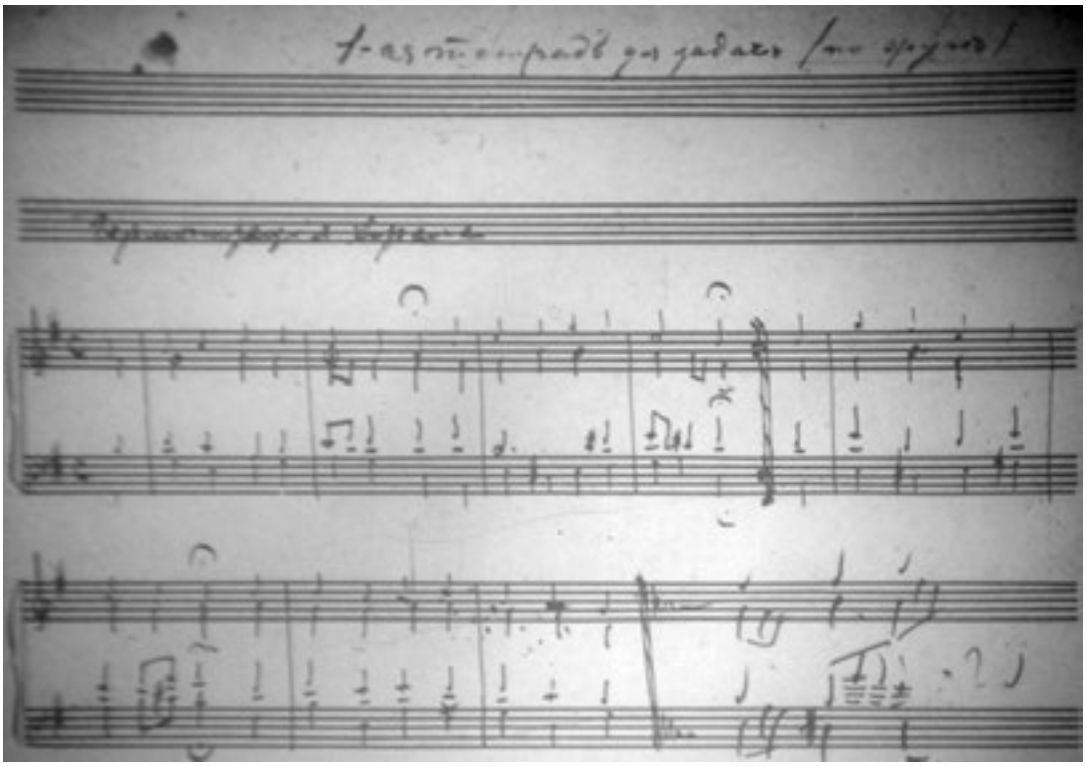


Рис. 3. Гармонизация хорала (G-dur).

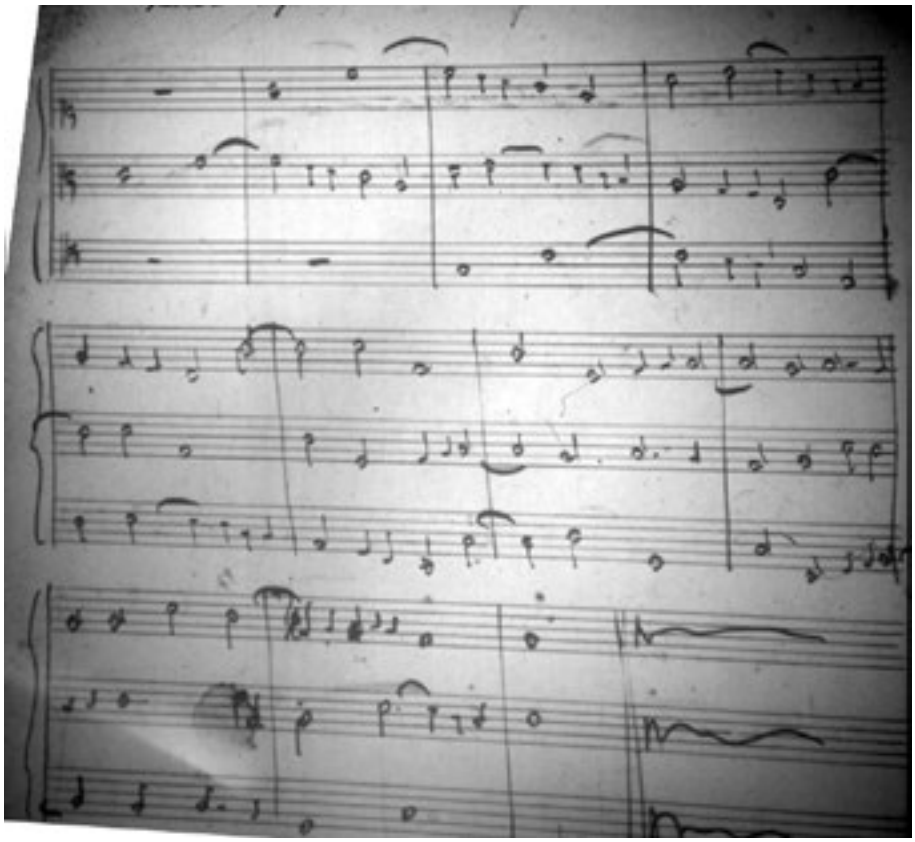


Рис. 4. Трехголосный канон.

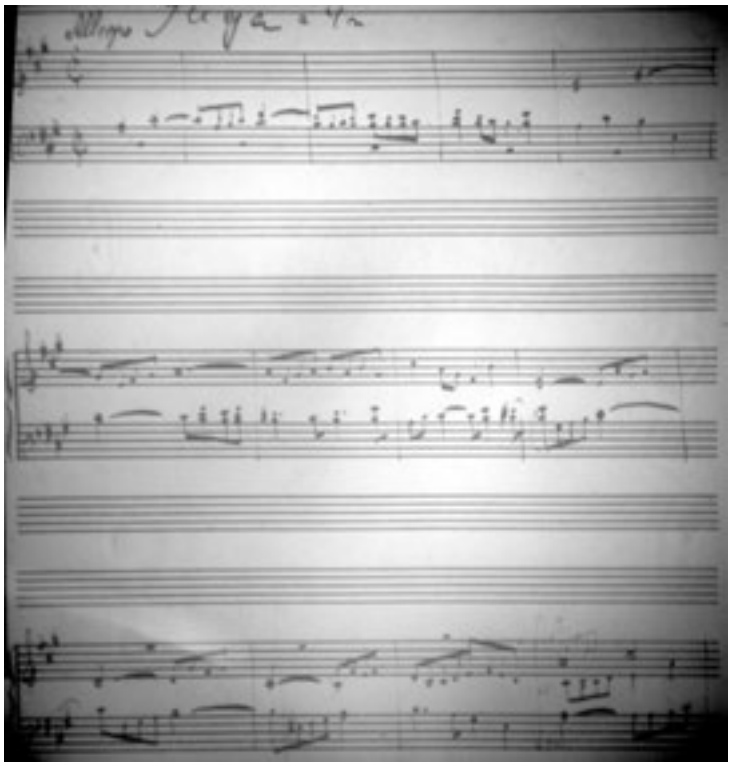


Рис. 5. Фуга четырехголосная (фрагмент).

Рис. 6. Классная библиотека

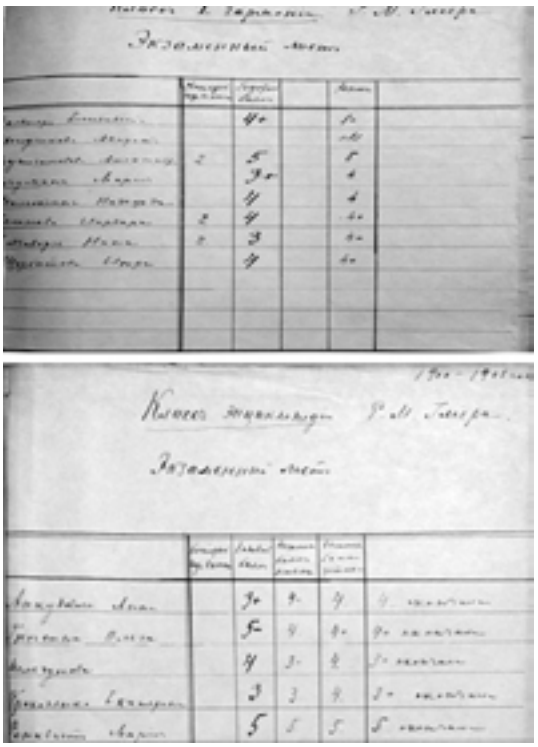


Рис. 7. Экземпляр ведомости школы Гнесиных

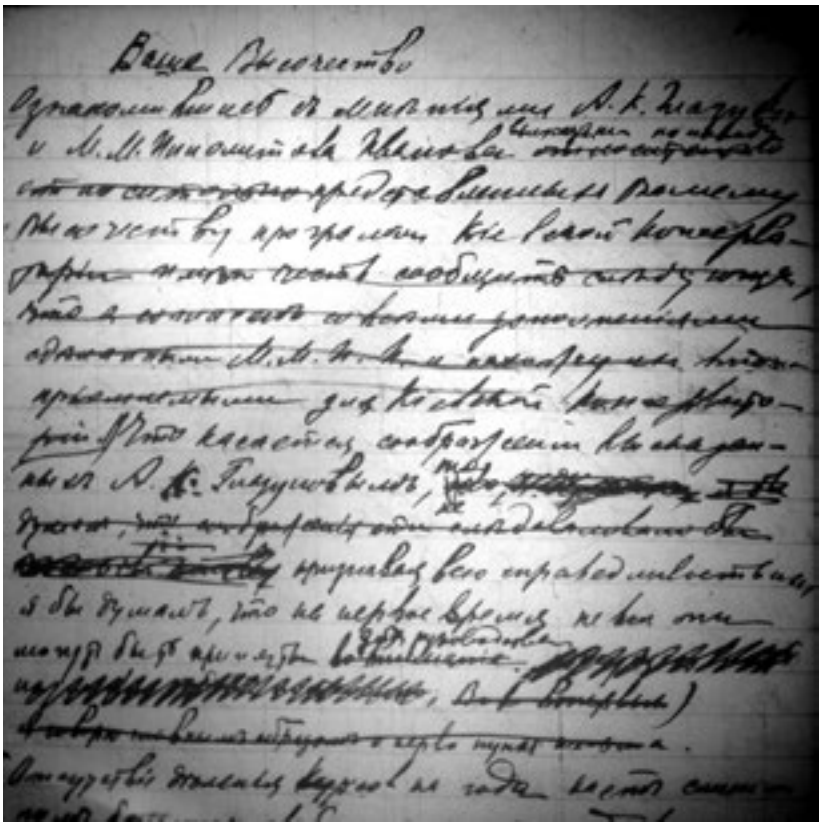


Рис. 8. Письмо в дирекцию, фрагмент (Киев)

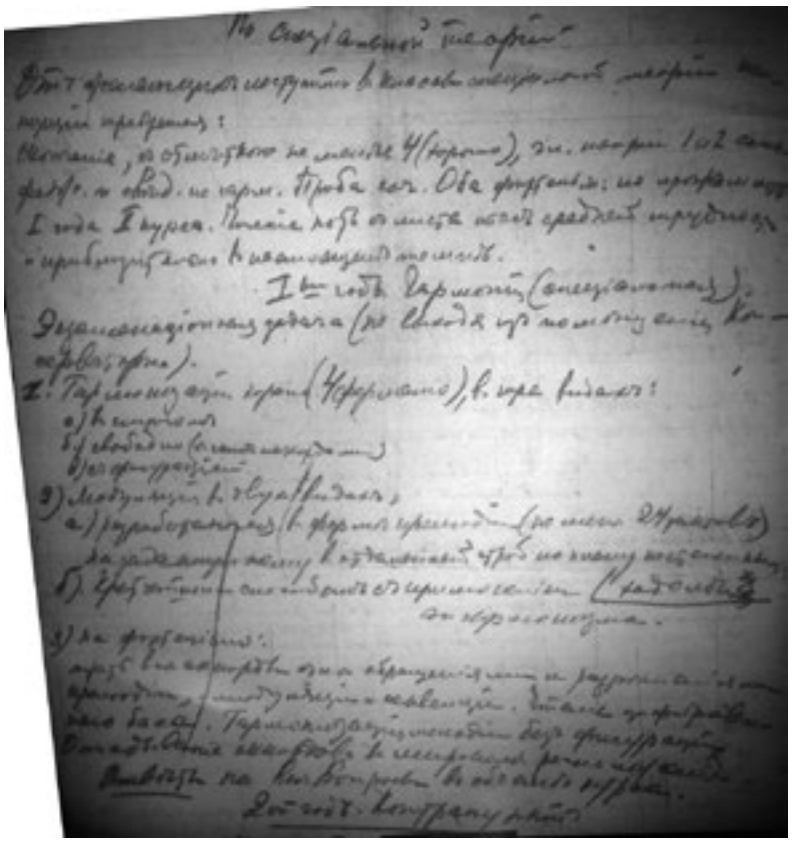


Рис. 9. Разработка вст. экзаменов по спец. теории (Киев)

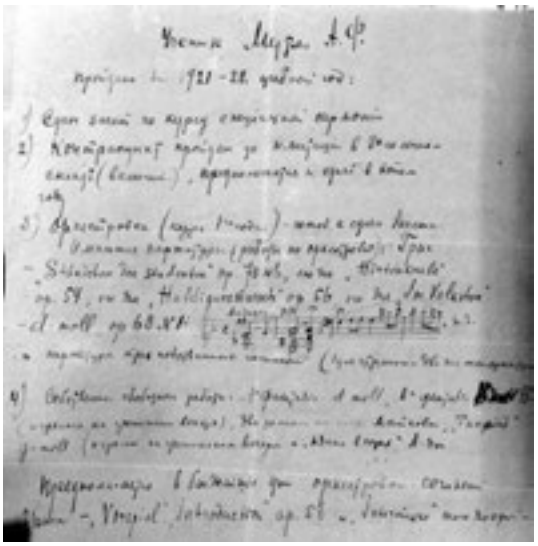


Рис. 10. Мутли — план работы

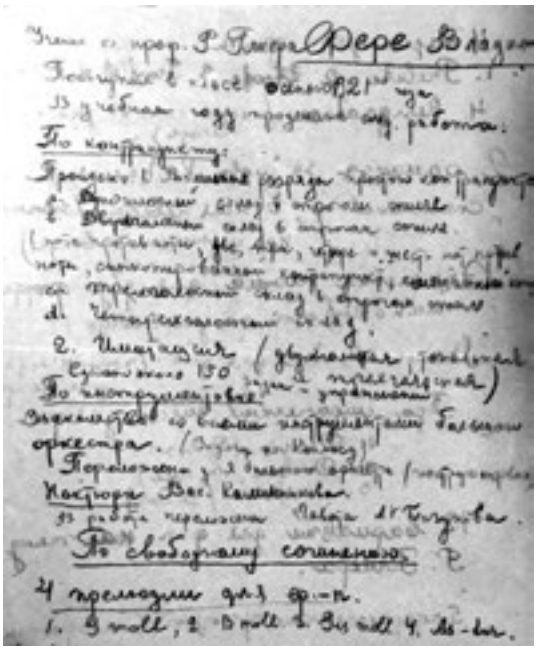


Рис. 12. Фере — план работы

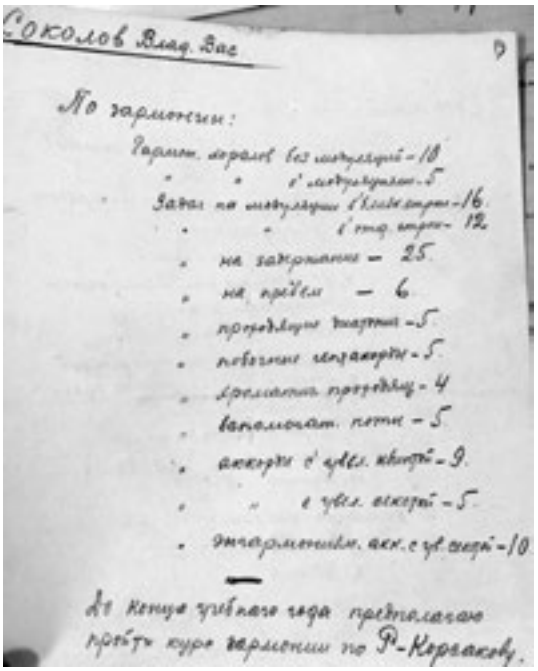


Рис. 11. Соколов — план работы

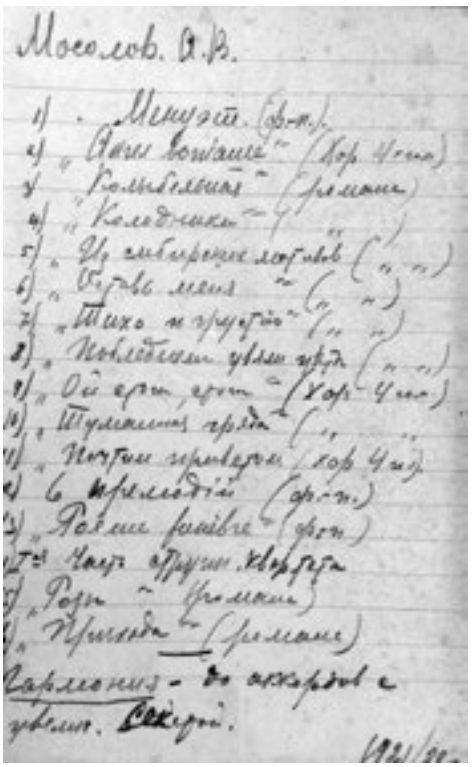


Рис. 13. Мосолов — план работы

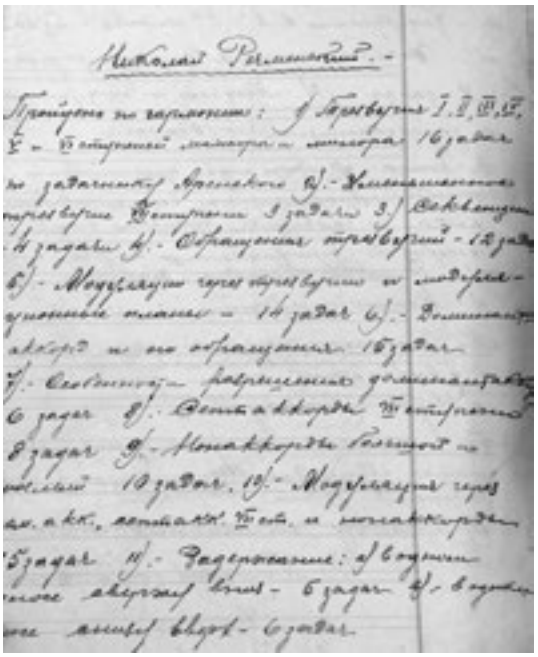


Рис. 14. Речменский — план работы

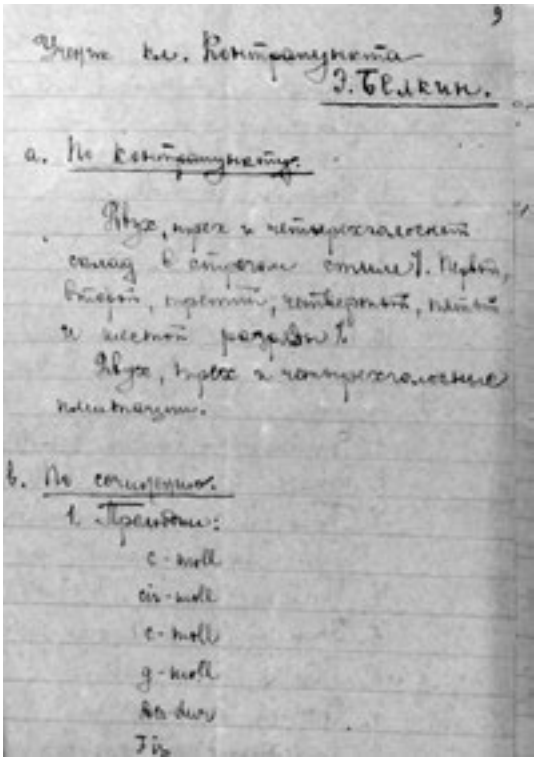


Рис. 15. Белкин — план работы

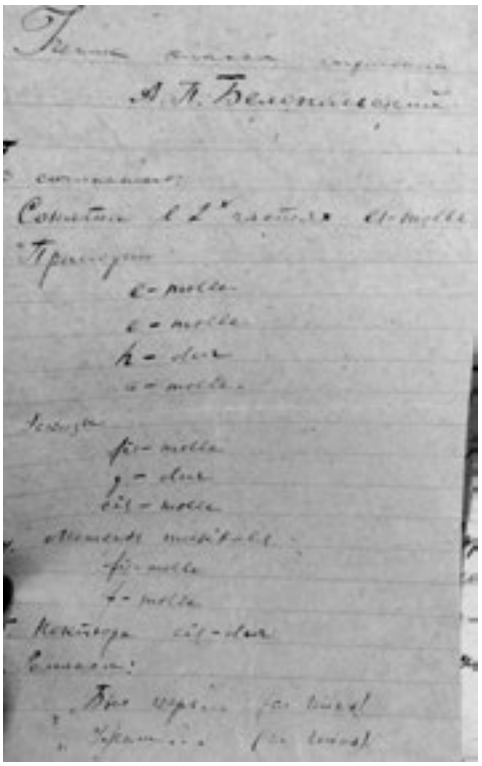


Рис. 16. Белопольский — план работы

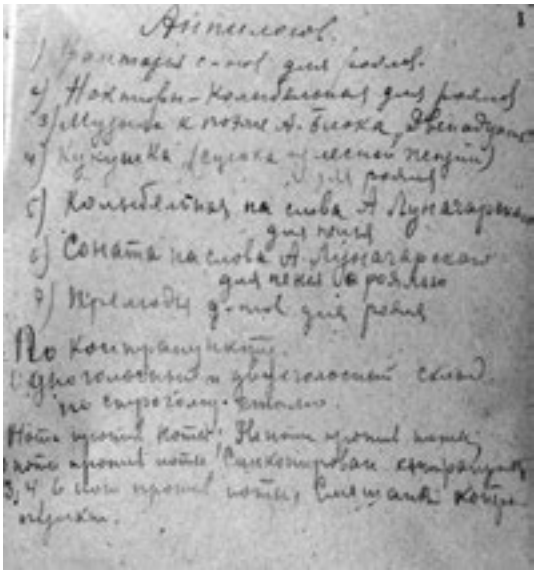


Рис. 17. Анпилов — план работы

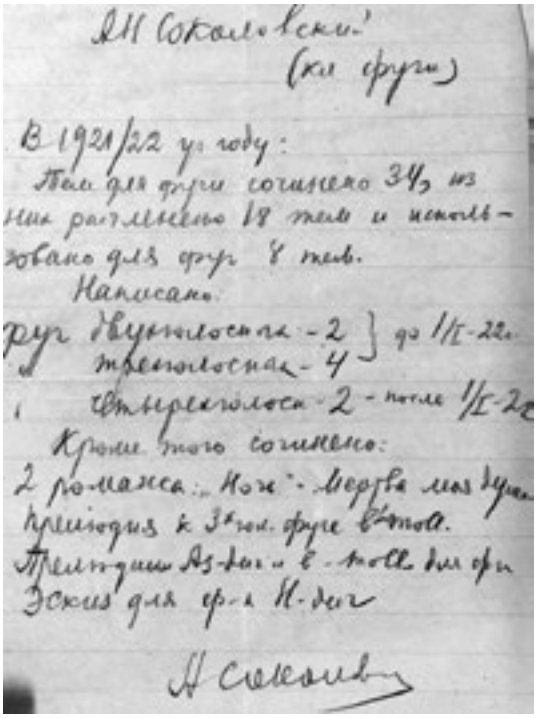


Рис. 18. Соколовский — план работы

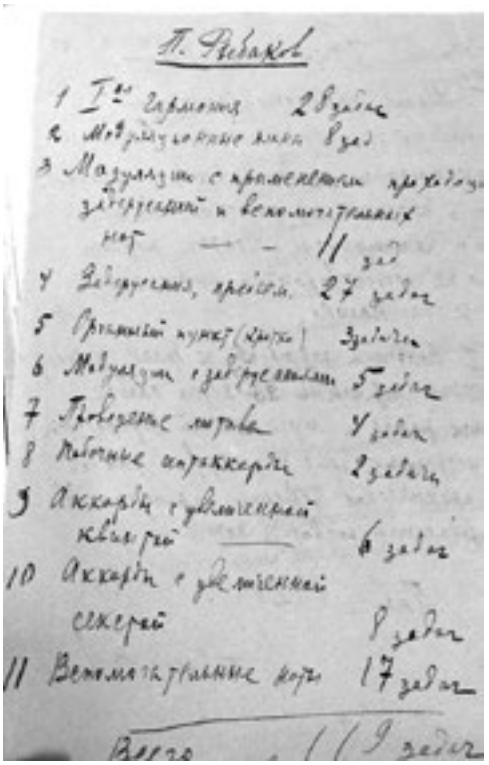


Рис. 19. Рыбаков — план работы

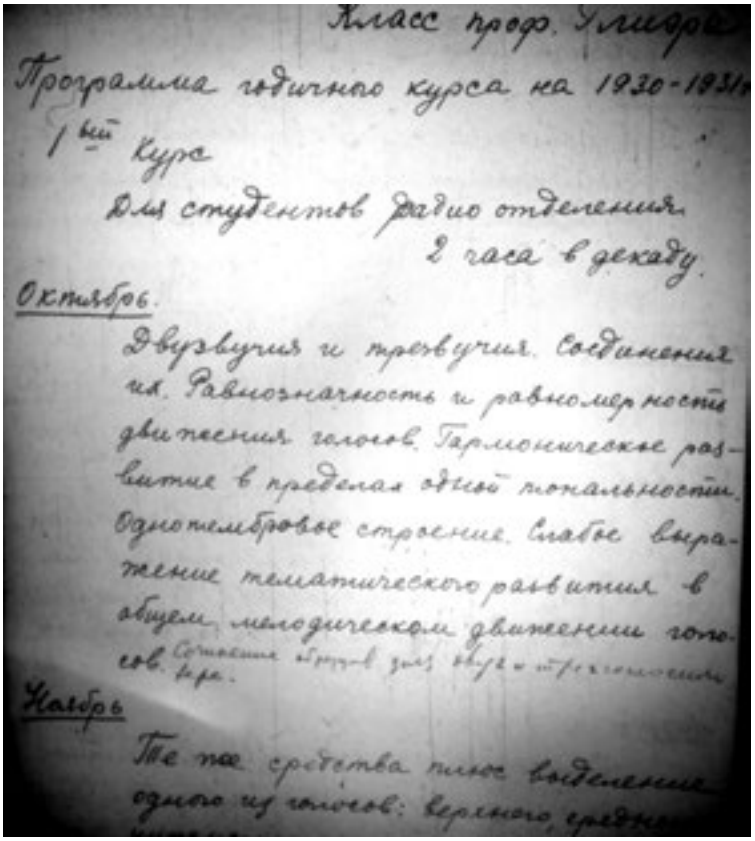
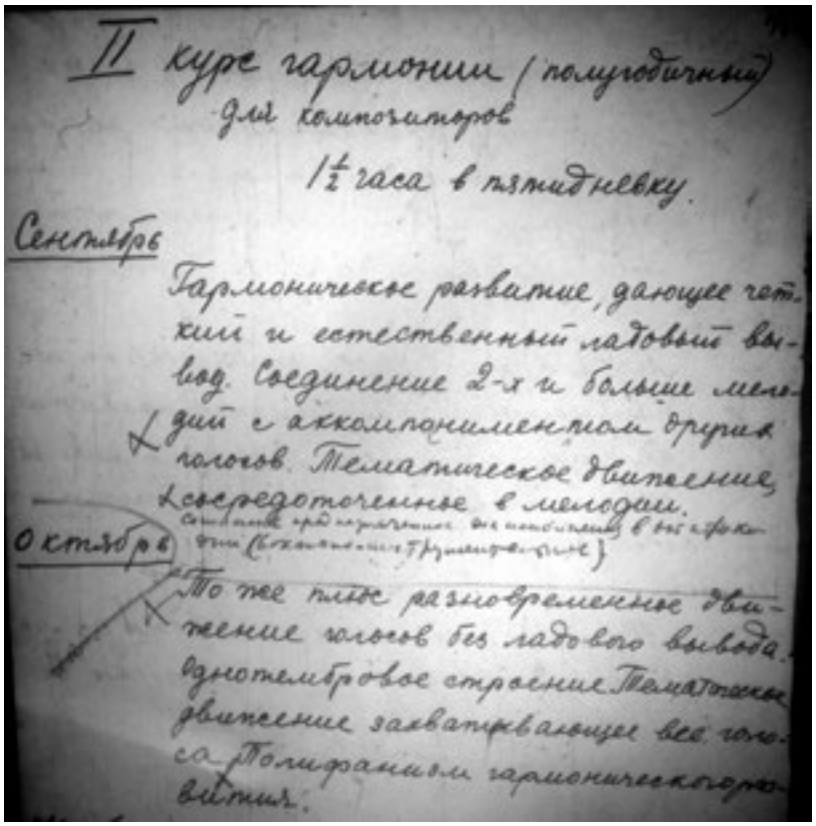


Рис. 20. Программа 1 курс Радиоотделения



II курс гармонии (полугодичный)
для композиторов
1½ часа в пятидневку.

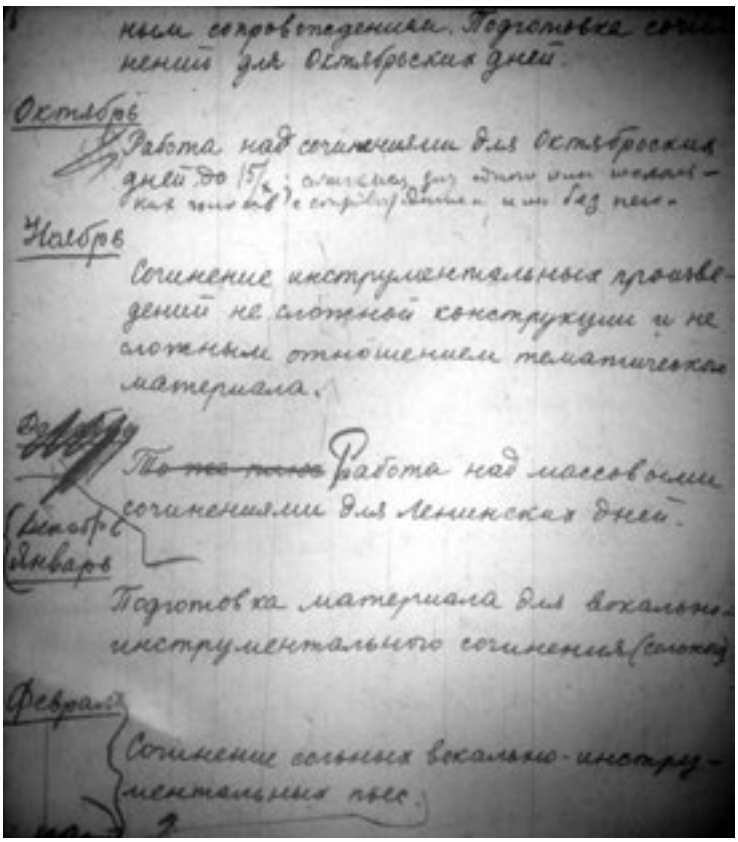
Сентябрь

Гармоническое развитие, дающее четкий и естественный ладовый вывод. Соединение 2-х и больше мелодий с аккомпанементом других голосов. Тематическое движение, сосредоточенное в мелодии.

Октябрь

То же плюс разновременное движение голосов без ладового вывода. Однотемповое строение. Тематическое движение захватывающее все голоса. Полифонизм гармонического склада.

Рис. 21. Программа гармонии для композиторов



...ными сопровождениями. Подготовка сочинений для Октябрьских дней.

Октябрь

Работа над сочинениями для Октябрьских дней до 15/X; ...

Ноябрь

Сочинение инструментальных произведений не сложной конструкции и не сложным отношением тематического материала.

Декабрь

То же плюс Работа над массовыми сочинениями для Ленинских дней.

Январь

Подготовка материала для вокально-инструментального сочинения (соло...

Февраль

Сочинение сольных вокально-инструментальных пьес.

Рис. 22. Сочинение 2 курс

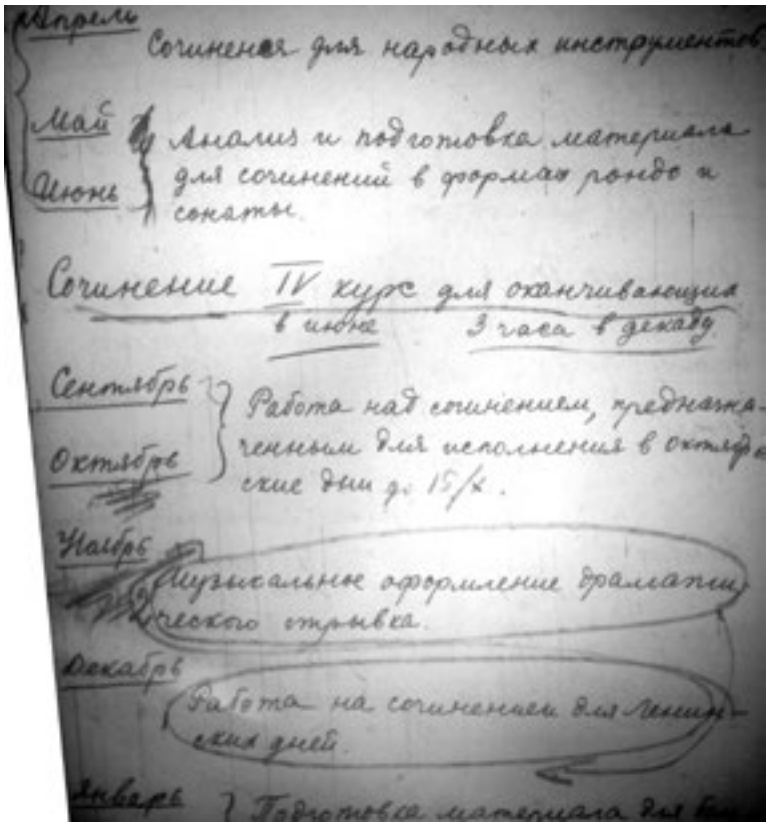


Рис. 23. Сочинение 4 курс для оканчивающих в июне

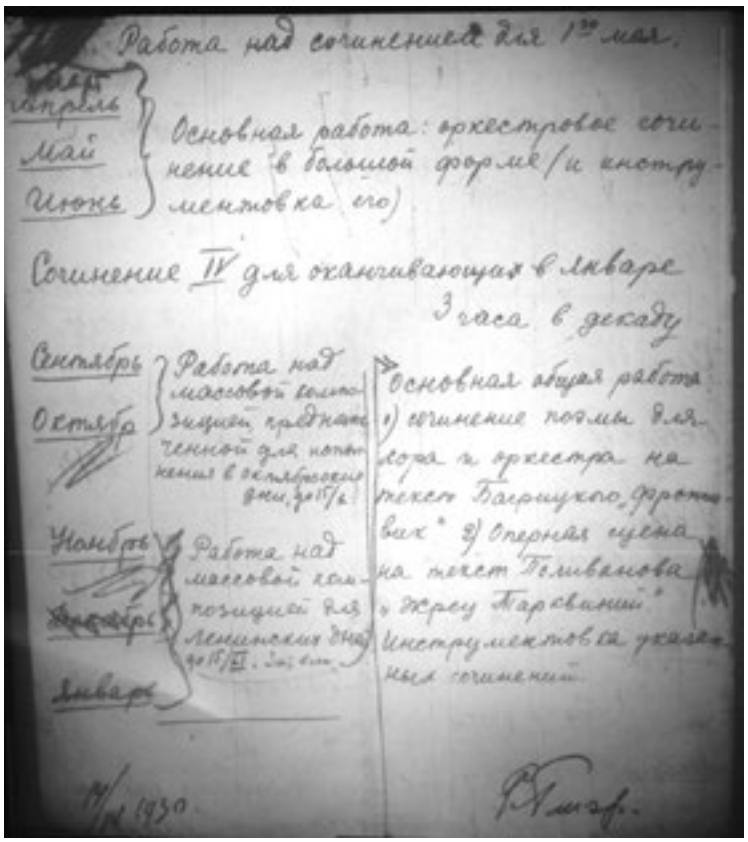


Рис. 24. Сочинение 4 курс для оканчивающих в январе

Диплом
«За оригинальность темы»

СТРАШНЫЙ СУД — IDÉE FIXE ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА Д. ЛИГЕТИ 1960-Х ГОДОВ (ПОЭТИКА, ЭВОЛЮЦИЯ, ВОПЛОЩЕНИЕ)

Карпун Надежда Аркадьевна
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

ВВЕДЕНИЕ

1960-е годы — важный этап становления «Лигети-стиля»[1]. Среди основных сочинений данного периода ключевую роль играют крупные вокальные опусы — «Приключения»[2] (1962), «Новые приключения»[3] (1965), Реквием (1965), Lux Aeterna (1966). Встречающиеся в перечисленных произведениях новые приемы и техники неоднократно были отмечены в монографиях и статьях о стиле композитора. Среди подобных работ выделим англоязычные — книги Б. Леви «Метаморфозы в музыке: сочинения Дьёрдя Лигети 1950-х и 1960-х годов»[4] [6], Э. М. Бауэр «Lamento Лигети: ностальгия, экзотика и абсолют»[5] [1], поднимающие вопросы отдельных особенностей музыкального языка Лигети, монографию М. Лобановой «Дьёрдь Лигети: стиль, идеи, поэтика»[6] [7], в которой обобщаются философско-эстетические взгляды композитора, работу М. Оконшара «Микрополифония. Мотивации и обоснования концепции, представленной Д. Лигети. Неполный анализ “Атмосфер”»[7] [9], статьи В. Маркса и Х.-О. Пейтгена из сборника «Дьёрдь Лигети: от чужих земель и странных звучаний»[8] [8, 10], С. Тейлора «Лигети, Африка и полиритмия»[9] [12], а также отечественные исследования — диссертацию Е. Л. Трайниной «Поздний “Лигети-стиль” (произведения 1990-х — 2000-х гг.)» [19],

[1] Данный термин широко употребляется в отечественном музыкознании. В диссертации Е. Л. Трайниной упоминается, что формулировка «Лигети-стиль» принадлежит самому композитору [19, с. 3].

[2] «Aventures».

[3] «Nouvelles Aventures».

[4] «Metamorphosis in Music: the compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s».

[5] «Ligeti’s laments: nostalgia, exoticism and the absolute».

[6] «György Ligeti: style, ideas, poetics».

[7] «Micropolyphony. Motivations and justifications behind a concept introduced by György Ligeti. A partial analysis *of Atmosphéres*».

[8] «György Ligeti: of foreign lands and strange sounds».

[9] «Ligeti, Africa and Polyrhythm».

аналитические очерки Ю. В. Крейниной [16], [15], С. И. Савенко [18] из сборника «Д. Лигети: жизнь и творчество». Замечания о стиле композитора содержатся в книге Дж. П. Эдвардса «"Великий Мертвиарх" Дьёрдя Лигети: постмодернизм, музыкально-драматическая форма и гротеск»[10] [3], в статьях М. Сёрби «Камерный концерт Лигети — подведение итогов или поворотный момент?»[11] [12], М. Хикса «Интервал и форма в Continuum Coulée Лигети»[12] [4].

В трудах музыковедов поднимается ряд важных вопросов: проблема единства и разнообразия «Лигети-стиля», характерные особенности композиторского почерка, сформировавшиеся, в частности, в 1960-е годы. Это, например, микрополифония, контраст и неразрывная связь «статической» и «динамической» музыки[13], а с концептуальной точки зрения — влияние постмодернизма, сюрреализма, минимализма, театра абсурда и немецкой антиоперной эстетики (в первую очередь М. Кагеля)[14].

Стилистическая эволюция в упомянутых исследованиях понимается, прежде всего, как обновление собственно музыкального языка и композиторской техники, при этом воздействие современных тенденций является неким импульсом к подобным изменениям. Так, в диссертации Е. Л. Трайниной «творческий путь Дьёрдя Лигети рассматривается с позиции современного научного знания, под которым понимается теория "эстетического сообщения" (Умберто Эко)», то есть такого сообщения, которое «стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено» [19, *с. 10*]. В соответствии с данной позицией, автор делит творчество Лигети на период «фольклорной ориентации» (1940–1950-е годы), «микрополифонический период» (1960-е — начало 1970-х годов), этап «возрождения средств мелодии и гармонии» (конец 1970-х) и период «нового музыкального языка» (с 1980-х годов) [19, *с. 10–12, 25*].

Философские идеи Лигети, как правило, изложены музыковедами в виде неких «столпов», неизменных в течение всего творческого пути. Композитор, по мысли исследователей, может уделять пристальное внимание какой-либо теме, либо не обращаться к ней совсем, однако взгляды его остаются прежними. Среди подобных магистральных направлений творчества — «подспудный трагизм» музыки Лигети, который наблюдает Ю. В. Крейнина [16, *с. 21*], оппозиции хаос/порядок и смысл/бессмыслица, выделяемые Е. Л. Трайниной [19, *с. 25*], эстетические категории культурной самобытности[15] и жалобы, исследуемые в работах А. М. Бауэр [1], Б. Т. Темез [14].

---

[10] «György Ligeti's Le Grand Macabre: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque».

[11] «Ligeti's Chamber Concerto — summation or turning point?».

[12] «Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée».

[13] Определение «статическая музыка» предложил сам Лигети в статье «Музыка и техника» из сборника 1981 года «Взгляд в будущее» [Цит. по: 9, *с. 12*]. Дихотомию «статическая» и «динамическая» музыка предложила С. И. Савенко [18, *с. 45–46*].

[14] По словам Е. Л. Трайниной, главная эстетическая установка композитора — «на меня влияет все» [19, *с. 9*].

[15] При исследовании феномена культурной самобытности музыки Лигети, Б. Т. Темез обращает внимание на серьезную эволюцию принципов использования фольклорного материала, сравнивая ранние произведения композитора (например, Румынский концерт) и оперу «Великий Мертвиарх», однако не выходит дальше рамок изменений собственно музыкального языка: упоминая о поворотной точке в использовании Лигети народной музыки, автор не делает вывода об изменении концепции культурной самобытности/идентичности [14, с. *120*].

На наш взгляд, подобный метод периодизации, без сомнения, дает общее представление об эволюции композиторской техники и основополагающих эстетических взглядах, однако не учитывает развитие данных философских воззрений, чем сильно их упрощает, а порой приводит и к неверной оценке того или иного произведения.

Так, до сих пор недостаточно полно освещена исследователями эволюция одной из наиболее важных, магистральных тем его творчества — темы смерти и Страшного суда.

С одной стороны, о постоянных размышлениях Лигети о Dies irae в 1960-е годы упоминают многие авторы (М. Лобанова, Дж. П. Эдвардс, В. Маркс, Ю. В. Крейнина), отмечая несомненную принадлежность к данному сюжету вокальных сочинений этого периода. В доказательство рассуждений, как правило, приводятся слова самого композитора, который неоднократно подчеркивал смысловую, содержательную связь «Приключений», Реквиема и оперы. Так, в интервью с П. Варнаи он говорил: «Не забывайте, что оба "Приключения" и Реквием относятся к одному периоду. Эти три работы образуют единую группу, и "Великий Мертвиарх"[16] также к ней принадлежит». [3, *с. 46*]. И далее пояснил, что же объединяет эти опусы: «Текст секвенции Dies irae всегда интересовал меня, еще с молодости заставлял меня задумываться …» [3, *с. 19*], «Идея Страшного суда постоянно волновала меня в течение многих лет…» [3, *с. 46*], «Я всегда был очарован адом и сценами Страшного суда» [3, *с. 46*], «Я всегда думал, что мне следует написать Реквием хотя бы ради Dies irae»[17] [3, *с. 47*].

С другой стороны, слова композитора повлекли за собой слишком буквальную их трактовку. В некоторых случаях исследователи связывают непосредственное музыкальное выражение темы Страшного суда лишь с музыкой Реквиема и позднее «Великого Мертвиарха» (то есть с теми сочинениями, где тема смерти «запрограммирована» жанром или сюжетом)[18]. В других — воспринимают идею преодоления страха смерти, сформулированную Лигети в 1978 году в интервью с П. Варнаи [3, *с. 46*], за некую константу творчества, идеал, к которому композитор стремился на протяжении всего творческого пути — и который, по сути, и является преломлением темы Страшного суда в творчестве Лигети. Именно в таком ракурсе рассматривает Ю. В. Крейнина философские концепции обоих «Приключений» и Реквиема: «Приключения» исследователь называет «творческой лабораторией» Лигети, Реквием — сгустком «мрака и отчаяния». И лишь оперу, по ее мнению, следует считать сочинением, где «композитору удается в полной мере выразить свою излюбленную тему — преодолеть страх, взглянув на ситуацию извне» [15, *с. 88*].

---

[16] «Le Grand Macabre».

[17] В статье В. Маркса интервьюером Лигети в связи с последней цитатой неверно указан Й. Хойслер [8, *с. 71*].

[18] Например, Дж. П. Эдвардс справедливо рассматривает Реквием (но лишь Реквием!) как «отображение уровня критического осмысления тем смерти, музыкального прошлого и концептуальной конвенции» [2, *с. 21–22*] — то есть непосредственно как предтечу оперного замысла. Сопоставлению воплощения темы смерти только в Реквиеме и «Великом Мертвиархе» посвящена статья В. Маркса «"Дорогу Великому Мертвиарху!" Концепция смерти в сочинениях Дьердя Лигети» ("*Make room for the Grand Macabre!* The concept of Death in György Ligeti's Oeuvre") [8].

Между тем абсурд, ущербность, безысходный трагизм, переданные в «Приключениях», а также картины Апокалипсиса в Реквиеме и не предполагали преодоления страха смерти. Данные сочинения оказываются отражением более раннего философского мировоззрения композитора, отличного от того, что было сформулировано в интервью с П. Варнаи. Поэтому задачей данной работы является анализ вокальных сочинений Лигети именно с позиции **изменения** концепции смерти и Страшного суда на протяжении 1960–1970-х годов. Подобный ракурс позволит обнаружить стилистическое и содержательное сходство «Приключений», «Новых приключений», Реквиема и Lux Aeterna с оперой, сформулировать основные музыкальные особенности воплощения образов смерти в сочинениях данного периода, определить значение апокалиптической темы в творчестве Лигети.

РАЗДЕЛ 1. ТЕМА СТРАШНОГО СУДА И КОНЦЕПЦИЯ «БЕССТРАСТНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА» В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЛИГЕТИ

Размышления о смерти в произведениях композитора всегда связаны с сюжетом Страшного суда. Новозаветное повествование о страданиях и конце человечества, расплачивающегося за грехи, как отмечал сам Лигети, привлекало его на протяжении многих лет, но не в связи с религиозным культом, а в силу чрезвычайной яркости материала. В качестве главнейших сфер в интервью с П. Варнаи упоминаются «страх смерти, образы ужасных событий и путь освобождения от них» [3, *с. 46*].

Перечисленные категории мыслятся Лигети как неразрывное целое и во всех рассматриваемых сочинениях даны не в виде последовательно развертывающейся цепочки событий, интересующих композитора (общество, погрязшее в грехе — Страшный суд, Апокалипсис и человеческие муки — смерть), а как бы в смешении, иногда в одновременности, с непродолжительными моментами «господства» одной из образных сфер. Лигети никогда **не повествует** о Страшном суде, не излагает последовательно сюжет из Нового Завета, — представляя различные картины конца света, композитор **размышляет** о нем, и эти мысли всегда сложны, двойственны.

Музыкальное воплощение данных образных сфер связано прежде всего с крупными вокальными опусами 1960-х годов, а также с оперой «Великий Мертвиарх» — сочинениями, значительно отличающимися друг от друга как стилистически, так и драматургически. Если в «Приключениях» и «Новых приключениях» — композициях нарочито авангардных, продолжающих линию музыкального театра абсурда с его антинарративной композицией, потерей вербального смыслового ряда (слова заменены на бессмысленный набор слогов) — перед нами разворачивается панорама образов увечного общества, его страданий и мук, выраженных через нечленораздельные выкрики, то в Реквиеме и опере композитор работает в жанрах традиционных, отталкиваясь от привычных образных сфер, но по-новому переосмысляя их.

Однако, несмотря на все отличия, на основе анализа перечисленных произведений можно говорить о наличии во всех них определенного набора музыкальных средств, всегда отвечающего за определенный семантический ряд.

Тема страха смерти в вокальных сочинениях Лигети 1960-х годов воплощается с помощью стиля concitato, отсылающего к вокально-хоровым сочинениям К. Монтеверди, а также к барочным риторическим фигурам (exclamatio, passus duriusculus). Данные особенности мелодики не используются Лигети буквально: и «взволнованный стиль» итальянского мастера, и барочные формулы переосмысливаются композитором в рамках его собственного, «Лигети-стиля», а также эстетики XX века. Так, стиль concitato Монтеверди — категория скорее эстетическая, чем собственно музыкальная, характеризующая любую выразительную мелодию, — у Лигети находит конкретное воплощение: это разорванные, предельно хроматизированные мелодические линии, либо речитация на одной, но нефиксированной высоте, с «сумасшедшими», резкими скачками, хаотичным движением вверх и вниз на широкие интервалы. Именно такой вариант стиля concitato использован в сочинениях 1960-х годов.

Принадлежность данного стиля к сфере страха, граничащего с безумием, была сформулирована самим композитором: «Сходный, беспокойный, безумный "стиль concitato" есть в Dies irae, и в "Приключениях", только в первом есть слова, а во втором нет связного текста. *Оба выражают сходный эмоциональный контент* (курсив мой. — *Н. К.*)» [3, *с. 46*]. Часто неуравновешенная мелодическая линия сочетается с использованием тембра клавесина и/или фортепиано, низких струнных в темпе Allegro appassionato, Agitato, Agitato molto.

В ранних «Приключениях», помимо собственно темы страха смерти, значима также тема увечного, абсурдного общества и прямое изображение страданий, мук человечества. Здесь композитор использует натуралистические средства — обрывки разговоров, несвязную речь (или их имитацию) — как отражение полной деградации, фактически перехода в «животное» состояние, а также ужасающие, пронзительные вскрики, вопли, стоны.

«Образы ужасных событий» Страшного суда в музыке Лигети имеют сразу два музыкальных воплощения, связанных с двумя контрастными сферами: это хаотичное движение неких демонических сил и — небытие, смерть как конец всего. Данным сферам соответствуют две стилистические «константы» музыкального языка композитора, обозначенные С. И. Савенко как «динамическая» и «статическая» музыка.

«Динамическая» музыка Лигети получает свое воплощение в так называемом meccanico-type, который, по определению С. И. Савенко, является родом «perpetuum mobile внешне традиционного типа, но — неправильного, "испорченного", подобного тиканью вышедшего из строя хронометра» [18, *с. 45–46*][19].

Meccanico-type предстает в музыке Лигети в двух основных разновидностях, которые отмечает М. Сёрби [12, *с. 31*]. Первый случай — это одновременное звучание у разных инструментов повторяющихся в быстром темпе нот, причем для каждой партии написан свой ритмический рисунок (зачастую в отличном от других партий метре). Единовременное разобщенное (и в то же время четко организованное в партитуре!) движение рождает ощущение хаоса, полной дезориентации в пространстве и, действительно, наводит на ассоциации с испорченными, сломанными часами.

---

[19] Й. Хойслер, а вслед за ним М. Хикс называют такую музыку Лигети «кафкианской» [5, *с. 173*].

Вторая разновидность meccanico-type — демоническое звучание (музыка «детерминистического хаоса», так определяет эту образную сферу Х.-О. Пейнтген [10, *с. 95*]), — зловещее, кружащееся хроматическое движение мелкими длительностями, напоминающее адские вихри. М. Сёрби называет его «зернистым вариантом кластера».

И тот и другой приемы, изображающие нечто внечеловеческое, разумеется, не являются абсолютно новыми. С. Тейлор связывает демонические пассажи у Лигети с гемиолами, встречающимися в музыке Шопена и Шумана и создающими эффект «иллюзорного rubato», а также «мерцания» [13, *с. 84*]. Среди других сочинений, в которых воплощены похожие образы, — Сцена в Волчьем ущелье из «Вольного стрелка» К.-М. Вебера, Финал Фантастической симфонии Г. Берлиоза, «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского. Однако демоническое в музыке Лигети становится еще более ужасающим: «кружение» мелодии практически на одном месте не является остинатным повтором или тремоло, как было раньше, а представляет собой вариантный, постоянно изменяющийся хроматический рисунок, что рождает большее ощущение зыбкости, неустойчивости, мистической неуловимости. Усложняет Лигети и ритмическую организацию подобных пассажей: группировки постоянно меняются (в одном такте, например, могут быть квинтоли и секстоли, или тридцать вторые, пунктир и квинтоли тридцать вторыми — см. тт. 36–38 «Новых приключений»[20]). Это, а также разделение divisi партий, вариантно, а не в унисон, повторяющих друг друга, дает ощущение фатальности, хаоса, поглощающего все мироздание (см. *Нотный пример 1).*

Статическая музыка («статическая сонорная композиция» по С. И. Савенко [18, *с. 45*]) — призвана изобразить некий континуум, гнетущее Ничто. Здесь часто используется техника микрополифонии, которая, впрочем, в темпе Sostenuto (характерном для воплощения образов небытия) не ощущается как нечто хаотичное — скорее, рождает объемное звуковое облако, воспринимается, как колебания внутри гигантского, пустого пространства, некий аналог звучащей тишины.

В связи с образами вселенной, объективного мироздания укажем на некоторые важные детали, которыми отмечены рассматриваемые произведения Лигети. Во-первых, во всех вокально-хоровых опусах, а также в ряде инструментальных, звучание оканчивается абсолютным молчанием — генеральной паузой, часто Senza tempo. Сходного эффекта растворения в пространстве композитор достигает благодаря ремарке morendo al niente, также являющейся своеобразной «визитной карточкой» статической музыки. Это нечасто встречающийся у других композиторов, но излюбленный Лигети финал произведений можно трактовать как собственно смерть, за которой нет ничего, лишь гнетущая, полная тишина и пустота.

Во-вторых, с образом небытия связан прием эха, встречающийся в обоих «Приключений», а также в Lux Aeterna. Его использование никак не комментируется композитором, поэтому об истинном значении можно лишь догадываться. Предположительно, подобный прием символизирует одиночество человека перед

---

[20] Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: *Ligeti G.* Nouvelles Aventures [Study Score] / György Ligeti. — Frankfurt, London, New York : Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1966. — 42 p. — Музыка (знаковая): непосредственная.

страданиями, своеобразным переосмыслением строк секвенции Dies irae: «Quem patronum rogaturus / Cum vix justus sit securus?»[21].

В-третьих, с изображением объективного, над-личного связано также использование элементов церковных песнопений — григорианики либо хорала. Обычно у Лигети эта родственность как бы скрыта, завуалирована. Например, ассоциация с пусть и сильно замедленным, но все же узнаваемым древним распевом есть в начале Introitus в Реквиеме (малообъемная мелодия «Requiem aeternam», исполненная четырьмя басами), значительно ослабевает из-за микрополифонии, словно «размывающей» четкие контуры напева. Тот же прием находим и в Lux Aeterna. В «Новых приключениях» и «Великом Мертвиархе» воплощение инобытия связано с жанром хорала.

Третья тема, о которой упоминает Лигети, — ***путь преодоления страха смерти.*** «Мы не должны жить в страхе, оставь эту мысль: мы все умрем, но, пока живы, мы верим, что будем жить вечно», — так формулирует композитор основную идею всех сочинений, в которых воплощена тема Страшного суда [3, *с. 19*]. Оптимистическая концепция между тем претворяется вовсе не буквально: ни в одном сочинении (кроме, с оговорками, оперы) нет финального торжественного прославления жизни. Лигети избирает свое, оригинальное решение в воплощении данной темы, которое определяет как **«бесстрастный экспрессионизм»**[22]. Поразительный оксюморон можно расшифровать как намеренное отдаление от «больших бурных страстей, ото всех широких выразительных жестов», как попытку «наблюдать за ними на расстоянии» [3, *с. 18*] и, дистанционно размышляя о жизни и смерти, преодолеть безотчетный страх перед неотвратимым, вызывающим столь сильный эмоциональный отклик.

В результате традиционная тема Судного дня получает оригинальное, парадоксальное воплощение: преодоление страха смерти возникает благодаря высочайшему эмоциональному накалу в изображении картин, связанных с человеческим страхом и триумфом смерти, их «чрезмерному переживанию» [3, *с. 46*]. «Бесстрастный экспрессионизм» работает в динамике развертывания музыкального материала: значимость эмоционального накала теряется из-за его постоянного, неослабевающего характера, а использование одного выразительного эффекта на протяжении длительного времени перестает быть фактором напряжения, беспокойства[23].

Сам композитор в связи с приемом **отчуждения** отмечает ключевую роль *красочности* в воплощении апокалиптического сюжета. Однако одними яркими средствами хорового и оркестрового письма нельзя объяснить возникающего дистанцирования: по красочности в своих сочинениях Лигети близок, например, опере «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока — композитора, чье творчество имело сильное влияние на становление «Лигети-стиля». И в том и в другом случае

---

[21] «К какому покровителю буду взывать, Когда и праведный будет едва защищен от грозы?» (Здесь и далее — перевод Я. М. Боровского).

[22] См.: «The coolest expressionism» [4, с. *18*]. Данный авторский термин был переведен С. И. Савенко как «охлажденный», «свежезамороженный» экспрессионизм [18, *с. 47*]. В статье А. С. Рыжинского неверно обозначен как «calm expressionism» [12, *с. 590*].

[23] В интервью с П. Варнаи Лигети говорил по этому поводу: «Если пафос жеста чрезмерен, ты не можешь более воспринимать или замечать его» [4, *с. 19*].

оркестровыми средствами передается крайняя степень нагнетания, нарастания тревоги, предчувствия беды и — страха. Однако же в «Приключениях», Реквиеме и других произведениях достигается эффект прямо противоположный: не экспрессионистское переживание действительности, а остранение, «бесстрастный экспрессионизм». Что же добавляет/изменяет Лигети, чтобы добиться желаемого результата?

Ответ, на наш взгляд, — в дополнительных способах дистанцирования, которые используются композитором. Не только постоянное предельное напряжение, но и двойственность его восприятия, чаще всего одновременно и в серьезном, и в гротесковом ключе — одна из главнейших особенностей «бесстрастного экспрессионизма» Лигети.

В «Приключениях» композитор прибегает и к другому средству: натуралистичность происходящего вызывает некое отторжение, чувство брезгливости, благодаря чему трагедия воспринимается отчужденно. К приемам «бесстрастного экспрессионизма» можно причислить и активное отвлечение внимания слушателя на внешние детали (в более широком смысле, нежели просто красочность), включая необычные технические решения; аллюзии (по большей части не музыкальные, а смысловые) на искусство прошлого и современности, а также антиномичное смешение категорий ужасного и смешного.

В связи с этим, по нашему мнению, показательно особое внимание Лигети не только к теме смерти вообще, а именно к сюжету Страшного суда — истории, имеющей столь многогранное и разнообразное воплощение в искусстве. «Бесстрастный экспрессионизм» — и Лигети неоднократно подчеркивает это — близок живописи Брейгеля и Босха, «чьи картины представляют собой смесь страха и гротеска» [3, *с. 46*][24]. Еще до прямых отсылок к работам художников в «Великом Мертвиархе» Лигети в «Приключениях» отчасти заимствует их способ отстранения от описываемых событий через преувеличенно-гротесковую образность. Более того, упоминания Брейгеля и Босха во многих интервью Лигети (вместе с романом «Превращение» Ф. Кафки, и даже с мультфильмом о Микки Маусе[25]), с нашей точки зрения, становятся не столько скрытыми отвлекающими факторами для слушателей «Приключений», Реквиема или «Великого Мертвиарха», сколько способом отчуждения и, как следствие, преодоления страха смерти для *самого композитора*.

[24] Там же, в интервью с П. Варнаи, при упоминании творчества Брейгеля и Босха Лигети незаметно проводит еще одну параллель со своим творчеством: подобно тому, как в картинах художников подчас не декларируется тема Страшного суда, но всегда подразумевается ими (например, в работе Босха «Сад земных наслаждений»), так и в сочинениях Лигети апокалиптические сюжеты могут не быть заявлены автором открыто — так, например, происходит в обоих «Приключениях».

[25] См. об этом: [4, *с. 46*].

РАЗДЕЛ 2. ЭВОЛЮЦИЯ ТЕМЫ СТРАШНОГО СУДА В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Д. ЛИГЕТИ 1960-Х ГОДОВ

Концепция преодоления страха смерти через «бесстрастный экспрессионизм» складывалась в творчестве Лигети постепенно. До 1953 года примеры обращения к теме смерти редки и не связаны с темой Апокалипсиса. Воплощение данной темы в период становления «Лигети-стиля» в целом традиционно. Среди ранних сочинений можно отметить песни «Gyümölcsfürt» («A Cluster of Fruit») и «Kalmár jött nagy madarakkal» («A Peddler Came with Large Birds»)*26* вокального цикла Три песни на стихи Ш. Вёрёша[27] (1947). В первой из них мелодия, явно родственная народным песням, интонационно близка скорбно-непреклонной теме второй пьесы из более позднего (1953) сочинения — «Musica Ricercata»*28*. В заключительной песне цикла на стихи Ш. Вёрёша представлена сфера зловещего, демонического, в духе традиционной «пляски смерти» — с агрессивно акцентированным, остинатным «приплясыванием» в низком регистре и намеренно грубой, с резкими выкриками, вокальной партией.

Знакомое по вокально-хоровым сочинениям 1960-х годов музыкальное воплощение образов смерти и человеческих страданий, рассмотренное в Разделе 1, начало формироваться несколько позже. Первым — и очень кратким — примером трактовки смерти как демонического начала можно считать коду в № 9 из «Musica Ricercata» (1953). Здесь, в общей скорбно-трагическом атмосфере, — лишь намек на зловещее небытие: несколько тактов призрачной двойной трели в низком регистре, звучащей в тритон на фоне протяженных звуков и мотива-плача главной темы[29].

В 1950-е годы были написаны произведения Лигети, где во главу угла ставятся пульсация (будущий meccanico-type) и пространственные ощущения (своеобразная «материализация» звукового пространства), выступающие в роли ведущих средств выразительности. Одним из ранних «экспериментов» с данными возможностями музыки становится № 1 из упомянутого уже цикла *Musica Ricercata*. Мелодия здесь представляет собой одну лишь ноту «ля», звучащую в разных регистрах. Формообразующую, драматургическую роль играют комбинации ритмических рисунков, их сопряжение, увеличение темпа, а также постепенное расширение используемого диапазона, которые рисуют довольно устрашающую картину механистического, неумолимо наступающего, трансформирующегося из гротескно-танцевального (см. ритмические «сбивки» в начале Misurato, на *pp*) до

---

[26] Названия данных песен не имеют устоявшегося перевода на русский язык — так же, как и упоминающиеся далее электронные опусы Лигети, а также «Volumina», «Lontano» и «Continuum». Английская версия заголовков песен на стихи Ш. Вёрёша представлена в статье Д. Куртага [6].

[27] «Hàrom Weöres Dal».

[28] Продолжает линию трагических образов, воплощенных в традиционном ключе, Соната для виолончели соло (1953). Ее первая часть, «Диалог», — пример экспрессивного, трагического высказывания, связанного и с фольклорными истоками, и с общей романтической традицией (сквозной мотив первой части фактически тождественен начальному мотиву главной партии первой части симфонии № 6 П. И. Чайковского).

[29] В переложении данной пьесы для духового квинтета (№ 5 из Шести багателей для духового квинтета) эффект мрачного, зловещего начала немного стирается: трель поручена флейте и кларнету, из-за чего перенесена в более высокий регистр.

безлично-агрессивного (вплоть до вколачивания на s*fff* в кульминации, почти что в духе Шостаковича из финала Симфонии № 5 — и так же на тоне «ля») шествия. Помимо этого, теми же средствами достигается и пространственный эффект.

Впоследствии эксперименты с пространством, образы небытия/космоса и хаоса становятся ведущими в творчестве Лигети. В конце 1950-х годов, под влиянием К. Штокхаузена, создаются произведения в жанре электронной музыки — *Glissandi* (1957), *Artikulation* (1958), — которые также предвосхищают линию сочинений «о Ничто»[30] и об абсурдности бытия. «Согласно авторскому комментарию, — пишет С. И. Савенко, — *Artikulation* представляет собой воображаемый разговор, где есть вопросы и ответы, высокие и низкие голоса, речи на разных языках, болтовня, шушуканье — то есть разные *характеры* произнесения лишенных *смысла* "слов"» [18, *с. 39*] Краткие, будто из ниоткуда появляющиеся и в никуда исчезающие «реплики» и отзвуки реального мира (течение воды, шум пластинок, сирены), словно данные в ином «измерении» (распространенный эффект электронной музыки), действительно, рождают ассоциации с неким абсурдно организованным пространством, разговором, лишенным смысла. В этом плане *Artikulation* предвосхищают «Приключения», в которых данный прием будет не просто использован как яркий звуковой эффект, но и напрямую связан с образами увечного общества. Резкие s*f* кластеров, «завывания» в очень высоком регистре в *Glissandi* также будут затем переосмыслены в музыкальное изображение «демонических» вихрей (например, в Интермеццо между Третьей и Четвертой сценами в «Великом Мертвиархе»).

Вместе с электронной музыкой период многочисленных «статических композиций», в которых разрабатывается сходная образная сфера, «открывают» «Явления»[31] для симфонического оркестра (1959). Это, по сути, «переложенная» для традиционного тембрового состава звуковая дорожка электронных записей, со сходным «статическим» музыкальным решением: с предельной полярностью регистров, напряженным, резким звучанием очень высоких нот у флейт и скрипок, сонорными кластерами. Звуковое облако, в котором, словно из глубины, появляются, а затем исчезают очертания неких странных, зловещих объектов, как и в дальнейших сонорных композициях, связано не столько с пространственным ощущением, сколько с акцентом на изменении психологического восприятия этого пространства.

Первым сочинением, которое полностью посвящено идее ужаса смерти, можно считать «Атмосферы»[32] (1961). Это произведение написано в память о британском композиторе венгерского происхождения М. Шейбере (1905–1960). В «Атмосферах» впервые сочетаются демоническое и статическое звучания именно в том виде, в котором данные эффекты будут использованы для изображения картин Апокалипсиса. Например, начало «Атмосфер» (тт. 1–12)[33] схоже с фрагмен-

---

[30] По аналогии с созданной двумя десятилетиями позже антиоперой М. Фелдмана «Neither» («Ничто»).

[31] «Apparitions».

[32] «Atmospheres».

[33] Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: *Ligeti G.* Atmosperes [Score] / György Ligeti. — Wien : Universal Edition, 1963. — 19 p. — Музыка (знаковая): непосредственная.

том четвертого раздела «Приключений» (ц. 87–88) и окончанием третьей строки Lux Aeterna («…dona eis, Domine», тт. 75–89[34]): те же выдержанные ноты, то же растворяющееся в тишине morendo. Наиболее прочные ассоциации «Атмосферы» вызывают с Интермеццо между Третьей и Четвертой сценами «Великого Мертвиарха», озаглавленным как «Ужасающий воображаемый Страшный суд»[35], в котором Лигети сжато воспроизводит *атмосферу* сочинения 1961 года. Использованы те же элементы статической музыки — crescendo на одном кластере почти до ультразвука (ср.: буква F в «Атмосферах» и ц. 603–605 в опере[36]), с последующим стремительным «обрушением» мелодической линии (буквы H–I — ц. 605–606), «утробные» звуки низких медных (буква M–ц. 606), временное «затишье» (буквы O–P, ц. 609), из которого постепенно начинают появляться демонические вихри (в партии струнных, буква Q–ц. 612, в опере — не только с протяженными сонорными звучаниями у духовых инструментов, но и с «хоралом» гармоники). Примечательно, что в обоих сочинениях именно на этом соединении атмосферы гнетущего Ничто (протяженные ноты) и демонических вихрей (пассажи у струнных) все заканчивается, растворяется в небытии — с ремаркой morendo al niente. Подобное звуковое тождество не может быть случайно: это доказывает отмеченную многими исследователями (Э. Салменхаара, Г. Кауфманн, В. Маркс) связь «Атмосфер» именно с темой Страшного суда[37].

В годы создания вокально-хоровых опусов 1962–1966 годов (и несколькими годами позже) сходный комплекс выразительных средств встречается во многих сочинениях Лигети. Музыкальное решение некоторых из них напоминают образы «saeclum in favilla»[38], великой пустоты. К таковым можно отнести статические, микрополифонические композиции *Volumina*[39] для органа (1962) и *Lontano*[40] для симфонического оркестра (1967). «Динамическая» музыка в «чистом виде» передана в своеобразной «антимузыке», гимне meccanico-type в прямом смысле слова — Симфонической поэме для 100 метрономов (1962), а демоническое начало также в пьесе *Continuum* для клавесина соло (1968). В последнем примере ассоциации со зловещими образами иного мира усиливает также выбор тембра: и до (в «Приключениях» и «Новых приключениях»), и после (в опере) именно клавесин играет важную роль в характеристике «демонических» сил.

---

[34] Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: *Ligeti G.* Lux Aeterna [Score] / György Ligeti. — Frankfurt, London, New York : Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1968. — 19 p. — Музыка (знаковая): непосредственная.

[35] «The terrible, imaginary Last Judgement». Несмотря на заголовок Интермеццо, намекающий на мнимость происходящих событий, музыка данного оркестрового номера действительно ужасает и не вызывает мысли о нереальности Апокалипсиса. Двойственность серьезного и несерьезного в опере, в частности, в партии оркестра — тема отдельного исследования.

[36] Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: *Ligeti G.* Le Grand Macabre. Revised version 1996 [Full score] / György Ligeti. — Mainz : Schott, 1997. — 302 p. — Музыка (знаковая): непосредственная.

[37] На данных исследователей ссылается В. Маркс [9, *с. 72*].

[38] «Мир, обращенный в прах».

[39] «Объемы».

[40] «Вдали».

Итак, в сочинениях 1950 — начала 1960-х годов формируются звуковые средства, которые станут определяющими для характеристики образных сфер апокалиптической темы, а также музыкального воплощения «бесстрастного экспрессионизма» в вокально-хоровых опусах Лигети. В большей части этих произведений прямой связи с данными сферами нет, однако многие из них связаны с мемориальными, скорбными образами, а также с идеей пространства-объема, что позволяет включить их в единый ассоциативный ряд.

Первым сочинением, в котором воплощена *тема Страшного суда,* стали «Приключения». Более того, особенности воплощения темы преодоления страха смерти определяют *итог* эволюции философского взгляда Лигети: от принятия факта смерти и попытки смириться с ней, пережив все муки и страдания в максимально утрированном виде, до сложной, трагикомической концепции «Великого Мертвиарха», где смерть одновременно и ужасна, и смешна, а, впрочем, не настолько важна, чтобы о ней думать: жизнь куда интереснее.

«Приключения» (1962) — первый опыт Лигети в жанре нового музыкального театра, сочинение, явно связанное с театральной традицией и в то же время предназначавшееся, согласно пожеланию автора, для концертного исполнения[41]. Несомненное влияние театра абсурда, современного немецкого театра (в первую очередь М. Кагеля и его «Государственного театра»[42]), вероятно, повлияло на оценку данного сочинения исследователями. Отмечая трагизм образов «Приключений» и отмечая их связь с эстетикой антиоперы Кагеля, С. И. Савенко пишет: «В *Aventures* преобладает иронически-игровой тонус. *Nouvelles Aventures* более драматичны, но эффект отчуждения сохраняется и здесь: изображение аффектов, причина и направленность которых неизвестна, воспринимаются как своеобразная эмоциональная условность» [18, *с. 47*].

Между тем темы страдания, увечья человека (и в физическом, и в душевном плане), абсурдности общества играют и в сочинении Кагеля, и в сочинении Лигети важнейшую роль. Более того, Лигети использует в «Новых приключениях» те же приемы изображения постапокалиптического небытия, которые встречается и в ранних его произведениях, поэтому направленность данных аффектов проясняется.

Отказывает «Новым приключениям» в важнейшем, мистически-траурном аспекте и Э. Салманхаар, упоминая в то же время иронию и юмор в качестве двух разных эмоциональных состояний. На связь «Новых приключений» и *Реквиема* обращает внимание В. Маркс, касаясь, впрочем, лишь сходства музыкального стиля [8, *с. 76*].

На наш взгляд, дело не столько в том самом, отмеченном самим Лигети, стиле concitato, безусловно, сближающем вокально-хоровые опусы 1960-х годов. Согласно композитору, в «Приключениях» есть «нечто вроде сценария» (в отличие, кстати, от кагелевского «Государственного театра»), соединяющего «пять видов эмоций: юмор, призрачно-ужасное, сентиментальное, мистически-траурное и эротическое» [3, *с. 45*]. Именно благодаря этому «сценарию», строго определенной последовательности, «иронически-игровой тонус» примерно к середине сочинения не только не преобладает, но и заметно снижается; а к финалу комическое начало, которое, как отмечал композитор, «одновременно и демоническое» [3, *с. 20*]

[41] См. об этом: [4, *с. 111*].

[42] «Staatstheater».

и вовсе перестает быть заметным: трагическое, пусть и воспринимаемое через «бесстрастный экспрессионизм», значительно перевешивает.

Особенностью «Приключений» является соединение в данном сочинении авангардных опытов 1960-х годов и имманентно-музыкальных законов. Именно благодаря этому возможно концертное исполнение произведения: все развитие здесь передано исключительно звуковыми средствами.

Форма «Приключений» — свободная, с элементами концентрической с симметричным расположением сходных разделов формы (см. *Табл. 1*)[43]:

Семь контрастных разделов связаны друг с другом образными и тематическими (в широком смысле слова) арками: первый раздел перекликается с заключительным (большинство звучащего материала — внемузыкальные звуки: вздохи, смех, возгласы, хрипы), второй — с шестым (оба раздела имеют авторские подзаголовки, более музыкальны по сравнению с крайними частями; основной использующийся прием — стиль concitato), а третий — с пятым (остановка действия — оттягивание/подготовка кульминации либо реакция на нее). Четвертый, Allegro appassionato, является центральным и наиболее развернутым. К нему ведет развитие начальных эпизодов, и его по праву можно считать переломным моментом сочинения: двойственность начальных разделов, гротескно-театральная природа их образов, лишь намеченные ранее сферы страха, страданий и смерти выходят здесь на первый план. Немаловажны и обозначения последующих разделов («Subito: Eco (solemne, *funebre*)», «Action *dramatique*» — курсив мой. — *Н. К.*)), прямо указывающие на драматический и трагический смысл происходящего. Далее сквозное развитие ведет к новой кульминации, на сей раз — тихой, в буквальном смысле «беззвучной», происходящей как бы за гранью формы, постфактум (в партитуре последний такт, т. 115, — «Tacet 15–20» — заключительное гробовое молчание).

По причине важности содержания каждого раздела необходимо их рассмотреть последовательно, несмотря на сквозную форму.

Первый раздел «Приключений», Agitato, экспонирует сферу человеческого страха, граничащего с безумием, однако пока эта грань «субъективного» только заявлена. Стиль concitato, «отвечающий» в произведениях Лигети за данную сферу, появляется только на краткие мгновения (т. 7–8, 17, 23, 25, 28) и воспринимается скорее в абсурдистском ключе, возможно — с гротеском, юмором; гнетущее, неуравновешенное состояние воспринимается скорее с удивлением, чем со страхом. Вздохи, возгласы и нервные смешки[44], свободно перемежающиеся на фоне тяну-

---

[43] Б. Леви предлагает иное деление композиции: Agitato (т. 1–9), Presto (т. 20–37), «Conversation» (т. 38–48), Allegro Appassionato (т. 49–88), Senza Tempo (т. 89–107), «Action dramatique» (т. 108–115) [7, с. *148*]. Хотя пропорционально данное разделение кажется более оправданным (каждый раздел, за исключением центрального, оказывается примерно равен остальным), с нашей точки зрения, оно не в полной мере отражает драматургическую смену событий. Так, например, необоснованно выделение т. 20–37 (Presto) в самостоятельный раздел формы: фактурно и тематически этот фрагмент является развитием предыдущего материала, который впоследствии возвращается в практически первоначальном виде (ср., например, т. 1–5 и 30–35). Таким образом, возникает очень условная (почти умозрительная, из-за сложности ее слухового восприятия) трехчастная структура.

[44] Возможно, именно об этом разделе Лигети говорил в связи с «эротическим» началом в «Приключениях»: двойственность, заявленная в Agitato, вполне может включать в себя и данный смысловой пласт.

щихся нот, кажется, существуют вне времени (многочисленные ремарки senza tempo, сочетающиеся с краткими, в один-два такта, эпизодами в разном темпе, большое количество генеральных пауз). Начальный раздел достаточно развернут по масштабу, по своему образному содержанию и по музыкальному воплощению он отдаленно напоминает заключительный фрагмент Струнного квартета № 1 (т. 1059–1205): и там, и там оборванные реплики на фоне статической музыки воссоздают мир абсурдного, ущербного общества.

Окончание первого раздела отмечено «роковой», нарочито искаженной, фальшивой фанфарой у флейты, челесты и низких струнных, играющих в неестественном для себя высоком регистре. Следующий, второй эпизод, имеющий авторский подзаголовок «Conversation» («Разговор»), продолжает линию темы безумия, но — более напряженно. Тревожные полилоги с резкими, «безумными» скачками включаются в общее движение, в целом не определенное звуковысотно. Главным в развитии является ритм, судорожная, прерывистая пульсация. Короткие ритмические фрагменты пуантилистически «разбросаны» по трем вокальным партиям (второй раздел «Приключений» исполняется a cappella). Этот эффект «сломанного» метра усугубляет состояние хаоса, абсурда, представляет собой редкое вокальное воплощение meccanico-type (см. *Нотный пример 2).*

Вторжение кластера у чембало и фортепиано на *ff* обозначает начало третьего раздела. Соло баритона, героического, иногда даже агрессивного характера, можно уподобить речитативу оперы XVIII века (на ассоциации наводят и аккорды у клавесина, отмечающие условно сильные доли). Некоторую сложность представляет описание данного фрагмента с точки зрения определенных Лигети пяти эмоциональных сфер. С одной стороны, с музыкальной точки зрения сольное высказывание родственно уже звучавшим в предыдущем разделе ансамблевым «безумным» колоратурам, что приближает его к образам страха, «призрачного ужаса». С другой стороны, порой резкие выкрики баритона воспринимаются как нечто потустороннее, как воплощение рокового, внечеловеческого начала — особенно если сравнить данный раздел с репликами Некроцаря в опере. Показательна в этом плане, ремарка «Широкий театральный жест» — именно такого рода ремарки характеризуют и Мертвиарха.

Не стоит, конечно, отождествлять данных персонажей: при всей схожести воплощения темы Страшного суда сами *сценарии* двух произведений, конечно, разные. Однако, по нашему мнению, и в том и в другом случае следует говорить о двойственности как ведущем качестве характеристики: как Некроцарь в опере — фигура и комическая, и зловещая, так и монолог баритона в третьем разделе «Приключений» можно воспринимать одновременно как воплощение ужаса смерти — и как реакцию на него, безумные, неуравновешенные реплики, притом с изрядной долей гротеска.

Сольный эпизод буквально останавливает развитие, фокусирует внимание на высказывании (само высказывание между тем не несет никакого смысла, абсурдно). Эта небольшая пауза подготавливает центральный эпизод формы — Allegro appassionato, с яркой, почти наглядной картиной Страшного суда.

Ансамблевый раздел продолжает соло баритона; в начале эпизода (т. 49–57) экстатичные реплики солиста сопоставлены с «безумными» пассажами tutti. Возвращается здесь и оркестровая характеристика роковых сил, данная в заключение первого раздела. На этот раз звучание флейты, клавесина, фортепиано и низких

струнных усилено валторнами и редкими ударами перкуссии. Оркестровые партии также написаны в стиле concitato, но никогда не дублируют голоса солистов, внося в общее звучание еще больший хаос и разноголосицу.

Allegro appassionato делится на две волны развития. Хотя Лигети и упоминает свою сознательную отдаленность от религиозной стороны сюжета Страшного суда, в этом разделении Allegro appassionato все же присутствует некая дидактическая нота: первая волна не достигает наивысшего напряжения: страх словно успокаивается, усмиряется. «Выключаются» ударные (в том числе клавишные) и медные инструменты; мелодия струнной группы и флейты как бы «покачивает», успокаивает (т. 65–88), и… все начинается заново. Возвращается музыкальная характеристика общества абсурда, данная в начальных разделах. Ничего не изменилось: страх смерти ни к чему не привел. Все тот же баритон на фоне мерцающего сонорного пятна у перкуссии, фортепиано, виолончели и контрабасов произносит зловещее: «A-ha!» — начинается кульминация, по сути — предсмертная агония (т. 99–102). Интересно, что в данном случае Лигети убирает все красочные, отстраняющие средства. Музыкальная ткань здесь — это выдержанный на *ffff (sempre)* истошный крик всех солистов, поддержанный аккордом у флейты, валторны и струнных. Отказ от любых других средств *музыкального* выражения страдания, несомненно, имеет яркий выразительный эффект, никак не прикрывая боль, делая ее осязаемой, обнажая истинный, трагический смысл. Лишь с этого момента можно с уверенностью говорить об ужасе смерти и страданиях, воплощенных в данном сочинении (см. *Нотный пример 3*).

Это предсмертный вопль о пощаде — и в ответ на него следует краткий эпизод, озаглавленный Лигети «Эхо», с ремаркой «Торжественно, траурно». На последнюю просьбу отвечает Ничто — так можно трактовать этот сухой, резкий кластер у клавесина, фортепиано и струнных, на p, с постепенным истаиванием.

В целом «Эхо» — достойное окончание повествования о Страшном суде, с ярким, потрясающим воображение финалом. Однако, как уже говорилось выше, «Приключения» — это не последовательный рассказ о страданиях и каре. Нарративная логика здесь не вполне работает, а потому после, казалось бы, уже свершившегося, мы вновь возвращаемся к характеристике мира абсурда, данной в начале сочинения. За одним, впрочем, исключением: как своеобразная главная идея звучат у разных голосов и в разных регистрах звуки хроматической нисходящей гаммы, напоминающие странный, «неправильный» catabasis.

Второе — уже метафорическое — проживание смерти, «сошествие в преисподнюю» продолжается заключительным монологом альта. Краткие, сдавленные реплики солиста, хрипы, сипы — не что иное, как еще один облик смерти. Вся вторая половина «Приключений» есть постоянное проживание момента конца, в его разных проявлениях. Преодоления страха смерти, о котором говорит Лигети в интервью пятнадцатью годами позже, здесь нет, все обрывается на самом страшном моменте, на финальной многозначительной паузе (т. 115).

«Новые приключения» (1965) в целом не представляют самостоятельную, новую концепцию. Во многом они продолжают линию «Приключений», написанных тремя годами ранее, используют сходные средства и подвержены влиянию современного Лигети искусства. Важным отличием становится бóльшая конкретность образов, их более прочная связь с семантикой смерти, развитие темы ужаса смерти. Лигети не только продолжает разрабатывать собственный язык

«бесстрастного экспрессионизма», но и вводит традиционный жанр церковного искусства — хорал. Эта очевидная, почти декларативная связь с христианской символикой объясняется условиями создания «Новых приключений»: в 1965 году, наряду с данным сочинением, композитор писал свой Реквием.

Отлична от первых «Приключений» и форма. Если в произведении 1962 года Лигети создал одночастную композицию в свободной форме с элементами концентрической, то здесь — очевидно стремление к созданию целого, состоящего из законченных фрагментов. Отличие в форме не случайно и оказывается следствием эволюции взглядов композитора на строение крупных вокальных и инструментальных сочинений. Если до 1965 года в фокусе внимания Лигети были свободные композиции, имеющие лишь внутреннее деление (не всегда явное) — как, например, ранний Румынский концерт, а также Струнный квартет № 1, «Атмосферы» или «Явления», — то с появлением «Новых приключений», и особенно Реквиема, ситуация меняется: наряду с пьесами такого же, условно поэмного типа (*Lontano*, *Ramifications*), рождаются (и составляют большинство) сочинения многочастные — Концерт для виолончели с оркестром, Струнный квартет № 2, Камерный концерт для тринадцати инструментов, Двойной концерт для флейты, гобоя и оркестра.

«Новые приключения» состоят из двух неконтрастных и исполняющихся attacca частей, так что деление на две части выполняет, скорее, организующую функцию: началом второй отмечена новая волна развития. По количеству разделов части равны (за исключением раздела с авторским обозначением «Кода»/«Coda») в конце), но события во второй разворачиваются стремительнее, а смена состояний происходит чаще (см. *Табл. 2*).

Первая часть «Новых приключений» отличается единством образной сферы и ее музыкального воплощения. Так же, как и в «Приключениях», важным формообразующим фактором является комбинирование кратких, продолжительностью в несколько тактов, музыкальных/внемузыкальных структур (в разном темпе) и генеральных пауз. Однако сильнее, чем в сочинении 1962 года, видна преемственность разделов, а также важнейшая экспозиционная функция начального раздела.

В отличие от следующих разделов, границы начального эпизода «Новых приключений», Sostenuto, хорошо определяются на слух, поскольку обрисовывают трехчастную структуру, в которой середина (т. 14–20) является развивающей, а «реприза» (т. 21–27) — сокращенной.

Именно в Sostenuto заявлены все главные образы Первой части — насилие, страдания, хаос и абсурдность бытия. Их музыкальное воплощение, с одной стороны, сходно с «Приключениями»: вскрики на фоне выдержанных нот у низких струнных, прием эха (крайние разделы), стиль concitato, meccanico-type (середина) использованы здесь в том же значении мук, одиночества, страха перед смертью и хаоса[45]. С другой стороны, некоторые образы даны в развитии, по сравнению с «Приключениями». Так, например, тема одиночества человека перед лицом смерти здесь раскрыта более наглядно: прием эхо используется в крайних частях Sostenuto в значении, отдаленно напоминающем Третью часть «Фантастической» симфонии Берлиоза, в которой, как известно, дуэт английского рожка и гобоя

[45] В отличие от первого «Приключения», второе композитор начинает сразу с изображения Страшного суда; как бы с середины повествования, без предыстории.

сменяется в репризе одинокой репликой гобоя на фоне литавр. В первой части «Новых приключений» вскрикам в вокальных партиях вторят такие же вскрики других солистов, в середине — взволнованные колоратуры tutti звучат одновременно с «эхом» у флейт, виолончелей и контрабасов (так что собственно эффект эха «тонет» во всеобщем сумбуре), — в репризе же на восклицание баритона отвечают лишь реплики валторны.

Новым становится и введение в партитуру элементов техники гокета. Это, несомненно, схоже с шестым разделом «Приключений», в котором звуки нисходящей хроматической гаммы распределены между всеми партиями. Однако в сочинении 1962 года звуки в разных голосах настолько протяженные по длительности, что сам эффект гокетирования «стирается». В «Новых приключениях» именно заикающееся, нарочито пуантилистическое письмо как выражение хаоса, неразберихи — на первом плане. Внедрение данной техники может иметь и другое, очень традиционное семантическое значение, приписываемое гокету еще английским богословом XII века Элредом Ривоским. В трактате «Зеркало милосердия» он пишет о подобных сочинениях: «Иногда видишь человека с открытым ртом, будто издающего последний вздох; человек этот не поет, а как бы угрожающе молчит, нелепым образом прерывая мелодию, подражая то ли агонии умирающего, то ли обмороку больного» [17]. Несомненно, эта смысловая нагрузка есть и здесь: построение крайних частей Sostenuto в духе гокетной техники напрямую связывается с человеческими страданиями: каждый звук условной мелодической линии — это резкий вскрик на s*ff* (см. *Нотный пример 4).*

Четыре последующих раздела продолжают развитие заявленных образных сфер: второй, озаглавленный как «Гокет», доводит до абсурда линию хаотичного движения, неразберихи. Сочетание meccanico-type и стиля concitato в третьем разделе продолжает линию середины начального Sostenuto. В «Сплетнях» возвращаются вскрики боли из крайних частей первого раздела (ц. 63–64, 80) — на фоне бездушного, монотонного «бубнения», не имеющего никакого смысла. Это можно трактовать как продолжение темы одиночества: общество равнодушно к человеческим страданиям, страху.

В заключительном разделе первой части «Новых приключений», с одной стороны, завершается линия развития образов увечного общества и человеческих страданий. С другой, представленный в нем meccanico-type впервые в вокально-хоровых сочинениях Лигети дан сам по себе, без сочетания с «безумными» колоратурами стиля concitato и с ремаркой «Poco misterioso». Это подготавливает кульминацию второй части, где хаос «сломанного времени» впервые напрямую связывается не со страхом (то есть с субъективным восприятием), а с демоническим, вне-человеческим началом.

Вторая часть «Новых приключений» начинается с взволнованного, испуганного речитатива, родственного первым разделам (например, ц. 47–50), однако звучащим еще более напряженно из-за появления в партии сопрано истерических вскриков (ц. 11–12, 15). Учащенная ритмическая пульсация на мгновение останавливается, когда альт и баритон a cappella исполняют подчеркнуто отрешенную (senza colore), монотонную реплику, по общему звучанию (и авторской ремарке «Sostenuto *misterioso*» — курсив мой. — *Н. К.*) напоминающей молитву. Ассоциация усиливается, когда на смену Agitato molto приходит Хорал — ключевой эпизод «Новых приключений». Впервые для обозначения внеличного начала,

облика смерти Лигети обращается к данному жанру. Хорал, так же как и эпизод Sostenuto misterioso, звучит очень спокойно, как бы отстраненно (ремарка molto tranquillo). Вместе с тем молитва не несет успокоения, не призвана утешить: сопровождающие аккорды у тех же инструментов (валторна, челеста, низкие струнные и пронзительный тембр флейты-пикколо), что незадолго до этого звучали в разделе, воплощающем сферу небытия, не позволяют «обманываться» об истинной природе Хорала как символа смерти[46].

Реакцией на Хорал становится раздел «Демонические часы», который представляет собой звуковысотно оформленный раздел «Общение» из Первой части. Звучание его постоянно прерывается генеральными паузами и знаковым для воплощения в творчестве Лигети темы Страшного суда эпизодом A tempo: prestissimo pianissimo e misterioso (ц. 36–39). Здесь, подобно фрагментам из «Атмосфер», зловещие пассажи у флейты пикколо, клавесина, фортепиано, виолончели и контрабаса[47] напоминают адские вихри. Так, образ «демонических часов» и его выражение через meccanico-type, специально указанное Лигети в ремарке «A tempo: quasi meccanico», не появляется из ниоткуда[48], но именно в «Новых приключениях» впервые напрямую, вербально связывается с потусторонним. Более того, соединение сфер образов «искаженного времени» и демонических сил уже встречалось в творчестве Лигети: своеобразным «гибридом» демонических «пассажей» и meccanico-type можно считать один из разделов (тт. 781–1058) Струнного квартета № 1 (1954), в котором четкое остинатно «кружащееся» на месте движение на 3/16 сопровождается авторским указанием: «Sehr gleichmäßich: wie ein Präzisionsmechanismus» («Очень ровно, как некий точный механизм»).

Еще одной деталью, явственно указывающей на близость раздела «Демонические часы» с темой смерти, становится тутийное восклицание солистов на *ffff*: «Lux!»[49] (т. 41). В пространстве *Aventures*, где значение вербального ряда абсурдно, произнесенное слово, да еще и после генеральной паузы, всеми вокалистами несет колоссальную смысловую нагрузку. И значение его, без труда связываемое с латинским Lux aeterna, лишь подтверждается в «Коде» (см. *Нотный пример 5).*

Семантически «Кода» «Новых приключений» является прямым продолжением седьмого раздела «Приключений»: и там и здесь — натуралистическое изображение смерти. Отличие же состоит том, что здесь изображается не смерть

---

[46] В случаях, где Лигети хочет привнести душевную, лирическую ноту, чаще всего звучат лишь струнные инструменты либо оркестровых партий нет вовсе. Как пример можно привести ц. 65–88 Allegro appassionato из «Приключений», середину Kyrie eleison и фрагмент «Qui Mariam absolvisti» из Реквиема, а также страницы оперной партитуры композитора.

[47] В «Атмосферах» — у флейты, кларнета, скрипок, виолончелей и контрабасов.

[48] В противовес мнению С. И. Савенко — см. об этом: [18, *с. 46*].

[49] Примечательно различное написание этого слова у разных партий (у альта и баритона даны его варианты транскрипции). На наш взгляд, такой прием использован ради особого смыслового эффекта: различие в произношении передает разобщенность, «неслаженность» «персонажей»-солистов. В дальнейшем принципиальные отличия в ремарках, написанных для унисонных, на первый взгляд, партий, станут важной чертой вокального стиля композитора — например, в Kyrie из Реквиема (в ремарках одних партий указано исполнять мелодию espressivo, у других — non espressivo); сочетание пения «обычным голосом» и фальцетом в Lux Aeterna и, позднее, в «Abendphantasie» из цикла Три фантазии на стихи Ф. Гёльдерлина для смешанного хора a cappella (1982).

отдельного человека. Как и в самом начале произведения, где муки человечества показаны массово (стоны и вскрики попеременно появляются в разных голосах), Кода — это конец всего людского рода, мучительный и страшный. Генеральная пауза (ц. 57), на протяжении которой «das ganze Ensemle verharzt gleichsam versteinert» («весь ансамбль будто окаменел»), как и в «Приключениях», изображает абсолютное Ничто.

Реквием (1965) — наиболее масштабное (вплоть до оперы) сочинение Лигети, раскрывающее тему Страшного суда, посвященное только ей.

Создание произведения на канонические тексты, столь связанного с музыкой прошлого, несколько парадоксально, если рассматривать его в контексте общепринятого мнения о периоде 1960-х годов как этапа творческих экспериментов в эволюции стиля Лигети. Между тем безусловная ключевая роль данного произведения, его во многом обобщающее, синтезирующее значение является аргументом в пользу того, что общность создаваемых в 1960-е годы опусов определяется для Лигети не столько следованием или не следованием традиции, сколько единой для большинства сочинений темой Страшного суда.

В Реквиеме Лигети использует лишь первую часть канонических текстов: четыре номера включают в себя Introitus, Kyrie eleison и секвенцию Dies irae, разделенную на два номера (Lacrimosa выделена в самостоятельный раздел). Подобный выбор текстов, удельный вес повествования именно о Страшном суде даже на этом уровне показывает важность для композитора образов Апокалипсиса.

Две контрастные сферы составляют содержание Реквиема в крупном плане — это небытие (крайние части) и страх перед ужасами последних дней (Kyrie, Dies irae). При этом во второй и третьей частях невозможно не ощущать отстраненность, «бесстрастный экспрессионизм» пространства, в котором разворачивается действие. Эффект достигается в результате включения в музыкальную ткань длинных нот-педалей на *p* или *pp*, поочередно звучащих у разных инструментов. Их разрозненное «включение», похожее на таинственные блики-отсветы, создает впечатление космического континуума, в котором пространство, время, звук и свет — суть одно и то же. Яркий пример такого рода музыкального решения — оркестровое сопровождение Kyrie, которое «притушевывает», объективизирует экспрессию хоровой партии.

Introitus, в соответствии с текстом, — это картина вечного покоя. Реквием буквально вырастает из тишины, начинается с тянущейся малой секунды у двух тромбонов и истаивает в излюбленном Лигети morendo al niente (генеральная пауза в тт. 82–83[50]). Постепенно взору предстает необъятное пространство. Это достигается с помощью использования риторических фигур anabasis и multiplicatio, трактованных в широком смысле[51]. Восходящая хоровая линия (от басов к сопрано) словно символизирует движение от мрака к свету. Выражается эта мысль и вербально: именно на словах Et lux perpetua[52] (т. 65), произнесенных в конце всей

---

[50] Цитаты и цифровые обозначения приводятся по изданию партитуры: *Ligeti G.* Requiem [Score] / György Ligeti. — Frankfurt, London, New York : Henry Litollfs Verlag, C. F. Peters, 1965. — 49 p. — Музыка (знаковая): непосредственная.

[51] Использование риторических фигур заставляет вспомнить «Приключения».

[52] «И вечный свет».

части[53], вступают все сопрано. «Завоевание» света дается трудно, с задержкой: тембр сопрано сначала использован как солирующий голос (в дуэте с меццо-сопрано, т. 51), и лишь потом — как хоровая краска.

В Introitus можно выделить три части, выделяющие основные идеи данного номера: Requiem aeternam (тт. 1–28), Te decet (тт. 29–64) и заключительная Requiem aeternam (тт. 50–83). Границы второй и третьей частей размыты: дуэт сопрано и меццо-сопрано вступает как бы внахлест с окончанием предыдущего раздела, лишь темброво выделяясь на фоне затухающих созвучий у альтов, теноров и басов. Тематически же все три раздела родственны и скорее представляют собой единую линию, этапы постепенного «разрастания» звучащего пространства (каждый новый раздел начинается со вступления нового голоса: басов — теноров и альтов — сопрано и меццо-сопрано). Данная трактовка формы акцентирует внимание на сквозной логике развития материала, с постепенным «завоеванием» фактуры и ускорением развертывания материала (отсюда контрапунктическое проведение окончания второй части и начала третьей).

Однако возможно и иное видение формы — как строфической композиции. При этом границы строфы музыкальной и строки поэтической не всегда совпадают: первая, вторая и шестая (заключительная) музыкальные строфы равны первой, второй и заключительной строкам поэтического текста, третья — сразу трем поэтическим строкам (с третьей по пятую), четвертая — полутора (шестой и половине седьмой строки), а пятая — половине строки. Начало каждой музыкальной строфы маркировано самим композитором и отмечено каждый раз почти тождественным фактурным решением, а также сходным тематизмом.

На наш взгляд, принципы трехчастности и строфической формы действуют в данной части одновременно. Постоянное повторение определенной фактурной модели и тематизма (пусть даже вариантно измененного) по типу строфического развертывания сосуществует здесь с логикой трехступенчатого сквозного развития, с завоеванием новых тембров.

Тематизм первого номера Реквиема основан на технике микрополифонии. Впрочем, за счет медленного темпа (Sostenuto) разрозненность, «несовпадение» вступления голосов не ощущаются как отражение хаоса мироздания, а, скорее, создают эффект масштаба, звучащей тишины и — тех же бликов в пространстве, что и отдельные выдержанные ноты в оркестре[54].

На смену образам небытия приходит молитва Kyrie — субъективное высказывание, отмеченное ремаркой «Molto espressivo»[55], выступает как альтернатива «тому» миру, как сопоставление небытия и человеческих страданий.

---

[53] В тексте Introitus, как известно, повторяются две начальные строки: Requiem aeternam dane eis, Domine, Et lux perpetua luceat eis. Несмотря на репризность текста, музыкально первая часть Реквиема Лигети основана на сквозном развитии.

[54] На важность пространственных эффектов обращает внимание и автор в Предисловии к Реквиему, в котором точно указано местоположение хоров на сцене.

[55] Звучащая фактура в данном номере неоднородна: общему указанию «Molto espressivo» противоречит ремарка у теноров (а затем и у меццо-сопрано) «non espressivo, im Hintergrund» (на заднем плане), у остальных — espressivo. Далее ремарка «non espressivo …» появится в партиях альтов и басов.

Здесь, в противовес предыдущей части, микрополифоническая техника, введенная с самого начала (в quasi-канонах альтов и теноров), рождает ощущение хаоса, растерянности, разобщенности. Огромное нарастание звучности, уже знакомое по Introitus, создает эффект расширения границ пространства, увеличивает напряженность, экспрессивность, придает звучанию массовость, как будто к молитве присоединяется все больше и больше людей, но все они словно не слышат друг друга. Этот эффект усугубляется за счет дублирования в голосах оркестра (начиная с буквы E партитуры) вокальных партий, разделенных по четыре, построенных микрополифонически. Так, например, в начале струнные divisi повторяют мелодические линии теноров, затем (буква G) кларнеты и контрабасы присоединяются к партиям меццо-сопрано.

Данная часть построена в духе баховской Kyrie из Высокой мессы h-moll — с разделами, отмечающими новую строку текста и отличающимися по характеру: три волны развития, из которых масштабные крайние контрастирует с более «личной» серединой. Границы частей, однако, стерты: вступление женских голосов с новой темой на словах «Christe eleison» приходится на окончание распевов в мужских голосах, относящихся к первой части; «роковые» фанфары, связанные с появлением репризы, «врываются» в середину на несколько тактов раньше (тт. 75–77), а возвращение начальной темы накладывается на допевание меццо-сопрано и альтами мелодии средней части.

Первый раздел Kyrie начинается с почти фугированного проведения каждый раз вариантно изменяющейся темы во всех голосах. Традиционны и порядок вступления голосов (альты, тенора, басы, затем меццо-сопрано и сопрано), и противосложения, основанные на общих формах движения. Барочная «основа» между тем за счет микрополифонии, почти не слышна: слух отмечает появление новых голосов, однако не успевает «зацепиться» за проведение темы (расстояние вступления слишком мало, подчас в одну четверть с точкой), тем более что тема постоянно видоизменяется. В результате, упорядоченность фугированного развития нивелируется, «тонет» в хаосе, разрастающемся с прибавлением новых голосов.

В какой-то момент становится понятно, что Kyrie в трактовке Лигети — не просто молитва, но молитва *последняя* — «Господи, помилуй!», аналог «Salva me» из Dies irae, — мольба, которую в предсмертной агонии кричит человечество. Общее crescendo доходит до кульминации (буква H), где очередное вариантное проведение темы у сопрано возвышается до пронзительного си-бемоль второй октавы, выдержанного на *ff* шесть тактов и поддержанного кластером у всего оркестра. Затем следует спад, переключение в «субъективную» сферу.

Лирическое «Christe eleison» отмечено, прежде всего темброво: Лигети использует здесь лишь женские голоса и струнные инструменты[56]. Очень краткий момент «затишья перед бурей», благодаря общности тематического (микрополифонического) развития воспринимается как некий отголосок пережитого страдания.

И — вновь изображение человеческих мук. Возвращается первоначальная тема, только на сексту выше (на соль вместо си-бемоль, у сопрано, буква K). Новая волна развития, с еще большими взволнованными пассажами-распевами (аналогами демонических «вихрей» из «Новых приключений» и «Атмосфер», буквы

[56] Протяженная педаль у флейты использована здесь как уже упоминающийся «отсвет» в рамках средней части Kyrie длится недолго (тт. 61–66) и не несет смысловой нагрузки.

M–N), роковыми «зовами» у труб (буква O), предельно обнажает переживания, дает эффект пренасыщения, чрезмерности происходящего, что отвечает задачам «бесстрастного экспрессионизма». И после пережитого — вновь момент «переключения», погружение в Ничто.

Эти краткие мгновения «растворения» в небытии в конце каждой части очень важны: они не только дают передышку между крайне экспрессивными, эмоциональными разделами, но и создают своеобразный ретроспективный эффект. Мы словно наблюдаем за картинами прошлого (или будущего?), раз за разом «выплывающими» из хаоса вселенной. Это также дает возможность отстраниться от изображаемых переживаний, взглянуть на них со стороны.

Dies irae, ключевая для Лигети часть, передающая картину Апокалипсиса, сразу начинается с аффекта страха, граничащего с безумием. Стиль concitato, мощное tutti на *fff*, роковые фанфары медных инструментов — все это продолжает традицию воплощения данной части Реквиема в музыке, однако выводит ее на новый, доведенный почти до абсурда уровень напряжения, накала страстей. Кратким, но емким зачином композитор «разрушает» хрупкую тишину, установившуюся после исступленной Kyrie.

В свободную композицию Dies irae Лигети включает семнадцать стихов секвенции и отмечает среди них семь ключевых, с которых начинаются разделы. При этом остальные строки и даже строфы текста могут подчеркиваться отдельно, «кочевать» из раздела в раздел, еще раз отмечая важные для композитора идеи. Так, например, стих Quaerens me[57], который должен следовать вслед за Recordare, помещен в середину раздела Juste Judex[58]. В некоторых стихах (Tuba mirum, Mors stupebit, Recordare) Лигети отделяет последнюю строку. Намерения здесь, на наш взгляд, разные. В случае строк «Judicanti responsura» («Чтобы дать ответ судящему») и «Ne me perdas illa die» («Да не погубишь Ты меня в тот день»), выделяемых тембром (в первом примере соло меццо-сопрано приходит на смену хоровому скандированию, буква J; во втором — вновь соло, на этот раз сопрано, контрастно выделяется на фоне колоратур хора, буква R) и большой паузой, обособление от основной строфы подчеркивает их смысловую значимость, определяют переход от массового к субъективному, личному. Иное в «Coget omnes ante Thronum» («Всех соберет к трону»), где мелодическая линия пуантилистически разбросана по партиям хора и почти неуловима на фоне мистического Mors stupebit[59] (ц. F–H). Здесь вуалируется смысловая нагрузка, акцент перемещается на первые две строчки Tuba mirum и Mors stupebit, связанные с образами смерти[60] (см. *Табл. 3*).

Объединение эпизодов по разным сферам аффектов связано не только с содержанием и музыкальным воплощением, но и со структурой части. Разделы,

---

[57] «Взыскуя меня, Ты сидел изнуренный».

[58] «Правый судия возмездия».

[59] «Смерть и рождение оцепенеет».

[60] Композитор свободно обращается и с членением внутри отдельных строк, нередко разделяя их цезурами. Например, строка «Supplicanti parce, Deus» разделена Лигети таким образом, что последнее обращение к Богу дано спустя большую паузу и у других голосов (дуэт солистов «подхватывают» тенора и басы, буква T). Более радикальный вариант — в букве M: строка «Nil inultum remanebit» («Ничто не останется без возмездия») рвется буквально посередине слова inultum, что, вместе с взволнованным скачкообразным движением, передает еще больший страх.

«отвечающие» за сферу смерти, как уже было показано выше, «спаяны» между собой за счет последней строки Tuba mirum, перенесенной в ткань следующего фрагмента. Похожим образом связаны и три раздела «сферы страха»: Rex tremendae начинается «внахлест» с последними словами предыдущего стиха, а последняя строчка Recordare контрапунктически переплетается с Juste Judex.

Сферы смерти и страха — почти наглядное воплощение основных, с точки зрения Лигети, образов Страшного суда. Значение имеет и взаимодействие данных сфер, и очевидный «перевес» в сторону потустороннего, объективно-отрешенного.

Начиная с раздела Tuba mirum, дыхание смерти/небытия становится неотъемлемой частью пространства Dies irae. Очень статичная, выдержанная долгими нотами в разных регистрах (с небольшими легкими пассажами) мелодическая линия становится продолжением оркестровых отсветов в Kyrie: тот же эффект невесомости, парящих точек в пространстве рождается с первых нот солирующего сопрано, «подсвеченных» пассажами и длительными аккордами у хора и медных инструментов.

Mors stupebit вносит и другую, мистическую краску (начальное скандирование sotto voce), однако пуантилистическая линия, на которой строится мелодия последней строчки Tuba mirum, вновь оставляет слушателей в пространстве небытия, космического хаоса. Это подчеркивается и оркестровым решением: после возгласов хора звучание словно «проваливается» в бездну: в низком регистре длятся зловещие созвучия у басового кларнета, контрфагота, тромбонов, басового тромбона, клавесина, арфы и контрабасов divisi (инструментовка, близкая «Приключениям»).

С момента появления стиля concitato, знакомого по введению части, напоминает о себе тема страха смерти. Однако сфера небытия не только не уходит, но и постоянно напоминает о себе: ощущается присутствие «того» мира, его спокойной, но настойчивой линии (например, затаенное рычание тромбонов в букве H — схожее с «Атмосферами» и оперой оркестровое решение), а пассажи у хора воспринимаются уже не только как страх перед *неизведанным*, но и как реакция на происходящее.

В разделе Liber scriptus две сферы словно бы сопоставлены друг другу: «всполохам» на *fff* у хора и оркестра tutti отвечает спокойное, a cappell'ное звучание Judex ergo, поддержанное лишь тремоло струнных. «Quim sum miser», хотя и звучит несколько более динамично, с началом нового раздела — строгого скандирующего хора Rex tremendae — почти сразу же возвращается мягкое, «космическое» звучание (см. раздел Inter oves).

Эта трактовка солистов и хора, на наш взгляд, достаточно необычна: высказывания более субъективные поручены хору, как отражение массового, всепоглощающего характера переживания. Солирующие же линии передают объективное, над-личное (в традиционных хоровых произведениях, как известно, картина с точностью противоположная).

Соотношение меняется в разделе «Quid sum miser tunc dicturus»[61]. Мелодика вокальных соло резко меняется, становится более эмоциональной, взволнованной, приближается к «безумному» стилю concitato[62].

В этом плане выделяется финальный раздел Dies irae, Oro supplex et acclinis, в котором и происходит окончательное смирение с неизбежным, принятие смерти. Как бы издалека, на фоне угасающего созвучия у струнных, звучит прощание с жизнью («Рассыпалось сердце в прах, яви заботу о моем конце»).

Финальная часть Реквиема, Lacrimosa, вызывает у музыковедов ощущение неисчерпанности конфликта. В. Маркс пишет: «Здесь не пессимистическая сдача силам смерти и не обнадеживающее утешение о лучшей загробной жизни; выжившие музыканты (два солиста и поредевший оркестр в очень простой гомофонной фактуре) почти, кажется, изображают поле боя днем позже кровавого столкновения» [8, *с. 77*]. Схожие мнения высказывают и отечественные исследователи — С. И. Савенко («Человеку — и роду человеческому — дано лишь поведать о страхе и отчаянии смерти, прежде чем исчезнуть в пустоте небытия. Панический ужас не может быть побежден или преодолен — он может лишь рассеяться в “сером утреннем свете Lacrimosa” (О. Нордвал) бесслезного “конца мира”» [18, *с. 49*]), Ю. В. Крейнина («В музыкальной литературе нелегко найти столь же мрачное произведение на канонический текст — первые три части, Introitus, Kyrie eleison и Dies irae, развиваются от застылости и оцепенения к вселенской катастрофе, финальная Lacrimosa завершается бесплотным вознесением, растворением звуковой материи, но не приносит катарсиса» [16, *с. 17*]).

Значение Lacrimosa — не столько в обозначении своеобразного «многоточия» после гибели человечества. Несомненно, эффект пустоты, возникающий в финале Реквиема, дает ощущение некоего потустороннего мира — особенно во второй строфе, где дуэт звучит на фоне тремоло у арфы и струнных и зловещих аккордов у клавесина. Но преодоление страха смерти уже произошло — в послесловии Dies irae. Для Лигети, размышляющего о Страшном суде в рамках концепции «бесстрастного экспрессионизма», момент преодоления не означает обязательной борьбы, столкновения жизни и смерти. Это процесс интеллектуальный, связанный больше с осмыслением и принятием. В этом плане Реквием видится нам продолжением линии «Приключений». Здесь — тот же философский, отстраненный, «бесстрастно-экспрессивный» подход к изучению смерти. Однако момент осознания неизбежности уже не вынесен за рамки сочинения. На наш взгляд, Lacrimosa посвящена именно этому.

С такой точки зрения можно объяснить факт несомненного родства финальной части Реквиема и дуэта влюбленной пары из «Великого Мертвиарха», сходных и по строению (три строфы, начинающиеся с унисона), и по выбору голосов (сопрано и меццо-сопрано), и по ритмике, и по местоположению в форме (дуэт Амандо и Аманды также выполняет заключительную функцию в Четвертой

---

[61] «Что скажу тогда я, жалкий».

[62] Вокальная партия сопрано, в частности, очень напоминает партию Гепопо из будущей оперы Лигети: те же огромные скачки, виртуознейшие пассажи, резкие смены регистра с предельно высокого на очень низкий. Сходно и положение данных номеров в художественном целом: и в том, и в другом случае это — выражение безумного страха перед концом света.

сцене оперы). На первый взгляд, образы Lacrimosa и дуэта радикально противоположные — небытие и жизнь. Но именно их сходство заставляет задуматься: а не является ли финал Реквиема своеобразной альтернативой смерти? Не в христианском, утешительном смысле — а в философском аспекте, подобно тому, как дуэт в опере также символизирует обратную сторону жизни — не смерть, но любовь…

Lux aeterna (1966) — последнее вокальное произведение Лигети до оперы, в котором воплощается тема Страшного суда. Как говорил сам композитор, идея сочинения во многом была связана с созданием Реквиема: «Сразу после Реквиема я написал Lux aeterna, в немного другом стиле, но это часть той же идеи Реквиема» [3, *с. 48*].

Несмотря на то что с точки зрения вербального текста Lux aeterna, действительно, можно считать продолжением Реквиема, по своему воплощению это произведение намного ближе инструментальным опусам начала 1960-х годов — кратким, с господством одной образной сферы Страшного суда, чаще всего, воплощающим идею небытия, пустоты.

То же — в Lux aeterna. Написанное в сонорной технике, с элементами talea, данное сочинение является возвращением Лигети к жанру ранних лет — хоровой одночастной композиции a cappella, однако с другим образным содержанием.

Статичная композиция, с точным делением на четыре раздела (в соответствии со строками текста[63]) представляет собой знакомую по другим сочинениям картину *иного* пространства, пребывающего в вечном покое. Особо обращает на себя внимание прием эха, который используется здесь впервые без связи с личностным, субъективным — но также передает эффект безмолвия, отрешенности окружающего мира (буква B, окончание первой строки).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После вокально-хоровых опусов 1962–1966 годов интерес Лигети к теме Страшного суда не ослабевает. Своеобразные инструментальные аналоги вокальным «апокалиптическим» картинам можно найти, например, в Концерте для виолончели с оркестром (1966), где две части изображают неподвижное пространство небытия и зловещее, демоническое начало, а кульминация построена на чередовании разделов «Wild»[64] (аналога стиля concitato) и «Mechanisch-Präzis»[65]. Подобное встречаем в Двойном концерте для флейты, гобоя и оркестра (1972): то же соединение «статической» первой части и «динамической» второй в двухчастном цикле; кода, обозначенная как Prestissimo meccanico. Панорама образов Страшного суда представлена в Струнном квартете № 2 (1968), с демонстрацией «ужасных событий» последних дней человечества (I и II части[66]), еще одним

[63] Lux aeterna luceat eis, Domine, // Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. // Requiem aeternam dona eis, Domine, // Et lux perpetua luceat eis.

[64] Безумный, дикий.

[65] Механически точный.

[66] Здесь, помимо содержательного и общего музыкального планов, сходны с Реквиемом и конкретные технические детали: например, как и в Kyrie (тт. 47–52), использован прием тянущейся ровно шесть тактов сверхвысокой ноты (тт. 39–44).

примером meccanico-type (III часть), образами страдания (IV часть) и возвращением к хаосу (V часть).

Ключевую роль тема Страшного суда играет в опере «Великий Мертвиарх». На лейтмотивность Dies irae в опере впервые указал В. Маркс, находя соответствия со структурой текста секвенции в различных фрагментах (тема «Небесного тромбона», куплетов Пита и Астрадаморса из Третьей сцены) [3, *с. 81*]. Появляется текст Dies irae и напрямую: искаженной цитатой секвенции начинается опера, отдельные фразы, отсылающие к каноническому тексту (например, «Ибо пришел день гнева и возмездия»), звучат в эпизоде прибытия Некроцаря во Второй сцене.

Что касается идеи воплощения образов Страшного суда средствами «бесстрастного экспрессионизма», то в опере Лигети существенно переосмысливает данную концепцию. Красочность и отстраненность, а также музыкальные приемы воплощения отдельных образных сфер остаются прежними, однако к философскому принятию факта ухода из жизни прибавляется двойственность в отношении к ней. Гротеск, заявивший о себе еще в «Приключениях», становится действенным методом «снижения» трагедийного пафоса, еще одним средством «бесстрастного экспрессионизма», и в конечном итоге именно благодаря постоянной двойственности изображаемых событий оказывается возможным преодоление страха смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bauer A. M.* Ligeti's laments: nostalgia, exoticism and the absolute / Amy Bauer. — Farnham : Ashgate, 2011. — 234 p. — Bibliogr. : P. 205–223. — ISBN: 978-1-409-40041-7. — Текст : непосредственный.
2. *Edwards P. J.* György Ligeti's Le Grand Macabre: postmodernism, musico-dramatic form and the grotesque / Peter Edwards. — London, New York : Routledge, 2017. — 154 p. — Bibliogr. : — P. 139–148. — ISBN: 978-1-472-45698-4. Текст : непосредственный.
3. György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself. — London : Eulenburg, 1983. — 140 p. — ISBN: 0-903873-68-0. Текст : непосредственный.
4. *Hicks M.* Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée / Michael Hicks. — Текст : электронный // jstor.org [сайт]. — 2012. — 14 окт. — URL: http://www.jstor.org/stable/833048 (дата обращения: 20.08.2020).
5. *Kurtág G.* Kylwyria — Kálvária / György Kurtág. — Текст : электронный // signandsight.com [сайт]. — 2007. — 24 окт. — URL: http://www.signandsight.com/features/1580.html (дата обращения: 13.04.2020).
6. *Levy B.* Metamorphosis in music: the compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s / Benjamin R. Levy. — NY : Oxford University Press, 2017. — 292 p. — Bibliogr. : P. 277–286. — ISBN: 978-0-199-38199-9. Текст : непосредственный.
7. *Lobanova M. N.* György Ligeti: style, ideas, poetics / Marina Lobanova. Transl. from the Russ. Ms. by Marc Shuttleworth. Studia Slavica Musicologica. — Berlin : Kuhn, 2002. — 449 p. — ISBN: 3-928864-90-4. Текст : непосредственный.
8. *Marx W.* «Make room for a Grand Macabre!» The concept of Death in György Ligeti's Oeuvre / W. Marx. — Текст : непосредственный // György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by L. Duchesneau and W. Marx. — Woodbridge, UK : Boydell Press, 2011. — ISBN: 978-1-843-83550-9. — P. 71–86.

9. *Okonşar M.* Micropolyphony. Motivations and justifications behind a concept introduced by György Ligeti. A partial analysis of «Atmosphéres» / Mehmet Okonşar. — Текст : электронный // https://upload.wikimedia.org [сайт]. — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Ligeti-Micropolyphony.pdf (дата обращения: 19.08.2020).
10. *Peitgen H. O.* Continuum, Chaos and Metronomes — a Fractal Friendship / H. O. Peitgen. — Текст : непосредственный // György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds / Ed. by L. Duchesneau and W. Marx. — Woodbridge, UK : Boydell Press, 2011. — ISBN: 978-1-843-83550-9. — P. 87–107.
11. *Ryzhinskii A. S.* Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works / Aleksandr Ryzhinskii. — Текст : электронный // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. — 2018. — Т. 8. — Вып. 4. — С. 578–592. — URL: https://doi.org/10.21638/spbu15.2018.403 (дата обращения: 09.07.2020).
12. *Searby M.* Ligeti's Chamber Concerto — Summation or Turning Point? / Michael Searby. — Текст : электронный // jstor.org [сайт]. — 1989. — URL: https://www.jstor.org/stable/944856 (дата обращения: 20.08.2020).
13. *Taylor S. A.* Ligeti, Africa and Polyrhithm / S. A. Taylor. — Текст : непосредственный // The world of music. Traditional music and composition: for György Ligeti on his 80th birthday / ed. M. P. Baumann, J. Stock et al. — Berlin : VWB, 2003. — Vol. 45. — No. 2. — С. 83–94.
14. *Temes B. T.* Ligeti and Romanian folk music: an insight from the Paul Sacher Foundation / B. T. Temes. — Текст : непосредственный // György Ligeti's cultural identities / A. M. Bauer; ed. by A. Bauer and M. Kerékfy. — London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018. — Bibliogr. : P. 246–259. — ISBN: 978-1-472-47364-6. P. — 120–138.
15. *Крейнина Ю. В.* Горький смех (об опере Le Grand Macabre) / Ю. В. Крейнина. — Текст : непосредственный // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; сост. Ю. Крейнина. — М. : РИИ, 1993. — ISBN отсутствует. — С. 76–90.
16. *Крейнина Ю. В.* Личность и творческая судьба / Ю. В. Крейнина. — Текст : непосредственный // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; сост. Ю. Крейнина. — М. : РИИ, 1993. — ISBN отсутствует. — С. 15–24.
17. *Лебедев С. Н.* Гокет / С. Н. Лебедев. — Текст : электронный // Большая российская энциклопедия. Электронная версия [сайт]. — 2016. — URL: https://bigenc.ru/music/text/3889533 (дата обращения: 14.12.2019).
18. *Савенко С. И.* О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х — 80-е годы) / С. И. — Текст : непосредственный // Дьердь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; сост. Ю. Крейнина. — М. : РИИ, 1993. — ISBN отсутствует. — С. 3855.
19. *Трайнина Е. Л.* Поздний «Лигети-стиль»: произведения 1990-х — 2000-х годов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Трайнина Елена Леонидовна; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2013. — 26 с. — Библиогр. : с. 26. — Место защиты: РАМ им. Гнесиных. — Текст : непосредственный.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица 1. Композиция «Приключений» (1962)

Раздел 1	Раздел 2	Раздел 3	Раздел 4	Раздел 5	Раздел 6	Раздел 7
Agitato	«Conversation»	Senza tempo	Allegro appassionato	Subito: Eco (solemne, funebre)	«Action dramatique»	Senza tempo
T. 1–37	T. 38–46	T. 47–48	T. 49–102	T. 103–107	T. 108–113	T. 114–115

Таблица 2. Композиция «Новых приключений» (1965)

I часть:

Sostenuto	«**Hoquetus**»[67]	**Piu mosso**	«**Commérages**»[68]	«**Communication**»[69]
T. 1–27	T. 28–39	T. 40–56	T. 57–82	T. 83–91

II часть:

Agitato molto	**Sostenuto misterioso**	**«Choral»**	**Agitato molto**	**«Les Horloges Démoniaques»**[70]	**«Coda»**
T. 1–18	T. 14	T. 19–21	T. 22–30	T. 31–43	T. 44–57

Таблица 3. Композиция Реквиема (1965)

Сфера страха[71]	**Сфера смерти**		**Сфера страха**			**Сфера молитвы**
1. **Dies irae, dies illa**; 2. Quantis tremor	3. **Tuba mirum** (без последней строки)	4. **Mors stupebit**; последняя строка Tuba mirum (Coget omnes…)	5. **Liber scriptus**; 6. Judex ergo; 7. Quim sum miser	8. **Rex tremendae**; 9. Recordare (без последней строки)	11. **Juste Judex**; последняя строка Recordare (Ne me perdas..) 12. Ingemisco tanquam; 13. Qui Mariam absolvisti; 14. Preces meae; 10. Quaerens me; 15. Inter oves; 16. Confutatis	17. **Oro supplex et acclinis**
До буквы A	Буквы A–E	F–J	K–O	O–Q	R–EE	FF

[67] «Гокет».

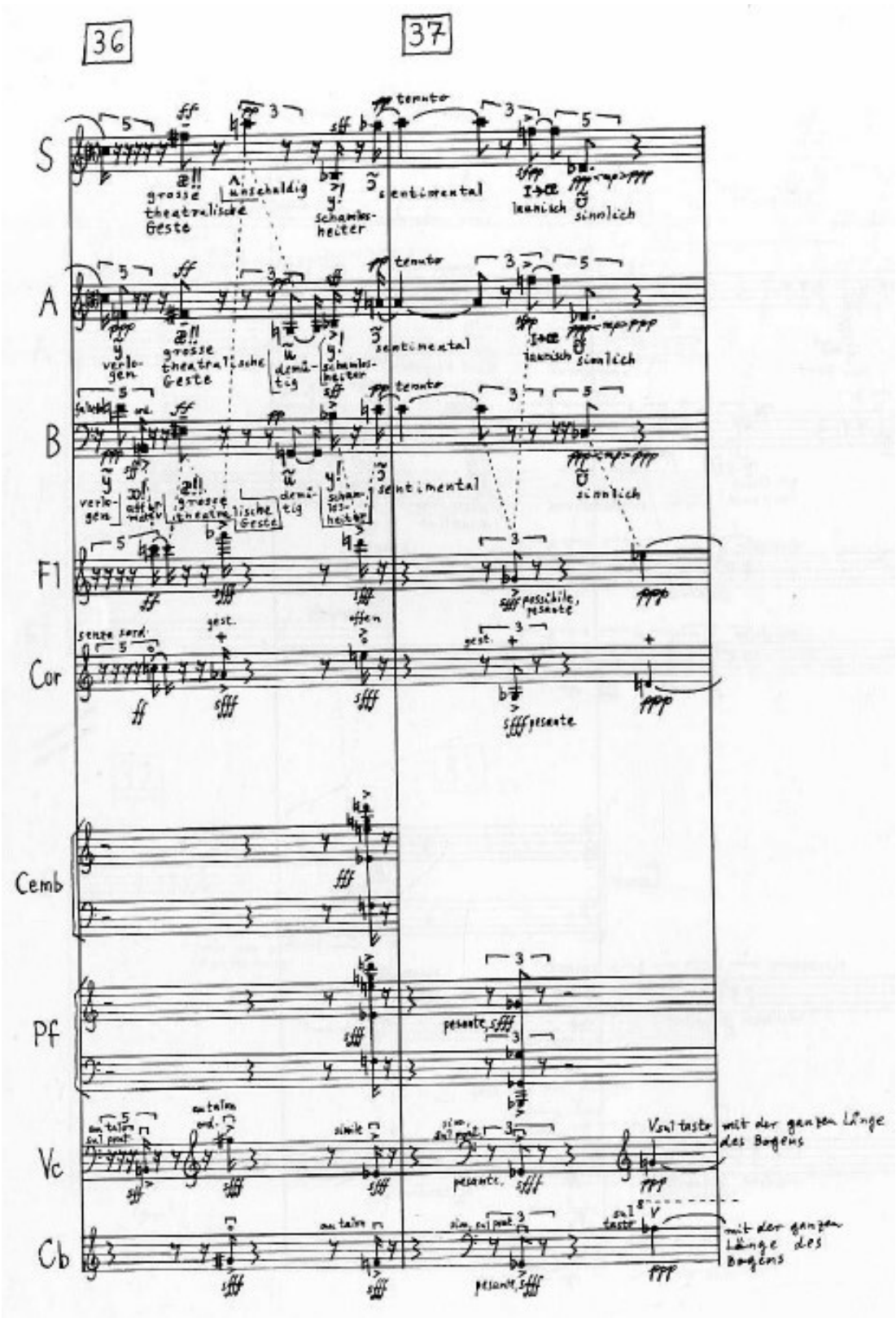
[68] «Сплетни».

[69] «Общение».

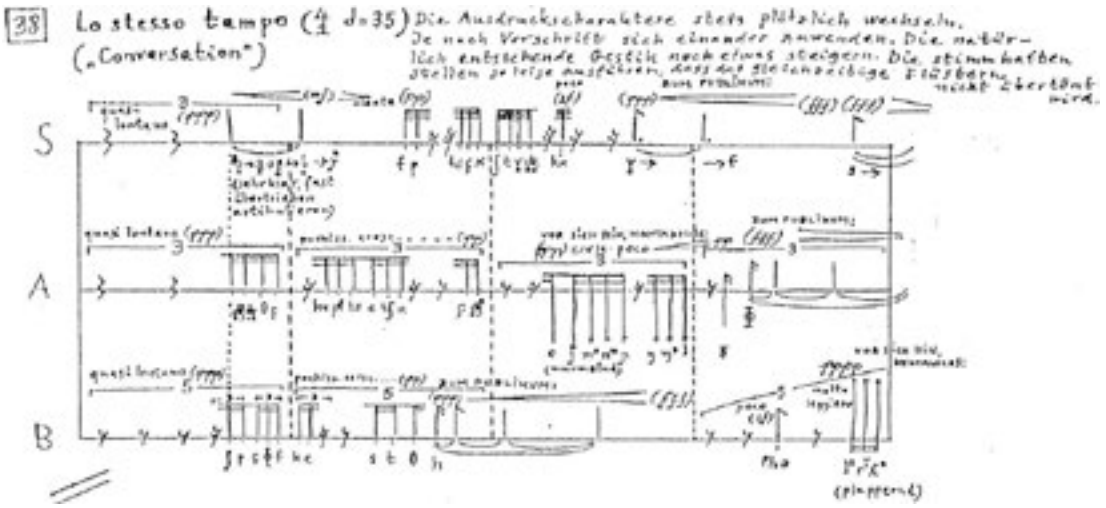
[70] «Демонические часы».

[71] Названия сфер основаны на господстве в данных разделах определенных музыкальных характеристик.

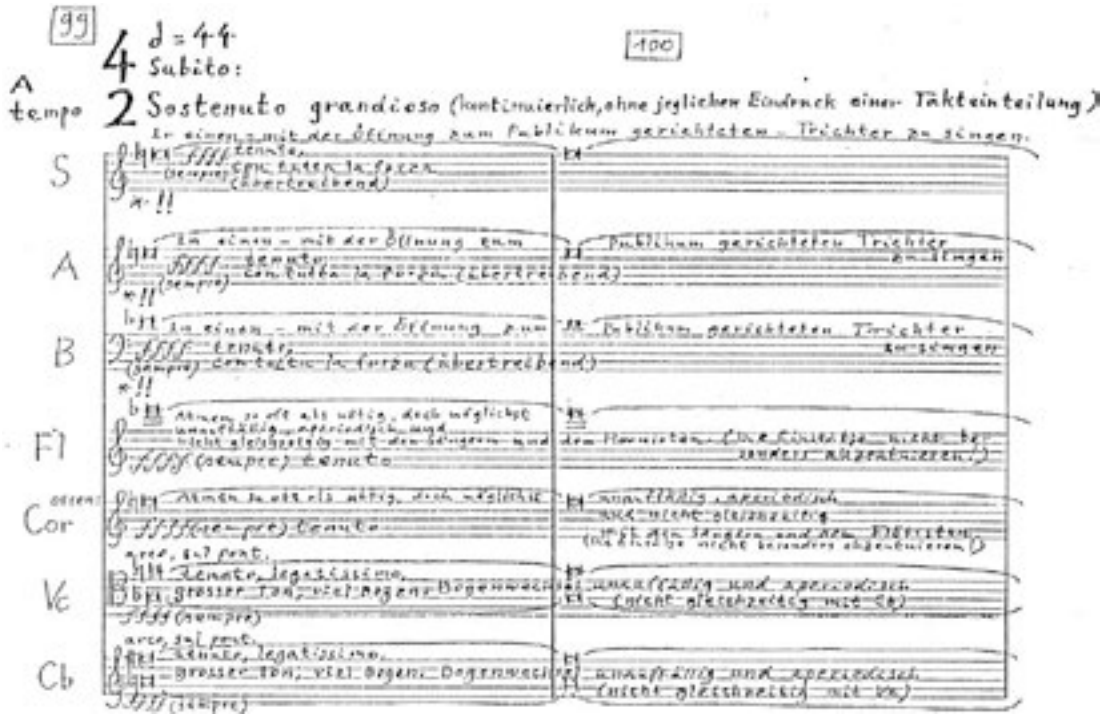
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ



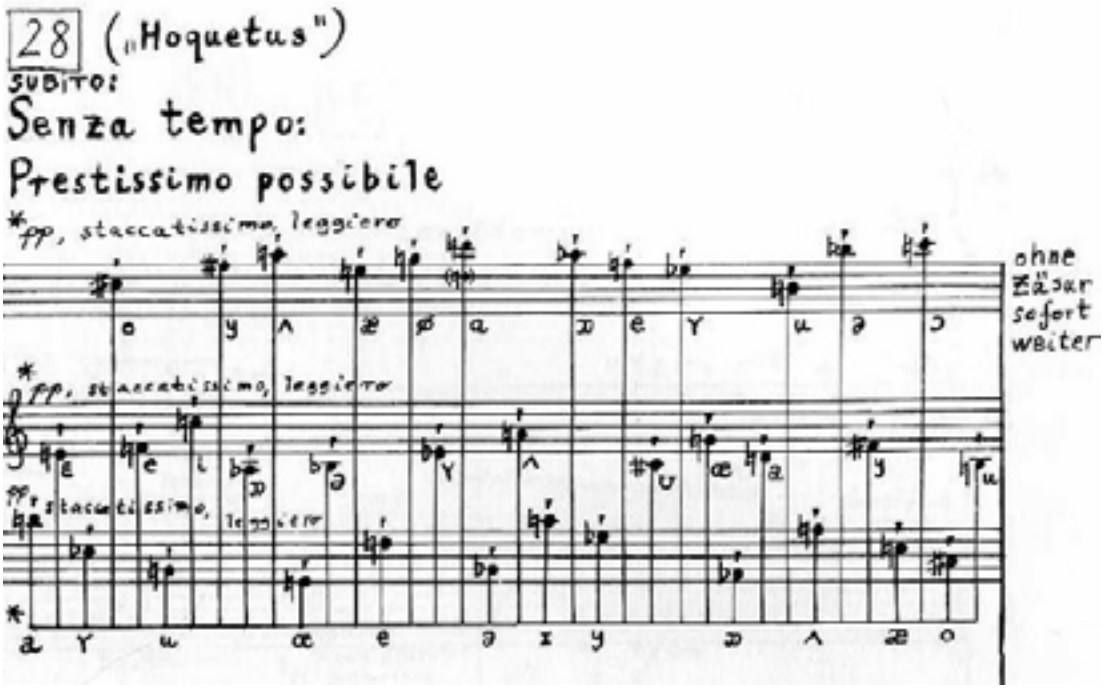
Нотный пример 1. «Новые приключения», такты 36–38



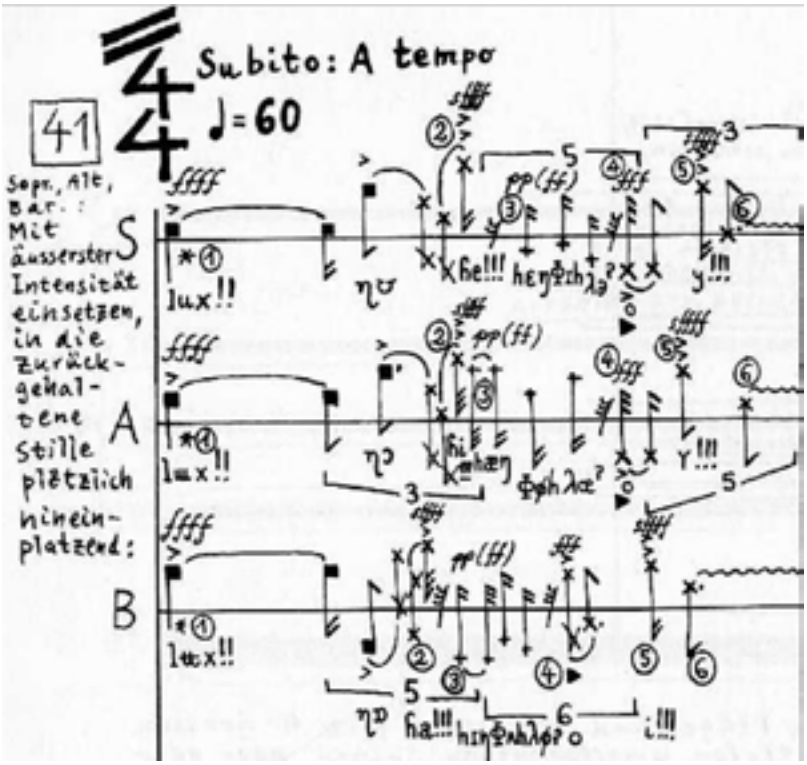
Нотный пример 2. «Приключения», раздел «Разговор»



Нотный пример 3. «Приключения», такты 99–100



Нотный пример 4. «Новые приключения», раздел «Гокет»



Нотный пример 5. «Новые приключения», такт 42

Номинация
«Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

Первая премия

СОХРАНЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА ДОСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Сивков Михаил Сергеевич
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Развитие теории и практики деятельности по охране объектов историко-культурного наследия особо актуально в современных реалиях, когда по всему миру под разными предлогами ведутся «войны с памятниками». Подобные события мы уже наблюдали в отечественной истории. Смена политической парадигмы в начале XX века в России поставила под угрозу существование многих объектов культурного наследия, а многие были безвозвратно уничтожены. Но, годы спустя, история показала, насколько серьезная и непоправимая ошибка была совершена. Именно поэтому задача наших современников заключается в том, чтобы не позволить подобным событиям повториться, направив все силы на сохранение культурного наследия страны. И добиться успеха в этом непростом вопросе возможно, если ориентироваться на, даже горький, исторический опыт.

Интерес к вопросу охраны объектов историко-культурного наследия с годами только возрастает. В России активно действуют крупные государственные учреждения, среди которых Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, Российский научно-исследовательский институт культурного наследия имени Д. С. Лихачёва, Центр документации наследия, на базе которых регулярно проводятся научно-практические конференции, конкурсы, круглые столы, посвященные вопросам сохранения памятников старины. Помимо них, общественный интерес вызывают негосударственные объединения и проекты, например: движения «Архнадзор» и «Живой город», сетевая база данных о памятниках Великой Отечественной войны «Место памяти» и многие другие.

В правовой сфере, помимо закрепления в Конституции РФ первостепенной роли культурного наследия в формировании и сохранении национальной идентичности, эта идея фиксируется во многих других документах. Особое внимание историческому наследию уделено в Указе Президента РФ «Основы государственной культурной политики» и в «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года».

Кроме того, с 2016 года в открытом доступе появился Единый государственный реестр объектов культурного наследия, который позволяет любому желающему ознакомиться с подробной информацией о памятниках на территории Российской Федерации. Таким образом, следует вывод, что выбранная тема исследования является актуальной и востребованной в современном обществе.

Проблема недостаточной степени изученности отдельных аспектов сохранения историко-культурного наследия Северного Кавказа досоветского периода существует и на сегодняшний день. Ее решение возможно путем углубленного рассмотрения генезиса нормативно-правового регулирования этой деятельности, выявления и актуализации исторических сведений, касающихся основных монументальных памятников региона, а также составления каталога утерянных объектов культурного наследия Северного Кавказа.

Современный историко-культурный фонд Северного Кавказа насчитывает около 14 000 объектов старины, которые содержат в себе нетронутые частички прошлого региона и служат основой для детальных научных исследований. Однако любые памятники, прошедшие сквозь века и тысячелетия, очень хрупки. Они требуют повышенного внимания к своей защите, что является задачей не только государственной, но и общественной. Комплексный подход к решению задач сохранения историко-культурного наследия Северного Кавказа может стать основой для становления прогрессивной туристической среды региона, подарив ему неисчерпаемые экскурсионные ресурсы[1].

Объектом исследования выступают монументальные памятники Северного Кавказа досоветского периода.

Предметом исследования является специфика охраны объектов историко-культурного наследия дореволюционной России на Северном Кавказе.

Цель работы: проанализировать сложившуюся систему сохранения монументальных памятников Северного Кавказа в досоветский период, выделив основные причины разрушения объектов историко-культурного наследия.

Задачи:

— проанализировать нормативно-правовую базу охраны памятников на Северном Кавказе в дореволюционный период;
— определить роль государственных и гражданских объединений в сфере охраны памятников Северного Кавказа досоветского периода;
— установить перечень утраченных, восстановленных и сохранившихся объектов историко-культурного наследия региона;
— обозначить основные проблемы разрушения и восстановления памятников Северного Кавказа;
— разработать каталог утраченных объектов историко-культурного наследия Северного Кавказа.

Историография проблемы. Современное понимание проблемы сохранения объектов культурного наследия формировалось исторически. Издание трудов, затрагивающих эти вопросы, можно разделить на несколько хронологических этапов, связанных с общим развитием восприятия важности исторического наследия.

---

[1] *Селицкий А. И.* Краснодар — город ста народов: этническая ретроспектива. — М., 1968. — С. 45.

Первые попытки осознанной деятельности по сохранению памятников в России относятся к XVIII веку. С утверждением на престоле Петра I издаются первые государственные указы[2], касающиеся сохранения древностей. Однако, поскольку данная отрасль науки только начинает формироваться, значимых исследовательских работ в этот период не публиковалось.

Становление историографической базы по проблеме сохранения культурного наследия связано с появлением в России целой группы крупных музеев (более 100) в середине XIX века. Тогда были опубликованы масштабные работы, обобщавшие накопленные за столетие данные. К ним относятся: 6-томное издание Фёдора Солнцева «Древности государства Российского»[3], в котором крайне подробно, с использованием множества иллюстраций, были описаны все основные известные отечественные объекты старины, «Свод памятников России и археологический атлас по губерниям», а также регулярные отчеты Императорской археологической комиссии[4], где содержался перечень выявленных памятников древности, их историко-культурная ценность, уровень сохранности, местоположение.

К работам этого периода, посвященным памятникам Северного Кавказа, необходимо отнести труды члена Кубанского статистического комитета есаула И. И. Дмитриенко. Описывая историю края, он, косвенно, упоминает и о строительстве некоторых памятников. Так, например, в работе «Пребывание их Императорских Величеств Государя Императора Александра Александровича и Государыни Императрицы Марии Фёдоровны с августейшими детьми, наследником цесаревичем Николаем Александровичем и Великим Князем Георгием Александровичем, в Кубанском казачьем войске в сентябре месяце 1888 года»[5] Дмитриенко описывает возведение Царских ворот в Екатеринодаре, предшествовавшее приезду Александра III в город. Недостатком данного источника является узость описания самого памятника, особенностей его архитектуры, процесса строительства, т. к. основной темой произведения оставался сам факт посещения императором Кубанских земель.

Вершины развития дореволюционная научная мысль в области охраны исторического наследия достигает в начале XX столетия. Начинают публиковаться многочисленные труды ученых и деятелей культуры, в том числе и имеющие узкую тематическую направленность.

«История русского искусства»[6] Игоря Грабаря, вышедшая в 13 томах, предоставляла читателю полную картину становления и развития русского искусства,

---

[2] Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. — 1830. — Т. 5. — С. 541–542.

[3] Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению государя императора Николая I : в 6 отд. и доп. к отд. III. — Репринтное издание 1849–1853 гг. — СПб. : Альфарет, 2006.

[4] *Гуркина Н. К., Исаев А. П.* Охрана культурного наследия в России: история и современность. — СПб., 2011.

[5] *Дмитренко И. И.* Пребывание их Императорских Величеств Государя Императора Александра Александровича и Государыни Императрицы Марии Фёдоровны с августейшими детьми, наследником цесаревичем Николаем Александровичем и Великим Князем Георгием Александровичем, в Кубанском казачьем войске в сентябре месяце 1888 года. — С.-Петербург, 1898. — 94 с.

[6] *Грабарь И. Э.* История русского искусства. — М. : Наука, 1964.

начиная с древних времен. Тематика каждого тома определена конкретным периодом и видом искусства, будь то живопись, архитектура или скульптура.

Также систематизация накопленного материала по истории памятников России была реализована в 14 выпусках издания «Культурные сокровища России» Ю. И. Шамурина[7]. Эти книги раскрывают судьбу архитектурных памятников Российской империи, представляющих историко-культурную ценность. Каждый выпуск посвящен небольшой группе городов, и отдельная книга рассказывает о церковных и дворцовых ансамблях Юга России. Помимо фактических сведений, труды содержат некоторые искусствоведческие заметки, касающиеся рассматриваемых памятников, что делает «Культурные сокровища России» полноценным научным произведением. Описание объектов представлено не только в текстовом виде: работа Ю. И. Шамурина содержит множество уникальных иллюстраций.

В этот же период множество исследователей начало изучать памятники Северного Кавказа. Например, на Кубани начавший выпускаться еще в конце XIX века «Кубанский сборник»[8] приобретает ярко выраженную историческую направленность. Здесь публикуют свои работы выдающиеся краеведы, такие как Е. Д. Фелицын, В. С. Шамрай, Ф. А. Щербина и др.

Е. Д. Фелицын выпускает ряд работ, касающихся материальной культуры региона, наибольший интерес из которых представляют: «Библиографический указатель литературы о Кубанской области и Черноморской губернии»[9], где перечислены существующие научные труды по археологии и истории, содержащие планы и карты, и «Западно-Кавказские горцы и ногайцы в XVII столетии по Пейсонелю. Материалы для истории Западно-Кавказских горцев»[10], включающие в себя сведения о местных народностях, их обычаях и материальной культуре.

В. С. Шамрай впервые на Северном Кавказе в своей работе поднимает вопрос о представлении в систематизированном виде всех изданных нормативно-правовых актов региона, связанных с его историей. В 1911 году в «Кубанском сборнике» была опубликована его статья «Хронология важнейшим событиям и законоположениям, имеющим отношение к истории Кубанской области и Кубанского казачьего войска»[11]. Представленный материал был столь обширен и разнообразен, что свет увидели еще две подобные работы в 1912 и 1913 годах.

Значительны и работы В. А. Щербины. В работе «Краткий указатель археологических, естественно-исторических и этнографически-промышленных вещей и предметов, имеющихся при Кубанском областном статистическом комитете»[12] указывается не только перечень редкостей, найденных на территории региона, но также и само место находки, которое, в некоторых случаях, представляло культурно-исторический интерес.

---

[7] *Шамурин Ю. И.* Культурные сокровища России. — М. : Наука, 1915.

[8] Кубанский сборник. — Краснодар : Книга, 2006.

[9] Там же. — С. 198.

[10] Там же. — С. 205.

[11] Там же. — С. 207.

[12] Кубанский сборник. — С. 253.

И. Ф. Косинов в работе «Псекупские минеральные воды»[13] выдвигает достаточно прогрессивную на тот момент идею о том, что поддержание сохранности некоторых уникальных объектов возможно в случае, если популяризировать его значимость среди населения. На примере природных комплексов Псекупских минеральных вод автор предложил развивать туристические экскурсионные направления, которые могли бы охватить еще и памятники истории, археологии, культуры.

Целенаправленное описание памятника было изложено есаулом К. П. Гаденко. В труде «Кубанскій памятникъ Запорожскимъ казакамъ»[14] были упомянуты не только основные внешние характеристики монумента, посвященного первым казачьим переселенцам, высадившимся на Кубани 25 августа 1792 года, но также и история его создания, количество собранных по подписке средств, использованные материалы. Кроме того, описан момент открытия памятника 5 октября 1911 года и проходившие в связи с этим праздничные мероприятия. Таким образом, данная работа стала универсальным источником для изучения конкретного объекта исторического наследия.

Наука советского периода была сильно подвержена политической конъюнктуре, стремившейся устранить все пережитки монархического строя. Многие памятники были объявлены олицетворением царизма, их изучение не поощрялось, а зачастую даже критиковалось. Крупные работы, касающиеся темы настоящего исследования, практически не публиковались.

Лишь в последние десятилетия существования советской власти начинают выпускаться очерки, основной темой которых становятся вопросы краеведения. Так, В. П. Бардадым публикует работу «Этюды о Екатеринодаре»[15]. В этом труде Виталий Петрович рассказывает о том, как выглядел Краснодар (Екатеринодар) в начале XX века. Предметом его научного интереса становятся улицы города, когда-то являвшиеся настоящим «музеем под открытым небом». Его работа уникальна не столько особым научно-художественным стилем повествования, сколько своим информационным наполнением. Описание городских памятников включает в себя не только сохранившиеся, но и утраченные объекты, данные о которых трудно найти в иных источниках. Виталий Бардадым всю жизнь собирал свидетельства минувшей эпохи, на основе архивных документов он восстанавливает страницы из жизни дореволюционного Екатеринодара.

После распада СССР ситуация изменилась: снова стали доступны для рассмотрения те вопросы, которые долгое время находились под запретом. Главенствующим направлением государственной политики стало изучение сохранения древностей в период предшествовавших трех столетий. Проблема охраны памятников продолжает доминировать в отечественной исторической науке и на сегодняшний день. Качественные исследования рассматривают самые разнообразные вопросы: нормативно-правовое регулирование сохранения историко-культурного

---

[13] *Косинов И. Ф.* Псекупские минеральные воды // Кубанский сборник. — Т. 7. — Екатеринодар, 1901. — С. 226–258.

[14] *Гаденко К. П.* Кубанскій памятникъ Запорожскимъ казакамъ. — Екатеринодаръ : Электро-Типогр. Т-ва «Печатникъ», 1911. — 96 с.

[15] *Бардадым В. П.* Этюды о Екатеринодаре. — Краснодар, 1992.

наследия, проводившиеся внегосударственные мероприятия, изучение отдельных монументов и т. д.

О. Н. Маркова в своей работе «К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края)»[16] рассматривает опыт работы последних лет по сохранению объектов культурного и исторического наследия, учитывая законодательные акты, регулирующие эту сферу. Автор определяет понятие музеефикации как «направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в музейные объекты с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности».

П. В. Боярский впервые в отечественных исследованиях выдвинул идеи комплексного изучения и сохранения историко-культурной и природной среды (культурного и природного наследия). Главные итоги нынешних представлений о памятниках истории и культуры разрабатывались в монографии П. В. Боярского «Введение в памятниковедение». По определению, данному этим автором, «памятниками истории и культуры называется совокупность материальных объектов и памятных мест, составляющих условно-непрерывный ряд, отражающий все стороны исторического развития человеческого общества в системе биосферы»[17].

В работе Ю. Н. Старостиной «Правовое регулирование охраны памятников культуры в России в XVIII — начале XX вв.: обзор законодательных материалов»[18] приведен перечень законодательных актов, регулировавших вопросы коллекционирования, музеефикации, возведения и охраны памятников, с кратким описанием их содержания. Автором предложена классификация данных актов по направлениям: охрана движимых объектов культурного наследия; охрана недвижимых объектов культурного наследия; деятельность научных обществ в сфере охраны памятников.

Источниковая база, касающаяся охраны монументальных памятников на Северном Кавказе досоветского периода, достаточно богата и разнообразна.

Наиболее подробная информация, касающаяся сохранения исторического наследия на Северном Кавказе, содержится в фондах Государственного архива Ставропольского края (ГАСК). Большое количество данных, связанных с рассматриваемой в работе проблемой, было выявлено в фонде Ставропольского губернского статистического комитета (Ф. 80)[19], Канцелярии Ставропольского губернатора (Ф. 101)[20] и фонде Ставропольского городского полицейского управ-

---

[16] *Маркова О. Н.* К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края) // Фелицынские чтения — XVIII. Научно-исследовательская деятельность музеев Северокавказского региона: проблемы и перспективы : материалы межрегиональной научно-практической конференции, г. Краснодар, 18–20 октября 2016 г. — Краснодар : Вика-Принт, 2016. — С. 138–141.

[17] *Боярский П. В.* Введение в памятниковедение. — М., 1990.

[18] *Старостина Ю. Н.* Правовое регулирование охраны памятников культуры в России в XVIII — начале XX вв. : обзор законодательных материалов // Сибирский юридический вестник. — Иркутск, 2007. — С. 15–24.

[19] ГАСК. — Ф. 80.

[20] ГАСК. — Ф. 101.

ления (Ф. 188)[21], где встречаются циркуляры комитета, обзоры Ставропольской губернии, листки о состоянии построек и памятников, а также сведения о деятельности Г. Н. Прозритилева.

Также были использованы фонды Государственного архива Краснодарского края (ГАКК). Основной объем информации приходится на фонды Войскового штаба Кубанского казачьего войска (Ф. 396)[22] и Канцелярии наказного атамана Кубанского казачьего войска (Ф. 249)[23]. Дела, находящиеся в них, отражают главные направления деятельности органов областного управления, в том числе и по охране памятников истории и культуры. Фонд канцелярии совета Кубанского краевого правительства (Ф. Р-6)[24] содержит документы о временном самоуправлении Кубанского казачьего войска, выступлении генерала Корнилова, политической платформе Кубанского казачьего круга, составлении списков кандидатов для выборов в Учредительное собрание, об организации отдельских казачьих союзов, состоянии Екатеринодарской войсковой больницы, об устройстве горно-климатического курорта в верховьях реки Зеленчук, занятии Кубани частями Добровольческой армии и об учреждении осведомительного отделения при особом совещании армии («Осваг»), об учреждении Совета по делам обследования и изучения Кубанского края. Штаты редакции газеты «Вольная Кубань», сведения о переходе издательства «Вольная Кубань» в ведение Ведомства внутренних дел.

Часть вещественных и письменных источников была выявлена из экспозиции «На рубежах государства Российского», расположенной в Краснодарском государственном историко-археологическом музее-заповеднике имени Е. Д. Фелицына. В ней содержатся предметы духовной и материальной культуры Кубани с IX до начала XX века.

Широкое разнообразие и научная ценность задействованных при написании работы источников, посредством их глубокого анализа, позволили достичь поставленных исследовательских целей.

Методологической основой исследования послужили исторический, хронологический, сравнительный, социологический, абстрактно-логический подходы и метод системного анализа, которые в своей совокупности позволяют исследовать исторические явления с позиции их зарождения, становления и соотношения с прочими событиями, иллюстрируя объективную картину прошлого в рамках общей социокультурной действительности анализируемой эпохи.

Научная новизна исследования заключается в уточнении перечня существующих на территории Северного Кавказа дореволюционных памятников культуры и истории, периодизации строительства, этапов их разрушения и восстановления в советский и постсоветский периоды, анализе текущего состояния, выявлении групп проблем, ставящих под угрозу существование объектов исторического наследия, представлении разработки каталога утраченных объектов историко-культурного наследия Северного Кавказа.

Теоретическая значимость выражена в систематизации и актуализации накопленного материала по объектам исторического наследия Северного Кавказа,

[21] ГАСК. — Ф. 188.

[22] ГАКК. — Ф. 396.

[23] ГАКК. — Ф. 249.

[24] ГАКК. — Ф. Р-6. — Д. 170. — Л. 1–115.

оценке государственного регулирования сферы охраны памятников, введении в научный оборот не публиковавшихся ранее архивных материалов.

Практическая значимость работы состоит в том, что предложенные в ней рекомендации по выявлению проблем сохранения и использования объектов культурного и исторического наследия Северного Кавказа в части монументальных памятников могут быть применены в практической деятельности органов государственного и муниципального управления, работников учреждений культуры субъекта Российской Федерации. Представленная разработка каталога утраченных объектов культурного наследия Северного Кавказа может быть реализована учебными, музейными и туристскими учреждениями и способствовать популяризации монументальных памятников региона.

РАЗДЕЛ 1. ПРАВОВЫЕ И НАУЧНЫЕ ОСНОВЫ ОХРАНЫ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА В ДОСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

1.1. Нормативно-правовая база охраны памятников на юге России в досоветский период

В годы освоения территорий Северного Кавказа исследования памятников истории и культуры в России приобретают новые характерные черты. Этот период становится начальным этапом в формировании осмысленного подхода к сохранению объектов старины. Процесс был особо заметен в отношении памятников археологии на побережье Черного моря, которыми богат данный район. В целях сохранения этих объектов начинает формироваться специализированная нормативно-правовая база, которая и будет проанализирована в данном разделе с учетом хронологических рамок от начала XIX века до событий революции 1917 года.

В первых десятилетиях XIX века на юге Российской империи проводится масса археологических раскопок, которые выявляют ряд проблем, связанных с сохранением выявленных памятников. Эти проблемы были отражены в 1826 году в особом циркуляре «О доставлении сведений об останках древних зданий и воспрещении разрушать оные».

Циркуляр предписывал высшим губернским и лицам местного управления составлять специализированные справки, которые бы содержали наиболее полную информацию о выявленных монументальных объектах истории и культуры. Требовалось передавать в столицу такие сведения, как название населенного пункта, где был найден памятник, степень разрушения, его автора или этнокультурную принадлежность, дату возведения, использовавшиеся строительные материалы и цели его использования. Отдельным пунктом требовалось указать, подвергался ли объект попыткам восстановления или перестройки. Циркуляром было предписано, что гражданским лицам, обладающим перечисленной информацией и готовым ей поделиться, полагалось поощрительное вознаграждение, которое определялось на местах. Строго запрещалось подвергать найденные объекты старины демонтажу, а контроль возлагался на полицию[25].

[25] Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. — 1830. — Т. 29. С. 134.

Стоит отметить, что добросовестность исполнения данного циркуляра оставалась на низком уровне. Но, несмотря на это, из южного региона Технико-строительный комитет получил значительный объем информации об объектах старины. Собранная информация тщательно отбиралась и анализировалась, после чего становилась доступной для научного сообщества. Но, к сожалению, это же и послужило толчком для увеличения числа стихийных раскопок, которые было трудно проконтролировать. В результате таких работ часть потенциального научного материала Северного Кавказа была утеряна навсегда.

Еще одним значимым документом являлся указ Сената от 14 февраля 1848 года № 108 «О наблюдении за сохранением памятников древности»[26], который налагал строгий запрет на любое строительство вблизи объектов старины. Именно этот документ сохранил от разрушений наиболее древние отрезки укреплений Кавказской оборонительной линии.

Многие вопросы сохранения историко-культурного наследия были закреплены в «Строительном уставе» 1857 года[27]. Несколько глав и параграфов посвящены данному вопросу. Так, во II главе 76-я статья категорически запрещает уничтожение любых объектов древностей. Ответственность за контролем над исполнением данной статьи возлагалась на губернатора и полицию.

Учитывалась и специфика управляющих органов отдельных областей. Так, в Новочеркасске контролирующим органом назначался городской комитет, а в Кубанской, Донской и Терской областях, согласно статье 26, — областные правления.

Статьи 77, 78 и 79 регулировали порядок реставрации памятников. Разрешалось проводить мелкий ремонт, если внутренние помещения исторического здания оставались в сохранности. В остальных случаях предписывалось менять лишь ворота. Кроме того, при реализации таких восстановительных работ закон обязывал направить в Министерство внутренних дел справку, где бы обосновывалась необходимость реставрации памятника с приложением плана и финансовой сметы. В дальнейшем справка передавалась Императорской Археологической комиссии и Академии художеств, где давалось заключение с разрешением или запретом на проведение работ. Статья 181 указывала, что расходы по восстановлению относились на городской счет, однако, если выделенной суммы было недостаточно, согласно примечанию к статье, существовала возможность дополнить сумму из государственной казны. Но подобные прецеденты малочисленны и на практике могли касаться лишь особо ценных историко-архитектурных ансамблей или древнейших памятников археологии.

Наказание за некорректную реставрацию не было зафиксировано в Уставе, но оговаривалось, что оно может быть назначено мировыми судьями[28].

«Строительный устав» разрешал многие фундаментальные вопросы области охраны объектов исторического наследия, но значительный ряд задач все еще не был решен. Именно поэтому научное сообщество настаивало на создании

---

[26] Полное собрание законов Российской империи. Собр. 1-е. — 1830. — Т. 9. — С. 732–733.

[27] Устав строительный, измененный по продолжениям 1876 и 1879 гг., с разъяснениями по решениям Уголовного кассационного департамента Правительствующего Сената и приложением циркуляров Министерства внутренних дел и позднейших узаконений. — Издание третье. — [С.-Петербург] : Типография придв. книгопр. К. К. Ретгера, 1881.

[28] Устав строительный… — С. 231–234.

унифицированного нормативно-правового акта, который бы мог охватить все аспекты этой деятельности. Разработку такого законопроекта инициировал председатель Археологического общества Алексей Сергеевич Уваров. Он предлагал конкретное разделение деятельности по сохранению объектов истории на две категории:

1. Выявление памятников древности.
2. Охрана памятников древности от «вредных посягательств» и их восстановление.

В пояснении к первой категории предлагалось также делить объекты исторического наследия на следующие группы: архитектурные, письменные и живописные[29]. Отмечалось, что первые две группы наиболее уязвимы к внешним «вредным воздействиям» и требуют более тщательной защиты, а также регулярного учета их состояния. Сведения об этих объектах следовало направлять в столичные органы: Академию наук, Министерство внутренних дел и Императорское Археологическое общество, где специальная комиссия проводила дальнейшую экспертизу. В столице памятникам присваивали степень значения: первую и вторую, которые определяли порядок дозволения проведения реставрационных работ. Так, памятники первостепенного значения могли быть подвергнуты ремонту лишь с Высочайшего Императорского дозволения. На реставрацию памятников второй очереди разрешение выдавало Министерство внутренних дел или, в случае с религиозными постройками, Синод.

Разрабатываемый документ также предполагал, что в каждом регионе должно присутствовать несколько лиц, которые бы следили за уровнем сохранности объектов исторического наследия. Наиболее известным деятелем этой области на Северном Кавказе считается Е. Д. Фелицын, который прославился своими археологическими изысканиями на Кубани[30].

Рассматриваемый нормативно-правовой акт был окончательно утвержден в 1877 году, получив название «Правила о сохранении исторических памятников». Но эти идеи так и не реализовали на практике: Министерство финансов отказалось осуществлять субсидии в деятельность Комиссии.

Министерство внутренних дел возобновило свои попытки собрать данные о региональных объектах истории в 1901 году, разослав на места формы отчетов, которые значительно расширяли возможный перечень описываемых древностей, т. к., согласно новому «Строительному уставу», переизданному в 1877–1879 годах, памятниками культурного наследия теперь считались любые сооружения и предметы возрастом более 150 лет. Кроме того, впервые в Российской империи вводилось разделение объектов старины по значению: региональные и государственные. По итогам проведенной работы была предоставлена информация почти о 5 тысячах памятников, пятая часть которых приходились на Северный Кавказ. Это послужило толчком для повышения интереса к изучению региона научным

---

[29] Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : учебное пособие. — М., 2008.

[30] *Шамрай В. С.* Евгений Дмитриевич Фелицын : биографический очерк // Известия Кавказского отдела Императорского русского географического общества / под. ред. Д. Д. Пагирева. — Тф. : Тип. К. П. Козловского, 1907.

сообществом, однако серия трагических событий в судьбе России начала XX века не позволили благородным начинаниям перерасти во что-то большее[31].

Последний законопроект императорской власти, направленный на охрану исторического наследия, был опубликован в 1911 году и получил название «Закон о мерах по охране памятников древности». В нем были проанализированы и рассмотрены все ранее упущенные вопросы и рекомендации. Создавалась целая система, представлявшая собой союз гражданских и государственных контролирующих обществ, которые бы занимались выявлением, учетом и сохранением памятников старины. В проектируемую вертикаль входили координирующий Главный комитет при МВД, археологические и архивные общества, а также прочие научные объединения. Закон предусматривал выделение каждому региону средств на проведение работ по сохранению и восстановлению объектов исторического наследия. Но эта инициатива подверглась критике из-за мизерных сумм, предусматриваемых документом.

Из-за обвинений в «бутафорском обеспечении» правительство пошло на уступки, отправив документ на доработку. Новый вариант закона с поправками, существенно расширяющими финансирование восстановительных работ, был опубликован в 1913 году, однако вступление России в Мировую войну не позволило принять их сразу. Попытки принять закон возобновятся в 1916 году, для чего было созвано особое совещание. Но его работа продлится лишь несколько недель и будет прервана началом революции.

В целом по параграфу можно сделать следующие выводы. В эпоху царской России, вплоть до событий революции 1917 года, основные принципы охраны памятников не всегда были четко выражены в нормативно-правовых актах. Регулирование, как правило, осуществлялось стихийно организованными обществами, которые объединяли в себе представителей региональной интеллигенции.

Главной трудностью, замедляющей развитие деятельности по охране памятников на Северном Кавказе, по нашему мнению, стал тот факт, что нормативно-правовые акты не учитывали региональную специфику. Сложности несли за собой недавно окончившаяся Кавказская война, соседство с множеством противников, слабое освоение, а также полиэтнокультурная структура региона. Но, несмотря на то, что исследовательская деятельность была непосредственно сопряжена с риском для жизни, многие ученые продолжали свой труд, раскрывая все новые аспекты этого неизведанного региона. Ярчайшим примером такой работы служит Археологическая карта Кубани Евгения Дмитриевича Фелицына, изданная им в 1882 году, которая до сих пор не теряет своей актуальности и активно применятся в выявлении утерянных объектов исторического наследия Северного Кавказа[32].

1.2. Роль государственных и гражданских объединений в сфере охраны памятников Северного Кавказа в досоветский период

Северный Кавказ, обладая своей собственной культурной спецификой, следовал уже повсеместно сложившейся практике, и потому в короткие сроки

---

[31] Устав строительный… — С. 154–160.

[32] Картографический материал для истории Северного Кавказа и Кубанской обл., собранный Е. Д. Фелицыным (125 названий, начиная с 1818 г. до 1865 г.), предлагавшийся им желающим пользоваться // Куб. вед. — 1896. — № 275.

здесь было создано множество научных учреждений, ставивших перед собой цели выявления, фиксации и сохранения памятников истории и культуры. К данным объединениям мы можем отнести: Ставропольский губернский статистический комитет (25 ноября 1858 года), инициатором создания которого стал гражданский губернатор А. А. Волоцкий[33]; Ставропольское епархиальное церковно-археологическое общество (20 декабря 1894 года), созданное по указу Синода в числе еще 23 подобных региональных обществ[34]; Кавказское горное общество (14 декабря 1901 года), организованное по инициативе путешественника Р. Р. Лейцингера[35]; Ставропольский музей Северного Кавказа (24 февраля 1905 года), открытый благодаря усилиям общественного деятеля Г. Н. Прозрителева[36]; Ставропольская ученая архивная комиссия (16 января 1906 года), образованная после докладов Г. Н. Прозрителева, А. С. Собриевского, Н. И. Успенского, Н. И. Ченевского о необходимости существования данного учреждения[37]; Ставропольское общество для изучения Северо-Кавказского края (8 января 1910 года), учрежденное по инициативе северокавказского краеведа Г. К. Праве[38].

Ускорение темпа создания таких организаций было связано с необходимостью систематизировать уже собранный в большом количестве материал по истории и культуре региона. Помимо этого, образованная часть населения Северного Кавказа осознавала необходимость в сохранении и популяризации наследия края. Меры для исследования кавказских народов проводились непосредственно в военных целях. Однако именно они заложили ту основу, благодаря которой впоследствии сложилась система охраны памятников древности.

Первым учреждением, чья деятельность была направлена на изучение северокавказского региона, становится Ставропольский губернский статистический комитет, который начал собирать сводную информацию о населении, ландшафте, природе и истории Кавказа, с последующей публикацией (начиная с 1868 года) этих данных в периодическом издании «Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии». Всего было издано десять сборников под редакцией Н. Н. Черноярского и И. В. Бентковского. Это стало первым шагом в процессе историко-культурного исследования совершенно неизученного края[39].

Параллельно, в конце XIX века, свою деятельность вело Ставропольское епархиальное церковно-археологическое общество. Добровольность собрания позволила объединить в нем самых ярких представителей интеллигенции того периода. Они ставили своей задачей просвещение населения в религиозных вопросах и сохранение церковных памятников древности. Реализация этих целей производилась путем издательской, просветительской и музейной деятельности. Основным нормативным источником памятникоохранительной работы Общества стало Определение Святейшего синода от 20 декабря 1878 года «О порядке

---

[33] ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 1.

[34] Ставропольские епархиальные ведомости. — 1895. — С. 46.

[35] ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2425.

[36] Ставропольские епархиальные ведомости. — 1906. — С. 68

[37] ГАСК. — Ф. 188. — Оп. 37. — Д. 80.

[38] ГАСК. — Ф. 188. — Оп. 37. — Д. 19.

[39] ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 4.

производства починок и исправления памятников старины, находящихся в ведении епархиальных начальств»[40]. Данный циркуляр обязывал епархиальных архиереев следить за целостностью религиозных памятников, а их ремонт или видоизменение производить только с разрешения Археологического общества. Однако ограниченность в финансах не позволяла проводить полноценные реставрационные работы. Поэтому деятельность Общества зачастую сводилась к оформлению актов по отдельным памятникам и их фотофиксации.

В короткий период 1894–1906 годов при Обществе были открыты библиотека, древлехранилище и музей. Особое место занимали еженедельные экскурсии, проводимые для учащихся Ставропольской епархии. Однако музей столкнулся с некоторыми трудностями, связанными со сбором экспозиционного материала. Зачастую священники под предлогом активного использования отказывались передавать церковные предметы, представляющие историческую ценность. Подобный факт был описан в одном из отчетов, присланном в Общество из Покровской церкви в Тамани: «При храме имеются чаша позолоченная 1735 — дар запорожских казаков Т. Сугаля и А. Рудя, дары войскового судьи А. Головатого — ковчег серебряный вызолоченный 1797, кадило серебряное 1794, серебряное блюдо — 1795. Так же есть несколько икон такой же давности и богословские книги, самая древняя Литургион. Львов 1661. Но все эти вещи нужны для богослужений»[41]. Впоследствии собранная коллекция музея была передана в Ставропольский краеведческий музей.

Деятельность Ставропольского епархиального церковно-археологического общества выявила ряд проблем в области сохранения историко-культурного наследия. Главными из них выделялись: отсутствие четкого нормативно-правового регулирования, скромная финансовая поддержка, а также недостаточность понимания у населения значимости памятников истории, связанная со слабой работой в пропаганде данного направления. Однако реальные попытки решения этих вопросов начались лишь после революции и прихода к власти партии большевиков.

На рубеже XIX–XX веков темпы развития краеведения на Северном Кавказе достигают своего пика. Возникает несколько научных обществ, основой деятельности которых стала исследовательская работа. Одним из самых успешных стало Кавказское горное общество, созданное в 1902 году в Пятигорске. Его состав был наполнен специалистами самых разных областей: от чиновников и юристов до врачей и инженеров. Специализируясь на экскурсиях, Кавказское горное общество организовывало также археологические экспедиции, находки из которых впоследствии пополняли фонды местных музеев. Целью данных мероприятий было именно сохранение историко-культурного наследия от разграбления и разрушения. Но экспедиции зачастую носили лишь разведывательный характер, т. к. и здесь остро ощущалась нехватка финансирования. Вся исследовательская деятельность Общества спонсировалась, главным образом, нерегулярными пожертвованиями и выручкой от продажи печатных изданий, а также билетов в музей. Несмотря на эту и подобные ей проблемы, энтузиазм членов Общества позволил создать широкую научную базу северокавказского краеведения, на

[40] ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2483.

[41] Ставропольские епархиальные ведомости. — 1906. — С. 68.

которой позднее основывалась работа многих других аналогичных организаций региона[42].

Следующим важным этапом, способствовавшим сохранению древностей, стало открытие музея Северного Кавказа в Ставрополе. Созданный по инициативе видного краеведа Г. Н. Прозритилева, он с первых лет своего существования стал крупнейшим центром изучения и сохранения памятников истории на всем Северном Кавказе. Деятельность по фиксации, снятию подъемного материала и постановке объектов на учет вылилась в итоге в еще одну крупную работу — написание археологической карты Ставрополя, которая в дальнейшем подтолкнула процесс развития местного краеведения.

В 80-е гг. XIX века в ряде губерний Российской империи начинают открываться ученые архивные комиссии. Необходимость создания данного учреждения не могла обойти стороной и Северный Кавказ.

Впервые с инициативой создания архивной комиссии выступил ставропольский краевед И. В. Бентковский, однако его задумка не была поддержана властями[43]. Впоследствии данный вопрос был поднят еще раз на одном из заседаний статистического комитета, где выступили многие представители местной интеллигенции с докладами, обосновывающими необходимость открытия архивной комиссии в Ставрополе. По итогам выступлений было подготовлено прошение, которое после внесения некоторых поправок было одобрено. Таким образом, уже в феврале 1906 года прошло первое учредительное собрание организации, ознаменовавшее ее открытие. На заседании были определены структура, цели и состав комиссии. Ее дальнейшая работа во многом была связана с отбором наиболее ценных документальных источников. Однако, несмотря на достаточно большой персонал, который состоял в основном из тех, кто интересовался историей родного края, активной научно-исследовательской деятельностью занимались немногие. Особое место в работе комиссии занимала охрана памятников старины. Осознавая те проблемы, которые существовали в данной сфере, члены организации провели ряд эффективных мероприятий. Комиссия занималась проведением экскурсий, выпускала «волостные листы» на предмет выявления памятников истории и культуры, поощряла исследовательскую деятельность в области археологии. Помимо этого, регулярно выпускались сборники, в которых печатались научные работы исторических и вспомогательных дисциплин, а также отчеты результатов работы комиссии. Существование данной комиссии стало новым витком в решении проблемных вопросов изучения истории северокавказского региона, сохранения культурного наследия, а также координации археологической и архивной деятельности. Однако, просуществовав несколько лет после революции, она прекратила свою деятельность, оставив огромное наследие для будущих, уже советских исследователей[44].

Все эти объединения стали эпицентром научных инициатив северокавказской интеллигенции. В них входили как профессионалы, так и историки-любители, которые получили мощнейшую базу для своих исследовательских изысканий и впоследствии издания трудов. Позднее общества Северного Кавказа, созданные

[42] ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2425.

[43] ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2544.

[44] ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 95.

уже после революции, во многом опирались на наработки, сделанные на рубеже XIX–XX веков.

Таким образом, из проанализированного материала следует, что нормативно-правовая база охраны материального исторического наследия в Российской империи в целом и на Северном Кавказе в частности не решала ряда проблем, не имела четкой структуры и не отвечала особенностям регионов. Однако ее совершенствование было вопросом времени. В преддверии событий 1917 года даже велась активная разработка унифицированного документа, который должен был поставить точку во многих вопросах охраны объектов истории и культуры.

Несмотря на отсутствие четкой нормативно-правовой основы и ряда идущих за этим проблем, сохранность памятников поддерживалась благодаря общественным научным объединениям и меценатам, которые, не жалея сил и средств, вели активную просветительскую, научную и памятникоохранительную работу. Именно благодаря их труду многие из описанных далее объектов исторического наследия сохранились до наших дней.

РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ ДОСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА НА ТЕРРИТОРИИ РЕГИОНА: ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ И КАТАЛОГИЗАЦИИ

2.1. Основные сохранившиеся и восстановленные объекты историко-культурного наследия Северного Кавказа

Историко-культурное наследие Северного Кавказа богато не только своим количеством (более 15 тысяч выявленных памятников), но и разнообразием. Так, например, только в Ставрополе насчитывается более 250 учтенных недвижимых объектов истории[45].

Условно памятники, расположенные в северокавказском регионе, можно разделить на два вида: исторические и археологические, которые делятся еще на множество мелких групп. К первым мы должны отнести архитектурные сооружения, имеющие контекстуальное отношение к выдающимся событиям прошлого или значимым личностям, скульптурные изображения, постройки религиозного назначения, а также ансамбли, которые включают в себя целые городские улицы и площади. Археологические же памятники представляют собой поселения, могильники, места производства или проведения боевых действий, укрепления, стоянки, культовые сооружения и пр. Многие из них получили статус памятников федерального значения, а крепостные сооружения Дербента в 2003 году вошли в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО[46].

Далее будут рассмотрены наиболее значимые памятники региона, пережившие потрясения, которые могли стать для них роковыми. Но в подавляющем большинстве случаев данные объекты истории и культуры были сохранены благодаря своевременному вмешательству неравнодушных людей, научных обществ, государства. Некоторые из нижеперечисленных памятников все же находятся

[45] *Новицкий И. Я.* Управление этнополитикой Северного Кавказа. — Краснодар, 2011. — 270 с.

[46] *Бестужев-Марлинский А. А.* Письма из Дагестана : монография. — М. : Директ-Медия, 2011.

на грани исчезновения, и наша задача привлечь внимание общественности к их состоянию, пока они не разрушились окончательно.

Дербентская крепость Нарын-Кала является одним из самых крупных сохранившихся фортификационных сооружений мира. Начиная свою историю еще с VIII века до н. э., это сооружение пережило множество осад и не раз перестраивалось. Последним серьезным изменениям крепость подверглась в XIX веке, затем утратив свое оборонительное назначение. На сегодняшний день наиболее древние фрагменты Нарын-Кала, дошедшие до нашего времени, относятся к VI веку н. э.

Сама крепость представляет собой масштабный оборонительный пункт, состоящий из центральной цитадели и двух протяженных 10-метровых городских стен, соединяющихся с морем. Помимо этого, в состав комплекса входит Великая Кавказская стена протяженностью более 40 километров[47].

Первые попытки реставрации крепости относятся еще к концу XIX века, когда эти сооружения перестали использоваться в военных целях. На данный момент исследователи открыли более 10 разных видов кладки, указывающих на проведение восстановительных работ. Из сезона в сезон продолжают проводиться и археологические раскопки. Участвующий в них исследователь М. С. Гаджиев регулярно публикует научные отчеты, в которых перечисляет находки, обнаруженные в ходе экспедиций[48]. Их количество и уникальность указывает на большой потенциал данного исторического памятника. Большой урон крепости часто наносили природные катаклизмы, последний из них — нескончаемые ливни 2012 года — нанесли огромный ущерб стенам Нарын-Кала. Кроме того, вблизи оборонительных укреплений достаточно регулярно возникают незаконные постройки, которые также негативно сказываются на состоянии памятника. Поэтому в 2016 году для проведения реставрационных работ стен и башен было выделено около 45 миллионов рублей.

Многие памятники культуры страдают от активной деятельности человека. Одним из таких примеров может стать древний населенный пункт Дагестана Кала-Корейш. Он является очень почитаемым среди населения этого региона местом. Некоторые жители считают, что пророк Мухаммед был рожден именно здесь. Сам памятник представляет собой полуразрушенное поселение XI века, включающее остатки домов, мечеть и небольшую крепость, обнесенную стеной. Помимо губительного влияния времени, Кала-Корейш понес потери и от реставраторов. Вместо консервации сохранившейся святыни, до сих пор являющейся местом постоянных паломничеств, все объекты, представляющие большую ценность, были сняты и вывезены по разным музеям. Но памятник не остался заброшен: местные жители близлежащих поселков регулярно ухаживают за этим объектом, стремясь вдохнуть в него вторую жизнь[49].

Значительная часть монументальных памятников Пятигорска связана с жизнью и творчеством М. Ю. Лермонтова, который не раз посещал эти места. Впервые это произошло еще в 1825 году, когда Михаилу Юрьевичу было всего десять лет. Здесь же Лермонтов при трагических обстоятельствах закончил свою

---

[47] *Кудрявцев А. А.* Древний Дербент. — М. : Наука, 1982. — 176 с.

[48] *Гаджиев М. С.* Древний город Дагестана : Опыт историко-топографического и социально-экономического анализа. — М. : Восточная литература РАН, 2002.

[49] *Минорский В. Ф.* История Ширвана и Дербенда. — М., 1963.

жизнь. Поэтому не удивительно, что центр Пятигорска украшает скульптурное произведение, посвященное именно этому писателю.

Деятельность по возведению памятника легла на плечи уже ставшего известным, благодаря своей скульптуре Пушкину в Москве, архитектора А. Опекушина. На возведение этого монумента был организован сбор средств, продолжавшийся одно десятилетие. В итоге благодаря взносам, совершавшимся представителями самых разных сословий, была собрана невероятная сумма в 54 тысячи рублей. Упоминается, что в сборе поучаствовал и сам секундант Лермонтова, ставший свидетелем той роковой дуэли. Он вместе со своими знакомыми пожертвовал 1 тыс. рублей. После проведения трехэтапного конкурса проект Опекушина был принят как «наиболее заслуживающий премии». На создание скульптуры ему было выделено 14 тыс. рублей.

При создании монумента сложность вызвало отсутствие посмертной маски поэта. Поэтому Опекушин использовал самые удачные портретные изображения и, по утверждениям современников, смог добиться невероятного сходства. Скульптура была выполнена из бронзы: сидящий с книгой в руках Лермонтов вглядывается в горы Кавказа. Многие находят в позе поэта символическое значение — талант М. Ю. Лермонтова не успел раскрыться полностью до его ухода из жизни.

Торжественное открытие памятника состоялось 16 августа 1889 года. Оно произошло при большом скоплении простых зрителей и журналистов. Еще несколько недель в газетах публиковались статьи о прошедшем мероприятии[50].

На месте дуэли поэта в 1915 году был установлен памятник-обелиск. Он представляет собой стандартный пирамидальный монумент, выполненный из доломита. Автором этого памятника стал знаменитый скульптор Б. М. Микешин. Однако из-за проведения срочных работ в Санкт-Петербурге над обелиском начали трудиться Л. А. Дитрих и В. В. Козлов. Их руке принадлежит ограда, установленная вокруг памятника, представляющая из себя четыре каменных столбика, увенчанных грифами, которые соединяются толстыми металлическими цепями. Микешин раскритиковал это дополнение, указывая на то, что оно разрушает концепцию первоначального замысла обелиска. В знак протеста на открытие памятника он не явился. Кроме того, по случаю открытия обелиска на месте гибели Лермонтова не проходило торжественных мероприятий — шла Первая мировая война.

Хотя памятник-обелиск М. Ю. Лермонтову устанавливался далеко за чертой города, но Пятигорск за это время значительно разросся, и теперь место гибели поэта соседствует с железнодорожной станцией Лермонтовская, что негативно сказывается на состоянии монумента[51].

Один из важнейших центров донского казачества является город Новочеркасск. Он был основан в 1805 году, и из года в год его история наполнялась особой спецификой, которая была отражена во многих культурно-исторических памятниках. В Новочеркасске находится более трехсот монументов, охраняемых государством.

---

[50] *Новичихин Е. Г.* Памятник М. Ю. Лермонтову в Пятигорске // Роман-газета. — 2006.

[51] *Коваленко А.* Пятигорск — самый лучший город на земле : путеводитель по Пятигорью. — Пятигорск : РОССЫ, 2008. — 216 с.

Одним из главных памятников города является скульптура, посвященная его основателю — атаману М. И. Платову. Монумент был торжественно открыт 9 мая 1853 года. В создании скульптурного изображения участвовали А. А. Иванов, Н. А. Токарев и П. К. Клодт, отлившие ее в мастерской Академии художеств.

Идеологические перемены XX века и последовавшая за ними борьба с символами монархии поставили под угрозу дальнейшее существование многих памятников. Разрушению подвергся и памятник атаману Платову, который был отправлен на переплавку[52]. Вместо него в 1923 году на том же месте установили скульптуру В. И. Ленину. Но спустя годы, когда советская коммунистическая идеология потеряла главенствующую роль в России, памятник М. И. Платову был заново воссоздан преподавателем МГАХИ имени В. И. Сурикова и возвращен на прежний исторический пьедестал. Это событие состоялось спустя 140 лет со дня открытия оригинального памятника — 16 мая 1993 года. А скульптурное изображение В. И. Ленина было перенесено в Октябрьский микрорайон.

Памятник Платову представляет собой бронзовую скульптуру, на которой прославленный атаман и основатель Новочеркасска делает шаг вперед, гордо поднимая над головой традиционный казачий символ власти — булаву, а в другой руке держит обнаженную саблю. Генерал облачен в парадный мундир, дополняющий воинственный образ скульптурного изображения. Пьедестал памятника дополнен мемориальной доской с позолоченной надписью: «Атаману Графу Платову за военные подвиги 1770–1816. Признательные донцы»[53].

Другой важный для города памятник посвящен знаменитому покорителю Сибири, донскому казаку, атаману Ермаку Тимофеевичу. Эта впечатляющая своей художественностью скульптура установлена в центре главной площади города. Первоначально работой по созданию проекта памятника занимался М. О. Микешин, однако он скончался, не успев ее закончить. В итоге фигура Ермака была выполнена скульптором В. А. Беклемишевым. Сам памятник отлит из бронзы, средства на которую были собраны по подписке со всей области Великого войска Донского. За 27 лет накопления пожертвований общая сумма достигла 132 000 рублей, 40 000 из которых были выделены местным правительством.

Открытие памятника состоялось 6 мая 1904 года, о чем и гласит надпись на нем: «Ермаку — донцы. 1904 год». Атаман изображен в боевых походных доспехах, со знаменем и короной Сибирской земли в руках. Царский головной убор Ермак протягивает вперед, что символизирует дарение им новых покоренных территорий всей России[54].

На этой же площади Новочеркасска стоит и другой монумент, посвященный знаменитому донскому казаку. Памятник герою Кавказской войны Я. П. Бакланову был окончен в 1877 году. Но этот памятник не всегда стоял в Новочеркасске. Изначально монумент создавался для установления на могиле Я. П. Бакланову в Санкт-Петербурге. Средства на его создание (2500 рублей) были собраны

---

[52] *Молчанов П. И.*, *Репников И. Г.* Новочеркасск : историко-краеведческий очерк. — Ростов-на-Дону : Ростов. кн. изд-во, 1973. — 248 с.

[53] Новочеркасск : краткая энциклопедия / сост. И. Г. Репников. — Новочеркасск: Novoprint, 2001. — 335 с.

[54] *Данцев А.* Бессмертный часовой. К 100-летию открытия памятника покорителю Сибири // Новочеркасск. — 2004. — № 2.

по всероссийской подписке. Архитектором выступил Н. В. Набоков. Однако в 1911 году памятник был перемещен на историческую родину Бакланова и установлен в центре Новочеркасска. Но советское руководство не обошло стороной и его. В 1930 году монумент был разобран и переплавлен «для государственных нужд». Хоть он и не был окончательно уничтожен, от памятника остался только каменный пьедестал и табличка с описанием мест, где Бакланов со своим казачьим войском одерживал грандиозные победы. Восстановлением занялись уже в 1990-е годы под руководством скульптора А. В. Тарасенко.

Сам памятник имеет очень необычный вид: на скальной породе расположилось бронзовое походное знамя, прикрытое казачьей буркой и папахой. Лицевую сторону украшает надпись: «Войска Донского генерал-лейтенант Яков Петрович Бакланов, родился в 1809 г., умер в 1873 г., окт. 18-го»[55].

Помимо монументальных, в Новочеркасске расположены и несколько уникальных архитектурных памятников, олицетворяющих разные этапы развития города. Некоторые из них уже отпраздновали свое второе столетие.

Так, например, въезды в центральную часть города украшены Триумфальными арками, возведенными в честь победы России в Отечественной войне. Данные сооружения датируются 1817 годом. Особое значение в украшении этих арок уделено роли донского казачества, участвовавшего в событиях 1812 года. При строительстве эти памятники украшали въезд в сам Новочеркасск. Они были сооружены из камня местных пород и кирпичной кладки. Роскошный образ архитектурного объекта дополняют двенадцать дорических колонн. Над порталом — лепные изображения донских казаков, скрестивших сабли, охраняющих родную землю от неприятеля. Вершина арки представляет собой отдельный объект искусства: это медный декор, собранный из обмундирования, оружия, знамен, щитов и пушек, выполненных из бронзы.

С приходом к власти Советов многие наиболее ценные части Триумфальных арок были сняты и отправлены на переплавку. С распадом Союза они были восстановлены в первоначальном виде.

Ростовская область стала тем местом, где дореволюционная архитектура смогла сохраниться в наибольшем масштабе. Одной из ярчайших и самых таинственных достопримечательностей Ростова-на-Дону является группа разрушенных зданий, именуемая Парамоновскими складами. Постройки, предназначенные для хранения зерна, экспортировавшегося в Великобританию, были возведены на средства семьи купцов Парамоновых. Эти краснокирпичные склады стали появляться в Ростове-на-Дону в период 1850–1890 годов. Тысячи тонн зерна могли храниться здесь долгое время благодаря гению архитектурной мысли: через помещения протекали незамерзающие родники, которые сохраняли внутри постоянную прохладу.

На сегодняшний день Парамоновские склады представляют собой группу развалин, ставших местом сбора не только туристов, но и маргинальных элементов. Поэтому сохранность зданий находится под угрозой: окрестности завалены мусором, стены исписаны краской. А в 2017 году Парамоновские склады,

---

[55] Забытая Россия : Проекты памятников и монументальная скульптура XVIII — начала XX века : каталог. — СПб. : ГРМ, 2006.

являющиеся памятником федерального значения, были выставлены на продажу с начальной ценой в 8,8 миллионов рублей[56].

Подобная судьба постигла и другой ростовский памятник — дом Врангеля, имеющий статус объекта регионального значения. Строение было возведено в 1885 году и представляет собой небольшой особняк с богатым настенным орнаментом, лепниной и дорическими колоннами. После смены нескольких владельцев дом выкупает барон Н. Е. Врангель — отец одного из предводителей Белого движения.

После революции дом переходит в государственную собственность. В нем размещают детский сад. В 1990-е годы здание оказывается заброшенным. Лишь в 2006 году оно было передано Ростовской епархии с условием проведения реставрационных мероприятий. Однако средств церковной общины хватило лишь на неполный косметический ремонт. За этот период памятник пришел в еще более ветхое состояние. Необходимые реставрационные работы оценивались в 130 миллионов рублей.

Администрацией было выдвинуто предложение разрушить дом Врангеля, построив на его месте его точную копию, которая могла бы обойтись в разы дешевле. Как и ожидалось, идея была крайне негативно принята общественностью. Впоследствии еще не раз поднимался вопрос о необходимости восстановления этого памятника архитектуры, однако реальные меры так и не были предприняты. Более того, дом Врангеля был неоднократно подвергнут актам вандализма[57].

Единственным монументальным памятником Ростова дореволюционного периода, который сохранился до наших дней, является Александровская колонна, расположенная в Пролетарском районе (бывш. Нахичевань-на-Дону). Ее установка была приурочена к 25-летию с начала правления императора Александра II. Проект колонны был разработан местным архитектором Николаем Никитичем Дурбахяном. Открытие монумента состоялось 18 сентября 1894 года, параллельно с памятником Екатерине II здесь же.

В период советской власти 10-метровая колонна понесла некоторые потери: с нее срезали двуглавого гербового орла и гранитную доску с надписью «В память XXV-летия славного царствования Императора Александра II»[58]. Однако в 1994 году в ходе реставрационных работ монумент, вошедший в перечень объектов культурного наследия регионального значения, вернул свой первоначальный облик.

Одним из самых популярных туристических мест города Краснодара является монументальная композиция, представляющая облик императрицы Екатерины II. Но эту скульптуру постигла печальная судьба.

Наиболее полная информация о закладке памятника была отражена в 396-м фонде Государственного архива Краснодарского края (ГАКК), деле № 6701 «О подготовке к проведению празднования в 1896 году 200-летия Кубанского войска»:

«…б) Войсковой круг освящения жалуемых знамен и закладка памятника Императрице Екатерине II будут иметь место в самый день, определенный для юбилея, причем порядок круга останется в общем тот же, что установлен на всех войсковых праздниках, с теми изменениями, какие окажутся нужными, в виду

---

[56] *Волошинова Л.* Парамоновские склады // Молот. — 2018.

[57] *Ильин А.* История города Ростова-на-Дону. — Ростов-на-Дону, 2006. — С. 205–209.

[58] *Швецов С. Д.* В старом Ростове. — Ростов-на-Дону : Ростов. кн. изд-во, 1971.

возможного присутствия высшего начальства; причем по окончании литургии в Войсковом соборе шествие с войсковыми регалиями проследует на площадь, против дома Наказного Атамана, где предполагается закладка памятника, которая, равно как и освящение знамен, совершится установленным порядком по окончании молебствия…»[59]

Для разработки и утверждения проекта памятника была создана специальная комиссия, включавшая в себя основных представителей власти Кубанской области, начиная от наказного атамана и заканчивая областным архитектором.

Над планом монумента трудился знаменитый на всю Россию архитектор М. О. Микешин, автор известных памятников, таких как новгородский памятник Тысячелетию России, скульптуры Екатерины II и М. Ломоносову в Санкт-Петербурге, Ермака в Новочеркасске.

Однако смерть Микешина в 1896 году не позволила ему увидеть итоги работы. Руководство над изготовлением памятника принял Б. Эдуардс, известный такими работами, как памятник Суворову в Очакове и Измаиле, скульптуры А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в Харькове и др.

Спустя 11 лет после закладки монумента, 6 мая 1907 года, состоялось его торжественное открытие.

В рапорте Главному управлению казачьих войск был задан вопрос о порядке проведения праздничных мероприятий по этому поводу: «Памятник Императрице Екатерине II-ой, сооружаемый Кубанским войском в гор. Екатеринодаре, в непродолжительном времени будет совершенно окончен постройкой, а потому прошу Главное Управление казачьих войск уведомить меня, будет ли он открыт согласно Высочайше утвержденного 14 сентября 1902 года “Положения для церемоний”, или же по особым правилам?»[60]

На это наказной атаман Кубанского казачьего войска получил ответное письмо: «Согласно отзыва Главного Управления казачьих войск от 14 февраля сего года, за № 2897, Высочайше утвержденное 14 сентября 1902 года “положение для церемоний по случаю открытия и освящение памятников в Бозе почившим Императорам” предусматривает лишь случаи открытия и освящения памятников в Высочайшем присутствии. Следовательно, положение это не может быть применено к открытию памятника в городе Екатеринодаре Императрице Екатерине II-ой и для этого случая необходимо проектировать особый церемониал…»[61]

Накануне планируемого открытия ситуация, сложившаяся в стране, внесла коррективы в задумки Кубанского областного руководства. Разгорелась Первая русская революция. Рапорт из Главного управления казачьих войск содержал следующий текст: «…в виду данного тревожного времени, невозможности собрать в Екатеринодаре хотя-бы одну строевую часть войска, я полагал бы открытие памятника отложить до весны 1906 года и назначить на 6-е мая — в день войскового круга…»[62]

К моменту завершения и установки скульптуры новые идеологические веяния проникли и в общественные массы. Екатеринодарские жители неоднократно

[59] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6701. — Т. 1. — Л. 68.

[60] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 8878. — Л. 5.

[61] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 8878. — Л. 10.

[62] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 8878. — Л. 8.

совершали попытки повредить памятник. Поэтому местным руководством было принято решение назначить особый караул вокруг еще не открытой скульптуры императрицы. В некоторых рапортах отмечается, что памятник оставался в сохранности лишь благодаря чистой случайности[63].

По описанию современников, памятник Екатерине II выглядел так: на округлом постаменте из шести различных пород пятигорского гранита. Скульптура, возвышавшаяся на нем, изображала императрицу с символами монархической власти в руках — скипетром и державой. У ног императрицы располагалась позолоченная корона с вытянутым из нее длинным папирусом — жалованной грамоты, с полным ее текстом. Лицевую сторону цоколя украшала табличка, гласившая: «Императрице Екатерине II в царствование Императора Николая II. От благодарного и верного Кубанского казачьего Войска 1896 года». Подножие фигуры императрицы было выделено под скульптурные изображения значимых для истории Кубанской области личностей: князя Потемкин, атаманов Сидора Белого, Захария Чепиги и Антона Головатого.

Обратная сторона постамента была украшена регалиями Кубанского казачьего войска. Рядом с ними были установлены фигуры слепого кобзаря с бандурой в руках (в котором скульптор Микешин воплотил образ поэта Тараса Шевченко) и мальчика-поводыря, вылитые из бронзы.

Первоначальные попытки уничтожения этого монумента произошли в 1918 году и не были связаны с распоряжением руководства большевиков. Такая инициатива встретила и протест у местного населения. Силами добровольцев памятник удалось защитить.

Окончательная его ликвидация произошла 19 сентября 1920 года, когда местный революционный комитет издал распоряжение № 1682, предписывающее демонтировать монумент к годовщине Великой Октябрьской социалистической революции[64].

Данный указ не был реализован сразу же. Местные рабочие, несмотря на обещанную высокую оплату, твердо отказывались исполнять это поручение. После заверения, что памятник императрице, будучи выдающимся объектом истории и культуры, будет сохранен, строители приступили к его разборке. 4 ноября 1920 года скульптура Екатерины II была передана в Кубанский историко-археологический музей.

Спустя десятилетие остатки памятника были признаны объектом, не представляющим какой-либо ценности. Металлические части предписывалось сдать на переплавку. 24 октября краснодарский склад «Гострестметаллолом» дал справку представителю музея в том, что от него принято: лома статуйного — 8445 кг и пушка бронзовая — 280 кг.

С прекращением существования Советского Союза во многих российских регионах начинают предприниматься попытки восстановления утраченного в прошедшие годы исторического наследия. Не исключением стал и Краснодарский край. Согласно политике, проводимой местными властями, были восстановлены

---

[63] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 8878. — Л. 15.

[64] Екатеринодар — Краснодар, 1793–2009 : историческая энциклопедия / авт.-сост. Б. А. Трехбратов, В. А. Жадан. — Краснодар : КУБАНЬ-КНИГА, 2009. — 688 с.

некоторые памятники, среди которых собор Александра Невского, Триумфальная арка, памятник Екатерине II[65].

Воссоздание скульптуры императрицы было проведено талантливым краснодарским скульптором А. А. Аполлоновым. Все работы проводились на основании сохранившихся чертежей Микешина и дореволюционных фотографий. Поэтому атрибутивная составляющая памятника была сохранена в первоначальном виде. В 2006 году скульптура Екатерины II во всем ее величии предстала перед жителями Краснодара.

На сегодняшний день этот памятник стал основной достопримечательностью города и символом кубанской столицы, привлекающей своей грандиозностью множество туристов из разных уголков страны[66].

Параллельно с возведением памятника Екатерине II в Екатеринодаре обсуждался вопрос возведения обелиска, посвященного 200-летнему юбилею образования Кубанского казачьего войска. Местные власти для этих целей выделили 5000 рублей из городской казны. Автором проекта будущего памятника стал Василий Филлипов, занимавший должность кубанского областного архитектора[67].

Под его руководством началось изготовление 14-метрового обелиска, увенчанного двуглавым орлом на округлой сфере. Но мизерность выделенных средств затрудняла поиск подходящего материала для исполнения монумента, поэтому к назначенному сроку завершить работы не удалось. Вместо этого 9 сентября 1896 года на юбилей Кубанского казачьего войска атаману «в роскошной папке» была продемонстрирована фотокарточка проекта памятника. Его презентация состоялась через год, 7 мая 1897 года — в годовщину празднования Войскового круга.

Выполнен монумент был из местных известняковых пород. Главными его характерными чертами были таблички, расположенные со всех сторон. На них были выгравированы даты существования Кубанского казачьего войска, символы различных представителей правящей династии и слова благодарности, славящие героические подвиги предков: «Потомкам славных запорожцев, доблестным казакам Черноморского казачьего войска, стяжавшим победоносную славу… Грудью отстаивали они вверенные границы на окраинах России и в то же время полагали труды и заботы над устройством мирной жизни на берегах Кубани…»[68]

С 1920-х годов памятник постепенно начали разбирать. В первую очередь было снято навершие в виде позолоченного орла, а в 1930 году обелиск был полностью уничтожен.

В современной России возрождением утраченного памятника занялся Александр Алексеевич Аполлонов. Торжественное открытие восстановленного обелиска состоялось 16 октября 1999 года. Установка памятника была организована на

---

[65] Екатеринодар — Краснодар, 1793–2009. — С. 301–388.

[66] *Маркова О. Н.* К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края).

[67] Энциклопедический словарь по истории Кубани с древнейших времен до октября 1917 года / под ред. Б. А. Трехбратова. — Краснодар, 1997. — С. 494.

[68] Екатеринодар — Краснодар, 1793–2009. — С. 301–388.

его первоначальном месте и произошла в день празднования 300-летия Кубанского казачьего войска[69].

На сентябрь 1888 года Екатеринодар планировал посетить император Александр III. В связи с этим событием купеческое общество города выдвинуло инициативу о строительстве Триумфальной арки, которая позднее получила название Царских ворот. Идея была поддержана местным руководством.

Для реализации этой инициативы была объявлена подписка по сбору средств на строительство арки. В итоге было накоплено 16 625 рублей.

Местом для будущего строительства был выбран перекресток улиц Екатерининской и Котляревской, недалеко от усадьбы атамана. Разработку проекта поручили Василию Филлипову, который позднее займется работой по созданию памятника «К 200-летию Кубанского казачества».

Основой художественной составляющей памятника был выбран псевдорусский стиль с некоторыми особенностями, характерными для традиций допетровского зодчества. Своим внешним видом арка представляла собой массивное краснокирпичное строение с тремя сквозными пролетами — большим центральным и двумя боковыми поменьше. Верхняя часть была украшена двускатными шатровыми крышами, покрытыми черепичной кровлей чешуйчатого типа. Над ними возвышались двуглавые орлы — символы самодержавной власти.

Богатый образ Триумфальной арки дополняли две иконы с изображениями великомученицы Екатерины и князя Александра Невского.

В период 1900–1909 годов под аркой были проложены линии трамвайного пути, которые и предопределили дальнейшую судьбу этого уникального памятника.

В 1928 году советское руководство нашло формальный повод для уничтожения Царских ворот: они мешали проходу трамваев, а «кондукторы разбивали об нее лбы». Строение было снесено[70].

Восстанавливать арку начали только в 2007 году, когда была принята краевая программа «Воссоздание исторических памятников города Екатеринодара — Краснодара», куда, помимо множества прочих объектов исторического наследия, были заложены средства и для возрождения Александровских ворот.

Процессом воссоздания утраченного памятника руководил краснодарский архитектор Сергей Снисаренко. Он провел значительную предварительную работу по выявлению документального материала, связанного с Александровской аркой и тех, что были подобны ей. Из архивов и частных коллекций были подняты текстовые описания, фотографии и художественные изображения. Необходимость в этом возникла из-за отсутствия оригинальных планов и чертежей памятника. По утверждению самого архитектора, при строительстве пришлось отойти от историзма и выполнять работу с учетом современных строительных норм. Однако к самому процессу возведения подходили очень основательно: малейшее выявленное отхождение от проекта сопровождалось разбором готовой части конструкции.

---

[69] *Маркова О. Н.* К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края).

[70] ГАКК. — Ф. Р-1547. — Д. 155. — Л. 155.

18 июня 2008 года была проведена церемония освящения заново воздвигнутых Царских ворот.

Стоит отметить, что расположение арки было изменено. Перекресток улиц Красная и Бабушкина, согласно городским планам второго десятилетия XX века, даже не соприкасался с границами Екатеринодара[71].

В станице Таманской находится еще один значимый для региона памятник, который был посвящен запорожским казакам-переселенцам, впервые высадившимся на этих землях. Идея строительства монумента была выдвинута на общественном соборе местных жителей 6 марта 1894 года. Для этой цели были даже выделены средства из станичного бюджета в размере 500 рублей.

Спустя всего лишь месяц Главное управление казачьих войск получило прошение разрешить рассылку всеобщей подписки по сбору пожертвований на строительство памятника. В конце 1895 года станичное правление получило ответ с разрешением произвести всеобластной сбор средств[72]. Однако разосланные письма не получали должного отклика. По прошествии 10 лет с начала сбора было накоплено всего 3112 рублей.

Право предложить художественную концепцию будущего памятника было предоставлено почетным казакам — потомкам первых переселенцев на Кубань. Свои инициативы предложили атаман Иван Иванович Мазан и художник Пётр Сысоевич Косолап[73].

Первый предложил идею, чтобы планируемый памятник представлял собой установленную на пьедестал скульптуру запорожца без головного убора, держащего перед собой блюдо с хлебом, солью и грамотой, жалованной запорожцам императрицей Екатериной II. На постаменте, по его задумке, также должна быть помещена табличка с песней Антона Головатого «Ой, годі нам журитися».

Художник Косолап предложил на пьедестал установить скульптурное изображение собирательного образа запорожца в одежде времени высадки, одна нога которого находилась бы в лодке, а вторая — на возвышенности неправильной формы, что представляло бы высадку на остров Фанагория. В одной руке запорожец должен держать знамя Екатерининских времен, а другая рука должна лежать на груди, изображая этим благодарность Богу.

Наиболее соответствующим общим представлениям и вызвавшим наибольшие симпатии общественности был объявлен второй вариант. Однако реализация задумки такого памятника, по самым скромным подсчетам, должна была обойтись не менее чем в 15 тысяч рублей.

В разработке проекта принял участие и Борис Эдуардс, который уточнил сумму — она составила 24 196 руб. 30 коп. Это перевело процесс в стадию длительного обсуждения, основным вопросом которого был поиск способа удешевить возведение[74].

---

[71] Основные административно-территориальные преобразования на Кубани (1793–1985 гг.) / Гос. архив Краснодарского края ; сост.: А. С. Азаренкова, И. Ю. Бондарь, Н. С. Вертышева. — Краснодар : Кн. изд-во, 1986. С. 324.

[72] *Гаденко К. П.* Кубанскій памятникъ Запорожскимъ казакамъ. — С. 34.

[73] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6936. — Л. 44.

[74] *Гаденко К. П.* Кубанскій памятникъ Запорожскимъ казакамъ. — С. 36.

Из архивного дела № 6936 «О сооружении в станице Таманской памятника на месте высадки в 1792 г. запорожских казаков» фонда 396 можно узнать, что органы местного самоуправления вступили в переписку с владельцем фирмы по проведению строительных работ, расположенной в городе Батуми, Н. С. Фадеевым.

«Считая что на Вашем памятнике изображен портрет и что Вы имеете право требовать с меня точнейшую копию согласно чертежа и что вылепку модели я должен поручить самому лучшему и потому дорогому художнику я сообразно этому и назначил цену 5000 руб. за памятник, считая статую с пьедесталом с медными украшениями на нем…

…Если не требуется портретное сходство, а подойдет любой "лишь бы казак", если указать точно все детали, которые должны быть из меди, а фигуру довести до натуральной величины, тогда уменьшится вес, и можно будет рассчитывать на значительное снижение цены»[75].

«В виду того, что особенно строгих требований по отношению сходства статуи казака с проектированным Вами рисунком Вы не будете предъявлять, то сообразуясь с имеющимися средствами на памятник, я решил изготовить Вам памятник за минимальную цену 2500 руб. с сохранением желаемой Вами величины если только Вы согласитесь на изготовление знамени, венка и вензеля из чугуна или железа по моему усмотрению и только буквы как более выдающееся и необходимое будут сделаны из меди. Все остальное как то: статуя и пьедестал будут из цемента. Ограда из пушек и цепей в мой счет не относится. Могу Вас уверить, что при цене 2500 руб. такого сложного и красивого монумента, каков он проектирован на чертеже, мне кроме приятной уверенности, что я был полезен славному Донскому казачеству, вряд ли что на мою долю остается»[76].

Из-за отсутствия общего мнения идея создания памятника была отложена на неопределенный срок. Вторую жизнь в этот проект вдохнули новый начальник Войскового штаба А. Кияшко и атаман М. Бабыч, которые повторно призвали кубанское казачество совершить пожертвование для постройки монумента. Однако с момента выдвижения идеи о создании памятника казакам-переселенцам прошло уже 16 лет и стоимость всех работ выросла до 31 тысячи рублей. Нужную сумму все же удалось собрать благодаря содействию представителей областного управления.

Сдвинуть дело с места удалось новоизбранному начальнику Войскового штаба Андрею Кияшко и наказному атаману Михаилу Бабычу. Они вновь обратились к казакам с призывом собрать средства на создание монумента и возобновили переговоры с художником Эдуардсом.

Спустя 16 лет после того, как было принято решение о строительстве памятника, смета выросла уже до 31 754 руб. Но теперь благодаря содействию административных структур требуемую сумму удалось собрать. Окончательное решение о строительстве было принято 24 ноября 1910 года[77]. При этом выбор места установки также вызвал некоторые трудности: планируемое расположение монумента могло испортить общий вид прилегающего сквера. Ситуация

---

[75] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6936. — Л. 52.

[76] ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6936. — Л. 53.

[77] *Бондарь В. В.* Краснодар: судьба старого центра. — Краснодар, 2007. — С. 154.

решилась удивительным образом: хозяин прилегающей земли, где памятник мог бы смотреться гармонично, согласился отдать ее безвозмездно.

Торжественное открытие памятника казакам-переселенцам на Кубань состоялось 5 октября 1911 года. Оно было приурочено к именинам Августейшего Атамана казачьих войск Алексея Николаевича. Скульптором выступил академик А. И. Адамсон[78]. Несмотря на то, что автор пытался отойти от образа конкретного казака, местные жители прозвали памятник Антоном Головатым.

В целом по параграфу можно сделать следующие выводы. На Северном Кавказе представлены объекты культурного наследия почти всех периодов человеческой истории. Мы можем наблюдать здесь первобытные поселения, античные городища, крепости Средних веков, религиозные сооружения различных вероисповеданий.

Количество выявленных на сегодняшний день объектов древности этого региона достигло 14 000 единиц, каждая из которых представляет огромную научную ценность, служит основой для детальных исторических исследований. Многие из этих памятников могли не сохраниться вплоть до наших дней или же вообще никогда не существовать. Но благодаря общенародному участию в их судьбе, рабочей и материальной помощи сегодня мы можем наблюдать такое огромное разнообразие уникальных объектов старины.

2.2. Утерянные памятники северокавказского региона: причины разрушения объектов истории и культуры

В 1884 году в Ростове-на-Дону началось создание памятника Александру II, над составлением проекта которого трудился М. Микешин. Идея о строительстве была выдвинута в связи с убийством императора, и для этих нужд объявили всероссийский сбор средств. Конечная сумма достигла 70 000 рублей, что полностью покрывало все запланированные расходы.

Скульптурное изображение Александра II было полностью выполнено из бронзы в литейной мастерской Н. Ф. Штанге. Взор императора, облаченного в мантию, обращен к небу, в руке — скипетр. По задумке автора, эта поза должна была олицетворять молитву Александра за весь русский народ.

С приходом к власти Советов участь такого памятника была предрешена. Изначально он был накрыт выкрашенным в красный ящик, украшенный звездой на вершине. Но в 1924 году монумент демонтировали при помощи тяжелой техники, а скульптуру императора отправили на переплавку.

С распадом Союза многие местные жители выдвигали и поддерживали инициативу о восстановлении памятника. Но вместо этого администрация приняла решение об установке на этом месте гранитной фигуры Дмитрия Ростовского, которая подверглась серьезной критике за плохое качество исполнения и неудачный выбор месторасположения[79].

Одной из главных достопримечательностей старого Ростова являлся «Гранд-Отель», находившийся в доме Александра и Александры Петровых. Трехэтажное здание обладало большим количеством террас, балконов и веранд, что позволяло

---

[78] *Бардадым В. П.* Зодчие Екатеринодара. — Краснодар, 1995. — С. 75.

[79] *Малаховский Е. И.* Храмы и культовые сооружения Ростова-на-Дону. — Ростов-на-Дону : NB, 2006. — С. 57–58.

осматривать город во все его стороны. Первый этаж был отдан под лучшие торговые лавки. Номера с прекрасным убранством привлекали и иностранных путешественников. Современники оценивали его так: «Отель совершенно европейский и выдерживает самую строгую критику». 11 июля 1911 года в здании случился пожар, который бушевал целых пять дней. История существования ростовского «Гранд-Отель» на этом закончилась[80].

В 1928 году в состав Ростова-на-Дону вошел город Нахичевань-на-Дону. Однако до этого он развивался обособленно, обладал собственной историей и связанными с ней памятниками.

Наиболее значимым объектом этого города являлся монумент, посвященный Екатерине II. Первые инициативы возведения памятника императрице в Нахичевани-на-Дону высказал в 1873 году гласный местной гордумы Я. Хлытчиев. Но средств на реализацию этой задумки к тому моменту не нашлось. К идее вернулись в 1890 году, добившись разрешения начать сбор денег на цели строительства со всего армянского населения Российской империи. Уже в 1894 году состоялось торжественное открытие монумента Екатерине II, созданного по проекту М. О. Микешина. Она была представлена в полный рост с указывающей на город рукой, в другой — держащая грамоту. На постаменте располагалась надпись: «Императрице Екатерине II благодарные армяне».

В октябре 1917 года памятник был снят с пьедестала. Но когда город заняли белогвардейцы — его вернули на место. Когда Нахичевань-на-Дону снова перешла под контроль красных, памятник был окончательно уничтожен, а бронзовая скульптура переплавлена[81].

Подобная участь постигла памятник, посвященный чудесному спасению Николая I во время его визита в Тифлис. Планируя лично оценить состояние региона, император прибыл на Кавказ в 1837 году.

При подъезде к Тифлису случилось серьезное дорожное происшествие: запряженные лошади внезапно встали на дыбы и устремились вперед на огромной скорости. Неуправляемая коляска императора Николая I оказалась опрокинута набок и, проскользив несколько метров, остановилась на самом краю обрыва Верийского спуска.

Дабы увековечить чудесное спасение императора, местными жителями здесь был установлен памятный крест, который еще долгое время напоминал приезжим об опасности этого места. Однако в 1920-х годах монумент, по поручению большевистского правительства, был уничтожен. Напоминанием о нем остались лишь редкие фотографии[82].

Печальная судьба постигла еще один интересный исторический объект — землянку Петра I в Дербенте. Когда во время Персидского похода в 1722 году император решил остановиться на ночь неподалеку от города, для него была вырыта специальная земляная хижина. Несмотря на то, что Пётр I пробыл там лишь до рассвета, для местного населения эта землянка стала настоящим историческим

---

[80] *Швецов С. Д.* В старом Ростове. — С. 35.

[81] *Кукушин В. С.* Разрушенные шедевры // История архитектуры Нижнего Дона и Приазовья. — Ростов-на-Дону : ГинГО, 1995. — 275 с.

[82] *Струковъ Д. П.* Августѣйшій генералъ-фельдцейхмейстеръ Великій князь Михаил Николаевичъ. — СПб., 1906.

памятником. Узнав о столь высоком ее значении для жителей Дербента, местные власти взяли эти помещения под охрану, превратив их в настоящий мемориальный комплекс. Землянка была обнесена богато украшенной оградой, а рядом с ней установили памятную плиту из чугуна с надписью «Место первого отдохновения Петра Великого 23.08.1722 г.». Все это великолепие окружали артиллерийские орудия, использовавшиеся в Персидском походе.

К концу XIX века этот исторический объект был превращен в небольшой музей. Поверх него было выстроено небольшое здание. Представители правящей семьи не раз посещали данный памятник. Существуют свидетельства и о пребывании здесь писателя Александра Дюма.

С приходом к власти Советов этот исторический объект начали постепенно разрушать. Здание было перестроено под жилые помещения, а саму землянку накрыли деревянным полом. За следующие полвека застройке подверглась вся площадь и как памятник, так и его местоположение были утрачены. К счастью, сохранились опорные балки крыши, укрывавшей землянку. Именно по ним в 1987 году место бывшего расположения памятника было обнаружено. Несмотря на то, что землянка была полностью уничтожена, местные жители продолжают выдвигать инициативы по увековечиванию памяти об этом объекте в том или ином виде[83].

Непросто давалось освоение территорий Дагестана русским солдатам. Они несли не только боевые потери, но и гибли от болезней и тяжелых условий жизни. Чтобы увековечить память об этих героях, командир Самурского полка Константин Фёдорович Стариков отдал распоряжение о строительстве памятника, который бы увековечил те тяготы и лишения, которые несли русские солдаты в отдаленном селе. Так, например, в период с 1847 по 1849 годы гарнизон понес потери, сопоставимые с двумя его полными составами.

Памятник было решено установить в соседнем селе — Мюраго. В 1889 году монумент был установлен на местном кладбище. Он представлял собой трехметровый известняковый обелиск, украшенный крестом и лавровым венком на вершине. На лицевой стороне изображались скрещенные меч и оливковая ветвь. На лицевой стороне постамента были выбиты даты основных экспедиций этого полка и надпись «Павшим Самурцам слава».

20 апреля 1889 года было проведено торжественное мероприятие по случаю открытия памятника, в котором приняли участие все служащие Самурского полка, а также герои прошлых сражений. В записках свидетелей этих событий упоминается, что почтить память павших солдат пришли даже горцы. Однако они не скрывали, что символы иной веры, изображенные на монументе, были чужды им.

После вывода в 1911 году русского гарнизона из Самура памятник пришел в запустение и в итоге окончательно разрушился[84].

Еще один подвиг русского духа связан с именем сотника Андрея Леонтьевича Гречишкина.

---

[83] *Гусейнов Г.-Б. Я.* Краткая энциклопедия города Дербента. — Махачкала : Юпитер, 2005.

[84] История Дагестана с древнейших времен до наших дней : в 2 томах / ред. А. И. Османов. — М. : Наука, 2004.

В сентябре 1829 года черкесы планировали крупное нападение на Тифлисское поселение. Узнав об этом, русское командование отправило несколько казачьих полусотен патрулировать окрестности реки Кубань. Одной из них руководил Андрей Гречишкин. Его полусотня была отправлена в место, которое вызывало наибольшие опасения, — Волчьи ворота. Там Гречишкин и встретил превосходящее в несколько раз войско черкеса Джембулата. Понимая, что соседние станицы не успеют приготовиться к обороне, казачья полусотня, насчитывающая 65 человек, приготовилась сдерживать натиск горцев. Поклявшись исполнить присягу, полусотня Гречишкина героически обороняла Волчьи ворота от неприятеля в течение часа, не ожидая подмоги. Казаки шли на верную гибель.

Попытки горцев убедить Гречишкина сдаться не увенчались успехом. Когда силы противника начали готовиться к последней атаке, казаки построили своих лошадей в круг и закололи их, создавая тем самым укрытие. Последняя атака Джембулата увенчалась успехом — солдаты Гречишкина были задавлены числом. Только четверо израненных казаков, двое из которых попали в плен, смогли выжить в этом побоище. Но продолжать свой поход Джембулат уже не мог. Подорванный боевой дух горцев заставил их повернуть назад.

Память об этом подвиге была увековечена намогильным крестом над захоронением Андрея Гречишкина в 1861 году. Перед ним расположили артиллерийское орудие, которое было использовано при обороне Тифлиса. Эта пушка — единственный объект, сохранившийся от памятника. Сам крест после Великой Октябрьской социалистической революции был спилен и уничтожен по приказу властей. А в 1934 году на том месте был основан парк.

Такой героический подвиг не мог быть забыт и последующими поколениями. В 2014 году рядом с местом погребения казаков был установлен замечательный скульптурный памятник, посвященный полусотне Андрея Леонтьевича Гречишкина[85].

Утерянные памятники уже невозможно вернуть в их первозданном виде. Однако сегодня государство проводит активную политику по воссозданию разрушенных объектов исторического наследия. Наиболее значимые для истории памятники уже были восстановлены, хотя многими ставится под сомнение их культурная ценность в текущем виде. Но все же реставрация и восстановление утерянных объектов минувшей эпохи — это серьезный вклад в сохранение нашего историко-культурного наследия.

Несмотря на значительный прогресс в деле воссоздания утраченных исторических памятников, многие из них все еще остаются потерянными и почти забытыми символами прошлого. Именно поэтому всеми способами необходимо поддерживать память о них и ожидать того дня, когда разрушенные монументы истории снова предстанут перед нами во всем своем великолепии. С целью сохранения памяти об этих монументах в данной работе и был разработан каталог, который содержит в себе описание, историю и фотоматериалы утерянных объектов исторического наследия Северного Кавказа. А уже восстановленные памятники необходимо рьяно оберегать от опасностей окружающей их среды, помня опыт и ошибки прошлого.

---

[85] *Потто В. А.* Геройская смерть Гречишкина. — М. : Директ-Медиа, 2013.

Основные причины разрушения памятников Северного Кавказа можно подразделить на несколько групп:

1. Связанные со сменой политических формаций и даже целых идеологий.
2. Включающие в себя факты вандализма и хулиганства по отношению к историческому наследию.
3. Хозяйственная деятельность человека, затрагивающая районы расположения объектов культурного наследия.
4. Недостаточность финансирования работ по восстановлению и сохранению того или иного памятника.
5. Воздействие природы и катаклизмы.

Примером разрушительных последствий первой причины стала политика советских властей. Государственная идеология, основной целью которой было установление власти рабочего класса (пролетариата), искореняла все свидетельства прошлых эпох, оправдывая это тем, что монархическая, эксплуататорская форма власти и связанные с ней символы не могут иметь культурной или исторической ценности[86]. Под влиянием этих установок было безвозвратно уничтожено множество уникальных памятников. Так, например, в городе Ростове-на-Дону до наших дней дошел лишь один монумент, установленный в дореволюционные годы, — Александровская колонна.

Не менее печальная судьба ждала и архитектурные памятники, которые начинали использоваться под сомнительные нужды. Исторические объекты, прошедшие сквозь столетия, отдавались под административные учреждения, гражданские и жилые потребности. Несомненно, это же стало причиной, почему данные постройки смогли дойти до наших дней в относительной сохранности, не прийти в запустение. Однако зачастую они подвергались перепланировке, а также ликвидации и продаже внутреннего убранства.

Более бережно советское руководство относилось к археологическим памятникам, ценность которых не оспаривалась идеологией. XX век для России стал началом проведения крупных изыскательных работ на объектах Древности, Античности и Средневековья. Количество таких экспедиций, по сравнению с последними десятилетиями существования царской власти, выросло многократно. Благодаря этой деятельности удалось спасти множество уникальных предметов Фанагории.

Вторая группа причин, включающая в себя акты вандализма и хулиганства по отношению к памятникам, была актуальна во все времена и не характеризовалась привязкой к тому или иному политическому строю. Однако нередко основой такой разрушительной деятельности были не только необдуманные выходки маргинальных элементов, но и те настроения, которые назревали в обществе[87]. Примером тому могут послужить многочисленные зафиксированные попытки испортить памятник Екатерине II в Екатеринодаре накануне революции.

Но все же главной причиной таких поступков была проблема слабой осведомленности граждан о той ценности, которую представляют объекты

---

[86] *Галкова О. В.* Российские традиции охраны отечественного культурного наследия. — Волгоград : Перемена, 2011. — 239 с.

[87] *Матвеев В. А.* Российская универсалистская трансформация и сепаратизм на Северном Кавказе (вторая половина XIX в. — 1917 г.). — Ростов-на-Дону : ЮФУ, 2011. — 448 с.

культурного наследия. Бороться с этой проблемой во второй половине XIX века начали исторические, археологические, краеведческие и экскурсионные общества. Знаменитые деятели науки добровольно, на безвозмездной основе проводили колоссальную работу с населением путем выпуска публикаций, организации туристических походов по памятным местам, выступлений на публике и т. п.

Но не все попытки порчи памятников местным населением имели под собой злой умысел. Зачастую жители, разбирая древние руины для строительства собственных домов, не имели даже представления об их значимости. Однако такие случаи были крайне редки.

Более вероятно, что хозяйственная деятельность человека, выделенная в третью группу причин, проводилась с осознанным игнорированием того вреда, который она наносила. С сокрытием таких фактов государство пыталось бороться законодательно, однако ресурсов для памятникоохранительного контроля в большинстве случаев не хватало[88].

Таким образом, недостаточность финансирования была выделена в отдельную группу как одна из основных причин разрушения объектов историко-культурного наследия. Эта проблема не только затрагивала сферу контроля соблюдения установленных правил, но также мешала властям на местах восстанавливать памятники, уже подвергшиеся частичному повреждению. Она не усугублялась лишь благодаря своевременному вмешательству обществ и простых граждан, совершавших пожертвования на реставрационные нужды.

Последняя группа причин, что удивительно, стала самым малочисленным поводом разрушения объектов историко-культурного наследия. В большей мере оно провоцировалось отсутствием должного ухода за памятниками, приходом их к запустению.

В целом по параграфу можно сделать следующие выводы. Причины разрушения памятников досоветского периода можно отнести к нескольким группам на основании природы их происхождения. Основной из них является политическая составляющая, которая на сегодняшний день становится угрозой для монументальных памятников по всему миру. Не менее значима и проблема вандализма, который весьма часто является следствием не только личностных убеждений вандала, но и попыток его самоутверждения. Менее разрушительными, на фоне непрерывного развития сферы охраны памятников, в последние годы стали последствия хозяйственной деятельности человека и природные катаклизмы. На сегодняшний день возможность защиты объекта исторического наследия от влияния данных факторов редко становится невыполнимой.

2.3. Способы и проблемы восстановления памятников дореволюционного периода Северного Кавказа

После того как основы советской коммунистической идеологии были подорваны, Россия встала на новый, прогрессивный путь развития, по всей стране начались восстановительные работы, призванные вернуть утраченное историческое наследие. Были развернуты масштабные государственные программы по восстановлению утраченных памятников истории. Но реализация этих проектов

[88] *Маркова О. Н.* К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края).

на практике показала, что существует значительное количество проблем, тормозящих подобные начинания. Главной из выявленных трудностей стал вопрос поиска дополнительных источников финансирования, т. к. выделяемые государством средства не всегда способны покрыть все строительные нужды.

Одна из практик, которая широко применялась в дореволюционной России, позволила бы нивелировать такие издержки, а именно привлечение всех граждан к целям создания и реставрации объектов исторического наследия. Росту инвестиционных вложений в данную отрасль могут способствовать налоговые льготы, которые, как поощрительная мера, привлекут интерес крупных предприятий и частных фирм.

Недостаточность финансового обеспечения реставрационных и восстановительных нужд влечет за собой и еще одну, более опасную для объектов культурного наследия проблему. Ограниченность денежных средств, хищения из выделенного бюджета зачастую не позволяют привлечь к работам высококлассных специалистов. Вместо этого восстановительной деятельностью занимаются строители, не имеющие ни опыта реставрации, ни понимания ценности восстанавливаемого памятника. В итоге, такой безответственный профотбор, обусловленный желанием сэкономить, приводит к ужасающим последствиям: мы наблюдаем изуродованные объекты исторического наследия, которые необходимо восстанавливать повторно, с куда большими расходами.

Но данная проблема будет сведена к минимуму, если, помимо контроля государства за восстановительными работами, будут вводиться и пропагандироваться практики общественного контроля. Обеспечение прав сторонних наблюдателей на законодательном уровне, очевидно, привело бы к увеличению общего качества проводимых реставрационных работ.

Другая проблема связана с нарушением принципа историзма при восстановлении утраченного памятника. Примером могут послужить уже упомянутые в данной работе скульптура Екатерине II и Царские ворота в Краснодаре. Эти восстановленные памятники были установлены далеко от мест своего первоначального расположения. Допустимость таких переносов вызывает споры.

Кроме того, актуальна и проблема вандализма, который продолжает быть одной из главных причин повреждений памятников. А в некоторых случаях, как, например, это происходит с Парамоновскими складами в Ростове-на-Дону, угрожать самому существованию объекта.

Очевидно, что и здесь пригодится практика прошлого. Активное участие обществ, СМИ, учреждений образования разного уровня в деятельности по популяризации исторического наследия может стать одной из важнейших предпосылок искоренения данной проблемы.

Сегодняшние реалии не приемлют применение только одной из перечисленных мер. Как было отмечено, во многом одна проблема порождает другую. Эффективное осуществление деятельности по сохранению исторического наследия возможно лишь при комплексном подходе.

Таким образом, по параграфу можно сделать выводы, что период повальной консервации стал основой для спасения от уничтожения многих объектов. Однако на сегодняшний день само общество нуждается в введении памятников в музейную эксплуатацию. Правильное использование не только не приведет их к разрушению, но даже вдохнет в эти объекты новую жизнь, наполняя культурное

пространство страны. И в этом процессе должно быть задействовано не только государство, но и местное население[89].

Не стоит забывать и о тех памятниках, которые были безвозвратно утрачены. Хотя их материальный облик уже утерян, исторические справки, планы, зарисовки, фотографии этих объектов несут в себе сильное эмоциональное содержание и опыт тех ошибок, которых можно избежать в дальнейшем. В качестве практического обоснования этого тезиса в данной работе был разработан каталог утраченных объектов историко-культурного наследия Северного Кавказа, который имеет широкие возможности применения — от учебно-воспитательных до экскурсионно-просветительских (*прил. 1, 2*).

Бесспорно, что разрешение выявленных проблем не может стать результатом одноразового проекта или мероприятия. Процесс подразумевает долгую и упорную работу с большими финансовыми вложениями. Однако это будет соответствовать интересам как государственным, так и региональным. Практика приобщения объектов историко-культурного наследия к условиям познавательного туризма уже широко применяется не только в странах Европы, но и во многих регионах России. Северный Кавказ обладает огромным экскурсионным потенциалом, реализация которого выведет регион на качественно новый уровень туристической индустрии. При ответственном развитии данной отрасли потенциальные выгоды многократно превзойдут все возможные затраты.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе выполнения работы было выявлено, что основными нормативными актами, регулировавшими вопросы охраны объектов культурного наследия Российской империи, были Высочайшие указы, положения Министерства внутренних дел, акты Кабинета министров, распоряжения Синода и органов местного самоуправления. Зачастую они имели узкую направленность. Единого закона, регламентировавшего деятельность по охране памятников в досоветский период, сформулировано не было.

Несмотря на отсутствие четкой нормативно-правовой основы и ряда идущих за этим проблем, сохранность памятников поддерживалась благодаря общественным научным объединениям и меценатам, которые, не жалея сил и средств, вели активную просветительскую, научную и памятникоохранительную работу.

Было отмечено, что большинство северокавказских памятников истории и культуры досоветского периода отнесены современным законодательством к перечню объектов регионального значения.

Рассмотрен ряд причин, провоцирующих разрушение объектов исторического наследия. Выделены их общие группы:

1. Причины природного характера, связанные с погодными и климатическими условиями.
2. Причины, связанные с коренными изменениями в идеологии общества.

---

[89] *Старостина Ю. Н.* Правовое регулирование охраны памятников культуры в России в XVIII — начале XX вв. : обзор законодательных материалов // Сибирский юридический вестник. — Иркутск, 2007. — С. 15–24.

3. Причины, связанные с недостаточным уровнем культуры и образованности нашего общества, фактами хулиганства и вандализма по отношению к данным объектам.
4. Причины, связанные с недостаточным уровнем федерального, регионального или муниципального финансирования реставрационных работ объектов культурного и исторического наследия.
5. Причины, связанные с хозяйственной деятельностью человека.

В рамках работы был разработан каталог утраченных объектов историко-культурного наследия Северного Кавказа, который имеет широкую область применения (*прил. 1, 2*), но в первую очередь направлен на привлечение внимания общественности к проблеме сохранения культурного наследия региона.

В связи с рассмотренными проблемами и причинами разрушения памятников был выдвинут ряд предложений.

В деятельность по охране памятников истории и культуры необходимо привлекать все население. Требуется введение практики двухуровневого контроля над объектами исторического наследия — государственного и общественного. Основой для этого может послужить законодательное обеспечение прав независимых наблюдателей и обществ. Привлечение пожертвований крупных фирм и предприятий возможно в случае установления для них поощрительных налоговых льгот.

При проведении восстановительных работ контролировать соблюдение принципа историзма, который может выражаться во внешнем облике памятника, используемых материалах или месте его установки.

Активное участие обществ, СМИ, учреждений образования разного уровня в деятельности по популяризации исторического наследия может стать одной из важнейших предпосылок искоренения проблемы вандализма. Эффективное осуществление деятельности по сохранению исторического наследия возможно лишь при комплексном подходе.

Заключительным этапом этой деятельности должно стать приспособление памятников к целям и задачам познавательного туризма, что существенно повысит культурно-историческую привлекательность региона.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Высочайше утвержденное постановление Минералогического Общества, в С. Петербурге учреждаемого // Полное собрание законов Российской империи (далее ПСЗРИ). — Собр. 1-е. — 1861. — Т. 34. — С. 389.
2. О бережении остатков кораблей, яхт и галер // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 6. — С. 557–558.
3. О должности Цейгмейстера // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 6. — С. 510.
4. О постройке в Губерниях и Провинциях каменных палаток с сводами и каменными полами, для хранения старых дел и денежной казны // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 9. — С. 732–733.
5. О правилах управления и сохранения в порядке и целости находящихся в Мастерской и Оружейной Палатах древностей // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 29. — С. 133.

6. О приношении родившихся уродов, также найденных необыкновенных вещей во всех городах к Губернаторам и Комендантам, о даче за приношение оных награждения и о штрафах за утайку // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 5. — С. 541–542.
7. О присылке в Мастерскую Палату из присутственных мест примечательных вещей // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 8. — С. 896.
8. О присылке из монастырей Российского Государства жалованных грамот // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 6. — С. 277.
9. Об отдаче имеющихся в Москве конских богатых уборов, для хранения, в Оружейную Палату // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 9. — С. 797.
10. Об отсылке древних русских летописей и хронографов, в учрежденное при Императорском Московском Университете Истории и древностей Общество // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1854. — Т. 28. — С. 371.
11. Об учреждении при Императорской Библиотеке особого депо Манускриптов // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1854. — Т. 28. — С. 859.
12. Правила поставляемых в особенности для Мастерской и Оружейной Палаты сверх общих, в Штат Придворном и в Инструкции Главнокомандующего над Кремлевской Экспедицией Высочайше утвержденных // ПСЗРИ. — Собр. 1-е. — 1830. — Т. 29. — С. 134.
13. Высочайше утвержденное Положение об Императорской Археологической Комиссии // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1861. — Т. 34. — С. 70–72.
14. О городских расходах и сметах, счетоводстве и отчетности // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1857. — Т. 45. — С. 837.
15. О наблюдении за сохранением памятников древности // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1848. — Т. 23. — С. 108.
16. О приеме в ведомство Министерства Народного Просвещения Румянцевского Музеума, и о правилах, по которым заведение сие должно быть управляемо // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1830. — Т. 3. — С. 325.
17. О продолжении существования Императорской Археологической Комиссии и Керченского Музея древностей // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1865. — Т. 37. — С. 125–126.
18. Об учреждении в С. Петербурге Археологическо-Нумизматического общества // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1848. — Т. 21. — С. 509–510.
19. Полицейский устав // ПСЗРИ. — Собр. 2-е. — 1857. — Т. 31. — С. 519–540.
20. Конституция Российской Федерации. Герб. Гимн. Флаг. — М. : Эксмо, 2017. — 64 с.
21. Уголовный кодекс Российской Федерации по состоянию на 2 февраля 2019 г. — М. : Проспект, 2017. — 272 с.
22. Кодекс об административных правонарушениях : по состоянию на 25 января 2017 г. — М. : Проспект, 2019. — 608 с.
23. Гражданский кодекс Российской Федерации : текст с изменениями и дополнениями на 20 января 2017 г. — Части 1, 2, 3, 4. — М. : Эксмо, 2019. — 896 с.
24. Государственный архив Краснодарского края (далее ГАКК). — Ф. 396. — Д. 7798. — Л. 1–4.
25. ГАКК. — Ф. 396. — Д. 8878. — Л. 1–37.
26. ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6936. — Л. 1–67.
27. ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6899. — Л. 1–42.
28. ГАКК. — Ф. 396. — Д. 6701. — Т. 1. — Л. 1–401.
29. ГАКК. — Ф. 249. — Д. 2488. — Л. 1–3.
30. ГАКК. — Ф. 249. — Д. 1987. — Л. 1–96.
31. ГАКК. — Ф. Р-6. — Д. 170. — Л. 1–115.
32. Государственный архив Ставропольского края (далее ГАСК). — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 1.
33. ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 4.
34. ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 65.

35. ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 95.
36. ГАСК. — Ф. 80. — Оп. 1. — Д. 195.
37. ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2425.
38. ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2483.
39. ГАСК. — Ф. 101. — Оп. 4. — Д. 2544.

Литература

40. *Бардадым В. П.* Архитектура Екатеринодара. — Краснодар : [б. и.], 2002. — 256 с.
41. *Бардадым В. П.* Замечательные кубанцы. — Краснодар : [б. и.], 2002. — 253 с.
42. *Бардадым В. П.* Зодчие Екатеринодара. — Краснодар : [б. и.], 1995. — 112 с.
43. *Бардадым В. П.* Открытки на память. — Краснодар : [б. и.], 2005. — 216 с.
44. *Бардадым В. П.* Этюды о Екатеринодаре. — Краснодар : [б. и.], 1992. — 188 с.
45. *Бестужев-Марлинский А. А.* Письма из Дагестана : монография. — М. : Директ-Медия, 2011. — 245 с.
46. *Бондарь В. В.* Краснодар: судьба старого центра. — Краснодар : [б. и.], 2007. — 211 с.
47. *Бондарь В. В.* Войсковой город Екатеринодар. — Краснодар : [б. и.], 2000. — 199 с.
48. *Бондарь В. В.* Город Екатеринодар в пространстве и времени : Опыты исторической урбанистики. — Краснодар : [б. и.], 2006. — 92 с.
49. *Вишневецкий Н. И.* Сотник Горбатко и его сподвижники. — М. : Унив. тип., 1889. — 31 с.
50. *Волошинова Л.* Парамоновские склады. — Ростов-на-Дону : Молот, 2018. — 186 с.
51. *Гаденко К. П.* Кубанскій памятникъ Запорожскимъ казакамъ. — Екатеринодаръ : Электро-Типогр. Т-ва «Печатникъ», 1911. — 96 с.
52. *Гаджиев М. С.* Древний город Дагестана : Опыт историко-топографического и социально-экономического анализа. — М. : Восточная литература РАН, 2002. — 96 с.
53. *Галкова О. В.* Российские традиции охраны отечественного культурного наследия. — Волгоград : Перемена, 2011. — 239 с.
54. *Грабарь И. Э.* История русского искусства. — М. : Наука, 1964. — 223 с.
55. *Гуркина Н. К.* Охрана культурного наследия в России: история и современность / Н. К. Гуркина, А. П. Исаев. — СПб., 2011. — 80 с.
56. *Струков Д. П.* Августѣйшій генералъ-фельдцейхмейстеръ великій князь Михаил Николаевичъ. — СПб., 1906. — 78 с.
57. *Данцев А.* Бессмертный часовой. К 100-летию открытия памятника покорителю Сибири. — Новочеркасск, 2004. — № 2. — С. 5–10.
58. *Дмитренко И. И.* Пребывание их Императорских Величеств Государя Императора Александра Александровича и Государыни Императрицы Марии Фёдоровны с августейшими детьми, наследником цесаревичем Николаем Александровичем и Великим Князем Георгием Александровичем, в Кубанском казачьем войске в сентябре месяце 1888 года. — С.-Петербург, 1898. — 94 с.
59. Донская церковная старина. — Новочеркасск, 1906. — Ч. 1. — С. 81.
60. Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению государя императора Николая I : в 6 отд. и доп. к отд. III. — Репринтное издание 1849–1853 гг. — СПб. : Альфарет, 2006. — 36 с.
61. Екатеринодар — Краснодар : Два века города в датах, событиях, воспоминаниях. — Краснодар, 1993. — 135 с.
62. Екатеринодар — Краснодар, 1793–2009 : историческая энциклопедия / авт.-сост. Б. А. Трехбратов, В. А. Жадан. — Краснодар : КУБАНЬ-КНИГА, 2009. — 688 с.
63. Забытая Россия : Проекты памятников и монументальная скульптура XVIII — начала XX века : каталог. — СПб. : ГРМ, 2006. — 212 с.

64. *Иванова Е. А.* Судьба памятника в честь 200-летия Кубанского казачьего войска в станице Бесскорбной / Е. А. Иванова, В. А. Масалов // Культурная жизнь Юга России. — 2014. — № 4 (55). — С. 79–81.
65. *Илюхин С. Р.* При реке Кубани, в Карасунском куте, или Ландшафтная экология Екатеринодара в историческом плане. — Краснодар : [б. и.], 1998. — 78 с.
66. Историография истории России до 1917 г. : учеб. для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. М. Ю. Лачаевой. — М. : Гуманит. центр ВЛАДОС, 2003. — Т. 1. — 384 с.
67. Кавказский сборник. — Тифлис : [б. и.], 1879. — Т. 3. — 213 с.
68. *Коваленко А.* Пятигорск — самый лучший город на земле : путеводитель по Пятигорью. — Пятигорск : РОССЫ, 2008. —216 с.
69. *Косинов И. Ф.* Псекупские минеральные воды // Кубанский сборник. — 1901. — Т. 7. — Екатеринодар, 1901. — С. 226–258.
70. Кубанский сборник. — Краснодар : Книга, 2006. — 122 с.
71. *Кудрявцев А. А.* Древний Дербент. — М. : Наука, 1982. — 176 с.
72. *Кукушин В. С.* Разрушенные шедевры // История архитектуры Нижнего Дона и Приазовья. — Ростов-на-Дону : ГинГо, 1995. — С. 275–279.
73. *Кукушин В. С.* Русский классицизм // История архитектуры Нижнего Дона и Приазовья. — Ростов-на-Дону : Наука : ГинГо, 1996. — С. 243–248.
74. *Маклакова Т. Г.* Архитектура двадцатого века. — М., 2001. — 248 с.
75. *Малаховский Е. И.* Храмы и культовые сооружения Ростова-на-Дону. — Ростов-на-Дону : NB, 2006. — 57 с.
76. *Маркова О. Н.* К вопросу об использовании музейных ресурсов в сфере сохранения объектов культурного наследия (на примере Краснодарского края) // Фелицынские чтения — XVIII : материалы межрегиональной научно-практической конференции, г. Краснодар, 18–20 октября 2016 г. — Краснодар : Вика-Принт, 2016. С. 138–141.
77. *Матвеев В. А.* Российская универсалистская трансформация и сепаратизм на Северном Кавказе (вторая половина XIX в. — 1917 г.). — Ростов-на-Дону : ЮФУ, 2011. — 448 с.
78. *Минорский В. Ф.* История Ширвана и Дербенда. — М., 1963. — 144 с.
79. Михайловское укрепление // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1896. — Т. XIX. — С. 495.
80. *Молчанов П. И.* Новочеркасск : историко-краеведческий очерк / П. И. Молчанов, И. Г. Репников. — Ростов-на-Дону : Ростов. кн. изд-во, 1973. — 248 с.
81. *Новицкий И. Я.* Управление этнополитикой Северного Кавказа. — Краснодар, 2011. — 270 с.
82. *Новичихин Е. Г.* Памятник М. Ю. Лермонтову в Пятигорске // Роман-газета. — 2006. — 448 с.
83. Основные административно-территориальные преобразования на Кубани (1793–1985 гг.) / ГАКК ; сост.: А. С. Азаренкова, И. Ю. Бондарь, Н. С. Вертышева. — Краснодар : Кн. изд-во, 1986. — 394 с.
84. Очерки истории Кубани с древнейших времен по 1920. — Краснодар, 1996. — 252 с.
85. По страницам истории Кубани : краеведческие очерки. — Краснодар, 1993. — 189 с.
86. *Потто В. А.* Геройская смерть Гречишкина. — М. : Директ-Медиа, 2013. — 13 с.
87. *Ракович Д. В.* Тенгинский полк на Кавказе. 1819–1846. — Тифлис : Тип. Канц. Глав. гражд. частью на Кавказе, 1900. — 494 с.
88. *Селицкий А. И.* Краснодар — город ста народов: этническая ретроспектива. — М., 1968. — 322 с.
89. *Сивков М. С.* Памятник Екатерине II Великой в Екатеринодаре: история создания (по материалам Государственного архива Краснодарского края) // Новая наука: от идеи к результату : международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (Сургут, 22 апреля 2017). — Стерлитамак : АМИ, 2017. — № 4–3–2. С. 106–108.

90. *Старостина Ю. Н.* Правовое регулирование охраны памятников культуры в России в XVIII — начале XX вв. : обзор законодательных материалов // Сибирский юридический вестник. — Иркутск, 2007. — С. 15–24.

91. *Фролов Б. Е.* От войскового града к мирному городу / Б. Е. Фролов, О. А. Леусян // Хрестоматия по истории Кубани. — Краснодар : ГБУКК «Краснодарский государственный историко-археологический Музей-заповедник им. Е. Д. Фелицына», 1975. — 148 с.

92. *Микаилов Ш. И.* Все аулы Дагестана. — Книга 1. — Махачкала : Эпоха, 2009. — 45 с.

93. *Шамурин Ю. И.* Культурные сокровища России. — М. : Наука, 1915. — 115 с.

94. *Шахова Г. С.* Краснодарская улица Красная. — Краснодар, 1997. — 70 с.

95. *Шахова Г. С.* Штрихи к портрету города. — Краснодар : Кубанский краевед, 1992. — Вып. 3. — 60 с.

96. *Швецов С. Д.* В старом Ростове. — Ростов-на-Дону : Ростов. кн. изд-во, 1971. — 57 с.

97. *Шевченко Г. Н.* Социально-экономическое развитие Кубани в конце XVIII — первой половине XIX в. — Краснодар, 1993. — 269 с.

98. *Щербина Ф. А.* История Кубанского казачьего войска. — Екатеринодар : [б. и.], 1910. — 125 с.

99. Энциклопедический словарь по истории Кубани с древнейших времен до октября 1917 года / ред. Б. А. Трехбратова. — Краснодар, 1997. — 456 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Каталог утраченных объектов культурного наследия досоветского периода на территории Северного Кавказа

Наименование и расположение памятника	Решение о строительстве / введен в эксплуатацию	Скульптор	Краткое описание памятника	Разрушен
Скульптурное изображение Александра II (г. Ростов-на-Дону, Соборная площадь) [рис. 1]	1884 / 17 апреля 1890	Михаил Осипович Микешин	Бронзовая скульптура императора в полный рост, установленная на пьедестале, увенчанном гербом Российской империи. На постаменте расположена памятная табличка, надпись на которой гласит: «Императору Александру II благодарные граждане гор. Ростова на Дону». Слева и справа годы жизни и смерти императора. Взор скульптурного изображения Александра II обращен к небу, туда же направлен скипетр, который он держит в руках	1924
Монумент, посвященный Екатерине II (г. Нахичевань-на-Дону, Соборная площадь) [рис. 2]	1873 / 18 сентября 1894	Матвей Афанасьевич Чижов	Изображение императрицы в полный рост, целиком отлитое из бронзы. Держа в левой руке грамоту, правой Екатерина II указывала на кварталы Нахичеваня-на-Дону. Постамент, изготовленный итальянской фирмой, украшала надпись: «Императрице Екатерине II благодарные армяне». Постамент с четырех сторон украшали лавровые венки, окружающие царский вензель	1920
Могильный крест Андрея Гречишкина (Краснодарский край, ст. Тифлисская)	1861 / 1861		На месте захоронения героя русско-турецкой войны Андрея Гречишкина были возведены часовня [рис. 3] и памятник, представлявший собой полутораметровый металлический крест, переплетенный коваными меандрами. Неподалеку была расположена пушка, применявшаяся при обороне Тифлисского редута	1934

Наименование и расположение памятника	**Решение о строительстве / введен в эксплуатацию**	**Скульптор**	**Краткое описание памятника**	**Разрушен**
Памятник Екатерине II (г. Екатеринодар, Атаманская площадь) [рис. 4]	Осень 1896 года / 6 мая 1907	Михаил Осипович Микешин	Императрица, занимает центральное положение на постаменте. Устремленный далеко вперед взгляд, кажется, обращен на все кубанские земли, дарованные казакам. В руках ее — символы царской власти, держава и скипетр. Плечи Екатерины накрыты порфирой, тянущейся до самого постамента. Под ногами императрицы Жалованная грамота, которой императрица даровала казакам южные земли. Вокруг Екатерины II расположились важные для кубанской истории государственные деятели: Антон Головатый, князь Потёмкин, Захарий Чепега, Сидор Билый. Позади памятника — фигура ослепшего кобзаря и его поводырь. Рядом, на постаменте, позолоченными буквами выложен список наиболее значимых побед казачьего войска	1920
Александровская Триумфальная арка (г. Екатеринодар, Екатерининский проспект) [рис. 5]	– / 1888	Василий Андреевич Филиппов	Сооружение было исполнено в наиболее популярном в те годы «русском стиле». Она состояла из трех проемов: центрального — самого крупного и фронтальных — меньшего размера. Проходы украшали золотые шатровые навершия, явившиеся переосмыслением московского зодчества допетровской эпохи. Центральная арка была предназначена для проезда важных особ и праздничных шествий. Боковые же задумывались для прохода пешеходов. Украшением Александровских ворот также служили превосходно исполненные образы святых — Александра Невского и Екатерины Великомученицы, написанные известными русскими иконописцами. Внешний вид фронтальных стен неизвестен, т. к. проект памятника был утерян после прихода советской власти	1928
Обелиск в честь 200-летия Кубанского казачьего войска (г. Екатеринодар, Театральная площадь) [рис. 6]	– / 7 мая 1897	Василий Андреевич Филиппов	Обелиск, высотой около пятнадцати метров, был высечен из местной закубанской гранитной породы. Пик монумента украшал двуглавый орел, помещенный на полированную золоченую сферу. По четырем сторонам обелиска были размещены памятные таблички из чугуна. Первая из них, увенчанная барельефом, была посвящена празднованию 200-летия Кубанского казачьего войска. На ней представлена надпись «1696–1896». Противоположная сторона памятника славила царствование Николая II как основу российской государственности. Фронтальные части барельефа были посвящены правлению Екатерины II и Петра I, а также дарованию казакам южных земель и Азовскому походу. Тут же приводится дата основания кубанской столицы — города Екатеринодара в 1794 году	1930
Братская могила 36 казаков пешего Кубанского казачьего батальона, погибших 4 сентября 1862 г. (Краснодарский край, берег Неберджаевского водохранилища) [рис. 7]	1882 / 1882		На монументе расположен текст, который славит имена 35 героев, павших в самоотверженной схватке с горскими племенами при обороне Липкинского редута. Надпись на памятнике рассказывает историю о том, что 34 бесстрашных кубанских казака во славе с сотником Горбатко в течение нескольких часов сдерживали трехтысячное скопление неприятеля, так и не дав прорвать свою оборону и вынудив врага отступить. Автор памятника отмечает, что, несмотря на полное уничтожение казачьего батальона, память об этих славных героях будет жить в сердцах кубанцев вечно. Далее погибшие отряда перечислены поименно	1958

Приложение 2. Утерянные памятники Северного Кавказа

Рис. 1. Скульптурное изображение Александра II (Ростов-на-Дону)

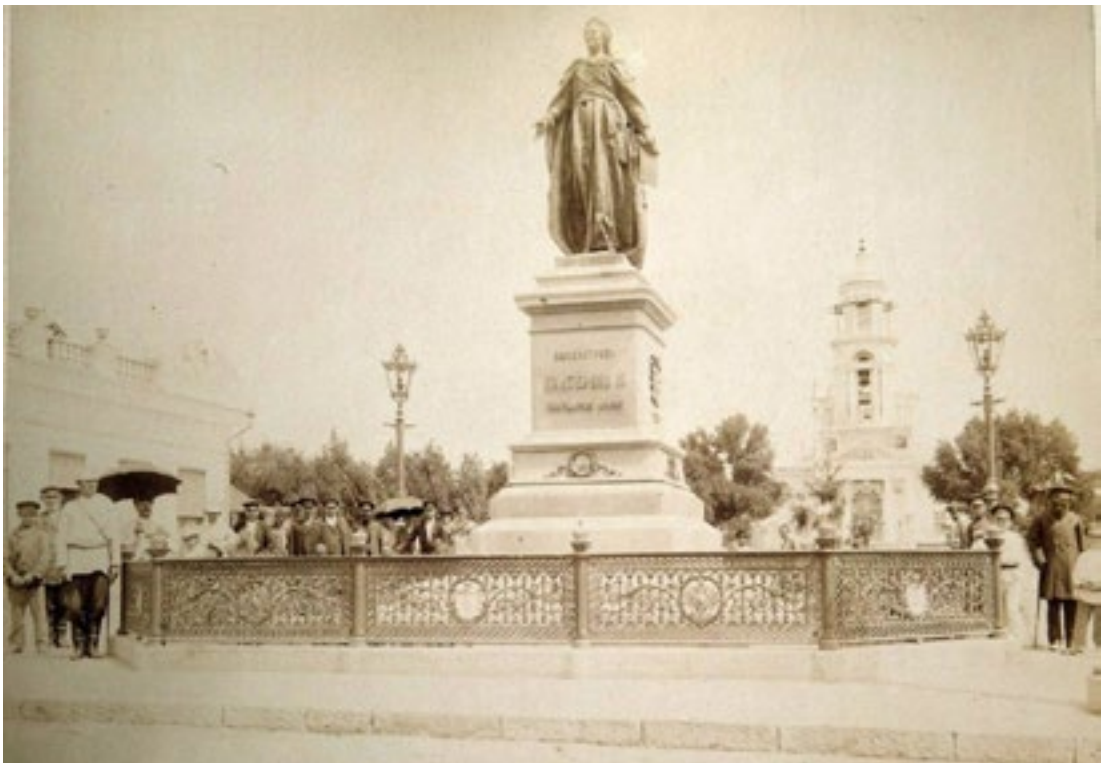


Рис. 2. Монумент, посвященный Екатерине II (Нахичевань-на-Дону)

Рис. 3. Часовня на месте захоронения казачьей сотни Андрея Гречишкина (Краснодарский край, ст. Тифлисская)

Рис. 4. Памятник Екатерине II (Екатеринодар)

Рис. 5. Александровская Триумфальная арка (Екатеринодар)

Рис. 6. Обелиск в честь 200-летия Кубанского казачьего войска (Екатеринодар)

Рис. 7. Братская могила 36 казаков пешего Кубанского казачьего батальона, погибших 4 сентября 1862 г. (Краснодарский край, берег Неберджаевского водохранилища)

Приложение 3. Восстановленные памятники Северного Кавказа

Рис. 8. Памятник Я. П. Бакланову (Новочеркасск)

Рис. 9. Триумфальная арка (Новочеркасск)

Рис. 10. Александровская колонна (Ростов-на-Дону)

Рис. 11. Памятник Екатерине II Великой (Краснодар)

Рис. 12. Царские ворота (Краснодар)

Приложение 4. Памятники Северного Кавказа, находящиеся на грани исчезновения

Рис. 13. Хунзахская крепость (с. Арани, Республика Дагестан)

Рис. 14. Парамоновские склады (Ростов-на-Дону)

Рис. 15. Домик Врангеля (Ростов-на-Дону)

Рис. 16. Памятник А. А. Жуку (Краснодар)

Вторая премия

«ДИССОНАНТНОЕ» НАСЛЕДИЕ В МУЗЕЯХ РОССИИ: КОНЦЕПЦИЯ, МИССИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Серикова Анастасия Юрьевна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Проблематика «трудного» наследия — наследия со знаком минус, направленного на сохранение трагических страниц и событий истории, в России стала затрагиваться в музейной практике с 1990-х годов. Первые попытки теоретического осмысления «трудного» наследия были предприняты только в 2010 году, когда появились публикации российских музеологов (М. Б. Гнедовский и Н. Охотин [53, 54]), в которых «трудное» наследие выделялось как новый вид наследия и рассматривалась специфика его бытования в зарубежных и российских музеях. За прошедшие два десятилетия российские музеи сделали большой шаг в музейном освоении и интерпретации трагических исторических событий XX века, однако теоретические рамки «диссонантное» наследие так и не приобрело, продолжая оставаться формирующейся категорией на стыке культурологии и музеологии.

Тем не менее условия для формирования четких контуров «трудного» наследия в российской музеологии уже созданы: доступна зарубежная теоретическая литература по культурологии и музеологии, отечественные исследователи активно изучают идеи memory studies и trauma studies, анализируется опыт российских и зарубежных музеев в разработке данной тематики. Кроме того, сейчас существует общественный запрос на осмысление «трудного» наследия, что проявляется в активном создании новых музеев, сохраняющих трагические страницы истории (ярким примером является открытие новой экспозиции Государственного музея обороны и блокады Ленинграда в 2019 году [57]). Что, в свою очередь, важно для формирования общего социально значимого подхода и осмысления трагических исторических событий XX века в нашей стране через гуманистическую идею и принцип «никогда снова».

Объект исследования — «трудное» или «диссонантное» наследие.

Предмет исследования — концептуальное формирование «диссонантного» наследия и его интерпретация в музеях России.

Цель исследования — определить степень изученности «трудного наследия» для обозначения его «контуров» в теоретическом плане и использования результатов концептуального осмысления в музейной практике.

Достижение поставленной цели исследования обеспечивается решением следующих **задач:**

1. Проанализировать терминологию, связанную с проблемой «трудного» наследия.
2. Проследить формирование основных концепций и подходов к «диссонантному» наследию.
3. Обозначить миссию «трудного» наследия.
4. Выделить основные способы интерпретации «диссонантного» наследия в российской музейной практике.
5. Разработать проект каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России.

Степень изученности темы. Тема «трудного» наследия и его историография относятся к проблемам музеологии, которые еще не исчерпали своего исследовательского потенциала. Так как изучение «диссонантного» наследия происходит в междисциплинарной области — на стыке культурологии и музеологии, характеризуя степень изученности темы, мы можем разделить литературу на два блока. Среди зарубежных работ по культурологии ключевое значение для формирования «трудного» наследия имели труды по коллективной, социальной памяти М. Хальбвакса [41, 42], культурной памяти Я. и А. Ассман [9, 6, 7, 8]. В исследованиях П. Нора [22, 72] изложена концепция «мест памяти», идеи trauma studies, проблематика травм и коллективной травмы обозначены в работах Б. Гизен [49], Дж. Александера [2], Р. Айермана [1].

Так как труды зарубежных исследователей подробно рассмотрены автором в рамках концептуального осмысления «трудного» наследия в разделе 1.2 настоящей работы, обратим внимание на отечественных исследователей, изучающих memory studies и trauma studies и затрагивающих разные аспекты «трудного» наследия. В рамках направления memory studies вызывает интерес сборник «Методологические вопросы изучения политики памяти» (2018) под редакцией А. И. Миллера и Д. В. Ефременко, с точки зрения изучения роли и места концепций П. Нора, Я. и А. Ассманов, в концептуальном формировании «трудного» наследия в нем выделяется ряд статей: работа Ю. А. Сафроновой [32, 33], а также статьи Е. И. Махотиной [18] и А. В. Фелькер [39, 40]. Одной из первых проблематику trauma studies в России очертила Л. П. Репина в работе «Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки) [25], где теме посвящена отдельная глава. В последующие годы увеличение интереса к интересующей нас проблематике можно связать с переводом и публикацией на русском языке ряда ключевых для trauma studies текстов в рамках сборника «Травма: Пункты» под редакцией С. Ушакина и Е. Трубиной (исследователи отмечают его как программное и репрезентативное издание) [38]. Ключевой работой, посвященной проблематике trauma studies, является статья О. В. Мороз и Е. В. Сувериной [28], которая анализирует историю становления данного направления, определяет круг зарубежных авторов, разрабатывающих эту тему. Тема визуальных способов репрезентации и интерпретации травматических событий подробно раскрывается в статье Д. А. Старикашкиной [36].

Музеологические исследования пока преимущественно сконцентрированы на описании опыта российских музеев в работе с «диссонантным» наследием. Значительное количество работ посвящено Музею истории ГУЛАГа, т. к. среди отечественных исследователей наблюдается тенденция выделять память о ГУЛАГе в качестве главенствующего исторического сюжета российского «трудного»

наследия — статьи С. Чуйкиной [46], Е. Постной [24]. В российской музеологии сложился пласт литературы, посвященной концептуальному осмыслению «трудного» наследия, — это работы М. Б. Гнедовского и Н. Охотина [53, 54], В. Г. Ананьева [3, 4], Н. В. Самовер [31]. На русском языке представлено и исследование Р. Чепайтене (Литва), автор отмечает, что постколониальное, «туземное» наследие (indigenous heritage), так же как и «трудное» наследие, является вызовом традиционному определению и подходу к наследию как к материальному воплощению всего самого светлого и прекрасного, что создавало человечество [45].

Опыт других музеев России по сохранению «трудного» наследия представлен в статьях А. Гизен [12], В. С. Стаф [37], С. Побежимова [23], В. Ханевича [43], М. Юхневич [47]. Исследований, раскрывающих историографию «трудного» наследия в плоскости музейного дела, пока не так много — можно выделить работу Рождественской [26] и ряд статей из сборника «Политика аффекта» (А. Завадский, В. Склез, К. Суверина и др.) [44], вышедшего в 2019 году. Публикация этого сборника фиксирует возрастающий интерес российских исследователей к проблеме «трудного» наследия в рамках музеологического дискурса.

Источниковая база исследования. Исследование проводилось на базе культурологической и музеологической литературы, опубликованной на русском, английском и немецком языках, большую часть которой составляют работы отечественных исследователей, опубликованные за последние десять лет. Также для исследования привлекались многочисленные сайты российских и зарубежных музеев, сохраняющих «трудное» наследие.

Научная новизна. Данное исследование является первой попыткой рассмотрения «трудного» наследия как отдельной категории наследия, представленной в российских музеях. В рамках этой работы на основе изученных подходов и трактовок была предложена формулировка определения «трудного» наследия, выделены основные этапы его концептуального формирования и представлена их периодизация, сформулирована миссия «трудного» наследия. Также исследование вводит в научный оборот результаты выявления и анализа основных способов интерпретации «трудного» наследия в российских музеях.

Теоретическая значимость исследования заключается в формировании концептуальных контуров «трудного» наследия в музеологическом дискурсе.

Практическая значимость работы заключается в создании методологической базы, которая будет применена для реализации проекта каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России, а также может быть использована для разработки других проектов, направленных на теоретическое и практическое осмысление «диссонантного» наследия.

Методы и методология исследования. В качестве методологической базы для разработки исследования выступали представления современных музеологов в области сохранения и репрезентации материального и нематериального культурного наследия, идеи его типологизации и предложения по музеефикации и актуализации, содержащиеся в трудах М. Каулен [14], В. Г. Ананьева [5], М. Б. Гнедовского [53, 54], Д. Хлевнюк [44], а также культурологические воззрения на травму как категорию коллективного опыта, представленные в работах Б. Гизен [49], О. В. Мороз и Е. В. Сувериной [20].

В основу первой главы исследования был положен проблемно-хронологический принцип, для его осуществления применялись такие методы исследования,

как библиографический поиск литературы, в результате чего был выявлен пласт культурологической и музеологической литературы, сравнительный анализ выявленной литературы использовался при разделении литературы на культурологические и музеологические исследования, метод сравнения — при изучении терминологии и концепций. При выделении и изучении способов интерпретации «трудного» наследия в музее были применены общенаучные методы анализа и синтеза.

ГЛАВА 1. «ОСМЫСЛЯЯ СТРАДАНИЯ»: ПРОБЛЕМАТИКА «ТРУДНОГО НАСЛЕДИЯ» В ТРУДАХ ПО КУЛЬТУРОЛОГИИ И МУЗЕОЛОГИИ

1.1. Терминологический аспект изучения «диссонантного» наследия

Музеология является сравнительно молодой наукой с формирующимся научным языком, и, если базовые понятия музейной теории и практики уже сложились и устоялись, остается еще много ниш, где продолжается активная исследовательская деятельность, дискуссии, поиски определений и закрепление их на международном уровне. К ним относится и наследие в широком смысле, его сохранение в музее. Общепринято выделять два вида наследия: материальное и нематериальное. Возможно, в результате теоретических музеологических исследований «трудное» наследие встанет с ними в один ряд в качестве нового вида, сейчас же «трудное» наследие относится пока к инновационным, формирующимся понятиям музеологии.

Специфика «диссонантного» наследия как понятия кроется уже в его структуре. Ключевым элементом определения является прилагательное «трудное / диссонантное», т. к. именно оно выделяет категорию наследия с таким свойством, характеристикой из общей «массы» наследия в целом. Диссонанс (франц. dissonance, от лат. dissono — нестройно звучу) — термин, имеющий исходное значение в музыке, а в переносном смысле он означает нечто несоответствующее, противоречащее привычному, согласованному. Его производное «диссонантное» при подходе к наследию является взаимозаменяемым и синонимичным прилагательному «трудное», т. к. оно на равных позволяет передать главную особенность этой категории наследия — его противоречивость, проблемность, неоднозначность и болезненность для некой группы людей. Кавычки для прилагательного используются, чтобы подчеркнуть переносное, абстрактное значение слова, его нетипичное употребление в контексте наследия.

Лексическая и смысловая структура понятия *«трудное» наследие* позволяет выделить в нем две составляющие — диссонанс и наследие, которые противостоят друг другу, являются в широком смысле воплощением, казалось бы, несовместимого. Для того чтобы эти категории сошлись в рамках одного понятия, обозначающего формирующееся явление культуры или некий ее феномен, потребовалось достаточно длительное историческое развитие двух дисциплин — культурологии и музеологии. Эта двойственность понятия подчеркивает необходимость выявления предпосылок его появления через блоки терминов как культурологии, так и музеологии.

Начать рассмотрение проблемы *«диссонантное» наследие* необходимо с определения круга понятий, которые повлияли на выделение именно ценностной категории «трудное» (а не любой другой) из границ культурного наследия. Такими опорными терминами являются: коллективная память, социальная память, историческая память, культурная память, потому что именно с ними связано введение в область научного осмысления боли, страдания, травмы как неотъемлемой части культуры и общества. Следует отметить, что у этих понятий нет четких, общепризнанных определений, часто они становятся предметом научных дискуссий, поэтому в рамках данного исследования будут приведены трактовки, принадлежащие наиболее авторитетным ученым. Все эти термины относятся к культурологии и повлияли, с течением времени, на ее проникновение и закрепление в музеологии. Возникновение и существование спектра терминов связано с разными аспектами функционирования памяти в социуме, что позволяет искать истоки и предпосылки выделения первой части понятия *«трудное» наследие* в определениях категории памяти.

Изучение памяти общества началось с понятия коллективной (или социальной) памяти, принадлежащего французскому социологу М. Хальбваксу, который предложил его в 1920-е годы в работах «Социальные рамки памяти» и «Коллективная память». В этих трудах он продолжал исследования Э. Дюркгейма, одного из основоположников социологии, об индивидуальных и коллективных представлениях в обществе [10]. М. Хальбвакс практически не разделял понятия *коллективная и социальная память* и определял память коллективную как совокупность действий, совершаемых социумом, группой для реконструкции прошлого в настоящем, и как объединяющий фактор некой социальной группы, поддерживающий ее идентичность [41, 42]. М. Хальбвакс в качестве специфики коллективной (социальной) памяти отмечает ее формирование на основе опыта социальных групп и ее доступность каждому индивиду [41]. Исследования М. Хальбвакса в области коллективной памяти положили начало междисциплинарному направлению memory studies, в рамках которого в дальнейшем сформируются концепции, напрямую повлиявшие на становление «трудного» наследия. Современные исследователи часто употребляют понятия коллективной и социальной памяти как синонимы. Однако они подчеркивают отличие социальной памяти от памяти коллективной, которое заключается в том, что социальная память может включать в себя память индивида, которая относится к социальным контекстам и характеризуется через социальные факторы наравне с памятью некой группы [11]. В то же время А. Ассман [6] выделяет три вида памяти: индивидуальная память, принадлежащая конкретному человеку, его воспоминания, социальная память, под которой А. Ассман понимает воспоминания определенного поколения в конкретной социальной среде, а также коллективная память, которую она рассматривает как массу, объем всех воспоминаний конкретной группы людей, связанных чувством принадлежности к своей группе [7, 8].

Идеи Э. Дюркгейма и М. Хальбвакса повлияли на формирование других важных понятий — культурная память и историческая память. Продолжая их исследования, Е. В. Романовская под исторической памятью понимает общность знаний (донаучных, научных, вненаучных) и наиболее распространенных общественных представлений об общем прошлом, его символическую репрезентацию. При этом историческая память продолжает оставаться одним из измерений

коллективной (или социальной) памяти [27, с. 40]. Историческая память может сочетать в себе черты как коллективной, так и социальной памяти: в случае если представления исторической памяти относительно непротиворечиво разделяются большинством групп и общностей социума, она предстает как вид социальной памяти, если же историческая память разделяется только ограниченным количеством общностей — как вид коллективной памяти.

Развивая теорию коллективной (социальной) памяти М. Хальбвакса, в 1990-х годах немецкий историк-египтолог Я. Ассман сформулировал понятие *культурная память,* а его работа «Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности» [9] обозначила рамки нового научного направления — «история памяти». Согласно Я. Ассману, культурная память — это «непрерывный процесс, в котором всякая культура, общество или общественная группа формирует и стабилизирует свою идентичность посредством реконструкции собственного прошлого» [9]. Он обосновал два типа бытования образов прошлого, включенных в социальную память. Первый тип — это «живая», коммуникативная память, возникающая при интерактивных взаимодействиях людей в повседневной сфере. Это своего рода устная традиция, основанная на опыте непосредственно пережитого и культивации воспоминаний на протяжении жизни трех поколений [35, с. 33]. Таким образом, коммуникативная память охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым. Второй тип — культурная память; как отмечает С. С. Соковиков, она более формализована, в ее основе лежит предыстория, события в глубоком прошлом. Фиксация культурной памяти происходит в форме обрядов, праздников, торжественных церемоний, памятников, музейных экспозиций и научных трудов; они являются плотными, стабильными носителями в семиотическом плане [35, с. 41]. Она долговременна, непосредственные участники исторических событий умирают, а память остается, в то время как для коммуникативной памяти нужны живые носители традиции. Культурная память объективируется в артефактах культуры, в мемориальных знаках — культурном наследии.

Рассмотрев определения категории памяти, повлиявшие на формирование «трудного» наследия, можно отметить, что коллективная (социальная) память, включенная в сложную сеть социальных, политических, культурных и иных отношений, оказывает колоссальное воздействие на развитие общества, являясь его в некотором роде «совестью». Трагические события середины XX века (Вторая мировая война, Холокост) оказали огромное влияние на дальнейшее развитие коллективной памяти, т. к. в ней всегда сохранялись воспоминания о перенесенных жестокостях и насилии. Группы людей, государства, нации помнили о своих страданиях и в связи с этим — о тех, кто в действительности или мнимо принес им несправедливость и страдания [61]. Эти события оставляют глубокий след в общественном сознании, наносят как коллективную травму обществу, так и индивидуальную травму каждому его члену.

Под травмой в контексте гуманитарных наук следует понимать результат шокирующих происшествий, меняющих основы жизни человека. Р. Айерман в качестве объединяющего фактора для коллективной и индивидуальной травмы подчеркивает их появление в результате шока, они могут усиливать друг друга, обострять чувство потери [1, с. 123]. Культурную травму Р. Айерман трактует как «процесс создания смыслов и атрибуций, своеобразную длящуюся

борьбу, в которой разные индивиды и группы стремятся определить, управлять и контролировать ситуацию, связанную с травматичным, тяжелым событием, историческим наследием» [1, с. 125]. Айерман выделяет у культурной травмы две составляющие — эмоциональный опыт и реакцию интерпретации. Шокирующие события возбуждают эмоции через разрушение повседневности (привычного поведения и когнитивных рамок). Этот особый эмоциональный опыт нуждается в отдельной проработке — интерпретации [1, с. 125]. Исследователь выделяет двойственный характер культурной травмы: с одной стороны, противопоставление и неравное положение жертв и преступников, с другой же стороны, культурная травма нарушает коллективную идентичность [1, с. 125]. Не менее важным является и общественное признание травм и их причин, это необходимо для освобождения от последствий травмы не только затронутых ею индивидов, но и общества в целом [61].

Вторая лексическая и смысловая часть понятия «диссонантное» наследие относится к музеологии и категории «наследие». Непосредственно сам термин «наследие» имеет глубокие исторические корни и восходит к римскому праву, а его употребление в контексте культуры берет свое начало в эпохе Просвещения. В XX веке перечень объектов, относящихся к наследию, расширился до всех материальных свидетельств деятельности человека и его окружения. На рубеже XX–XXI веков ключевой идеей стало сохранение наследия как социальное обязательство общества [15, с. 7]. На международном уровне понятие «наследие» получило закрепление в Конвенции ЮНЕСКО по защите Всемирного культурного наследия (1972) [17]. Сегодня понятие «наследие» относится к артефактам и природным объектам, а также нематериальным (неосязаемым) объектам без ограничения во времени и пространстве, вне зависимости от того, были ли они специально собраны и сохранялись для передачи потомкам или унаследованы от предыдущих поколений. Наследие обладает исторической, эстетической, мемориальной или иной ценностью. Культурное наследие в целом — это совокупность материальных и духовных творений прошлого, имеющих различные источники происхождения [17, 15]. В рамках новой музеологии понимание наследия расширяется, исследователи подчеркивают идею того, что в изучении, описании и интерпретации в равной степени нуждаются объекты как материального, так и нематериального наследия [16]. Материальное и духовное (нематериальное) культурное наследие является важным элементом в системе взаимосвязей между культурой и информацией, позволяющей сохранять и приумножать достижения культуры. Е. Н. Мастеница по этому поводу отмечает, что «наследие органично входит в мегасистему самой культуры, с одной стороны являясь одной из характеристик и способов рассмотрения самой культуры, с другой стороны — ее фундаментом, своеобразной “памятью”» [17]. Как самостоятельный элемент этой системы постепенно формируется и «трудное» наследие.

С точки зрения терминологии понятия, обозначающие институции сохранения и репрезентации «диссонантного» наследия, можно разделить на две группы. Первая включает в себя сложившиеся музеологические определения, обозначающие хронологически более ранние формы сохранения наследия, которое с развитием новой и критической музеологии можно будет отнести к категории «трудное»: исторический музей, мемориальный музей, учреждение музейного типа. Вторая группа представлена понятиями формирующимися, дискуссионными,

однако более точно передающими характерные черты «диссонантного» наследия, особенности его музеефикации и репрезентации: место памяти и музей памяти, историческое место совести и музей совести, а также сопутствующие им понятия «совесть», «преступление против человечности».

Наиболее традиционное понятие «исторический музей» в «Российской музейной энциклопедии» трактуется как «профильная группа музеев, документирующих историю развития общества» [28, с. 233–235]. В статье подчеркивается важность изучения музейных предметов — подлинных свидетельств истории в музее, значение исторических зданий, памятников истории и культуры для экспозиции музея. В контексте «трудного» наследия М. Б. Гнедовский акцентирует роль исторических музеев как инструментов исторической политики, которые при помощи экспозиционно-выставочных средств с опорой на традиционный исторический нарратив[1] транслируют официально признанный образ прошлого [53]. Мемориальный музей в «Российской музейной энциклопедии» — это «группа музеев, посвященных выдающейся личности или важному историческому событию и созданных на месте, связанном с мемориуемым лицом или событием» [73]. Главной целью мемориальных музеев является поиск и музейная интерпретация этой связи. Реставрационные работы, реконструкция здания и интерьеров проводится строго в соответствии с «оптимальной датой», т. е. временем жизни и деятельности личности, которой посвящен музей. Профиль музея также зависит от сферы деятельности мемориуемой личности [73]. Часто в отношении к музеям, сохраняющим «трудное» наследие, употребляется понятие «мемориальный исторический музей» — четкого определения таких музеев в справочной литературе нет, однако, возможно, оно и не требуется, т. к. сочетает в себе в равной степени черты как мемориального музея — ориентация на личность, так и исторического музея — ориентация на общество. В таком случае отличием мемориального исторического музея является концентрированность на личном, персональном (и часто травматичном — «трудном») опыте в контексте исторического развития общества.

Расширение границ современного музейного мира в связи с включением в него нематериального наследия привело к появлению новых музейных форм. М. Каулен отмечает: «Степень их "музеальности" может быть разной — от заведений, лишь самовластно присвоивших себе имя "музей", до настоящих учреждений музейного типа, представляющихся весьма перспективными для сохранения и актуализации наследия» [14]. Согласно определению, данному в «Словаре актуальных музейных терминов», учреждение музейного типа — это обладающие отдельными функциями музеев и реализующие характерные для музеев формы деятельности учреждения [34]. Их формирование часто происходит через соединение нескольких учреждений, например: детские музеи, музей-театр, библиотека-музей и т. д. Сохранение и актуализация наследия, связанного с трагическими страницами истории, могут быть реализованы и в рамках учреждения музейного типа; такое направление работы с «трудным» наследием видится нам перспективным.

Хронологически первым понятием второй группы, направленным на определение форм сохранения «трудного» наследия, является «место памяти» П. Нора,

[1] Трактовка истории, исторического события (от лат. narrare — вербальное изложение).

французского историка, продолжавшего исследования М. Хальбвакса в контексте коллективной памяти. Оно было сформулировано в рамках одноименного исследования и проекта, проводимого П. Нора с 1984 по 1992 год. Понятие «место памяти» можно рассматривать как предметное воплощение достаточно абстрактного понятия «коллективная память», сформулированного Хальбваксом [30]. Сам П. Нора дает несколько трактовок мест памяти. С одной стороны, места памяти для П. Нора это крайняя форма существования в истории коммеморативного сознания, нуждающегося и игнорирующего историю [22]. Это определение мест памяти можно интерпретировать как ускользающее от нас прошлое, живущее еще в сознании некой социальной группы, но рискующее в ближайшее время исчезнуть. При этом само место памяти станет историей, не поддерживаемой коллективной памятью [30, с. 35–36]. С другой стороны, Нора отмечает, что места памяти — это то, что поддерживает сообщество разными способами, но в то же время это сообщество вовлечено в процесс трансформации и обновления: оно ценит больше новое, а не старое, будущее, а не прошлое: «Это ритуалы общества без ритуалов» [72].

На рубеже XX–XXI веков становятся актуальными и употребительными в специальной литературе два важных понятия — историческое место совести и музей совести. В «Энциклопедии философии» «совесть» как категорию характеризуют следующим образом: «способность человеческого духа познавать этические ценности в их реальности и вместе с выдвигаемыми ими требованиями» [75]. С юридической же точки зрения «совесть есть внутренний ограничитель от вседозволенности в поведенческой деятельности личности, выраженной внешне в действии — бездействии, являющейся значимой и одобряемой в социальном и правовом отношении среди окружающих» [13, с. 37]. В контексте музейного дела понятие «совесть» включает в себя дополнительный смысл, указывающий на то, что объектом документирования в музеях совести являются особые с содержательной точки зрения события истории.

В российской историографии понятие «историческое место совести» было введено В. Г. Ананьевым (его зарубежные предпосылки и аналоги, возможно, следует искать в названии International Coalition of Sites of Conscience, организации, созданной в 1999 году). Вариантами перевода ее названия на русский язык являются: Международная коалиция исторических мест совести [4] и Международная коалиция памятных мест и музеев совести [54]. В. Г. Ананьев под историческим местом совести понимает «сохранение подлинного места исторических событий, как правило, недавнего прошлого и создание на их месте различных институтов памяти: музеев, библиотек, архивов, документационных центров» [4, с. 54]. Далее В. Г. Ананьев отмечает определенную степень театрализации при воссоздании «исторического духа» конкретного места и времени. Театрализация необходима для погружения посетителей в прошлое, его особую атмосферу, побуждение его критически проанализировать события, почувствовать свою близость к представителям других, зачастую миноритарных групп [4]. В этом определении можно проследить развитие идеи «места памяти» П. Нора, а если быть точнее, ее конкретизацию к материальной и нематериальной составляющей подлинных мест исторических событий, вероятнее всего — травматичных для социума и оставивших культурную травму, т. к. категория совести подразумевает определенную дихотомию справедливого и несправедливого. Материальной составляющей

в данном случае выступает само топографическое место исторических событий; нематериальная (символическая) составляющая проявляется в попытке уловить, восстановить исторический дух, ауру конкретных времени и места. Одним из инструментов сохранения этой нематериальной части исторического места совести является театрализация.

Дальнейшее развитие идеи М. Хальбвакса и П. Нора получили в понятии «музей совести» (или «музей памяти» — отметим здесь сразу, что российские исследователи в своих работах употребляют их как синонимы). Понятие «музей совести» имеет много общего с историческим местом совести, однако имеет одно принципиальное отличие: музей совести создается на месте преступления против человечности, в то время как историческое место совести может существовать на любом подлинном месте исторических событий (согласно определению В. Г. Ананьева, в котором не уточняется роль категории «совесть» в отношении определенного места). Многие тяжелые исторические события, которые лежат в основе музеев памяти, имеют прямое или косвенное отношение к такому явлению, как «преступления против человечества (человечности)». Данный термин закреплен в системе международного гуманитарного права и является попыткой формулировки новых качеств исторических событий. Употребление понятия преступления против человечности применительно к наследию и музеям, его сохраняющим, можно считать попыткой выделить новые качества исторических событий, лежащих в их основе. М. Б. Гнедовский отмечает, что «до этого (до Второй мировой войны. — *А. С.*) было выражение “военные преступления”, в котором было заложено представление о существовании границ войны, о безусловной важности и ценности гражданского населения. Ряд острых тем XX века показали, что преступления не обязательно напрямую связаны с войной и военными действиями» [54, 61]. Согласно Лондонскому соглашению 1945 года, преступление против человечности — это «убийство, истребление, привидение в рабское состояние, депортация и любое другое бесчеловечное действие, направленное против всего гражданского населения, до начала или в ходе военных действий, а также преследования по политическим, расовым или религиозным мотивам» [54]. В трактовке М. Б. Гнедовского, музей совести — это созданный на месте преступления против человечества музей, основная цель которого заключается в признании этого события, придании ему гласности, его осмыслении и оценке [53]. Как и историческое место памяти, музей совести часто представляет собой совокупность различных институтов памяти: во многих музеях есть документальные центры, архивы или библиотеки. Таким образом, можно сделать вывод, что музей совести «вырастает» из исторического места совести и очень часто они являются неразделимым целым.

Обратимся далее к понятию *«трудное» наследие.* Впервые понятие *«диссонантное» наследие* (Dissonant Heritage) было выделено в 1994 году исследователями Джоном Е. Танбриджом и Грегори Дж. Ашвортом [51, с. 299]. Затем в 2002 году Линн Мескелл употребила термин Negative Heritage, который можно перевести на русский как «негативное» или «трудное» наследие, она сформулировала его как «конфликтное место, которое становится хранилищем отрицательный памяти в коллективном воображении» [50, с. 558]. Исходя из рассмотренных подходов, под «трудным/диссонантным» наследием мы можем понимать материальные и нематериальные свидетельства коллективных травм определенных сообществ, социальных групп.

Подводя предварительный итог рассмотрению проблемы формирования терминологии, повлиявшей на выделение «трудного» наследия из категории «наследие», следует отметить ведущую роль культурологических понятий в этом процессе. Несмотря на то что их формулировки дают возможности исследователям для дальнейшей интерпретации, именно эти понятия легли в основу ряда концепций, осмысляющих так или иначе именно «трудное» наследие, которые мы рассмотрим в следующем параграфе. Наиболее дискуссионными являются термины, обозначающие конкретные, материальные формы сохранения («закрепления») «диссонантного» наследия в каком-либо конкретном месте, — историческое место совести и музей совести.

1.2. Концептуальное осмысление «трудного» наследия

Ключевые концепции, повлиявшие на формирование «трудного» наследия, возникли в лоне культурологии и затем плавно перерастают в область музеологических исследований и практики. Часто проблематика музейной интерпретации «диссонантного» наследия в музеях рассматривается и исследователями-культурологами, и музеологами, поэтому четкую дисциплинарную границу в изучении обозначенного феномена провести очень сложно. Возможно, в этом и нет необходимости, поскольку на данном этапе исследование «трудного» наследия является примером тенденции развития науки в последние десятилетия — междисциплинарности. Проследить формирование концептуального осмысления «диссонантного» наследия, на наш взгляд, возможно и целесообразно при параллельном рассмотрении культурологических и музеологических исследований, основываясь на хронологическом принципе.

Уже сейчас в процессе концептуального осмысления «трудного» наследия прослеживается определенная периодизация, хотя оно еще остается формирующимся видом наследия. На данный момент, основываясь на исследованиях по музеологии и культурологии, истории становления отдельных музеев, мы можем выделить три периода развития идеи «диссонантного» наследия:

1. 1960–1980 гг. — формирование теоретических предпосылок в музейном деле для «принятия» музейной институцией наследия со знаком минус. Основной формой музеефикации «трудного» наследия является мемориал.
2. 1980–1990 гг. — появление первых культурологических концепций, посвященных «трудному» наследию, новых институциональных (в том числе музейных) форм его освоения и бытования — документационных центров.
3. С 1992 года по настоящее время — активное исследование культурологических и музеологических аспектов «трудного» наследия, появление новаторских концепций, активное создание новых музеев и/или экспозиций (временных выставочных проектов) в уже существующих музеях.

Определяя отправную точку в формировании идеи «трудного» наследия, мы обратимся к музеологии, т. к. именно в ней прослеживаются хронологически первые предпосылки для возникновения будущих концепций. Выделение категории «трудное/диссонантное» в наследии можно рассматривать как один из результатов «второй музейной революции», происходившей в конце 1960 — начале 1970-х годов. В. Г. Ананьев рассматривает «вторую музейную революцию» как ответ на кризис культуры и музеев в тот период, когда за музеями закрепился статус образовательных институтов [5]. Именно она сформулировала

служение обществу как главную задачу музеев. Эти процессы нашли отражение в изменениях, произошедших в музейном мире: декларация Сантьяго-де-Чили (1972), новое определение музея, предлагаемое Международным советом музеев (ИКОМ), появление и развитие «новой музеологии» и новых видов музеев (экомузеи, интегрированные музеи, общинные музеи) [5]. Непосредственно предпосылки появления «трудного» наследия и его сохранение в различных формах в музеях следует искать в тенденциях, протекающих в зарубежном музееведении середины и конца XX века, в первую очередь, в таких направлениях, как новая и критическая музеология.

В. Г. Ананьев относит формирование «новой» музеологии к 1960–1970-м годам, в основе этого музееведческого направления лежит радикальный поворот музеев к обществу и посетителям. Исследователь отмечает, что развитие новой музеологии и возникновение музеев нового типа — «общинных», «интегрированных» и «экомузеев» — способствовало осознанию музея институтом, влияющим на рост сознания общества, и местом обсуждения самых острых культурных, общественных, исторических вопросов и проблем [5]. Таким образом, «новая» музеология заложила основы для принятия музеями наследия со знаком минус — такого наследия, которое предполагает активное обсуждение, дискуссию как на уровне общества в целом, так и его определенных групп, научного и профессионального сообщества.

В начале 1980-х годов начинает заявлять о себе «критическая музеология», которая по-разному понимается исследователями (Т. Адорно, М. Хоркхаймер и Ю. Хабермас также занимались исследованиями коллективной и исторической памяти, травмы) и имеет несколько направлений. Критическое направление восходит к работам исследователей «Франкфуртской школы», сформировавшейся в 1930-е гг. вокруг Института социальных исследований (Франкфурт-на-Майне, Германия). В. Г. Ананьев подчеркивает тесную взаимосвязь феномена культуры с господством и подчинением на основании класса, расы и других различий в рамках этого направления [3, с. 25]. Второе направление — постмодернистское — сформировалось во Франции в 1970–1980-е годы. Сторонники этого направления (Ж.-Ф. Лиотар, Э. А. Шелтон, Э. Хобсбаум, Т. Рейнджер, Т. Беннет) отмечают, что история может существовать только в рамках доминирующего дискурса определенного общества, она, с одной стороны, формируется восприятием и сознанием человека, а с другой — конструируется обществом. Исходя из этого, в обществе может присутствовать несколько «историй» — нарративов, а внимание исследователей смещается к субъективной составляющей в истории, истории конкретного человека. Этот переход от идеи разработки «общей» истории к микроповествованиям во многом связан с разочарованием в обобщающих повествованиях после трагических событий середины XX века. В музейной практике постмодернистское направление критической музеологии проявилось в обращении к наследию миноритарных, угнетенных групп, коренных культур [5, с. 146]. Критическая музеология поставила музеям новую задачу: побудить посетителя обдумывать и реагировать на экспонируемое в музее.

На 1960–1980-е годы приходится период складывания предпосылок для дальнейшего формирования идеи «трудного» наследия — «вторая музейная революция», и новая и критическая музеология постепенно готовят музей и общество к принятию и восприятию наследия со знаком минус. Со стороны

новой музеологии таким вкладом можно считать изменение отношения музея к коммуникации с обществом и посетителями. Музеи стали ориентированы на всестороннюю подачу информации, способствующую активной коллективной дискуссии и индивидуальному осмыслению. Из критической музеологии музеи восприняли, в первую очередь, критическое, острое отношение к истории, но в то же время это не критика трагической истории, а ее принятие. В этот период возникают первые попытки музеефикации мест совершения преступлений против человечности и музейной интерпретации «трудного» наследия: в 1947 году в Польше был создан первый музей на территории бывшего концентрационного лагеря Аушвиц-Биркенау [55], в Израиле 1957 году создается мемориал и музей «Яд ва-Шем» [64], в Германии в 1950 году открывается мемориал и музей на территории бывшего концентрационного лагеря Бухенвальд [84], этот процесс продолжается в 1965 году, когда возникает музей в Дахау [87], в 1967 году — в Берген-Бельзен [83]. Однако эти первые экспозиции еще были выполнены в соответствии с принятыми государственными историческими наррациями (ФРГ и ГДР, между ними наблюдалось политически обусловленное противопоставление). В рамках этой тенденции развиваются и музеи-мемориалы, посвященные памяти погибших в Великой Отечественной войне в России: Музей обороны Аджимушкайских каменоломен (1967) [70], Музей «Бункер» (1968) в Калининграде [68] и многие другие. Главная задача таких музеев на начальной стадии заключалась в мемориализации трагических исторических событий и поклонении, поминании павших.

Новый виток в теоретическом осмыслении «диссонантного» наследия приходится на 1980–1990-е годы. Применительно к этому отрезку времени уже можно говорить о формировании первых концепций, затрагивающих проблематику «трудного» наследия. Они связаны с представителями интердисциплинарного направления, относимого к культурологии, — memory studies. Memory studies — междисциплинарное научное направление исследований, в фокусе внимания которого находятся внеиндивидуальные аспекты памяти. Оно активно развивается и в наши дни. В истории его становления выделяют три волны. Первая приходится на 1920–1940-е годы и связана с именами Мориса Хальбвакса, Аби Варбурга, Вальтера Беньямина и Фредерика Барлетта, вторая — 1980–1990-е годы, и третья волна — с начала XXI века и до наших дней [32, 33]. Каждая из волн представлена множеством трудов и исследователей. Однако с учетом проблематики данной работы нас будут интересовать только идеи и концепции, применимые к «трудному» наследию.

Основополагающей для нас концепцией является «место памяти» П. Нора, вырастающая из идей М. Хальбвакса и разработанная в период с 1984 по 1992 год. Свое воплощение эта концепция нашла в проекте «Места памяти», состоящем из 7 томов и порядка 6000 страниц. В работе над ним принимали участие и другие французские исследователи [30, с. 34]. Именно с изданием этой работы исследователи связывают начало второй волны memory studies и расцвет мемориальной культуры не только во Франции, но и за ее пределами. Непосредственно само понятие «место памяти» уже было рассмотрено в первом параграфе, здесь же следует отметить значение этой идеи для дальнейшего формирования «трудного» наследия. Место памяти для Нора — это не только нечто материальное, топографическое (как, например, архивы, Пантеон в Париже, монастыри), но и символическое, нематериальное (Марсельеза, французский флаг, праздничные

церемонии). Исходя из этого, местами памяти для П. Нора являются памятники, коммеморации, территории, слова, религиозные меньшинства, пространственно-временные деления и многое другое [30, 22]. Е. Трубина отмечает ключевую цель мест памяти — остановка времени, блокирование механизмов забвения. Однако, когда места памяти посвящены трагическим для общества событиям, они не всегда выполняют свою задачу, т. к. помнить славные страницы истории легче, чем травмирующие [77]. Разработку концепции «мест памяти» П. Нора продолжил и после завершения проекта, он отмечал развитие «мемориальной эпохи» после публикации проекта «Места памяти» и пробуждения массового исследовательского интереса к феномену памяти [72].

Эта концепция оказала существенное влияние на работу музеев с «трудным» наследием. В 1980–1990-е годы происходит формирование нового типа музейных учреждений, сохраняющих трагические страницы истории, — документационных центров (Dokumentationszentrum), в задачи которых входили как музеефикация топографического локуса, выявление фактов и привязка исторических документов к конкретному месту, так и сохранение нематериальной составляющей тех драматических событий — трансформация традиций в обществе, представлений о норме и этике, детские игры и другие элементы нематериального наследия. Эти идеи находят проявление в музейной практике: в 1990 году в мемориале Берген-Бельзен была создана новая постоянная экспозиция и в соответствии с новыми задачами расширен документационный центр [83], в 1992 году аналогичный процесс происходит в доме-музее Ванзейской конференции [86]. Отдельного упоминания заслуживает музей-мемориал немецких антифашистов. Основанный в 1985 году на территории лагеря для военнопленных № 27 в Красногорске [63], он стал одним из первых музеев России, который в интерпретации «трудного» наследия — военного плена Второй мировой войны — начал постепенно отходить от пропаганды социалистической идеологии. В 1990-е годы музей концентрируется на показе подлинных документальных свидетельств жизни и труда заключенных в лагере с привязкой к конкретному месту, в чем можно проследить влияние концепции «мест памяти».

Следующий этап в концептуальном осмыслении «диссонантного» наследия начинается в 1992 году, т. к. в этом году были опубликованы два исследования, оказавшие большое воздействие на теорию и практику работы с «трудным» наследием. Одно из них стало отправной точкой нового социогуманитарного направления — trauma studies. Это публикация профессора Йельского университета Шошаны Фелман и профессора медицины Дори Лауб (1992). О. В. Мороз и Е. В. Суверина подчеркивают значимость этой работы, т. к. на основе сохранившихся свидетельств авторы выделили ключевое качество XX века — посттравматичность [20]. Также Шошана Фельман и Дори Лауб сформулировали термин «историческая травма», который позволил говорить и изучать травматический опыт как историческое и социокультурное событие [20]. В рамках trauma studies исследователи изучают вопросы культурных, социологических, психологических, исторических, философских, правовых аспектов коллективной исторической травмы. Исследователь Н. В. Самовер отмечает, что с точки зрения этого направления влияние коллективной исторической травмы на общество, социокультурные процессы в нем сравнимо с последствиями травмы отдельного человека и могут оказывать определяющее влияние на самосознание как отдельных социальных

групп, так и целых народов [31]. Trauma studies позволяет на междисциплинарном уровне говорить и исследовать болезненные и закрытые темы. Важность влияния trauma studies на формирование «трудного» наследия заключается в том, что впервые при изучении коллективной травмы внимание исследователей сконцентрировалось не только на коллективной памяти жертв, но и на коллективной памяти преступников [49]. Б. Гизен разрабатывает концепцию из четырех фигур, задействованных в коллективной памяти сообщества: победитель, побежденный герой, жертва и преступник. Символические репрезентации этих фигур помогают сообществу определить себя [49]. Исследователь Дж. Александер в работе «Смыслы социальной жизни: культурсоциология» (2005) формулирует идею травматических нарративов — культурное измерение социальных кризисов и потрясений, в качестве примеров он приводит трагические события XX века — Вторую мировую войну и Холокост [2].

Следующая важная с точки зрения изучаемой проблематики работа, опубликованная в 1992 году и относящаяся к направлению memory studies, принадлежит Я. Ассману. В ней в центре внимания находилась культурная память в древности, большое влияние на разработку концепции культурной памяти оказали идеи Ю. М. Лотмана о семиотических рамках культурной памяти [35, с. 33]. Затем разработку концепции культурной памяти продолжила А. Ассман. Ее труд «Длинная тень прошлого…» [7] был опубликован на 20 лет позже, а продолжающие ее работы [8, 9] также посвящены бытованию культурной памяти в современности. А. Ассман, развивая идеи Я. Ассмана, выделяет в культурной памяти еще два элемента — сохраняемую и функциональную память, особенности которых она рассматривает на примере современного отношения к памяти о Холокосте, Второй мировой войне в Германии. Как отмечает Е. А. Махотина, именно такой подход к памяти в работе А. Ассман сделал возможным описание процессов активизации воспоминания и забвения, которые крайне важны при сохранении «диссонантного» наследия [18]. Помимо этого, А. Ассман уделяет внимание проблематике преступления и травмы, а также памяти жертв и преступников [7, с. 69–84] — в чем можно проследить прямое влияние идей, высказанных ранее в исследованиях направления trauma studies. А. Ассман, анализируя мемориалы Холокоста в Германии, пишет, что такие места являются отражением национализации негативной памяти (памяти преступника) [7, с. 238–239].

Активные теоретические концептуальные поиски в области «трудного» наследия 1990-х годов привели к заметному отклику со стороны музеев. В этот период в Германии формируется концепция «мест памяти жертв» и «мест виновных в преступлениях» (в нем. яз. Opferort и Täterort) [48, с. 3]. В самой формулировке этих понятий можно различить концептуальные поиски в области коллективной памяти и развитие идей trauma studies. В разделении «мест памяти жертв» и «мест виновных в преступлениях» присутствует идея сохранения памяти о двух противоположных группах и коллективной памяти двух социальных групп — в дальнейшем она оформится в работах А. Ассман и перерастет в концепцию Б. Гизен. Развитие идеи мест памяти П. Нора можно проследить в совмещении материального, конкретного места с его символическим содержанием для предотвращения механизма забвения, утраты нарративов, микроисторий и травм отдельных социальных групп. Такое концептуальное разделение на практике проявилось в создании ряда новых музеев — документационных центров «мест виновных

в преступлениях»: в 1999 году был открыт документационный центр Оберзальцберг (Dokumentation Obersalzberg), Берхтесгаден [80], в 2001 году — документационный центр «Территория партийных съездов НСДАП» (Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände) в Нюрнберге [81], в 2011 году — музей и документационный центр в бывшей фабрике Topf & Söhne в Эрфурте (Erinnerungsort Topf & Söhn) [82]. А также в разработке и открытии новых экспозиций в уже существующих музеях и мемориалах «мест памяти жертв»: в 2003 году — в музее-мемориале Дахау (KZ — Gedenkstätte Dachau) в Баварии [87], в 2007 году — в музее-мемориале Берген-Бельзен (Gedenkstätte Bergen-Belsen) в Нижней Саксонии [83], в 2013 году — в музее-мемориале в бывшем концлагере Равенсбрюк (Mahn — und Gedenkstätte Ravensbrueck) в Бранденбурге [88].

Формирование идей и концепций trauma studies и memory studies и одновременно интенсивная работа в Германии по музейному осмыслению «трудного» наследия стимулировали создание музеев, сохраняющих память о трагических исторических событиях, преступлениях против человечности, и в других странах: открывается Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне (1993) [67], новый музей и экспозиция «Яд ва-Шем» (2005) [64], музей истории польских евреев «Полин» (2013) в Польше [69]. На рубеже XX–XXI веков в процесс активного сохранения трагических событий XX века включается и Россия. Музей «Пермь-36» (1994) [65], Государственный музей истории ГУЛАГа (2004) [56], Еврейский музей и центр толерантности (2012) [58] — только некоторые из открытых (с нуля или после разработки новой концепции экспозиции) музеев, осмысляющих «диссонантное» наследие в России в последние десятилетия.

Подведем итоги и обобщим ключевые положения. Анализируя терминологию, связанную с проблематикой «трудного» наследия, мы констатируем две категории — категорию памяти и категорию наследия. Эти широкие категории определяют две группы понятий, являющихся предпосылками к осмыслению «трудного» наследия. Исходя из культурологической и музеологической терминологии, «трудное» наследие можно определить как материальные и нематериальные свидетельства коллективных травм определенных сообществ, социальных групп. Прослеживая формирование основных концепций и подходов к «диссонантному» наследию, мы выделяем три этапа этого процесса, с 1960-х годов до наших дней. На понимание и принятие «трудного наследия», безусловно, оказали влияние идеи новой и критической музеологии. Нельзя не отметить и концептуальный прорыв в междисциплинарных направлениях: концепция мест памяти П. Нора и концепция культурной памяти Я. и А. Ассман в memory studies, идеи исторической коллективной травмы, травматического нарратива в trauma studies. Результаты теоретических исследований по проблематике «диссонантного» наследия получали воплощение в музейной практике: музеи, сохраняющие память о трагических исторических событиях, прошли путь от мемориалов с небольшими экспозициями до документационных центров и крупнейших музейных комплексов, ориентированных на репрезентацию травмы — культурной, коллективной, индивидуальной. Музеи России, затрагивающие в своих экспозициях «трудное» наследие XX века, с 1990-х годов активно включены в процесс его осмысления и музейной интерпретации.

ГЛАВА 2. «ГУМАНИЗИРУЯ ПРОШЛОЕ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ТРУДНОГО» НАСЛЕДИЯ В ПРАКТИКЕ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ

2.1. Миссия «диссонантного» наследия

Пробуждение активного интереса исследователей к проблематике коллективной и культурной памяти, культурной травмы и их влияния на сохранение и интерпретацию трагических страниц истории в музее, рост числа таких музеев во многих странах поставили вопрос о миссии музеев, сохраняющих свидетельства о травматических исторических событиях, и миссии самого «диссонантного» наследия в целом. Важным шагом в процессе поиска миссии стало: консолидация усилий и создание международных организаций, объединяющих музеи, посвященные трагическим историческим событиям, т. к. именно ими были предприняты первые попытки формулировки миссий, затрагивающих проблематику «трудного» наследия. Рассмотрим их подробнее.

Международная коалиция исторических мест совести возникла в 1999 году по инициативе группы музеев (Музей шестого округа в ЮАР, музей «Пермь-36» в России, Работного дома в Великобритании и др.) [4, с. 54]. Эта инициатива стала закономерным шагом в развитии музеев, сохраняющих «диссонантное» наследие разных стран, именно на 1990-е годы приходится новый этап в их теоретическом осмыслении: некоторые музеи уже успевают претерпеть несколько смен экспозиций и концепций, другие же сразу после открытия оказываются в центре общественного внимания. Как отмечает В. Г. Ананьев, международная коалиция исторических мест совести объединила музеи и исторические памятники, посвященные борьбе за социальную справедливость в прошлом и обращенные к современному наследию этой борьбы по всему миру [4, с. 54–55]. Своей главной целью члены коалиции считают развитие дискуссии об актуальных проблемах социума, а также поддержку гуманитарных и демократических ценностей. В структуру организации входят региональные сети, состоящие из «мест совести» на одной территории или со сходным историческим сюжетом. Сейчас в эту организацию входит около 250 членов более чем из 40 стран мира. Ее девиз: «Память — диалог — действие» [4, с. 54–55].

В 2001 году была создана еще одна организация — Международный комитет музеев памяти жертв общественных преступлений. Его целью является создание международной сети мемориальных музеев и сближение сотрудников, работающих в этих учреждениях [59]. В 2011 году по инициативе этой организации был принят Международный устав музеев, посвященных памяти жертв государственной тирании во всем мире. В Уставе сформулированы миссии Международного комитета мемориальных музеев (IC MEMO) и Международного совета музеев (ICOM): «соблюдение всеобщих гражданских прав человека и тщательное сохранение культурных ценностей». Международный комитет мемориальных музеев действует как ассоциация, объединяющая мемориальные музеи Европы, Африки, Америки и Азии, сохраняющие память о жертвах государственной тирании и произвола. В Уставе перечислены основные принципы коммеморации в мемориальных музеях, из которых нам важно выделить несколько ключевых тезисов:

— экспозиции, выставки, культурно-образовательные проекты должны транслировать информацию, направленную на формирование сочувствия посетителей жертвам, пострадавшим от намеренного преследования [78];
— при показе исторического контекста трагических событий необходимо показывать личные страдания людей без преуменьшений [78];
— в музее необходимо раскрыть позицию виновных в трагических событиях; важно приводить объяснение их действий, опираясь на господствующую в то время идеологию, знакомить посетителей с биографиями исполнителей [78].

Миссия мемориальных музеев, сохраняющих память жертв общественных преступлений, согласно Уставу, заключается в следующем: «Мемориальные музеи призваны защищать достоинство жертв от любых форм эксплуатации и, представляя уроки истории, служить также тому, чтобы интерпретации политических событий вызывали критическое, независимое отношение к прошлому» [78]. Музейные предметы, сохраняемые в музеях памяти жертв общественных преступлений, вне всякого сомнения, относятся к «диссонантному» наследию, однако такая формулировка миссии, по нашему мнению, не может в полной мере отразить специфику «трудного» наследия как совокупности материальных и нематериальных свидетельств коллективных травм определенных сообществ, социальных групп.

Россия также включилась в процесс объединения музеев, посвященных трагическим историческим событиям. В 2015 году по инициативе Государственного музея истории ГУЛАГа была создана Ассоциация музеев памяти, на данный момент (лето 2020 года) она уже насчитывает 36 российских музеев [52]. Ассоциация позиционирует себя как объединение единомышленников, созданное для взаимной поддержки, для координации исследовательской и образовательной деятельности, открытое как для государственных, так и для общественных организаций, а также для частных лиц [19, с. 10].

Предпосылки возникновения Ассоциации находятся в области российского законодательства. 15 августа 2015 года распоряжением Правительства Российской Федерации была утверждена Концепция государственной политики по увековечиванию памяти жертв политических репрессий. Концепция направлена на создание условий для свободного доступа к архивным документам и другим материалам, связанным с политическими репрессиями, обеспечение доступности мемориальных объектов, посвященных памяти жертв репрессий, создание образовательных и просветительских программ, воспитывающих деятельный патриотизм. Концепция должна послужить и формированию активного взаимодействия государства и институтов гражданского общества [62]. Кроме того, 30 сентября 2015 года был издан Указ Президента Российской Федерации «О возведении мемориала жертвам политических репрессий», открытие которого состоялось в 2017 году. Создание Ассоциации мест памяти следует считать важным шагом по реализации Концепции государственной политики по увековечению памяти жертв политических репрессий [19].

Как отмечают инициаторы Ассоциации мест памяти, увековечивание памяти многих миллионов граждан, ставших жертвами политических репрессий, — одна из важных задач на пути становления правового государства [52]. О репрессиях трудно говорить, но необходимо, чтобы еще раз подчеркнуть гуманистический принцип «никогда снова». В. Г. Ананьев отмечает, что соединение российских

«мест совести» в единый комплекс служит развитию активной гражданской позиции населения и способствует демократизации [4, с. 57]. Миссия Ассоциации состоит в сохранении свидетельств, воспоминаний людей, затронутых репрессиями, и рассказе о масштабах трагедии ГУЛАГа в музеях по всей стране. Ассоциация видит своей главной задачей дать возможность посетителям разобраться в истории и сформировать собственную точку зрения [52]. В этом, на наш взгляд, прослеживается взаимосвязь с миссией мемориальных музеев, сформулированной Международным комитетом музеев памяти жертв общественных преступлений (IC MEMO), при этом миссия Ассоциации мест памяти подчеркивает специфику главного исторического сюжета России, относимого к «диссонантному» наследию.

Вне рамок международных и национальных организаций также прослеживаются попытки поиска миссии «трудного» наследия. М. Б. Гнедовский [53] первый из отечественных исследователей выдвинул проблематику «диссонантного» наследия в область музеологии. Мемориальные исторические музеи М. Б. Гнедовский обозначает как места сохранения и работы со свидетельствами преступлений против человечности — автор вводит понятие «музей совести». Он предлагает собственную формулировку миссии музеев совести как «утверждение ценности отдельной человеческой жизни здесь и теперь, в данной стране в данных исторических обстоятельствах» [53].

Исходя из существующих формулировок миссий, затрагивающих проблематику «диссонантного» наследия, прослеживается отсутствие четкого разделения между миссией групп мемориальных музеев, направленных на сохранение памяти об определенных трагических исторических событиях, и собственно «трудным» наследием. «Трудное» наследие отождествляется с трагическим историческим сюжетом, выделяемым исследователями в качестве наиболее важного, главенствующего для конкретной страны, общества (в России это память о ГУЛАГе). Однако «трудное» наследие, хоть и относится к формирующимся категориям музеологии, уже сейчас выходит за рамки какого-либо одного трагического исторического события, т. к. в его основе лежит идея множества травм — культурных, коллективных, индивидуальных, претерпеваемых обществом в процессе исторического развития. «Трудное» наследие — это совокупность разных по масштабу и разрушительности трагических событий истории (событий-травм), оставивших травматический след в памяти всего общества и / или отдельных социальных групп. Нам представляется, что эта специфика «диссонантного» наследия должна найти отражение в дальнейших исследованиях, посвященных проблематике его миссии.

В качестве предварительного итога изучения миссии «трудного» наследия попытаемся дать ей возможную формулировку, опираясь на приведенные миссии мемориальных музеев, сохраняющих «трудное» наследие. В каждой из них подчеркивается гуманистический аспект — «утверждение ценности отдельной человеческой жизни» (М. Б. Гнедовский) [53]. Так как гуманистические ценности имеют ключевое и принципиальное значение при работе музеев с трагическими страницами истории, их интерпретациями и сам негласный посыл «никогда снова», транслируемый музеями, пронизан гуманизмом, мы продолжаем эту традицию в формулировке миссии «трудного» наследия — утверждение ценности человеческой жизни через сохранение материальных и нематериальных свидетельств травматических исторических событий разных масштабов. Таким

образом, опираясь на миссию музеев совести, выделенную М. Б. Гнедовским, миссия «диссонантного» наследия совмещает гуманистические ценности со свойственной ему спецификой — сохранением свидетельств травм.

2.2. Пути интерпретации «трудного» наследия

В качестве основных направлений сохранения материального и нематериального культурного наследия на данный момент выделяют музеефикацию и традиционное коллекционирование (коллекционный музей) [14]. Полагаем, что оба этих направления музейной деятельности применимы в освоении «трудного» наследия.

М. Е. Каулен определяет музеефикацию как превращение исторических, культурных и природных объектов в музейные, для их защиты, изучения и интерпретации [14, с. 11]. Процесс преобразования историко-культурных и природных объектов проходит через этапы выявления, исследования, консервации, реставрации, экспозиционной интерпретации музейной и дальнейшего использования в качестве объектов музейного показа [34]. В процессе музеефикации место, архитектурное сооружение или комплекс преобразуются в один из двух типов памятников: 1) памятник «как музей» — место, памятник как самостоятельный объект музейного показа с целью раскрытия его информационного потенциала; 2) памятник «под музей» — размещение в памятнике музейной экспозиции [14, с. 39]. Как отмечает Каулен, при музеефикации «как музей» тема экспозиции в памятнике и вокруг него посвящена исключительно самому памятнику, сдержанное оформление подчеркивает его облик, музеефикация «под музей» дает большую свободу при создании экспозиции [14, с. 39]. Допустимым является существование промежуточных форм смешанных музеефикаций.

Музеефикация мест трагических исторических событий (часто преступлений против человечности) уже достаточно распространенная в мире практика. Но наибольшее количество музеев и документационных центров, основанных на музеефикации, существует в Германии. Музеефицируемые памятники в Германии разделяются на «места памяти жертв» (нем. Opferort): бывшие концентрационные лагеря, тюрьмы, другие места заключения и пыток — и «места виновных в преступлениях» (нем. Täterort): места, где преступления планировались и организовывались, а также места, которые имели особое значение для преступников, как, например, культовые места, которые не были местом расположения государственного аппарата [48, с. 3–4]. В случае с «местами памяти жертв» музеефикация практически всегда протекает вместе с процессом мемориализации исторического места. Результатом мемориализации становится строительство некоего памятника, монумента, создание мемориального комплекса. Территория так же, как и по итогам музеефикации, приобретает особый охраняемый статус.

Среди музеефицированных памятников, относящихся к «трудному» наследию, преобладают смешанные формы. Однако есть и яркие примеры музеефикаций обоих типов: в памятник «как музей» превращен бункер под документационным центром Оберзальцберг (Берхтесгаден, Бавария) [80], тип памятника «под музей» применяется в Доме-музее Ванзейской конференции (Берлин, Бранденбург) [86], в музее и документационном центре бывшей фабрики Topf & Söhne в Эрфурте [82] и многочисленных музеях-мемориалах в бывших концентрационных и трудовых лагерях (Дахау [87], Бухенвальд и Миттельбау-Дора [84], Заксенхаузен [85], Берген-Бельзен [83], Равенсбрюк [88] и др.).

В России музеефикация в контексте «трудного» наследия — менее распространенное явление, главной причиной этого является большая географическая удаленность памятников главенствующего исторического сюжета «диссонантного» наследия России — репрессий и ГУЛАГа, тем не менее музеефицирована территория бывшей исправительно-трудовой колонии ВС-389/36, где был создан музей «Пермь-36» [65]. Процессы мемориализации и музеефикации проходят в местах сохранения памяти о другом крупном историческом событии в истории России, рассматриваемом в дискурсе «трудного» наследия, — Великой Отечественной войне. К интересным примерам смешанных форм музеефикации можно отнести музей «Память» Историко-мемориального музея-заповедника «Сталинградская битва» [60], Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71], Калининградский историко-художественный музей «Бункер» [68].

Спектр музеев, сохраняющих «трудное» наследие в той или иной форме, достаточно велик: от традиционных исторических и мемориальных музеев до мест памяти, выделенных П. Нора [22, 72], исторических мест совести [2], музеев памяти (и синонимичных им музеев совести) [4]. Несмотря на различия этих музеев, при работе с «диссонантным» наследием всех их объединяет сохранение свидетельств прошлого и музейная интерпретация (от лат. interpretatio — разъяснение, истолкование) — сложный, многоуровневый процесс истолкования объектов культурного и природного наследия в контексте собрания музейной экспозиции либо музейного дискурса в целом [34]. В фокусе интерпретации находится музейный предмет — подлинное свидетельство прошлого. Интерпретация пронизывает весь процесс познания и работы с музейным предметом — от комплектования фондов, проектирования экспозиции до культурно-образовательной деятельности музея.

Исследователь О. Наварро [21], помимо процесса интерпретации музейного предмета, обозначил еще два типа процессов: музеализация и патримониализация. Наварро выделяет процесс музеализации в сборе документации, регистрации и изучении музейных предметов. На этом этапе предмет, хранящейся в фондах музея, уже приобретает особую «ауру», которая делает его именно «музейным предметом». Патримониализация — это переход предмета из повседневности в сферу наследия. Он становится частью экспозиции и служит средством обучения [21, с. 4]. Процесс музеализации имеет дело с потенциалом предмета, а его экспонирование внутри определенного дискурса и определенной образовательной стратегии (т. е. патримониализация) актуализирует его как элемент наследия [21, с. 4–5]. Понимание данных процессов в рамках музейной интерпретации музейного предмета как материального воплощения «трудного» наследия позволяет наиболее полно раскрыть его информационные поля и выделить нематериальную составляющую «трудного» наследия.

В качестве способов интерпретации наследия, в том числе и «диссонантного», можно рассматривать основные средства взаимодействия музея с посетителем и восприятия ими музейного предмета в различных формах: визуальные (экспозиция), вербальные (культурно-образовательная деятельность), печатные (результаты научных исследований коллекций музея, оформленные в виде каталогов, статей, сборников и т. д.) и информационные (представление информации о музее, его коллекциях и экспозиции на сайте музея). Определяя пути интерпретации «трудного» наследия в российской музейной практике, для анализа мы

отобрали музеи, в основе которых лежат общие исторические сюжеты «трудного» наследия России, — это музеи и мемориальные комплексы, посвященные памяти о Великой Отечественной войне, музеи, сохраняющие память о ГУЛАГе, и музеи, раскрывающие тему Холокоста в России. Перспективным видится дальнейшее расширение спектра исторических сюжетов, рассматриваемых в дискурсе «диссонантного» наследия.

Визуальная интерпретация «трудного» наследия

Наибольшее воздействие на посетителей оказывает визуальный способ интерпретации «трудного» наследия, и в этом можно проследить глобальную тенденцию к визуализации всех сфер жизни, культуры в том числе. Визуализация культурно значимой информации в музее осуществляется через создание наглядных образов, средствами музейного дизайна в экспозициях и выставках [29]. В качестве визуальных средств интерпретации «трудного» наследия выступают постоянные экспозиции и временные выставки музеев. Крупные музеи и мемориальные комплексы часто включают в себя несколько постоянных экспозиций, посвященных разным аспектам определенного события, примерами этого могут служить Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60], Севастопольский военно-исторический музей-заповедник [74], Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь-36» [65]. Постоянные экспозиции музеев преимущественно отличаются многоуровневой системой подачи информации, ориентированной на разные группы посетителей.

В результате анализа визуальной интерпретации «трудного» наследия в российских музеях мы обнаружили ряд тенденций. Во-первых, экспозиции ориентированы на эмоциональное вовлечение посетителей — рассказ истории и вовлечение в нее посетителей, формирование у них чувства сопереживания и эмпатии. Главенствующая роль при этом зачастую отведена музейной архитектуре и дизайну, аудиовизуальному сопровождению, элементам театрализации: использование реконструкций, инсталляций, светового и звукового сопровождения для создания ощущения погружения и сопричастности посетителей; выделение центрального, ключевого экспоната в зале — как подлинника, так и инсталляции, в этом случае он выступает в качестве символа того или иного события (например, Музей обороны и блокады Ленинграда [57], Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов [79]). Важную роль для формирования эмоциональной сопричастности и сопереживания у посетителей играют подлинные места исторических событий. С этой целью сохранившиеся здания музеефицируются, в их помещениях размещаются музейные экспозиции, сохраняются и воссоздаются исторические интерьеры (например, музей «Память», Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60]; Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71]).

Во-вторых, широкое распространение в экспозициях имеет персонификация — показ трагических исторических событий через биографии, истории конкретных людей — участников или очевидцев тех событий. Этот прием поразному применяется практически во всех мемориальных исторических музеях, наиболее ярко персонификация реализована в Государственном музее истории ГУЛАГа [56]. Для большей объективности представляемой информации персонификация может сочетаться с применением нескольких содержательных линий

внутри каждой части экспозиции (рассказ от лица государства, общества, репрессированных лиц в музее «Пермь-36» [65], линия фронта и линия блокадного города в Государственном мемориальном музее обороны и блокады Ленинграда [57]). Кроме того, в музеях и мемориальных комплексах продолжают существовать традиционные элементы — панорамы, диорамы сражений и выставки военной техники под открытым небом; однако они выступают лишь как дополнение к экспозиции (Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, Музей Победы [79], Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60], Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71], Севастопольский военно-исторический музей-заповедник [74] и др.).

Когда в экспозиции представлены материальные свидетельства «трудного» наследия, объектом визуальной интерпретации становятся страдания и травмы, происходит их визуализация для посетителей. Исследователи выделяют минимум три вида травмы — культурную, коллективную и индивидуальную. Признание травм и их причин обществом необходимо для освобождения от последствий травмы не только затронутых ею индивидов, но и общества в целом [61]. Этому служит и показ материальных свидетельств травм в музеях. Присутствие в культурной биографии вещи (И. Копытофф) какой-либо травмы накладывает отпечаток на информационные поля музейного предмета, вследствие чего он больше не воспринимается как предмет быта, мемориальный предмет, произведение искусства или ремесла, без упоминания трагического контекста бытования вещи. При травматизации обычный на первый взгляд предмет становится вместилищем и нематериального «диссонантного» наследия (отметим, что общепризнанная трактовка нематериального наследия основывается на традиционности его компонентов — обычаев, ритуалов, танцев и т. д.; в нашем же случае нематериальное — это страдания, унижения, притеснения, дискриминация).

Вербальная интерпретация «трудного» наследия

Большинство крупных мемориальных исторических музеев ведут активную работу с посетителями и предлагают разнообразные культурно-образовательные программы, которые подразделяются на обзорные и тематические экскурсии по экспозиции и/или временным выставкам, музейные программы, ориентированные на взрослую и детскую аудитории. Детские культурно-образовательные программы музеев (Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60], Севастопольский военно-исторический музей заповедник [74], Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, Музей Победы [79], Красногорский филиал Музея Победы [63], Томский мемориальный музей «Следственная тюрьма НКВД» [66], Государственный музей истории ГУЛАГа [56]) разрабатываются с учетом возрастных особенностей младших, средних и старших школьников. По форме это различные интерактивные занятия, музейные уроки, квесты, праздники, мастер-классы, выездные прогулки, которые подробно рассматривают один аспект трагического исторического события (например, биография исторического деятеля, история определенной вещи, показ трудной истории глазами детей — их ровесников и т. д.).

На взрослую аудиторию музеев ориентированы тематические лекции, экскурсии на иностранных языках, кинопросмотры военно-исторических фильмов с обсуждениями, встречи клубов по интересам. Однако малые по масштабу

мемориальные исторические музеи (Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71], Калининградский историко-художественный музей «Бункер» [68], Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник [70]), расположенные в отдалении от центральной части страны, имеют весьма ограниченный репертуар культурно-образовательных программ и форм их реализации, который представлен только обзорными экскурсиями для разных возрастных групп, что пока не дает музеям в полной мере раскрыть и реализовать образовательный потенциал хранимого и репрезентируемого наследия.

Печатная интерпретация «трудного» наследия

Наименее разработанным и популярным направлением работы с «трудным» наследием в музеях России является его интерпретация печатными средствами. Даже в крупных мемориальных комплексах набор таких средств весьма ограничен — это книги Памяти (Севастопольский военно-исторический музей-заповедник [74]), периодические издания или сборники музея, максимум 2 раза в год (Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, Музей Победы [79]), каталоги коллекций (Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60], Государственный музей истории ГУЛАГа [56]), материалы конференций, прошедших в музеях (Восточно-Крымский историко-культурный музей-заповедник [70], Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник [76]), отдельные статьи на сайтах (Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71], Калининградский историко-художественный музей «Бункер» [68]), публикации исследований сотрудников по узким историческим темам. Практически полностью отсутствуют музеологические публикации. На этом фоне показателен опыт Томского мемориального музея «Следственная тюрьма НКВД» [66], на сайте которого представлена информативная подборка публикаций о самом музее в разных изданиях с 1991 года по настоящее время на русском и английском языках.

Информационная интерпретация «трудного» наследия

Осмысление музеями «трудного» наследия при помощи информационных средств можно условно разделить на две группы. Первая и самая распространенная в сети Интернет, онлайн: посещение на сайте музея виртуальной экскурсии по экспозиции, а также виртуальных выставок. К этой же группе следует отнести и сосредоточенные на сайте музея различные базы данных, например: базы данных предметов и исторических документов музея (Историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва» [60]), участников боевых действий (Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [71]), многочисленные базы данных с информацией о репрессированных, документах, хранящихся в музее, предметах из фондов музея (Государственный музей истории ГУЛАГа [56]). Второй и менее распространенной является информационная деятельность в офлайн-пространствах музеев — ее примерами могут быть волонтерские программы и клубы (Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов [79], Государственный музей истории ГУЛАГа [56]), специально оборудованные кинолектории при музеях.

Подводя итог изучению путей интерпретации «трудного» наследия в музеях России, мы берем на себя смелость утверждать, что будущее таких музеев

и мемориальных комплексов видится вполне перспективным. Во-первых, следует отметить повышенный интерес общества и государства к мемориальным историческим музеям и к музеям, которые показывают не только героические события нашего прошлого, но и трагические его страницы, их часто неотрывно сопровождающие.

Во-вторых, в качестве положительной тенденции можно отметить широкий спектр культурно-образовательных практик, реализуемых в большинстве музеев, сохраняющих «диссонантное» наследие, которые ориентированы на различные возрастные категории посетителей. Экспозиции музеев достаточно активно используют современные методы и средства экспонирования, музейного дизайна. Однако изучение как позитивного, так и негативного опыта зарубежных музеев аналогичной проблематики будет способствовать совершенствованию визуальной интерпретации «трудного» наследия российскими музейными институциями. Большой потенциал видится в информационном осмыслении «диссонантного» наследия музеями. Уже на данный момент большая часть музеев России активно развивает сайты и наращивает присутствие в Сети, разрабатывая и предлагая публике виртуальные выставки и онлайн-туры по экспозициям. Следующим шагом в этом направлении может стать создание различных образовательных программ и онлайн-курсов для молодежи, которые смогут популяризировать изучение сложных страниц истории. В интересах исследователей и профессиональной аудитории было бы очень полезно дорабатывать и расширять базы данных документов и источников на сайтах музеев.

2.3. Проект создания каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России

Одним из наименее распространенных, если не самых редких способов интерпретации «трудного» наследия является текстовая интерпретация — она обладает меньшим потенциалом в области эмоционального воздействия на посетителей музеев. Однако ее неоспоримым преимуществом видится возможность работы с «трудным» наследием, его изучением и осмыслением вне стен музея. Именно на расширение этой возможности направлен проект каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России.

Актуальность. Музеи, сохраняющие «диссонантное» наследие, являются показателем того, насколько активно происходит процесс рефлексии по отношению к тем или иным трагическим историческим событиям в определенном обществе, стране. Музеологическая мысль в России, развиваясь в русле современных мировых тенденций, является импульсом создания и развития музеев, освещающих «трудные» периоды истории нашей страны в XX веке. Так как Россия относительно недавно включилась в процесс осмысления «диссонантного» наследия, полезным представляется изучение историографии исследований в области музеологии и культурологии других стран, а также обобщение уже имеющегося практического опыта российских музеев в области способов и форм интерпретации «трудного» наследия. Понимая, что уже сделано, музеям и исследователям будет легче двигаться вперед в своих разработках и проектах.

Однако на данный момент русскоязычная литература по проблематике музеев, посвященных «трудному» наследию, представлена преимущественно обзорными и справочными статьями. Существующие теоретические статьи

рассматривают лишь ограниченный спектр вопросов по данной теме — это работы М. Б. Гнедовского и Н. Охотина [53, 54], В. Г. Ананьева [3, 4], Н. В. Самовер [31], Р. Чепайтене [45], С. Чуйкиной [46], Е. Постной [24]. Исследований, раскрывающих историографию «трудного» наследия в плоскости музейного дела, пока не так много — можно выделить работу Рождественской [26] и ряд статей сборника «Политика аффекта» [44], вышедшего в 2019 году. Данный каталог призван устранить этот пробел и стать источником историографической и справочной информации для других исследователей, интересующихся темой сохранения «трудного» наследия в музеях. Проект является попыткой зафиксировать вне зависимости от их масштаба количественный и качественный состав музейных институций России, документирующих «трудное» наследие уже ушедшего в историю XX века и освещающих его в экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной деятельности.

Цель — создание каталога музеев, посвященных осмыслению трагических исторических событий в России, который будет выступать в качестве справочного и информационного ресурса для исследователей, студентов и всех интересующихся данной темой, в электронном и печатном форматах.

Задачи:

1. Раскрытие историографической традиции изучения «трудного» наследия в культурологических и музеологических исследованиях отечественных и зарубежных авторов.
2. Выделение исторических сюжетов «трудного» наследия России.
3. Показ многообразия форм бытования «диссонантного» наследия того или иного сюжета в музеях России, его интерпретации в экспозициях, выставочных проектах, культурно-образовательных программах.
4. Выявление лакун, нераскрытых исторических сюжетов, тем, обладающих исследовательским, экспозиционно-выставочным и культурно-образовательным потенциалом в дискурсе «трудного» наследия России.

Социальная значимость:

— Побуждение научного и профессионального сообщества России к активной разработке и реализации инновационных научно-исследовательских и экспозиционно-выставочных проектов по проблематике «трудного» наследия, изучению опыта зарубежных коллег в этой области и развитию международного сотрудничества между музеями, осмыслению теоретических и практических аспектов музейной деятельности в таких музеях, разработке новых музейно-образовательных программ.

— Формирование мотивации студентов-гуманитариев на углубленное изучение «диссонантного» наследия с помощью его визуализации в музеях и через демонстрацию перспектив его дальнейшего изучения.

— Повышение интереса всех категорий читателей, не занимающихся музеологией, культурологией и историей профессионально, к такому социокультурному явлению, как «трудное» наследие, побуждение их к посещению музеев, информация о которых впервые приведена в каталоге, что послужит толчком к переосмыслению трагических исторических событий, которые не должны повторяться.

Научная новизна проекта. Данный проект является первой попыткой рассмотрения музеев, сохраняющих «диссонантное» наследие по типу хранимого

наследия, комплексного изучения бытования таких музеев в России на основе выявления историографической традиции в литературе о данной теме и конкретного фактологического материала. Следует отметить важность расширения в каталоге спектра исторических сюжетов и тем, которые необходимо отнести к «трудному» наследию, т. к. в работах отечественных исследователей наблюдается тенденция выделять память о ГУЛАГе в качестве главенствующего исторического сюжета российского «трудного» наследия. Многие же другие трагические события истории России XX века, оставившие травматический след в памяти всего общества и/или отдельных социальных групп, представленные в российских музеях, часто выносятся за рамки «трудного» наследия.

Концепция. «Диссонантное» наследие относится к формирующимся категориям музеологии и еще не получило признание в качестве нового вида наследия. Однако уже сейчас, основываясь на теоретических трудах по культурологии и музеологии, можно обозначить «трудное/диссонантное» наследие как материальные и нематериальные свидетельства коллективных травм определенных сообществ, социальных групп. Идея травмы как глубокого следа в коллективной и культурной памяти общества, группы, проработке которого во многом способствуют музеи, сохраняющие свидетельства о всех участниках трагического, травмирующего события (победитель, побежденный герой, жертва и преступник [49]), возникла в 1990-е годы в социогуманитарном направлении trauma studies. Прошлое каждой страны имеет свои трагические события и периоды, некоторые из них по своим масштабам и разрушительности затмевают другие, но в своей совокупности такие события-травмы образуют уникальный исторический портрет народа. Репрезентация различных исторических сюжетов «трудного» наследия в музеях помогает обществу обрести и укрепить основы для солидарности, еще раз подчеркнуть гуманистический принцип «никогда снова» по отношению к трагическим событиям истории.

Основываясь на предложенном нами определении «трудного» наследия, в основу структуры данного каталога заложен сюжетный подход к организации справочного материала о российских музеях. Он позволяет выйти за рамки перечисления и описания наиболее известных музеев страны, общепризнанно относимых к «трудному» наследию, и показать степень музейного освоения каждого из выделенных исторических сюжетов «трудного» наследия России. Каталог как форма организации материала был выбран благодаря возможности размещения значительного количества стандартизированного материала (каталожных статей), кроме того, каталог, помимо печатного издания, может одновременно существовать и в форме электронной базы данных.

Хронологические рамки исторических сюжетов «трудного» наследия России ограничены XX веком, временной промежуток отбора музеев, сохраняющих «трудное» наследие в России, — середина XX века и начало XXI века. Границы отбора музеев обусловлены тем, что целенаправленное музейное осмысление трагических событий, преступлений против человечности (через музеефикацию исторических мест и создание коллекционных музеев) начинается после окончания Второй мировой войны и наибольшую активность этот процесс приобретает с конца 1980-х годов. Кроме того, задачей каталога является отразить именно актуальную ситуацию бытования «диссонантного» наследия в музеях России,

и большинство из современных музеев, сохраняющих «трудное» наследие, были созданы именно в этот период.

Источниковая база каталога состоит из двух групп. Первая группа — круг научной литературы по культурологии и музеологии российских и зарубежных авторов — будет использоваться для выявления историографической традиции изучения «диссонантного» наследия. Вторая группа источников — непосредственно фактические и справочные материалы о музеях России (сайты музеев, музейные исследования и публикации о музеях, фото- и видеоматериалы) — будет основой для справочных статей каталога.

Структура каталога предусматривает его разделение на две части — историографическую и справочно-информационную (см. *прил. 1*). Историографический анализ литературы будет представлен в двух главах, посвященных музеологическим трудам и исследованиям по культурологии. Для каталогизации были отобраны трагические сюжеты истории России XX века, оказавшие наибольшее влияние на социум и культуру и представленные в исторических, мемориальных музеях. В них выделены две группы — военные и социогуманитарные травмы. При отборе и систематизации музейных институций, осмысляющих «трудное» наследие, они объединены в две группы:

1. Музеи, полностью посвященные определенному трагическому периоду, событию, сюжету истории России XX века или его отдельному эпизоду (например, блокада Ленинграда, Сталинградская битва в рамках Великой Отечественной войны). Они составляют наиболее изученную группу музеев, сохраняющих «трудное» наследие; обладают уникальным опытом музейной интерпретации травматических событий, поэтому их каталогизация в рамках данного проекта обязательна.

2. Музеи, в экспозициях которых проблематика «трудного» наследия присутствует фрагментарно или лишь частично, — в первую очередь это историко-мемориальные, мемориальные, краеведческие музеи, которые в музейной интерпретации прошлого уделяют внимание судьбам простых людей и конкретных личностей, показывают их жизнь в условиях социогуманитарных катастроф, трагедий (общенародных, национальных и личных). При отборе музеев этой группы для включения в каталог особое внимание будет уделяться региональным музеям, т. к. в контексте «трудного» наследия в музеологических исследованиях они практически не затрагиваются. Важным критерием для включения музея из этой группы в каталог является продуманный, обоснованный и оригинальный подход к показу «диссонантного» наследия в экспозиции.

Систематизация для каждого исторического сюжета «трудного» наследия будет осуществляться в хронологическом порядке открытия музеев или экспозиций. Каждая статья будет выполнена по стандартизированной структуре (*прил. 2*).

Таким образом, предлагаемый проект каталога позволяет познакомиться с историографической традицией изучения «трудного» наследия, опытом музеев России по сохранению и интерпретации трагических исторических событий в музейных экспозициях. Каталог очерчивает спектр травматических сюжетов истории России XX века, материальные и нематериальные свидетельства которых уместно относить к «трудному» наследию. Сюжетный подход к организации структуры каталога дает возможность показать степень музейного освоения каждого из выделенных исторических сюжетов «трудного» наследия России среди столичных и региональных музеев.

Подводя итог второй главы, отметим еще раз важность гуманистического аспекта в поисках формулировки миссии «трудного» наследия, а также необходимости учитывать множественность разных по масштабу травм, составляющих «диссонантное» наследие. В качестве его миссии можно понимать утверждение ценности человеческой жизни через сохранение материальных и нематериальных свидетельств травматических исторических событий разных масштабов. При определении способов интерпретации «трудного» наследия в качестве основы используются формы взаимодействия музея с посетителем и формы интерпретации и восприятия музейного предмета — визуальные, вербальные, печатные, информационные. Музеи, сохраняющие «трудное» наследие, при работе с посетителем делают акцент на визуальные средства интерпретации — музейную экспозицию, выставки, т. к. они обладают наибольшим потенциалом эмоционального воздействия на музейную аудиторию. Перспективным и не менее эффективным представляется использование потенциала других средств интерпретации «диссонантного» наследия — особенно посредством текста. Именно на стимулирование интереса к этой форме осмысления «трудного» наследия и нацелен проект каталога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги проведенного исследования. В данной работе удалось обозначить теоретические контуры «трудного» наследия как формирующейся категории музеологии, а также специфику его сохранения и репрезентации в музеях России. В рамках изучения теоретической составляющей «диссонантного» наследия была проанализирована терминология, имеющая прямое или косвенное отношение к проблематике «трудного» наследия. Особое внимание было уделено формирующимся понятиям, применяемым в русскоязычных музеологических и культурологических исследованиях для обозначения музеев, сохраняющих «трудное» наследие, — историческое место совести, музей совести (музей памяти). Результатом изучения терминологии стало авторское определение «трудного» наследия как совокупности аутентичных материальных и нематериальных свидетельств коллективных травм определенных сообществ, социальных групп.

Анализ основных концепций и подходов к «диссонантному» наследию позволил выявить три этапа в процессе его осмысления с начала 1960-х годов до наших дней. Для каждого из этапов концептуального формирования «диссонантного» наследия были выделены ключевые исследования и идеи, повлиявшие на его становление, а также обнаружены и приведены примеры влияния теоретического осмысления «трудного» наследия на музейную практику. Также в работе была рассмотрена проблематика формирования миссии «трудного» наследия, выделена ее специфика. Сама же миссия «трудного» наследия по итогам исследования была обозначена как утверждение ценности человеческой жизни через сохранение материальных и нематериальных свидетельств травматических исторических событий разных масштабов.

С целью выявления особенностей музейной интерпретации «диссонантного» наследия в музеях России были определены основные способы интерпретации, соответствующие путям взаимодействия музея с посетителями и восприятия ими музейного предмета в различных формах: визуальные, вербальные, печатные

и информационные. Для отбора российских музеев, рассматриваемых в рамках музейной интерпретации «диссонантного» наследия, были обозначены наиболее травматические сюжеты истории России XX века: Великая Отечественная война, память о ГУЛАГ, Холокост. На основе проведенного анализа интерпретации «трудного» наследия в музеях России был разработан проект каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айерман Р.* Социальная теория и травма // Социологическое обозрение. — Т. 12. — 2013. — №1. — С. 121–138.
2. *Александер Дж.* Смыслы социальной жизни: культурсоциология : пер. с англ. Г. К. Ольховикова под ред. Д. Ю. Куракина. — М. : Праксис, 2013. — 640 с.
3. *Ананьев В. Г.* Национальные и международные музейные организации : учеб. пособие. — СПб., 2013. — 140 с.
4. *Ананьев В.* Международная коалиция исторических мест совести // Музей. — 2016. — №5. — С. 54–57.
5. *Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии : Идеи, люди, институты. — М. : Памятники исторической мысли, 2018. — 392 с.
6. *Ассман А.* Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика : пер. с нем. Б. Хлебникова. — М. : Новое литературное обозрение, 2014. — 328 с.
7. *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой : пер. с нем. Бориса Хлебникова. — М. : Новое литературное обозрение, 2016. — 223 с.
8. *Ассман А.* Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна : пер. с нем. Б. Хлебникова; пер. английских цитат Д. Тимофеева. — М. : Новое литературное обозрение, 2017. — 272 с.
9. *Ассман Я.* Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности : пер. с нем. М. М. Сокольской. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
10. *Бегунова Е. А.* К определению понятия культурной памяти в зарубежной гуманитаристике // Вестник КемГУКИ. — 2017. — № 39. — С. 53–60.
11. *Верещагина А. В.* К проблеме определения социальной памяти: понятие, основные характеристики, функции и роль в формировании патриотизма / А. В. Верещагина, В. Н. Нечипуренко, С. И. Самыгина // Историческая и социально-образовательная мысль. — 2017. — № 1/2 (том 9). — С. 97–107.
12. *Гизен А.* Расколотая память: отражение конфликта вокруг «Мемориального центра “Пермь-36”» в российских медиа // Журнал исследований социальной политики. — 2015. — Т. 13. — № 3. — С. 363–376.
13. *Зорин Р. Г.* Является ли «совесть» обязательным критерием законного, обоснованного и справедливого решения в уголовном судопроизводстве? // Актуальные проблемы уголовного процесса и криминалистики при раскрытии и расследовании преступлений : тез. докл. респ. науч.-практ. конф. (Минск, 15 ноября 2013 г.) / Мин-во внутр. дел Респ. Беларусь, учреждение образования «Акад. МВД Республики Беларусь». — Минск : Акад. МВД, 2013. — С. 37–39.
14. *Каулен М.* Музей и наследие // Музей. — 2009. — № 5. — С. 10–19.
15. Культурное наследие и музей в XXI веке : учеб. пособие / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, ф-т мировой культуры, каф. музеологии и культурного наследия ; ред. Е. Н. Мастеница ; ред.-сост. А. Н. Балаш. — Санкт-Петербург : СПбГИК, 2018. — 248 с.

16. *Куклинова И. А.* Понятие «наследие» в системе научных взглядов представителей новой музеологии // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 1 (13). — С. 71–75.
17. *Мастеница Е. Н.* Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи : сб. статей. — СПб. : СПбГУКИ, 2008. — С. 252–262.
18. *Махотина Е. И.* Нарративы музеализации, политика воспоминания, память как шоу : Новые направления memory studies в Германии // Методологические вопросы изучения политики памяти : сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Миллер, Д. В. Ефременко. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. — С. 75–92.
19. *Медведева Е.* Время собирать камни // Музей. — 2016. — № 5. — С. 10–15.
20. *Мороз О. В.* Trauma studies : История, репрезентация, свидетель / О. В. Мороз, Е. В. Суверина // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 1. — С. 59–74.
21. *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. — 2010. — № 2. — С. 3–11.
22. *Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1999. — С. 17–50.
23. *Побежимов С.* Единственный в стране и за рубежом // Музей. — 2016. — № 1. — С. 12–15.
24. *Постная Е.* Музей истории ГУЛАГа как отражение травматического опыта // Интеракция. Интервью. Интерпретация. — 2016. — № 12. — С. 68–79.
25. *Репина Л. П.* Культурная память и проблемы историописания : (историографические заметки) : препринт WP6/2003/07. — М. : ГУ ВШЭ, 2003. — 44 с.
26. *Рождественская Е.* Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста // Логос. — 2017. — № 5 (том 27). — С. 87–114.
27. *Романовская Е. В.* Морис Хальбвакс: культурные контексты памяти // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. — 2010. — Т. 10, Вып. 3. — С. 39–44.
28. Российская музейная энциклопедия : в 2 т. — М. : Прогресс : РИПОЛ КЛАССИК, 2001. — 416 с.
29. *Ройз Е. Е.* Визуализация культурно-исторического опыта: современные тенденции (на примере музейного комплекса «Яд Вашем») // Труды XII Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. — Томск : НИ ТПУ, 2013. — С. 23–26.
30. *Сабанчеев Р. Ю.* Концепция «мест памяти» Пьера Нора как способ исторической реконструкции // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2018. — № 1. — С. 33–38.
31. *Самовер Н. В.* «Трудное» наследие как Всемирное : Россия в контексте международного опыта // Журнал Института наследия. — 2018. — № 3 (14). — С. 1–14.
32. *Сафронова Ю. А.* Memory studies: эволюция, проблематика и институциональное развитие // Методологические вопросы изучения политики памяти : сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Миллер, Д. В. Ефременко. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. — С. 11–26.
33. *Сафронова Ю. А.* Третья волна memory studies : Двадцать три года против шерсти // Политическая наука. — 2018. — № 3. — С. 12–31.
34. Словарь актуальных музейных терминов / под. ред М. Е. Каулен // Музей. — 2009. — № 5. — С. 47–68.
35. *Соковиков С. С.* Проблемы исторической памяти и актуальные социокультурные контексты археологического памятника // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2014. — № 1. — С. 32–38.
36. *Старикашкина Д. А.* Репрезентация предельных событий: память в искусстве vs искусство памяти // Международный журнал исследователей культуры. — 2016. — № 3 (24). — С. 122–130.

37. *Стаф В. С.* Мемориализация «негативного наследия» в современной России на материале лагерных музеев в Пермском крае // Вестник Томского государственного университета. — 2018. — № 428. — С. 183–187.

38. *Ушакин С.* «Нам этой болью дышать?» : О травме, памяти и сообществах // Травма:пункты : сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. — М. : Новое литературное обозрение, 2009. — 903 с.

39. *Фелькер А. В.* «Непростое» наследие: проблематика мест памяти о массовом насилии Западной и Восточной Европы // Методологические вопросы изучения политики памяти : сб. науч. тр. / отв. ред. А. И. Миллер, Д. В. Ефременко. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2018. — С. 93–109.

40. *Фелькер А. В.* Исследования наследия и политики памяти — в поисках общих подходов // Политическая наука. — М., 2018. — № 3. — С. 32–52.

41. *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2/3 (40/41). — С. 8–27.

42. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. — М. : Новое изд-во, 2007. — 348 с.

43. *Ханевич В.* Он стал первым // Музей. — 2016. — № 5. — С. 34–40.

44. *Хлевнюк Д.* Почувствовать права человека: аффект в музеях памяти // Политика аффекта. — М. : НЛО, 2019. — С. 55–63.

45. *Чепайтене Р.* Наследие в (пост)обществе: диссонанс, конфликт или поиск согласия // Вестник Пермского университета. — 2016. — № 1 (32). — С. 149–161.

46. *Чуйкина С.* Как рассказать о ГУЛАГе языком исторической выставки: «право переписки» в московском «Мемориале» // Laboratorium. — 2015. — № 7 (1). — С. 158–183.

47. *Юхневич М.* От Соловков до Колымы: о чем поведали анкеты // Музей. — 2016. — № 5. — С. 16–21.

48. *Dahm V.* Projekt eines NS-Dokumentationszentrum in München / Volker Dahm. — München : Institut München-Berlin. — 2002. — 36 s.

49. *Giesen B.* Triumph and trauma. boulder: paradigm publishers, 2004. — 208 p.

50. *Meskell L.* Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology // Anthropological Quarterly. — 2002. — Vol. 75. — № 3.

51. *Tunbridge J. E., Ashworth G. J.* Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict. Chichester, Sussex, England: John Wiley & Sons Ltd. — 1994. — 299 p.

Электронные ресурсы

52. Ассоциация музеев памяти [Электронный ресурс]. — URL: http://memorymuseums.ru/ (дата обращения: 18.08.2020).

53. *Гнедовский М. Б.* Старые и новые исторические музеи. Панорама мемориальных музеев («музеев совести») [Электронный ресурс]. — URL: https://urokiistorii.ru/article/1194 (дата обращения: 20.05.2020).

54. *Гнедовский М. Б.* Страдание как экспонат, или Музеи строгого режима [Электронный ресурс] / М. Б. Гнедовский, Н. Охотин. — URL: https://urokiistorii.ru/article/2528 (дата обращения: 20.05.2020).

55. Государственный музей Аушвиц-Биркенау [Электронный ресурс]. — URL: http://www.auschwitz.org/en/more/russian (дата обращения: 15.08.2020).

56. Государственный музей истории ГУЛАГа [Электронный ресурс]. — URL: https://gmig.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).

57. Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда [Электронный ресурс]. — URL: http://blokadamus.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).

58. Еврейский музей и центр толерантности [Электронный ресурс]. — URL: https://www.jewish-museum.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).

59. ИКОМ в России // ICMEMO [Электронный ресурс]. — URL: http://icom-russia.com/data/mezhdunarodnye-komitety/icmemo/ (дата обращения: 20.08.2020).
60. Виртуальный музей историко-мемориального музея-заповедника «Сталинградская битва» [Электронный ресурс]. — URL: https://stalingrad-battle.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
61. *Книгге Ф.* Историческое воспоминание, культурная память и травматический опыт истории [Электронный ресурс]. — URL: https://urokiistorii.ru/article/51711 (дата обращения: 21.05.2020).
62. Концепция государственной политики по увековечиванию памяти жертв политических репрессий [Электронный ресурс]. — URL: http://president-sovet.ru/documents/read/393/ (дата обращения: 18.08.2020).
63. Красногорский филиал музея Победы [Электронный ресурс]. — URL: http://mmna.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
64. Мемориальный комплекс истории Холокоста «Яд Вашем» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.yadvashem.org/ru.html (дата обращения: 15.08.2020).
65. Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий «Пермь-36» [Электронный ресурс]. — URL: http://perm36.com/ (дата обращения: 15.08.2020).
66. Мемориальный музей «Следственная тюрьма НКВД» [Электронный ресурс]. — URL: https://nkvd.tomsk.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
67. Мемориальный музей Холокоста в Вашингтоне [Электронный ресурс]. — URL: https://www.ushmm.org/ (дата обращения: 15.08.2020).
68. Музей «Бункер» Калининградского областного историко-художественного музея [Электронный ресурс]. — URL: https://westrussia.org/filialy/muzej-bunker (дата обращения: 15.08.2020).
69. Музей истории польских евреев «Полин» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.polin.pl/en (дата обращения: 15.08.2020).
70. Музей обороны Аджимушкайских каменоломен [Электронный ресурс]. — URL: https://www.culture.ru/institutes/24739/muzei-istorii-oborony-adzhimushkaiskikh-kamenolomen (дата обращения: 15.08.2020).
71. Музейный историко-мемориальный комплекс Героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» [Электронный ресурс]. — URL: https://35batery.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
72. *Нора П.* Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2/3. — URL: http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html (дата обращения: 11.05.2020).
73. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс] : официальный сайт. — URL: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp (дата обращения: 06.05.2020).
74. Севастопольский военно-исторический музей-заповедник [Электронный ресурс]. — URL: http://sevmuseum.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
75. Совесть. Философский словарь [Электронный ресурс] : Академик — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1114/СОВЕСТЬ (дата обращения: 05.05.2020)
76. Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник [Электронный ресурс]. — URL: http://www.solovky.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).
77. *Трубина Е.* Места памяти, монументы и «новая» демократия [Электронный ресурс] // Топос. — 2000. — №3. — URL: http://topos.ehu.lt/journal/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2-%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2/%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%81-%E2%84%96-3-2000 (дата обращения: 28.05.2020).
78. Устав мемориальных музеев [Электронный ресурс]. — URL: https://urokiistorii.ru/article/2712 (дата обращения: 18.08.2020).
79. Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 годов [Электронный ресурс]. — URL: https://victorymuseum.ru/ (дата обращения: 15.08.2020).

80. Dokumentation Oberzalzberg [Электронный ресурс]. — URL: https://www.obersalzberg.de/ru/ueber-uns/ (дата обращения: 15.08.2020).
81. Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände [Электронный ресурс]. — URL: https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum/ (дата обращения: 15.08.2020).
82. Erinnerungsort Topf & Söhne [Электронный ресурс]. — URL: https://www.topfundsoehne.de/ts/de/index.html (дата обращения: 10.08.2020).
83. Gedenkstätte Bergen-Belsen [Электронный ресурс]. — URL: https://bergen-belsen.stiftung-ng.de/en/ (дата обращения: 08.08.2020).
84. Gedenkstätte Buchenwald [Электронный ресурс]. — URL: https://www.buchenwald.de/nc/896/ (дата обращения: 17.08.2020).
85. Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen [Электронный ресурс] : официальный сайт музея. — URL: https://www.sachsenhausen-sbg.de/en/ (дата обращения: 15.08.2020).
86. Haus der Wahnsee-Konferenz [Электронный ресурс]. — URL: https://urokiistorii.ru/article/2849 (дата обращения: 15.08.2020).
87. KZ — Gedenkstätte Dachau [Электронный ресурс]. — URL: https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/ (дата обращения: 15.08.2020).
88. Mahn — und Gedenkstätte Ravensbrueck [Электронный ресурс] : официальный сайт музея. — URL: https://www.ravensbrueck-sbg.de/ (дата обращения: 15.08.2020).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Структура каталога «Никогда снова»: «трудное» наследие в музеях России

Введение
Часть 1. Историографическая традиция изучения «трудного» наследия
1.1. Предпосылки идеи «диссонантного» наследия в музеологических исследованиях
1.2. Развитие концептуального осмысления «трудного» наследия в культурологических трудах
Часть 2. Каталог музеев России, сохраняющих «трудное» наследие
1.1. Военные травмы
— Первая мировая война
— Гражданская война
— Великая Отечественная война
— Локальные военные конфликты
1.2. Социальные травмы
— Белая эмиграция
— Депортация и насильственное переселение народов
— Раскулачивание
— Репрессии
Заключение
Библиография

Приложение 2. Структура каталожной статьи

<table>
<tr><td>Справочная информация
1. Название музея.
2. Дата основания.
3. Профиль музея.
4. Структура музея, мемориального комплекса (при наличии).
5. Местоположение.
6. Адрес музея.
7. Контактные данные</td><td>Фотоматериалы
(Внешний вид музейных зданий, территории, фрагменты экспозиции музея)</td></tr>
<tr><td colspan="2">«Трудное» наследие в музее
1. Исторический сюжет, лежащий в основе «трудного» наследия, которое сохраняет данный музей.
2. Обстоятельства создания музея, развитие экспозиции (для музеев первой группы). Год появления в музее экспозиции или ее фрагмента, посвященных «трудному» наследию, его развитие (для музеев второй группы).
3. Анализ экспозиции и используемых способов интерпретации «диссонантного» наследия в музее</td></tr>
</table>

Третья премия

БЫТЬ НЕПОХОЖИМ НА ДРУГИХ: СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ В ПОИСКАХ СВОЕЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Костюченко Александра Михайловна
Московский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Извечный вопрос практиков-музейщиков: «Как построить диалог с посетителем таким образом, чтобы он вернулся?» — нужно рассматривать с учетом того, что человек — существо социальное и без общения чувствует себя неполноценным[1]. Человек составляет свое впечатление о музее, как если бы перед ним был другой человек. «Правила музея» написаны людьми, но музей без посетителей лишь система хранения предметов (склад[2]). Служители подобной системы не замечают недостаток социального, потому что их работа во «внутреннем музее» сама по себе является поводом общения, а смотрители, которые в силу своих обязанностей «молчат», сильнее всего ощущают этот недостаток во время работы во «внешнем музее»[3].

Для установления диалога музея и человека одному из участников нужно сделать шаг навстречу. Со стороны посетителя шаг навстречу — это принятие некоторых условностей, созданных музеем: предварительная интеллектуальная подготовка для просмотра экспозиции, умение «читать» историю в специфической подаче — через предметы, понимание необходимости соблюдения музейных правил (самое сложное из которых — молчать и медленно перемещаться)[4]. Когда

---

1 Психология общения : учебник для студ. учреждений сред. проф. образования / А. П. Панфилова. — 2-е изд., стер. — М. : Академия, 2014. — С. 9.

2 *Решетников Н. И.* Музей и проблемы проектирования его деятельности // Научно-исследовательская работа в музее : материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 1 марта 2013 г.). — М. : Экон-информ, 2014. — С. 56 ; *Решетников Н. И.* Музей — хранилище социальной памяти : Избранные сочинения. — Долгопрудный, 2019. — С. 9.

3 Идеи двухчастного музея («внутреннего» и «внешнего»), сформулированные Ф. Хамфри и поддержанные Ю. Ромедером. Подробнее: К методологии музеологии / Петер ван Менш ; [пер. с англ. В. Г. Ананьева]. — Москва : Перспектива, 2018. — С. 295.

4 Директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский заявил в интервью для Санкт-Петербургских ведомостей: «Есть замечательная категория зрителей — люди, влюбленные в Эрмитаж и в искусство. Они все понимают, не жалуются, стараются обойти препятствия, даже если их создает музей». Подробнее см.: Михаил Пиотровский. Кастинг на новую жизнь [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости. — № 152 (6750) от 27.08.2020. — URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/mikhail-piotrovskiy-kasting-na-novuyu-zhizn/ (дата обращения: 27.08.2020).

контакт установлен, важно сформировать положительное впечатление друг о друге и найти поводы для дальнейшего взаимодействия. Положительное впечатление от музея — залог возвращения посетителя.

Успешно взаимодействовать с посетителем музею позволяет оптимальная расстановка приоритетов в его работе, что достигается благодаря анализу его функций. В совокупности функции составляют функциональное поле музея. С нашей точки зрения, именно функциональное поле отражает индивидуальность музея.

В этой связи цель нашего исследования — показать, что работа с функциональным полем музея раскрывает его индивидуальность.

Изучение музейных сайтов в поисках ответа на вопрос: «Чем посетителю будет интересен конкретно этот музей?» — зачастую остается безрезультатным: на сайте музей рассказывает о чем угодно, только не о своей индивидуальности. Можно ознакомиться с историей самого музея, с биографией личности (в случае мемориальных музеев), с биографией создателя музея, с биографией директора, с местом размещения музея, с историей коллекции… со всем тем, что интересно было бы узнать после понимания его уникальности. Таким образом, кажется, что музею не просто выразить свою индивидуальность на фоне других музеев. Кажется, что музеи не всегда располагают полной картиной того, чем они занимаются и как они могут свою деятельность организовать эффективнее. В то же время нужно пытаться в различной комбинации существующих направлений деятельности найти индивидуальность музея, чтобы она помогала конструировать ожидания посетителей.

Индивидуальность музея, как и характер человека, складывается на основе опыта, рефлексии и принципов, приобретенных в процессе коммуникации и практической деятельности. Понятие индивидуальности находится в смежном поле с понятиями «имидж», «репутация», «бренд». Репутация является показателем доверия к институции, имидж и бренд способствуют идентификации, а индивидуальность лежит в основе всей музейной деятельности. Соответственно, индивидуальность обязательно есть у музея: она не может быть «хорошей» или «плохой».

Важным критерием эффективности работы музея является количество посетителей за отчетный период[5]. С одной стороны, у популярного музея действительно будут большие цифры посещения и стабильный поток людей: посетив музей один раз, убедившись лично в его ценности, человек придет туда еще раз и приведет с собой друзей. С другой стороны, количество посетителей не всегда отражает значимость музея.

С нашей точки зрения, индивидуальность музея (т. е. его «характер») заранее заинтересует посетителя, а факт посещения лишь подкрепит ожидания. Ее можно придумать, опираясь на пожелания, и выстроить, опираясь на полученные результаты. Работа с индивидуальностью должна происходить с учетом

---

[5] Директор АНО «Музей будущего» А. В. Лебедев в интервью для «Мира музея» высказался о необходимости перехода количественных показателей в качественные: «…в нашей отрасли все показатели количественные, а не качественные. …в музейном деле чаще говорят о том, что произведено, а не о том, что изменено тем или иным действием» (Мир музея. — 2020. — № 8. — С. 19–20).

представлений сотрудников о своем музее и с учетом анализа имеющихся данных о различных направлениях деятельности. Представления сотрудников об их музее состоят из их личного отношения к теме музея и из их представлений о потенциальных посетителях. Индивидуальность музея не решит автоматически проблему коммуникации с посетителями, однако она задаст тон работы музея и сотрудников. Представления сотрудников и осмысление деятельности музея связаны с анализом его функционального поля.

В связи с этим любой музей обладает индивидуальностью: ее можно увидеть в определенной комбинации направлений работы.

Направления работы делятся по функциональным признакам. Каждая функция функционального поля обладает весом, что позволяет проанализировать возможность и степень необходимости ее применения и сравнить результат с картиной того, каким музей хотел бы видеть себя.

Идея значимости разных функций не может быть применена ко всем музеям как единственно верное правило. Не существует музеев, которые бы вели свою деятельность одинаковым образом. К примеру, все создают просветительские программы, но закладывают в них разный смысл. Широкий функционал музея и разнообразие его деятельности способствуют его развитию. Абсолютно неоспоримым фактом остаются главные задачи музея: собирать, хранить, изучать, представлять.

ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ

1. «Одинаковые» музеи в современном культурном пространстве

В музейном мире всегда была, происходит сейчас и будет происходить попытка утвердить музей в единственно верной форме. Музей сегодня определен как наука, признан всем миром, является важным элементом в сфере сохранения наследия, защищен федеральными законами, и все равно не утихают вопросы о том, что такое музей. Меняющиеся контексты повседневности поднимают эти вопросы вновь, и обсуждение музея начинается сначала.

Терминологическому аппарату время от времени требуется корректировка, но как определить, что «то самое время» уже настало? Пожалуй, не стоит отрицать, что изменения происходят, и, возможно, пока мы можем спорить о значимости разных сторон музея, значит, ни одна из них еще не стала само собой разумеющейся (кроме наукообразующих задач собирать — хранить — изучать — показывать). Идет конфликт между ученым и художником, хорошо описанный в трудах Т. П. Полякова[6].

---

[6] *Поляков Т. П.* Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. — М. : Институт наследия, 2018 ; *Поляков Т. П.* Мифология музейного проектирования, или «Как делать музей?» — 2 / М-во культуры РФ ; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма ; Рос. ин-т культурологии. — М., 2003. — 456 с. ; *Поляков Т. П.* Как делать музей? : (О методах проектирования музейной экспозиции) : учебное пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музееведение». — М. : Издание Рос. ин-та культурологии М-ва культуры РФ, 1997.

Если кризис музея и существует, то стоит воспринимать его в контексте вопроса: «Каким быть музею в социальной среде?», потому что с проблемами сохранения артефактов наука работает уже более трехсот лет. Сегодня основная мысль музея (сохранение памяти) терпит различные модификации своей работы ради общества — своего главного потребителя. Здесь музей попадает в круговую ловушку[7]: меняется общество — меняется работа учреждения. Данная подстройка может происходить стихийно и самостоятельно (но нет уверенности, что она произойдет своевременно и не приведет в тупик), а может задействовать умы исследователей и подходить к вопросу планомерно и осознанно.

Музеи, включаясь в работу по осмыслению того, чем они стали и во что они превращаются, развивают музееведческую мысль. Сегодня мы наблюдаем уже не просто попытки музея позиционировать себя, но также объяснить свою позицию аудитории: что такое музей и как с ним взаимодействовать[8]. Большое внимание к данной теме отражает многогранность музейного мира и позволяет говорить о поисках места музея в современном мире.

Музей давно уже признан социальным институтом. Тема публичного музея известна нам со времен Просвещения, и до сегодняшнего дня мы во многом воспринимаем музей таким, как он был определен во второй половине XVIII века: «…великие творения культуры являются важнейшим средством воспитания эстетического вкуса человека, развития его интеллекта и многих достоинств»[9]. Собирание, сохранение, изучение и экспонирование наследия (главные функции музея[10]) осуществляются для передачи культурного и исторического знания, поэтому в интересах музея найти общий язык с сегодняшними представителями общества. История (знание) жива, когда находится в памяти общества. Каждый член общества, в свою очередь, является посредником между неким источником знания и новым поколением, которое усвоит это знание (функция исторической преемственности)[11].

Но если возложить на человека обязанности по каталогизации памяти, то, во-первых, человеку все равно придется выстроить некую внешнюю систему памяти, а во-вторых, он может забыть что-то неактуальное или невпечатляющее.

---

[7] Подробнее о моноцентрической модели музея см.: *Будко А. А.* Образ музея в XXI веке // Труды СПБГИК. — 2015. — Т. 212. — С. 13–14.

[8] Проект «Третьяковская галерея от первого лица» [Электронный ресурс] // ГТГ. — URL: https://www.tretyakovgallery.ru/about/projects/tretyakovskaya-galereya-ot-1-litsa/-- (дата обращения: 27.08.2020) ; #включицарицыно. Музей. Музейная азбука: экспонат с этикеткой [Электронный ресурс] // Государственный музей-заповедник «Царицыно». — URL: https://youtu.be/I0WUz9kUxl8-- (дата обращения: 27.08.2020) ; Выставка «За дверью нет ничего интересного» с 23.07.2020 г. по 18.04.2021 г. в Доме-музее Марины Цветаевой по адресу: Борисоглебский пер., д. 6, стр. 1.

[9] *Юренева Т. Ю.* Музееведение : учебник для подготовки кадров высшей квалификации / Тамара Юрьевна Юренева. — М. : Институт Наследия, 2020. — С. 94.

[10] Музееведческая мысль в России XVIII-XX веков: сборник документов и материалов. / колл. авт. // Отв. ред. Э. А. Шулепова. — М. : Этерна, 2010. — С. 5

[11] С точки зрения Н. Ф. Фёдорова, историческая преемственность — это воспитание молодого поколения на основе поколения памяти отцов (Основы музееведения. — С. 15).

Поэтому функцию сохранения истории доверили особым институтам — музеям и организациям сферы охраны наследия[12].

Разумеется, в широком смысле музеи разные, поэтому существует обширный раздел «Классификация музеев» в любом учебнике по музееведению. Названия музеев, которые часто фиксируют профильную принадлежность, заранее подготавливают посетителя к характеру экспозиций. Однако разнообразие характеризуется зачастую только уникальностью коллекции. Более четко ее можно заметить в музеях разного профиля, потому что меняется тип экспонатов. С одной стороны, каждый предмет важен, каждый является свидетельством истории и существует в единственном экземпляре (хотя вопрос подлинности не так важен рядовому посетителю: вспомним слепок статуи Давида Микеланджело Буанороти в ГМИИ имени Пушкина или дворцовый комплекс в Царицыне). С другой стороны, музеи одного профиля в комплексном восприятии посетителя демонстрируют одно и то же.

Развивая идеи о доступности истории и предметов культуры, государство поддерживает музеи повсеместно. Порой бывает, что на весь регион всего лишь один художественный музей и тот находится в административном центре. Таким образом, данный музей для жителей будет окном в мир искусства, ближайшим местом, которое отправит в прошлое, зафиксированное в изобразительной форме. Однако развешанные особым научным способом картины и исследование манеры письма художника не помогут решить насущные проблемы посетителя, и положительный эффект от посещения музея будет заключаться лишь в знакомстве с отдельными объектами, часто никак не связанными с особенностями конкретного региона, и пополнении своих знаний фактами из чужой биографии. Именно поэтому посетителю будет сложно отличить друг от друга художественные музеи разных городов.

2. Что такое индивидуальность музея?

В музейной теории, когда говорят об индивидуальности, чаще подразумевают уникальность истории, события, личности. Историю подтверждают предметами, и мы получаем то, что имеем сегодня. В мемориальном музее выстроить уникальность музея представляется легче всего, потому что музей может перенять принципы личности, повысить значимость личности и работать с посетителями, интересующимися героем музея.

В представлении посетителя о музее важную роль играет имидж. Имидж — осознанно разработанный на основе имеющихся данных о внешней среде узнаваемый образ[13]. Дальше в структуре впечатления о музее лежит стереотип — заимствованная краткая характеристика или созданная на основе устойчивой информации об объекте. Заключающим элементом является индивидуальность (характер), которая лежит в области бессознательного и считывается посетителем интуитивно. Формируется индивидуальность музея тоже интуитивно.

---

[12] Подробнее: *Сапанжа О. С.* Историческая типология музеев и проблемы информационного обеспечения исторической науки // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. — 2015. — 65 с.

[13] *Минко И. С.*, *Степанова А. А.* Маркетинг : учеб. пособие / под ред. И. С. Минко. — СПб. : НИУ ИТМО : ИХиБТ, 2013. — С. 26.

Индивидуальность в словаре Ожегова определяется как «особенности характера и психического склада, отличающие одного индивидуума от другого»[14]. В данной работе индивидуальность рассматривается как совокупность характеристик реальной деятельности и представлений сотрудников (а также их возможностей), позволяющая сложить особую мысль музея, почувствовать его атмосферу, настроение. Индивидуальность выразит принципы, которые после превратятся в позиции музея в обществе.

Индивидуальность музея, как и характер человека, складывается на основе опыта, рефлексии, установок, приобретенных в процессе общения (эксперимента), обучения и повторного анализа. Индивидуальность, по идее, складывается хаотично, однако можно попытаться отследить моменты, в которые закладываются, укрепляются или разрушаются принципы.

В исследовательском отчете «О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации» в диаграмме 27 «Какая информация для Вас важна при выборе музея?»[15] самым популярным способом передачи является сарафанное радио — тот процесс, на который музей прямым образом не может повлиять. Стоит ли говорить, что человек, рассказывающий другу о посещенном недавно музее, первым делом закроет вопросы комфорта (первые две ступени пирамиды Маслоу[16], к ним же относятся негативные моменты визита, расцениваемые как угроза психологической безопасности) и соотношения между ценой и качеством. Наличие сознательного и бессознательного представления о музее — способ влиять на мнения посетителей еще до знакомства с ними.

В статье М. Б. Гнедовского «Музейные стандарты: разнообразие стратегий»[17] описываются основные моменты стандартов[18] ряда стран. В их сравнении видно, как зарубежный опыт представлен разнообразными стандартами, что говорит о позволительности музеям не быть одинаковыми.

На сегодняшний день существуют показательные примеры сформированной индивидуальности музея. Способы поиска уникальной мысли нам неизвестны, однако определена она настолько четко, насколько это было возможно.

Государственная Третьяковская галерея в 2015 году занялась разработкой концепции развития. Стоит признать, это одна из лучших существующих концепций. Тезисы сформулированы основательно, структура концепции включает в себя все ключевые пункты, которые могут заинтересовать лояльную аудиторию музея. Самым базовым положением из концепции является лист с описанием видения, миссии, ценностей. Очень понятная декомпозиция своей работы

---

[14] *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка : ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов ; под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 27-е изд., испр. — М. : Оникс : Мир и Образование, 2012. — С. 210.

[15] О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации : результаты комплексного социологического исследования : анализ мнений музейного сообщества и населения РФ (реальных и потенциальных посетителей) / Министерство культуры Российской федерации, РОСИЗО, Институт Наследия. — М. : Институт Наследия, 2019. — С. 72.

[16] Общая психология. — СПб. : Питер, 2001. — С. 522.

[17] *Гнедовский М. Б.* Музейные стандарты: разнообразие стратегий [Электронный ресурс] // Музейные стандарты: международный опыт : коллективная монография / под ред. И. А. Гринько; М. Б. Гнедовского. — М. : Перспектива, 2019. — С. 8.

[18] Стандарт — нижняя планка деятельности музея (*Гринько И. А.* Введение // Там же. — С. 5).

позволяет почувствовать настрой музея. Видение сформировано следующим образом: «Третьяковская галерея — это главный музей национального искусства России, отражающий его уникальный вклад в мировую культуру. Это гостеприимный музей, известный своей богатой коллекцией и многообразием представленных идей»[19]. Иным словом, Третьяковская галерея — «музей национального искусства… продолжающий дело П. М. Третьякова», и мы сразу понимаем, что нас будет ожидать в стенах галереи (классический музей, наполненный шедеврами кисти русских авторов). Очень четко считалась национальная сила музея, эту мысль подтверждают С. Гуськов и А. Новоженова: «ГТГ для России — прежде всего, национальный исторический музей, а уже потом — собрание искусства»[20].

В «Ценностях»[21] зафиксированы действия, которыми Третьяковская галерея занимается каждый день: «Мы прославляем самобытный гений…»[22], «…мы уделяем основное внимание запросам нашей аудитории», «Мы разрабатываем новые способы…», «Мы активно ищем возможности сотрудничества…». То, чем занимается музей ежедневно, составляет его сущность. Рассматривая ценности, как принципы, которые выделяются при анализе индивидуальности музея, мы можем увидеть незримое.

Описание Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, представленное в брошюре, подготовленной для форума «Музейный гид» 2013 года[23], пожалуй, является максимально приближенным к тому неуловимому чувству уникальности, которое мы пытаемся описать в данной работе. Раздел «Связь времен» в этой брошюре повествует об эволюции миссии музея. Особого внимания заслуживают абзацы, которые раскрывают суть музея:

«Здесь нет раз и навсегда установленного понимания, “как надо”. Это живой музей, который принимает не только оформленное и определившееся, но и ищущее форму, разрешает себе промахи и неудачи в поисках новых смыслов» — здесь мы можем уловить экспериментальную черту, которая выражается, например, в проекте «Музей + Театр»[24];

«…многие помнили, что бабушка, уезжая в эвакуацию, брала с собой швейную машинку и том Ахматовой. Им нужно было, чтобы мы объяснили, зачем она потащила с собой эту книгу…» — работа с запросом аудитории, проработка применимости знаний, полученных в музее для жизни посетителя;

«Для меня сейчас главное — сохранить в процессе переосмысления ощущение объемности ее голоса и слова, понимание ее опыта духовного сопротивления беспамятству, разрыву культурных связей. Ведь “Бог сохраняет все”» — сакральное

---

[19] Концепция развития Третьяковской галереи, с. 6 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.tretyakovgallery.ru/about/mission/ (дата обращения: 28.08.2020).

[20] *Гуськов С.*, *Новоженова А.* Наш или турок // Разногласия. Музеи. Между цензурой и эффективностью. — 2016. — № 2. — С. 35.

[21] Там же. — С. 6.

[22] Здесь и далее курсив автора. — А. К.

[23] Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // Музейный гид. — URL: http://1p.fondpotanin.ru/media/2017/06/19/1268782106/musei%20anny%20akhmatovoy%20v%20fontannom%20dome.pdf (дата обращения: 28.08.2020).

[24] Подробнее см.: Спектакли [Электронный ресурс] // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — URL: // https://akhmatova.spb.ru/events/spektakli/ (дата обращения: 28.08.2020).

отношение к герою своего музея, обожание Ахматовой подает пример поведения посетителям музея.

Индивидуальность близко пересекается с имиджем (желаемым образом) музея во время работы над ними. Вот пример описания атмосферы (индивидуальности) музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское», которая больше похоже на попытку создать картинку у читателя (образ), однако данная формулировка совершенно точно будет занимать не последнее место при поиске индивидуальности, если это будет необходимо музею:

«Вхождение в Михайловское — это посещение давнего друга, возвращение к себе, домой, в полноту исторического бытия. Возможность вслушиваться в шелест рощи и шум дождя, искать в их ритме нужные слова для изъяснения движений сердца и откровений ума, для понимания нетленности стиха и вечности прозы. Побывать у поэта в гостях — значит вглядеться в русскую историю, увидеть ее драматическое совершенство, восхититься ее героями, вместить в себя их тревоги и мечты. Побывать в Михайловском — это значит понять и принять творчество поэта»[25].

Экспозиционно-выставочная деятельность музея — отдельная и, пожалуй, главная часть его индивидуальности. Экспозиции и выставки являются (главным) способом общения с посетителями. Именно они прежде всего характеризуют музей. Выставка — это «книга, в которой — только не словами, а вещами — излагаются мысли»[26].

«Посетитель считывает, видит нас, через плоды нашего творчества, нашей работы — будь то выставки, тексты в публикациях социальных сетей/язык изложения, речи экскурсовода и пр. Да и тематика, форматы наших событий формируются нами, предлагаются посетителю. И тут или любовь или не любовь, интерес или нет, попадание в запрос или нет, принятие или равнодушие к предложению и пр.», — считает Татьяна Вострикова, директор Пермского краеведческого музея[27].

Конечно, формулировка индивидуальности (которая, впрочем, может быть больше фантазией, нежели отражением истины) не дает гарантии, что это будет точное описание. Важную часть здесь составляет работа со сложившимися стереотипами, но подкрепление индивидуальности сильно зависит от позиции сотрудников музея. Понимание индивидуальности музея необходимо им, т. к. этот самый характер создаст некий фарватер для движения музея. Разумеется, направление этого движения будет постоянно корректироваться сотрудниками, потому что никто не может сразу уловить все особенности.

Индивидуальность не видно сразу, она есть совокупность принципов, созданных повторяющимися действиями со схожими посылами.

---

[25] Концепция развития федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А. С. Пушкина “Михайловское” на период до 2024 года». — Сельцо Михайловское : Пушкинский Заповедник, 2015. — С. 23.

[26] Цитата Ф. И. Шмита в работе Т. П. Полякова «Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия» (с. 101).

[27] Мы провели интервью с несколькими сотрудниками. Полный текст интервью приведен в прил. 4.

Индивидуальность — «дух атмосферы» конкретного музея, который складывается во время его функционирования.

Понимание индивидуальности музея можно отразить в миссии. Индивидуальность будет лежать в основе идеи музея при разработке концепции развития.

3. Индивидуальность музея как путь к выполнению его миссии

Понятие миссии пришло к нам из менеджмента и выражает общую цель организации, четкую причину ее существования. Миссия музея «детализирует его статус, выражающий смысл его существования, декларирует действительные намерения руководства музея, указывает направление и ориентиры для определения целей и задач всей организации и отдельных ее структурных единиц»[28].

Может показаться, что индивидуальность музея, о которой мы говорим, и его миссия повторяют друг друга, однако миссия представляется логическим развитием задач в сверхзадачу[29], основывающихся на индивидуальности. Индивидуальность должна быть сопряжена с миссией и отражена в ней. Благодаря своей индивидуальности музей успешно выполняет миссию, которая для всех музеев одна — сохранять, изучать и презентовать историю.

Музей Севастополя, к примеру, видит решение этого вопроса так: «Быть хранителем военно-исторического и культурного наследия России и Севастополя, источником получения достоверной исторической информации, вневременным “мостом” общения между поколениями. Формировать патриотическую гражданскую позицию в обществе. Популяризировать с помощью музейных средств воинскую славу России, традиции защиты Отечества»[30].

Музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское», об индивидуальности которого мы уже упомянули, связывает в своей миссии фигуру поэта и все пространства русской культуры: «Миссия Пушкинского Заповедника заключается в хранении и передаче пушкинского наследия поколениям граждан России, всем, кого объединяет русская культура»[31].

Поиском ответа на данный вопрос занялся и Пермский краеведческий музей. Мы задали несколько вопросов директору музея Татьяне Востриковой. Татьяна Петровна отмечает, что нынешняя концепция развития [которая включает в себя определение миссии] не дает понятной и четкой позиции для функционирования музея как большой структуры. Сложной представляется задача концептуального объединения 11 филиалов в городе и крае для трансляции единых идей[32].

Для Государственного Эрмитажа расстановка акцентов подразумевает: «необходимость и возможность реализовать его [музея] ресурсный потенциал для всех граждан России, стать мировым музеем, глобальным центром культурного

---

[28] Основы музееведения. — С. 414.

[29] Словарь актуальных музейных терминов // Музей. — 2009. — № 5. — С. 47–68.

[30] Концепция развития федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей героической обороны и освобождения Севастополя» до 2020 г. (2017 г., с. 8).

[31] Концепция развития музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское» (с. 23).

[32] Полный текст см. в прил. 4.

притяжения, формирующим позитивный культурный образ России в мировом сообществе и влияющим на глобальное понимание мировой культуры»[33].

В то же время в концепции развития музея архитектуры имени Щусева мы можем встретить достаточно абстрактную формулировку:

«Музей сохраняет, исследует и представляет свои коллекции публике, предлагая публике продуманные и запоминающиеся выставки, создавая высококачественные культурные и образовательные программы, чье число и разнообразие должно увеличиваться и становиться более весомым».

«В своей деятельности музей оберегает и популяризирует историческое наследие России, воспитывая в обществе чувство уважения как к собственной истории, так и к культурному наследию других народов, формируя дух патриотизма»[34] — здесь мы не можем найти индивидуальность и специфичность миссии.

Как согласуется индивидуальность музея и представление о его миссии? Исследователь Р. М. Назипов утверждает, что «собирание — хранение — представление» не может являться миссией[35], т. к. это основная деятельность музея (как у человека — существовать, у коммерческой организации — приносить прибыль).

Формулировку миссии без упоминания основных задач музея предлагает Политехнический музей: «Мы открываем людям прошлое, настоящее и будущее науки. Работа музея — связывать воедино технические достижения прошлых лет, современные исследования и научные перспективы»[36].

Яркий пример миссии у Музея Лондона: «Мы соединяем людей с живым опытом Лондона…»[37]: музей заключает в этой короткой фразе идею неразрывной связи с местом, в котором живешь, и «опытом города» (очеловечивание города).

Наличие сильной миссии у музея облегчает ему работу, т. к., во-первых, в процессе формирования миссии и учета в ней ценностей и взглядов работников им будет легче принять ее[38] и ощущать ценность своей работы; во-вторых, сильная миссия обеспечивает спокойствие по поводу будущего пути и развития; в-третьих, зачастую сильная миссия создает имидж музею и повышает лояльность аудитории.

Так как миссия определяется путем ранжирования задач и выбором самой главной задачи, то она прямым образом отражает главные задачи музея.

---

[33] Михаил Пиотровский представил концепцию развития «Большого Эрмитажа». ИТАР-ТАСС, телеканал Россия-Культура, 2013 г. [Электронный ресурс].

[34] Речь идет о Концепции развития Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева, 2017 г., с. 3 [Электронный ресурс].

[35] *Назипов Р. М.* Музейный менеджмент: история и современные практики. — Екатеринбург : ИНТМЕДИА, cop. 2018. — С. 54.

[36] О музее : Кто мы? [Электронный ресурс] // Политехнический музей. — URL: https://polymus.ru/ru/museum/ (дата обращения: 31.08.2020).

[37] Our strategy and vision [Электронный ресурс] // Museum of London. — URL: https://www.museumoflondon.org.uk/about-us/our-organisation/our-strategy-and-vision (дата обращения: 31.08.2020).

[38] *Цитата Р. М.* Назипова, директора музея истории Екатеринбурга (2008–2016): «Процесс создания миссии не менее важен, чем результат» (*Назипов Р. М.* Музейный менеджмент… — С. 52).

В тех музеях, в которых четко сформулированы миссии, приоритет уделен социальной стороне музея, и подобные формулировки лучше описывают предназначение музея в глазах его потенциального посетителя. В то же время формулировки «музей сохраняет — исследует — представляет», во-первых, слишком широки (много разных задач в сверхзадаче), во-вторых, конкретно ни о чем не говорят целевой аудитории учреждения.

С момента развития идеи социальной миссии музея у музейных профессионалов изменились взгляды на свою работу. Они стали понимать, что недостаточно просто изучать и сохранять музейные сокровища, необходимо участвовать в современных процессах и влиять на них музейными средствами. Так, Музей Москвы организует диалоги посетителей с экспертами и посетителей друг с другом с участием посредников на тему музейного собрания, а также о настоящем[39] и будущем[40].

4. Функциональное поле: от идейных поисков к практическому алгоритму

Концептуально трактовка понятия «музей» прошла через целый ряд этапов: мусеон[41] («храм муз», место преподношения вотивных даров, наполненное статуями муз и часто служившее местом творческих состязаний людей), «собор лиц» Н. Ф. Фёдорова, музей-форум Д. Камерона[42], экомузей и музей как социальный институт[43]. С каждым новым этапом социальная роль музея увеличивается. Ответ на вопрос: «Как сохранить значимость музея для человека?» — связан с реализацией его просветительной функции.

Просветительная функция в музейном деле России развивается с первой четверти XVIII века с целью выполнения образовательного и воспитательного долга. Передача знания об историческом наследии стала активнее осуществляться через научный диалог с посетителем. Музей становится более социальным, более открытым для населения.

Проблематика музейной коммуникации, с которой исследователи работают начиная с 1960-х годов, актуализировала споры о том, какие функции присущи музею. По утверждению О. Е. Черкаевой и И. В. Чувиловой, содержание функций музеев в последнее время «расширилось в связи с выполнением музеями своей миссии»[44].

Для уточнения функционального поля музея необходимо смотреть на него с двух сторон. Первая сторона — сохранение и изучение, ее цель — не забыть историю и уточнить ее. Вторая сторона — это актуализация и трансляция наследия в настоящее время: в данном случае музей следит за изменениями в обществе, чтобы понимать его и оставаться значимым в его картине мира.

---

[39] Серия онлайн-бесед «Как меняется городская жизнь?» [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/lectures/p/online-besedy/ (дата обращения: 30.08.2020).

[40] Конференция «Город после» [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/lectures/p/gorod-posle/ (дата обращения: 30.08.2020).

[41] Как читать и понимать музей. Философия музея / Зинаида Бонами. — Москва : АСТ : ОГИЗ, 2018. — С. 7–32.

[42] Там же. — С. 17.

[43] *Юренева Т. Ю.* Указ. соч. — С. 235–240.

[44] Основы музееведения. — С. 205.

Говоря о приоритетности функций, мы подразумеваем, что сохранение, собирание, изучение касаются первой стороны и осуществляются по широко известным правилам. Вторая сторона своим содержанием обязана обществу, в котором находится музей, настроениям в этом обществе и сотрудникам, которые в нем работают. Вторая сторона очень восприимчива к изменениям.

Мы утверждаем, что музеи в своей работе не могут уделить одинакового внимания всем направлениям и, соответственно, каждый музей имеет свое уникальное функциональное поле. Специалисты музейной сферы в целом сходятся во мнении о разной значимости направлений работы музея[45].

Софья Кондратьева, независимый музейный эксперт, директор Дивногорского музея-заповедника (2019–2020), говорит о важности всех направлений: «…разные направления работы [музея] — это как опоры. Если какую-то подрубить, то накренится все здание».

Татьяна Вострикова, директор Пермского краеведческого музея, связывает дисбаланс работы с недостатком компетентных сотрудников и с формальными ограничениями, а также указывает на необходимость пересмотра функционала некоторых направлений.

Надежда Стародубцева, координатор конкурса «Музей 4.0», в ходе своей экспертной работы подчеркивает, что музей пытается охватить все темы и, как следствие этого, теряется в поиске приоритета и работает без «концептуального единства».

Работа Х. Л. Крю «Общественная ценность в музейной деятельности и приоритетах финансирования»[46] фокусируется на соотношении наиболее актуальных тем музейной сферы и приоритетов ее финансирования спонсорами. Анализируются гранты Института музейного и библиотечного обслуживания как инструменты прогнозирования и отражения работы, ценящейся в музейной сфере. В ходе исследования выяснилось, что к 2017 году тема профессионального развития, которая была интересна на протяжении долгого времени, стала терять свою популярность. Возросла роль взаимодействия с обществом. Музеи стали чаще получать финансирование, по сравнению с предыдущими годами. Автор также указывает возможный рост интереса к данной теме из-за изменения подхода к ней: ее стали часто и открыто обсуждать.

Тема приоритетности функций поднимается в исследовательской работе Министерства культуры Российской Федерации, пункт 3.3.1 «Приоритетная задача музеев»[47]. Речь идет о главенстве функции сохранения или экспонирования. В ответах интервьюируемых[48] видно разделение позиций по данному вопросу:

---

[45] Полный текст см. в прил. 4.

[46] *Crew H. L.* Social Value in Museum and Funding Priorities [Электронный ресурс] : дис. — 2017. — URL: https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/39758/Crew_washington_0250O_17111.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 01.09.2020).

[47] О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации : результаты комплексного социологического исследования : анализ мнений музейного сообщества и населения РФ (реальных и потенциальных посетителей) / Министерство культуры Российской Федерации, РОСИЗО, Институт Наследия. — М. : Институт Наследия, 2019. — С. 107.

[48] Интервьюируемыми выступили руководители музеев, представители региональных властей, ученые, представители СМИ, архитекторы, независимые эксперты.

— сохранение первостепенно, без него нет уверенности в будущем;
— сохранение первостепенно, на этом строится весь замысел музея определенного типа (исторического, краеведческого, археологического);
— экспонирование первостепенно, музей — не архив и не склад;
— экспонирование первостепенно, оно способствует развитию музея;
— важно все, следует гармонично развивать музей.

Таким образом, грамотное выстраивание функционального поля музея позволяет проводить эффективный анализ работы музея в краткосрочной и долгосрочной перспективе, а также применять разные подходы к работе.

Понятие функционального поля используется в литературе, посвященной экономике и менеджменту, в значении «совокупности видов деятельности, агрегированных в виде функций»[49] и как синоним «типологии функций»[50]. Иными словами, функциональное поле — это система функций в учреждении. Экономист В. М. Кравцов в своей работе обосновывает идею о весе функций в функциональном поле для определения эффективности работы предприятия[51]. Исследователь М. М. Догадин сформировал механизм определения приоритетности функциональных направлений[52], в котором значимыми параметрами являются проекты (мероприятия) и ресурсы для реализации. Определение критериев приоритетности в части содержания и реализации выглядит как алгоритм:

1. Декомпозиция целей.
2. Экспертная оценка весов каждой функциональной политики в разрезе соответствующих целей.
3. Экспертная оценка рангов функциональных политик.
4. Определение взвешенного показателя каждой функциональной политики в рамках отдельной стратегической цели.
5. Определение совокупного взвешенного показателя каждой функциональной политики.
6. Построение матрицы оценки функциональных политик.
7. Сравнение политик по количественным измерителям, которые выражаются в совокупном ранге политики с учетом всех стратегических целей[53].

С нашей точки зрения, данный алгоритм, предложенный М. М. Догадиным, применим к музейной работе над функциональном полем. Наблюдение за функциональным полем музея позволит уловить изменения индивидуальности и даст возможность успешно управлять музеем.

---

[49] *Кравцов В. М.* Функциональная стратегия предприятия : автореферат дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Уральский гос. экон. ун-т. — Екатеринбург, 2001. — С. 10.

[50] *Шериева С. Х., Маремова М. Х., Жилова А. И.* Теоретические и методические основы построения функциональной стратегии предприятия // Пространство экономики. — 2006. — № 4. — С. 56.

[51] *Кравцов В. М.* Указ. соч.

[52] *Догадин М. М.* Формирование механизма определения приоритетности функциональных стратегий развития региона : дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Владимирский гос. ун-т. — Владимир, 2006.

[53] *Догадин М. М.* Указ. соч. — С. 15–16.

5. Проект функционального поля Музея Москвы

В данном пункте работы мы предлагаем проект функционального поля Музея Москвы в той его части, которая связана с социальной активностью этой организации. В процессе конструирования мы предприняли попытку самостоятельно уточнить цели музея и предложить свое видение весов функций. Мы не станем рассматривать «внутренний музей». Картины функционального поля общественной работы музея нам будет достаточно для апробации теории. При практической реализации проекта функциональное поле может потребовать дополнительной доработки.

Для конструирования функционального поля (и веса функций) нам понадобится изучить сначала индивидуальность и миссию музея. Музей Москвы много занимается самоопределением в поисках ответа на вопрос, какой он, поэтому в разных источниках встречаются различные формулировки. Через самоопределение мы выявили принципы музея, декомпозировали его на задачи и отобрали функции, участвующие в реализации задач.

Ранее мы провели[54] анализ всех определений, которые удалось найти[55], в результате получилась одна общая фраза, кратко вмещающая в себя все представленные смыслы. Поскольку музей также акцентировал внимание на совместной работе с жителями города, мы обновили эту формулировку, и теперь характеристика Музея Москвы выглядит таким образом: Музей Москвы — многофункциональный, междисциплинарный, событийный центр знаний о постоянно меняющейся Москве и ее жителях для разных людей.

Данная формулировка позволяет выявить принципы музея:

«многофункциональный, междисциплинарный…» — про организационную сторону музея, про широкое поле смыслов, которое он использует для подготовки продукта, назовем это взаимосвязью теории и практики;

«…событийный центр знаний о постоянно меняющейся Москве…» — попытка отразить город в движении и ухватить мгновение; это принцип ответственности за настоящее;

«…и ее жителях…» — место горожанина в музее ценится высоко, и это было очевидно с тех пор, как Музей Москвы взял курс на отражение сегодняшней Москвы. На сайте появилась фраза, подкрепляющая это: «Музей открыт к сотрудничеству со всеми, кого интересует город, его прошлое, настоящее и будущее. Мы будем рады услышать ваши мнения и предложения, касающиеся как самого музея, так и наших проектов»[56]. Эта фраза показывает готовность музея к работе с городским сообществом. Музей осознает важность людей в своей работе: люди создают историю и являются ее носителями. Мы видим принцип социального партнерства, который также отражается во взаимодействии с организациями искусства или с социальными организациями;

---

[54] Выступление А. М. Костюченко «Музей Москвы как пространство диалога города и общества» на XIX Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные тенденции развития музея XXI века: теория и практика» (Московский государственный институт культуры, 3 декабря 2019 г.).

[55] См. прил. 1 данной работы.

[56] Раздел «Развитие» [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/development/ (дата обращения: 01.09.2020).

«…для разных людей» — обозначая подобную позицию, музей ставит перед собой трудную задачу в связи с расширением своей аудитории до «всех», однако подобное стремление вполне объяснимо, т. к. общество во взаимодействии друг с другом получает возможность познать себя, и результат от подобного диалога будет значительнее. Осуществляя принцип социальной интеграции и толерантности, Музей Москвы принимает на себя роль медиатора между городом и его жителями.

Обратим внимание также на миссию музея и планы на будущее.

«Миссия Музея Москвы — быть одним из институтов городского развития, участвовать в культурном, социальном и пространственном развитии Москвы»[57] — здесь мы видим стремление выступать от имени города («институт городского развития»), а также инициировать и поддерживать процессы его развития.

«В ближайших планах музея — открытие новой постоянной экспозиции, расширение форматов и жанров деятельности, бережная реставрация и приспособление памятника архитектуры и создание в нем комфортного общественного пространства»[58] — данные целевые пункты стратегического развития позволяют понять, какие сферы требуют внимания для улучшения качества работы музея.

В целом наш теоретический проект функционального поля Музея Москвы в той части, которая касается его социальной активности, выполненный на основе характеристики музея, представлен в *табл. 1*[59].

Таблица 1. Проект функционального поля Музея Москвы

Принцип	Задачи	Функция	Вес
Взаимосвязь теории и практики (7)	— обеспечить и поддерживать разносторонние форматы работы (0,6)	— проективная (0,5) — диагностическая (0,3) — ориентирующая (0,2)	2,1 1,26 0,84
	— находиться в постоянном поиске и экспериментировать (0,4)	— проективная (0,8) — прогнозирования (0,2)	2,24 0,56
Ответственность за настоящее (10)	— своевременно реагировать на происходящее в городе и столице (0,2)	— диагностическая (0,1) — адаптационная (0,9)	0,2 1,8
	— обсуждать и рефлексировать с жителями на актуальные и волнующие темы (0,3)	— коммуникативная (0,2) — посредничества (0,1) — стабилизации и сохранения (0,7)	0,6 0,3 2,1
	— брать ответственность за город и горожан, за процессы в городе, участвовать в них (0,5)	— регулятивная (0,6) — интегративная (0,2) — адаптационная (0,1) — посредничества (0,1)	3 1 0,5 0,5
Социальное партнерство (8)	— сотрудничать с организациями, которые разделяют взгляды музея (0,5)	— сотрудничества и взаимопомощи (1)	4
	— привлекать жителей к сотрудничеству с музеем (0,5)	— интегративная (0,05) — коммуникативная (0,2) — аксиологическая (0,05) — культуротворческая (0,7)	0,2 0,8 0,2 2,8

[57] Раздел «Развитие» [Электронный ресурс] // Музей Москвы.

[58] Там же.

[59] Подробные описания функций представлены в прил. 2.

Принцип	Задачи	Функция	Вес
Социальная интеграция и толерантность (9)	— обеспечивать работу с разными группами населения и помогать им в интеграции в сложившееся общество (0,1)	— интегративная (0,5) — адаптационная (0,2) — закрепления и воспроизводства социальных отношений (0,2) — коммуникативная (0,1)	0,45 0,18 0,18 0,09
	— выступать посредником между городом и обществом, между обществом и обществом (0,2)	— посредничества (0,6) — диагностическая (0,4)	1,08 0,72
	— формировать взгляды жителей города (0,7)	— аксиологическая (0,8) — закрепления и воспроизводства социальных отношений (0,2)	5,04 1,26

Вес функции в конкретном случае рассчитан исходя из предполагаемого веса принципа (максимальный вес 10), умноженного на условный вес задачи (в сумме задачи принципа должны составлять единицу), помноженного на вес функции (в сумме функции задачи должны составлять единицу). Функции в задачах задействованы исходя из предположения о надобности их для реализации действий, которые приведут к исполнению задачи. Отношение суммы весов конкретной функции к сумме весов всех функций, необходимых для реализации всех принципов, является долей выбранной функции в ожидаемом функциональном поле. По величине доли мы сможем определить значимость функции в ожидаемом функциональном поле.

Следующим пунктом анализа функционального поля будет распределение весов функций, используемых в проведенных мероприятиях музея. Из существующих мероприятий, проходящих в Музее Москвы, и способов взаимодействия с обществом мы выделили следующие большие группы: выставки, проекты музея, проекты в партнерстве, массовые события, детские программы, социальные сети, научно-исследовательскую работу. Мы не ставим себе задачу выявить все основные функции каждого прошедшего события.

К функциям, определенным при рассмотрении принципов, были добавлены: досуговая, информационно-просветительная, коллекционирования, презентации, финансового обеспечения, формирования имиджа[60]. Функции информационно-просветительная, коллекционирования, презентации, финансового обеспечения могли быть не запланированы, т. к. существуют в любом музее. Функцию формирования имиджа обычно не отображают в принципах взаимодействия с обществом, хотя имидж является важным компонентом работы. А вот досуговую функцию музей не будет, как представляется, планировать специально, однако это не отрицает ее существование.

Как и в *табл. 1*, мы определяем отношение суммы весов конкретной функции к сумме весов всех функций, необходимых для реализации всех мероприятий, т. е. долю выбранной функции в существующем функциональном поле. Отношение долей функций функциональных полей отображено в *табл. 2*. Чем выше доля функции, тем выше ее значимость для музея.

[60] Подробнее о функциях мероприятий Музея Москвы см. в прил. 3.

Таблица 2. Отношение долей функций функциональных полей

Доля, %	Ожидаемые функции по приоритетам	Значимость	Реальные функции по деятельности	Доля, %
15	Аксиологическая	1	Информационно-просветительная	19
13	Проективная	2	Коммуникативная	15
12	Сотрудничества и взаимопомощи	3	Аксиологическая	10
8	Культуротворческая	4	Диагностическая / исследовательская	8
8	Регулятивная	5	Сотрудничества и взаимопомощи	7
8	Адаптационная	6	Презентации	7
6	Диагностическая / исследовательская	7	Финансовое обеспечение	6
6	Стабилизации и сохранения	8	Культуротворческая	5
6	Посредничества	9	Проективная	3
5	Интегративная	10	Ориентирующая	3
4	Закрепления и воспроизводства социальных отношений	11	Коллекционирование	3
4	Коммуникативная	12	Закрепления и воспроизводства социальных отношений	3
2	Ориентирующая	13	Интегративная	3
2	Прогнозирования	14	Стабилизации и сохранения	3
	Досуговая	15	Адаптационная	2
	Информационно-просветительная	16	Досуговая	2
	Коллекционирование	17	Регулятивная	1
	Презентации	18	Формирования имиджа	1
	Финансовое обеспечение	19	Посредничества	1
	Формирования имиджа	20	Прогнозирования	0,4

В данной таблице мы видим, что аксиологическая функция является самой важной в функциональном поле музея, которое мы проектировали исходя из его принципов. Здесь нам остается только проверить свои ожидания. Когда мы определяли весы функций в ожидаемом поле, ставили ли мы аксиологическую функцию выше всех? Или, может, мы предполагали, что функция посредничества будет приоритетной? Данный подход позволит проверить, верно ли мы определили принципы, способы их воплощения и значимость каждой функции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, при конструировании функционального поля (*прил. 3*) на основе проведенных мероприятий (практический проект) мы можем увидеть, что детские программы получают значительное внимание. В то же время они отсутствуют в описанных принципах музея. Встает вопрос: действительно ли необходимо реализовывать такую обширную программу для детей и становиться

«детским развивающим центром», когда в принципах музей заявляет первостепенным свои намерения выступать связующим звеном в обществе? Благодаря функциональному полю мы видим, какая часть работы музея наиболее развернута с более широким информационным контекстом.

Мы также видим, что информационно-просветительная функция занимает около 19 % всего функционального поля, что является самой большой его долей. Следовательно, музей много производит информационно-просветительного контента, что вполне естественно для реализации его миссии.

По ведущей функции каждого мероприятия мы можем сделать вывод о количестве проведенной работы для реализации той или иной задачи. В *табл.3* представлены результаты подсчета баллов наибольшей функции во всех мероприятиях (подсчитаны только те ведущие функции, которые были ведущими больше, чем в одном мероприятии). Мы можем сделать вывод, что они примерно повторяют результаты анализа, представленные в *табл. 2*. Информационно-просветительная функция чаще встречается в качестве ведущей функции мероприятия. Культуротворческая становится вторым лидером и сообщает нам о направленности мероприятий Музея Москвы на вовлечение посетителей в активную деятельность, в совместное творчество.

Таблица 3. Результаты расчета баллов наибольшей функции во всех мероприятиях

Сумма баллов	**Функции**
10,6	Информационно-просветительная
3,4	Культуротворческая
3,1	Коллекционирование
2,9	Коммуникативная
2,3	Закрепления и воспроизводства социальных отношений
1,9	Проективная
1,8	Сотрудничества и взаимопомощи
1,6	Интегративная
1,4	Аксиологическая
1,2	Стабилизации и сохранения
1,1	Адаптационная
1,1	Диагностическая / исследовательская

Сравнение теоретического проекта функционального поля Музея Москвы с практическим позволяет прийти к следующему выводу: в теории музей акцентирует внимание на формировании новых социальных отношений к городу и культурному наследию, выступая посредником, осуществляя междисциплинарные проекты, а на практике он находится лишь в процессе перехода к этому идеальному состоянию, реализуя привычные функции работы с аудиторией. С нашей точки зрения, все это означает, что Музей Москвы находится на пути к раскрытию своей индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Будко А. А.* Образ музея в XXI веке // Труды СПБГИК. — 2015. — Т. 212.
2. *Гуськов С.* Наш или турок / С. Гуськов, А. Новоженова // Разногласия. Музеи. Между цензурой и эффективностью. — 2016. — № 2. — С. 35–50.
3. *Догадин М. М.* Формирование механизма определения приоритетности функциональных стратегий развития региона : дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Владимирский гос. ун-т. — Владимир, 2006. — 22 с.
4. К методологии музеологии / Петер ван Менш ; [пер. с англ. В. Г. Ананьева]. — Москва : Перспектива, 2018. — 447 с.
5. Как меняется городская жизнь? [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/lectures/p/online-besedy/ (дата обращения: 30.08.2020).
6. Как читать и понимать музей. Философия музея / Зинаида Бонами. — Москва : АСТ : ОГИЗ, 2018. — 223 с.
7. Концепции развития Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева, 2017 г. [Электронный ресурс]. — URL: http://muar.ru/downloads/koncepciya_razvitiya_stepina.pdf (дата обращения: 31.08.2020).
8. Концепция развития Третьяковской галереи [Электронный ресурс]. — URL: https://www.tretyakovgallery.ru/about/mission/ (дата обращения: 28.08.2020).
9. Концепция развития федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А. С. Пушкина “Михайловское”» на период до 2024 года. — Сельцо Михайловское : Пушкинский Заповедник, 2015. — 186 с.
10. Концепция развития федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей героической обороны и освобождения Севастополя» до 2020 г., 2017 г. [Электронный ресурс]. — URL: http://sevmuseum.ru/wp-content/uploads/2017/02/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F.pdf (дата обращения: 31.08.2020).
11. *Кравцов В. М.* Функциональная стратегия предприятия : автореферат дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Уральский гос. экон. ун-т. — Екатеринбург, 2001. — 23 с.
12. *Лебедев А.* Текст, в котором вместо слов предметы // Мир музея. — 2020. — № 8. — С. 19–20.
13. *Минко И. С.* Маркетинг : учеб. пособие / И. С. Минко, А. А. Степанова ; под ред. И. С. Минко. — СПб. : НИУ ИТМО : ИХиБТ, 2013. — 155 с.
14. Михаил Пиотровский представил концепцию развития «Большого Эрмитажа». ИТАР-ТАСС, телеканал Россия-Культура, 2013 г. [Электронный ресурс]. — URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/94534/ (дата обращения: 31.08.2020).
15. Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков : сборник документов и материалов / отв. ред. Э. А. Шулепова. — М. : Этерна, 2010. — 960 с.
16. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург [Электронный ресурс] // Музейный гид. — URL: http://1p.fondpotanin.ru/media/2017/06/19/1268782106/musei%20anny%20akhmatovoy%20v%20fontannom%20dome.pdf (дата обращения: 28.08.2020).
17. Музейные стандарты: международный опыт : коллективная монография [Электронный ресурс] / под ред. И. А. Гринько, М. Б. Гнедовского. — М. : Перспектива, 2019. — 97 с.
18. *Назипов Р. М.* Музейный менеджмент: история и современные практики. — Екатеринбург : ИНТМЕДИА. 2018. — 125 с.
19. О музее : Кто мы? [Электронный ресурс] // Политехнический музей. — URL: https://polymus.ru/ru/museum/ (дата обращения: 31.08.2020).

20. О проблемах и перспективах развития музейного дела в Российской Федерации: результаты комплексного социологического исследования, анализ мнений музейного сообщества и населения Российской Федерации (реальных и потенциальных посетителей) / Министерство культуры Российской Федерации, РОСИЗО, Институт Наследия. — М. : Институт Наследия, 2019. — 282 с.
21. Общая психология. — СПб. : Питер, 2001. — 592 с.
22. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под ред. проф. Л. И. Скворцова. — М. : Оникс : Мир и Образование, 2012. — 736 с.
23. Основы музееведения : учеб. пособие / отв. ред. Э. А. Шулепова. — М. : Едиториал УРСС, 2005. — 504 с.
24. *Поляков Т. П.* Как делать музей? : (О методах проектирования музейной экспозиции) : учеб. пособие для студентов и аспирантов, обучающихся по специальности «Музееведение». — М. : Издание Российского института культурологии Министерства культуры Российской Федерации, 1997. — 253 с.
25. *Поляков Т. П.* Мифология музейного проектирования, или «Как делать музей?» / М-во культуры РФ; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма; Рос. ин-т культурологии. — М., 2003. — 456 с.
26. *Поляков Т. П.* Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. — М. : Институт наследия, 2018. — 588 с.
27. Психология общения : учебник для студ. учреждений сред. проф. образования / А. П. Панфилова. — М. : Академия, 2014. — 368 с.
28. Раздел «Развитие» [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/development/ (дата обращения: 01.01.2020).
29. *Решетников Н. И.* Музей — хранилище социальной памяти : Избранные сочинения. — Долгопрудный, 2019. — 393 с.
30. *Решетников Н. И.* Музей и проблемы проектирования его деятельности // Научно-исследовательская работа в музее : материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 1 марта 2013 г.). — М. : Экон-информ, 2014. — С. 51–65.
31. *Сапанжа О. С.* Историческая типология музеев и проблемы информационного обеспечения исторической науки // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки. — 2015. — С. 61–70.
32. Словарь актуальных музейных терминов // Музей. — 2009. — № 5. — С. 47–68.
33. XIX Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные тенденции развития музея XXI века: теория и практика» [Электронный ресурс] // Музей музыки. — URL: https://music-museum.ru/edu/conferences/khix-vserossiyskaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-aktualnye-tendentsii-razvitiya-muzeya-xxi-v (дата обращения: 01.09.2020).
34. *Шериева С. Х.* Теоретические и методические основы построения функциональной стратегии предприятия / С. Х. Шериева, М. Х. Маремова, А. И. Жилова // Пространство экономики. — 2006. — № 4. — С. 56–61.
35. *Шестак О. В.* Факторы формирования и развития имиджа музея // Вестник Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. — 2019. — № 33. — С. 274–281.
36. *Юренева Т. Ю.* Музееведение : учебник для подготовки кадров высшей квалификации / Тамара Юрьевна Юренева. — М. : Институт Наследия, 2020. — 440 с.
37. *Crew H. L.* Social Value in Museum and Funding Priorities : дис. — 2017 [Электронный ресурс]. — URL: https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/39758/Crew_washington_0250O_17111.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 01.09.2020).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Определения Музея Москвы

«Музей Москвы — музей многопрофильный, междисциплинарный. В работе используется потенциал разных областей знания: краеведения, истории, археологии, архитектуры, урбанистики, искусствоведения, социологии. Музей Москвы стремится быть музеем для разных людей»[61].

«Музей Москвы всегда отражал город во всем его разнообразии, и теперь эта задача может быть решена на новом уровне, с участием специалистов в самых разных областях, с использованием современных технологий»[62].

«Музей Москвы стремится быть музеем для разных людей: для пожилых и молодых, для коренных москвичей и для недавно обосновавшихся в городе, для туристов и для школьников, для активных горожан и для профессионалов, изучающих и меняющих город»[63].

«Музей Москвы посвящен городу и горожанам. Музей Москвы — это многофункциональный музейно-выставочный и событийный центр. Мы представляем историю Москвы и самое интересное, что происходит в современном мегаполисе. Мы соединяем вчера, сегодня и завтра столицы. Мы объединяем самых разных людей»[64].

«Музей Москвы рассказывает о том, какой была Москва в прошлом, как она меняется сегодня, какой может стать в будущем. Богатая и разнообразная коллекция музея позволяет изучать Москву с разных сторон, смотреть на любимый город под неожиданными углами. Москва непрерывно движется, развивается — и музей меняется вместе с городом»[65].

«Музей Москвы: все о городе и горожанах — вчера, сегодня, завтра»[66].

«В Музее Москвы человек чувствует себя частью истории, он не просто гость и посетитель, а соавтор проектов, создатель летописи своего города»[67].

«Музей Москвы — центр знаний о Москве»[68].

«В настоящее время, на новом этапе своего развития, основной задачей коллектива Музея Москвы является развитие научно-исследовательской и просветительской программ, позиционирование музея как центра знаний о городе»[69].

---

[61] Раздел «Развитие» [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/development/ (дата обращения: 01.09.2020).

[62] Там же.

[63] Там же.

[64] Главная страница [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: http://mosmuseum.ru/ (дата обращения: 02.12.2019). Данного описания уже нет на сайте (02.09.2020), однако мы оставим его, т. к. понимание музея не изменилось.

[65] О проекте Музейная Москва онлайн [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: https://mm.museum-online.moscow/about (дата обращения: 02.09.2020).

[66] Страница в facebook [Электронный ресурс] // Музей Москвы. — URL: https://www.facebook.com/mosmuseum/?epa=SEARCH_BOX (дата обращения: 02.09.2020).

[67] Выступление Алины Сапрыкиной // Сборник материалов второй научно-практической конференции Музея Москвы «Музей как место встречи прошлого и будущего города», Москва, 1–2 декабря 2017 г. / под ред. А. Цыбульского. — М. : Музей Москвы, 2018. — С. 8.

[68] Из Повестки заседания круглого стола «Музей Москвы как центр изучения города» 16.10.2019 г.

[69] Там же.

Приложение 2. Описание функций, используемых в научной работе

Функции	**Описание**
Адаптационная	приспособление к новым реалиям, принятие исторического прошлого
Аксиологическая	помогает в определении жизненных ценностей, моральных и гуманистических принципов
Диагностическая / исследовательская	системное изучение, отслеживание изменений
Досуговая	организация отдыха и восстановления сил
Закрепления и воспроизводства социальных отношений	система правил и норм поведения, закрепляющих, стандартизирующих поведение каждого члена института и делающих это поведение предсказуемым
Интегративная	процессы сплочения, взаимосвязи и взаимоответственности членов социальных групп
Информационно-просветительная	непрерывное добровольное получение знаний (передача опыта) для удовлетворения разнообразных интересов
Коллекционирования	выявление и сбор предметов, имеющих ценность
Коммуникативная	удовлетворение духовных потребностей людей в общении с культурным наследием, иными эпохами, культурами, другими людьми
Культуротворческая	Развитие духовных сил и способностей, целенаправленная творческая деятельность
Ориентирующая	направляет деятельность музея и ее участников в необходимое русло
Посредничества	Музей Москвы выступает посредником между жителями города и городом, принимая участие в формировании комфортной городской среды и в воспитании какого-то гражданина
Презентации	выставление напоказ историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры
Прогнозирования	предположение событий, которые произойдут в будущем
Проективная	заключается в разработке проекта преобразования действительности (деятельности музея) в интересах социума
Регулятивная	регулирует, координирует действия отдельных групп, вырабатывает оптимальные пути решения конфликтных ситуаций
Сотрудничества и взаимопомощи	выражение, поддержка, содействие в реализации интересов всех участников
Стабилизации и сохранения	воспроизводство и сохранение господствующего типа социальных отношений и социальных структур
Финансовое обеспечение	Деятельность по привлечению финансовых ресурсов — собственных, ресурсов инвесторов и кредиторов
Формирования имиджа	формирование образа в глазах окружающих

Приложение 3. Содержание практического функционального поля

Выставки	Содержание	Основные функции	Вес
Символы Олимпиады. К 40-летию Олимпийских игр в Москве Плакаты Олимпиады-80. Онлайн-выставка	Представлена плакатная графика, посвященная видам спорта и дружбе народов, атрибуты олимпийских игр, освещена история олимпийского мишки. Тиражирование постеров для продажи	Коммуникативная Презентация техник плакатов Позволение посетителю присвоить (интегративная) себе часть истории (через приобретение копии плаката) Финансовое обеспечение	0,6 0,5 0,8 0,4
Победа и победители. К 75-летию Великой Победы	Личные истории свидетелей войны рассказаны в предметах, истории взяты из писем	Распространение идей патриотизма (закрепления и воспроизводства социальных отношений) Сохранение памяти Информационно-просветительная Исследование и воссоздание картины происходящего из фронтовых писем	0,6 0,3 0,4 0,4
	Прием документов на тему от жителей Москвы для совместного написания (уточнения) истории	Коллекционирование Взаимодействие с жителями для сохранения их памяти (коммуникативная) Изменение «их памяти» в «память Москвы» (адаптационная)	0,8 0,7 0,6
Борис и Ольга Игнатович. Два лица войны	Тема женщины-фотографа на войне. Отдельное представление истории брата и сестры во время и после войны	Реконструкция событий войны из воспоминаний (презентация) фотографов через их фотоматериалы Освещение темы женщины-фотографа на войне (информационно-просветительная) Аксиологическая	0,5 0,4 0,7
Истории, которых не было. Видеоэкскурсия	Сторителлинг через личные предметы и фотографии. Видеоэкскурсия потребовалась из-за временного закрытия Музея Москвы. Экспозиция оснащена специальными объектами для разных групп людей. Подобным образом необходимо было бы укомплектовывать каждую экспозицию	Предоставление площадки Политехническому музею (сотрудничество) Освещение темы инклюзивности в городе (закрепления и воспроизводства социальных отношений) Аксиологическая Видеоэкскурсия (презентация) для фиксации памяти о выставке	0,5 0,9 0,8 0,5
История Москвы для детей и взрослых	Прототип основной экспозиции	Презентация истории Москвы в хронологическом порядке, рассказ об истории Московского Кремля Интегративная Коммуникативная	0,5 0,8 0,7
КАСКАД-2020 ≈ всегда кроме когда нет	Высказывание на темы личных границ, рефлексия о подростковом возрасте. Выставка как способ услышать о проблемах ее художников, извечная тема диалога поколений, уничтожение иерархии предметов	Эксперимент выставочного проектирования (проективная) Диалог (коммуникативная) с родителями, внешним миром на выставке через предметы Выставка как способ самовыражения художника и его самопознания (культуротворческая)	0,8 0,7 0,9
Фамильные ценности. Видеоэкскурсия	150 лет развития института семьи, о формах семьи, истории семей, о семейных традициях, секретах, рефлексия на тему семьи, раскрытие темы приданого, тема войны и репрессий в истории семьи, интерактивный опрос о предпочитаемом составе семьи	Диагностика нынешних условий Ретроспектива (презентация) семейных отношений Коллекционирование опыта посетителей Исследование роли внешних политических факторов на семью (войны, репрессий)	0,7 0,6 0,8 0,5

Музей Москвы. Точка отсчета	Отражение истории музея, роли музея в городе. Побуждение к диалогу о городском музее. Символическое отношение к музею: музей города — ворота в город	Презентация работы музея, его истории. Изменяющийся музей города отражает изменения города Ориентирующая Диагностичекая	0,7 0,8 0,6
Выставка «Московская окружная. Дорога для города»	При участии Музея Москвы. История Московского центрального кольца, создана по запросу пассажиров	Исследование истории Презентация Сотрудничества	0,3 0,6 0,5
Самостоятельные проекты	**Содержание**	**Основные функции**	**Вес**
Проект «Олимпийский трибьют»	Создание кавер-песен советского времени об Олимпиаде 1980 года	Сотрудничество с музыкальным сообществом Москвы (совместная работа для обновления воспоминаний и создания новой памяти) Культуротворческая	0,7 0,8
Археологический видеосериал «Серп, кубышка и медвежий череп»	«Главные герои» сюжетов — древние артефакты, найденные археологами в городе. Рассказ о повседневности средневековой Москвы, о возникновении торговых связей между Новгородом, Киевом и Смоленском	Передача знаний о Москве (информационно-просветительная) Приближение истории Москвы к настоящему дню (связь прошлого с настоящим) — коммуникативная	0,5 0,5
Разговор с москвоведом. Московские районы	Сделать город и свой район роднее. Музей — хранитель истории о районе	Передача знаний о городе, информационно-просветительная Приватизация города (адаптационная, интегративная)	0,2 0,4 0,4
Музей самоизоляции	Музей предлагает жителям города поделиться своими историями, описывающими период самоизоляции, предметами, созданными во время нее. Впечатления, переживания, события вместе будут представлять архив воспоминаний о коронавирусе, который будет изучен и представлен. Реализация задачи музея по узкой теме в полном цикле	Коллекционирование памяти (материальной и нематериальной — историй) жителей города о режиме самоизоляции Изучение исторического периода жизни горожан Партиципаторность (культуротворческая) — участие горожан в формировании выставки	0,9 0,8 0,7
Английский в культуре. Онлайн-курс по изучению английского языка	Курс по английскому языку, разработанный специально для сотрудников музеев и других учреждений культуры (профессиональный проект с обсуждением кейсов)	Сотрудничество и взаимопомощь с профессиональным сообществом Ориентирующая Исследование музейных практик Информационно-просветительная функция (приобретение новых знаний в ходе совместной работы) Финансовое обеспечение	0,5 0,4 0,6 0,3 0,2
Город с разных сторон, цикл «Жилье»	Междисциплинарный онлайн-курс об истории столицы. Обсуждение истории города и понятие жилья в городе	Информационно-просветительная	0,5
Встречи в тайной комнате	Обсуждение проблем жителей с кураторами выставки, психологом, лайф-коучем, юристом. При партнерстве с «Добро Mail.ru» жители города могут принять участие в поддержке тех, кто в этом нуждается	Междисциплинарное общение (коммуникативная) Партиципация (культуротворческая) Партнерство	0,5 0,6 0,4

Совместные проекты	Содержание	Основные функции	Вес
Каскад 3.0 (Каскад. Проект как метод)	Межинституциональный проект с реализацией художественных проектов начинающих художников (12–17 лет), применение идей проектного менеджмента к жизни и искусству, помощь детям в реализации своего потенциала. В ходе совместной работы развиваются навыки анализа, командной работы, проектирования, прогнозирования и реализации	Обеспечение проекта площадкой — сотрудничество Содействие в поиске новых художников (открытость к экспериментам — проективная), обеспечение возможностей (посредничество) построения диалога для обсуждения проблем города подростками через их художественные проекты (диагностическая)	0,6 0,8 0,5 0,4
Подкаст «Строительство Москвы»	Архитектурная школа МАРС, Музей Москвы, библиотека имени Некрасова объединились для создания подкастов о Москве. Музей Москвы выступает в роли эксперта истории города, истории его архитектуры, т. к. занимается изучением данных тем	Диалог профессионалов о Москве (ориентирующая) Информационно-просветительный продукт для интересующихся архитектурой и историей Москвы Имиджевый проект, повышающий экспертность сотрудников музея	0,4 0,2 0,5
Большая Москва	Москвоведческий проект с клубами, лекциями, лабораториями по исследованию города	Изучение города и его феноменов Сохранение	0,5 0,3
VII Московская международная биеннале молодого искусства	Проект в области современного искусства для открытия новых художников, экспериментов в области искусства, работы с окружающей средой, ее осмыслением. Музей Москвы выступает организатором	Партнерство Взаимодействие с современным художественным сообществом (диагностическая) Проективная	0,3 0,4 0,5
100 фильмов о Москве	Совместно с Центром документального кино показ короткометражных документальных картин о столице и ее жителях, доступ в онлайн-кинотеатре Nonfiction.film	Партнерство Презентация истории через кино Информационно-просветительная	0,3 0,5 0,2
Красный насос	Организация по прокату велосипедов, ремонту, обучению ремонту, обучению катанию располагается в здании Музея Москвы (на Зубовском бульваре)	Расширяет возможности досуга посетителей, предлагая самостоятельные велоэкскурсии (информационно-просветительная) Привлекает к музею внимание (имиджевая) велолюбителей Решает немузейные проблемы посетителей (взаимопомощи)	0,3 0,4 0,4 0,6
Московский экскурсовод	Межведомственный образовательный проект туристско-краеведческой направленности. Обучение школьников искусству экскурсоводов	Информационно-просветительная Практическое применение полученных знаний (культуротворческая) Коммуникативная	0,4 0,5 0,2
Школа наследия	Проект позволяет любому желающему ознакомиться с материальным и нематериальным культурным, природным наследием. Развивает ответственное отношение к культурному наследию	Предоставление площадки для проведения лекций (партнерство). Участие в межинституциональной работе над повышением общих знаний жителей города о взаимодействии с наследием (информационно-просветительная, аксиологическая)	0,2 0,4 0,7
Городской блошиный рынок	Совместно с командой Антикварного проекта «Дом-музей» с 2013 года. Проводится в выходные как самостоятельные или дополнительные мероприятия. Иногда устраивают рынки под темы выставки	Сотрудничество с городскими институциями Полезность жителям (регулятивная)	0,2 0,8

Научно-исследовательская работа	**Содержание**	**Основные функции**	**Вес**
Двухдневная конференция к выставке «≈ всегда кроме когда нет»	Методы работы с подростками, музей —комфортная среда для подростков, обсуждение организации работы музея для подростков, работа с родителями, сколько можно помогать, художественная работа как высказывание	Взаимосвязь теории и практики (проективная) Коллективное междисциплинарное обсуждение важности проекта и поднимаемых проблем с жителями (ориентирующая, регулятивная)	0,6 0,4 0,2
Международная конференция «Музей в городе — город в музее»	Научная конференция с теоретической и практической частью. Обсуждение задач городского музея, обсуждение актуальных форм взаимодействия музеев с разнообразными городскими сообществами, способов изучения и интерпретации историй города	Выражение ориентации развития музея города в контексте изменений самого города Проективная Адаптационная Закрепления и воспроизводства социальных отношений в отношении задач городского музея	0,4 0,2 0,5 0,3
Конференция «Город после»	Осмысление периода самоизоляции и пандемии, обсуждение стратегий поведения после, дискуссии об Интернете как главном канале коммуникации в пандемию, способы пережить самоизоляцию	Информационная и психологическая поддержка аудитории музея (стабилизация) Изучение актуального процесса Диалог с аудиторией (коммуникативная) Прогнозирования	0,5 0,4 0,3 0,4
Научные исследования во время пандемии	Представление докладов об исследованиях ученых из разных областей, относящихся к теме актуальной эпидемиологической ситуации	Презентация исследований на тему Обеспечение междисциплинарного профессионального диалога (ориентирующая)	0,5 0,3
Детские программы	**Содержание**	**Основные функции**	**Вес**
Программа мероприятий Детского центра	Кружки, программа на каникулы для разных возрастных групп, онлайн-занятия (26 предложений)	Информационно-просветительная, Коммуникативная, Аксиологическая Финансового обеспечения	8 6 7 5
Массовые события	**Содержание**	**Основные функции**	Вес
Фестиваль уличных театров	Выступления театров клоунады, жонглеров, перформеров, спектакли по мотивам известных детских сказок, арт-маркеты и мастер-классы. Атмосфера сказки во внутреннем дворе Музея. Арт-маркет «Огонек»	Досуговая Поддержка молодых художников (ориентирующая, проективная) Информационно-просветительная	0,4 0,2 0,1 0,3
Семья как конструктор. Параллельная программа к выставке «Фамильные ценности»	Беседы и лекции для осмысления происходящего и построения экологичных отношений и отношений к жизни сегодня	Обмен опытом с экспертами (взаимопомощи) Поддержка аудитории (адаптационная)	0,4 0,6
АмурУрбанКвест	Общение в непринужденной обстановке, диджей-сет от наших друзей, музыкального магазина Longpray records	Досуговая Коммуникативная	0,5 0,6
Ночь музейных путешествий	25 музеев мира собрались для видеопрогулки с показом выдающихся музейных предметов, имеющихся в собрании	Сотрудничество Стабилизации Информационно-просветительная	0,6 0,4 0,5
#ЯПсих	Специальный показ реалити-сериала о людях с психическими заболеваниями	Закрепления и воспроизводства социальных отношений Интегративная	0,8 0,5

Лаборатория «Прожито»	Задача лаборатории — дать участникам возможность пережить опыт первооткрывателя, исследующего исторические документы из архива	Информационно-просветительная Повышение исследовательского интереса в обществе (стабилизации)	0,3 0,7
Фестиваль «Точка перемещения»	Миграция как одно из самых многогранных явлений нашей реальности. Диалоги о миграции сегодня и вчера	Коммуникативная Информационно-просветительная Междисциплинарный профессиональный диалог (ориентирующая)	0,7 0,2 0,4
Дни исторического и культурного наследия 2020	Видеоэкскурсии по достопримечательностям Москвы	Информационно-просветительная	0,5
XI Биеннале поэтов в Музее Москвы	Привлечение литературной аудитории	Культуротворческая Досуговая Презентация современного состояния литературы	0,6 0,2 0,4
Первоначальное значение слова «Москва»	Лекция о исторических этапах возникновения и этимологии слова «Москва», смысла составляющих его идеографических знаков, а также связи славянской храмовой архитектуры с византийскими традициями и символами	Информационно-просветительная	0,5
Социальные сети	**Содержание**	**Основные функции**	**Вес**
Аккаунт @mosmuseum в Instagram	Соединение городских новостей с историческими фактами (например, к открытию Северного речного вокзала после реставрации история о вокзале) Публикация экспонатов	Трансляция истории через значимость сегодня (информационно-просветительная) Презентация наследия	0,7 0,3
Сообщество «Музей Москвы» в социальной группе «ВКонтакте»	Анонсы, истории о событиях, предметах, поздравления, трансляции экскурсий; 6 публикаций за август 2020 года	Информационно-просветительная Презентация наследия	0,4 0,2
Группа «Музей Москвы» на Facebook	Опросы, комментарии от работников музея с дополнительными фотографиями, поздравления, анонсы, истории о событиях, предметах; 38 публикаций за август 2020 года	Информационно-просветительная Диалог с подписчиками (коммуникативная) Презентация наследия Реализация исследовательского интереса	0,2 0,7 0,2 0,5
Канал «Музей Москвы» в Telegram	Посты, экспонаты, связь сегодня со вчера, исторические факты, серия постов на одну тему в течение нескольких дней, информирования (анонсы) из жизни музея, связь с реальностью —реакции на новости о случаях, относящихся к Музею Москвы	Информационно-просветительная Презентация наследия	0,4 0,3
Канал Museum of Moscow на YouTube	Размещаются все возможные видеоматериалы, прошедшие трансляции онлайн-лекций	Информационно-просветительная Коллекционирование собственно созданного контента	0,3 0,6
Организация «Музей Москвы» на «Яндекс. Районе»	Канал запущен 2 сентября для анонсирования мероприятий ко дню города	Информационно-просветительная Непосредственная коммуникация с жителями по территориальному признаку (контент, привязанный к району: события, истории, анонсы экскурсий, обсуждение проблем района…)	0,2 0,9

Приложение 4. Интервью с музейными специалистами

Константин Ермошкин,
аналитик отдела специальных межмузейных проектов
ГАУК «МОСГОРТУР»

1) Можете ли Вы сказать, что коллектив музея накладывает свой отпечаток на то, каким видит музей посетитель?

Каждый музейный коллектив работает настолько упорно и с таким уровнем эффективности, с которым ему позволяют внешние обстоятельства и доступный ресурс. В каждом музее, в котором мне довелось побывать, я видел увлеченных специалистов, знающих и любящих свое дело. Больший или меньший успех музея обусловлен его тематикой и тем, насколько удается привлечь к ней внимание потенциальных посетителей. Например, тема репрессий в СССР сейчас активно обсуждается, поэтому Музей истории ГУЛАГа имеет больший интерес, чем тот же музей Сергея Есенина. Если начнут обсуждать Сергея Александровича, а про репрессии решат говорить меньше, то не исключено, что вместе с этим изменится и видимый успех музеев.

2) Анализируя работу музеев Москвы, замечаете ли Вы разный подход музеев к своей работе? Наблюдается ли в музеях разность в приложении сил по направлениям работы?

Я могу сказать, что главная разница зависит от руководителя. Именно директора являются основными двигателями любых изменений или консервативных мер в музее, они решают, что именно должен видеть, слышать и узнавать посетитель. О чем они договорятся с вышестоящими органами и какую стратегию развития музея изберут, таким музей и будет. Они же обычно напрямую привлекают людей в свою команду.

3) Вопрос эффективности работы музея зачастую упирается в недостаток финансирования, но деньги лишь средство решения проблем. Верно ли, что музею для идеальной работы недостает еще каких-то ресурсов?

Обычно музею не хватает специалистов. Это необязательно связано с нехваткой бюджета музея (хотя порой мы наблюдаем музейные вакансии, предлагающие уровень зарплат ниже рыночных). Часто не хватает узких специалистов, например по работе с фондовыми предметами или реставрации. Это редко встречающиеся профессии по причине изменений в структуре рынка труда и тех перспектив, которые эти специальности предоставляют людям.

Но отдельно стоит указать такую профессию, как музейный медиатор. Здесь ситуация обратная: людей, готовых работать медиаторами, больше, чем существующих предложений в этой сфере.

Крупные музеи, такие как Царицыно или Дарвиновский музей, имеют возможность расширения штата. Деятельность этих музеев предполагает найм PR-специалистов, маркетологов, SMM-менеджеров и др., развивающих коммерческое направление.

Мы в настоящий момент развиваем свой проект с волонтерами в направлении привлечения специалистов на добровольной основе (медиаволонтеры, юридическая помощь, работа психологов и т. п.).

4) Как сфера туризма помогает музею развиваться? Не возникает ли по этому поводу споров о том, как музеям надлежит работать?

Этот вопрос лучше задать специалистам по туризму. Я могу только сказать, что большинство материалов экспозиций и музейная навигация доступны на английском языке, есть отдельные музеи, которые предоставляют материалы на других европейских языках. Иностранные посетители принимаются с таким же уровнем гостеприимства, как и внутренние туристы и жители Москвы.

Софья Кондратьева,
независимый музейный эксперт

1) Возникают ли в Вашем окружении споры о видении музея?

Вопрос об окружении широкий. Если говорить о коллективе, то постепенно у нас выработалась единая позиция, хотя это и не значит, что мы не спорим по отдельным вопросам. Если говорить о коллегах в регионе, то у них чаще всего взгляд на музей как институцию более консервативный, как и представление о том, как должна выглядеть экспозиция и взаимодействие с аудиторией. Для меня окружением является и профессиональная музейная среда, и вот тут очень много точек зрения на видение музея, но в каждой есть обоснованный конструктивный и прогрессивный подход, уважение к предмету, к наследию, к музейности в целом.

2) Можете ли Вы сказать, что коллектив музея накладывает свой отпечаток на то, каким видит музей посетитель?

От коллектива как единого организма, который начинается с директора и заканчивается смотрителем, напрямую зависит то, каким видит музей посетитель. Во-первых, уважение к посетителю отражается в коммуникации на кассе и в залах, и даже в интернет-пространстве, манере приглашения в музей, навигации и табличках в туалете. Чем наполнен музей, тоже зависит от коллектива, какие придумываются мероприятия, какие создаются и привлекаются выставочные проекты — все это ответственность коллектива. Не все сотрудники могут исправить, например, старый ремонт, но помочь посетителю не заметить технических недоработок тоже задача коллектива.

3) Вопрос эффективности работы музея зачастую упирается в недостаток финансирования, но деньги лишь средство решения проблем. Верно ли, что музею для идеальной работы недостает еще каких-то ресурсов?

В современных условиях многие музеи отличает: а) отсутствие желания меняться, а значит, больше трудиться; б) недостаток свободы в принятии финансовых решений, которые зависят часто не только от руководства музея, но и от воли учредителя; в) дефицит профессиональных кадров, обучение идет во время работы; г) нехватка профессиональной насмотренности; д) некоторые музейные профессии в целом в дефиците, например музейный дизайнер/художник, даже ставок таких нет; е) необходимость проводить мероприятия для галочки, не зависящие от контекста музея; ж) скудность качественной профессиональной литературы; з) элитарность и страх прислушаться к мнению посетителей, хотя есть и обратное следование моде — превращение в место для организации свадеб; и) отодвигание науки в музее на задний план.

4) Для нормального функционирования необходимо ли музею иметь постоянную коллекцию?

Конечно, словосочетание «нормальное функционирование» очень режет слух, музей работает с наследием как с материальным, так и нематериальным. Можно ли назвать музеем экспозицию, построенную на образах? Можно. Важно

ли собирание материальных артефактов? Очень важно. Является ли коллекцией собрание устных историй? На мой взгляд, является. Можно ли делать выставку о человеке, от которого не осталось подлинников, а, допустим, есть только его стихи или только его победы на фронте? Тоже можно и нужно. А вот создание новоделов — это уже другой жанр.

5) Стандартная (общепринятая) профилизация музеев исходит из специфики музейного собрания. Достаточно ли этого (специфики собрания или деления по профилям) для полноценной работы сегодня?

В этой профилизации есть один минус: когда принимаются нормативные документы, то в расчет берутся либо художественные, либо военно-патриотические музеи, других как будто не существует. Не важно, к какому профилю относится твой музей, важно, какую работу он ведет. Но профиль все же отражает существенную специфику: работа музеев-усадеб будет отличаться от работы палеонтологического музея, и одновременно они могут делать крутые совместные проекты.

6) Как Вы относитесь к дисбалансу сил по направлениям работы музея? Стремитесь ли Вы к идеальной работе во всех направлениях?

Идеала не существует, но разные направления работы — это как опоры: если какую-то подрубить, накренится все здание. Единственное, считаю не правильно начинать с маркетинга, прежде всего надо сделать продукт, а потом его продвигать. Но без продвижения тоже в современном мире никуда. Людям надо рассказывать о ценности музея.

Татьяна Вострикова,
директор Пермского краеведческого музея

1) Возникают ли в Вашем окружении споры о видении музея?

Скорее так: и административный корпус музея, и научные сотрудники музея, и сотрудники фондохранения — все понимают потребность в концепции развития музея (прежняя утратила свою актуальность), ощущают необходимость в понятной и четкой концепции позиционирования музея как единой структуры (нас 11 филиалов в городе и Пермском крае). Недавно мы провели стратегическую сессию и впервые за последние годы задумались над вопросом: «О чем он, наш краеведческий музей?» Здесь, конечно, выявились и полярность во мнениях, и консолидация в представлениях «про что наш музей». В целом, во внутреннем круге музея есть общее стремление поиска нового вектора музея. Категоричных споров нет.

2) Можете ли Вы сказать, что коллектив музея накладывает свой отпечаток на то, каким видит музей посетитель?

Думаю, да. Посетитель считывает, видит нас, через плоды нашего творчества, нашей работы — будь то выставки, тексты в публикациях соцсетей/язык изложения, речи экскурсовода и пр. Да и тематика, форматы наших событий формируются нами, предлагаются посетителю. И тут или любовь или не любовь, интерес или нет, попадание в запрос или нет, принятие или равнодушие к предложению и пр.

Условно в Перми публику можно поделить на категории, которые редко пересекаются (мы так думаем своим пермским сообществом музейщиков). Есть очень детский музей — это наш филиал Музей пермских древностей (самый посещаемый среди пермских музеев, самый посещаемый детьми), есть детский

проект «Чердак» Музея современного искусства PERMM — для семей, которые хотят креативного подхода в работе с детьми, а есть Детский музейный центр (филиал краеведческого музея) — здесь реализуется идея сотворчества родителя и ребенка с использованием музейных коллекций и экспозиций. И при опросе своих посетителей мы знаем, что редко кто из них ходит на программы к нашим коллегам в PERMM и художественную галерею. И ряд пермских межмузейных проектов для семейной аудитории как раз направлены на обмен аудиториями.

3) Вопрос эффективности работы музея зачастую упирается в недостаток финансирования, но деньги лишь средство решения проблем. Верно ли, что музею для идеальной работы недостает еще каких-то ресурсов?

Сотрудники и их мотивация. Фокус моего внимания сейчас тут.

На мой взгляд, многое зависит от исходной ситуации конкретного музея. В своей организации я нацелена сейчас с имеющимися финансовыми объемами выстроить эффективно процесс исполнения государственного задания, решения проблем имущественного комплекса. Вот ситуация, когда бюджет есть, а периодически возникают проблемы с его исполнением, и пока мы упираемся в кадровую ситуацию. Потребность в профильных специалистах: маркетологах, СММ-менеджерах, специалистах по закупкам, специалисте по ГО и ЧС и др. — и низкой окладной/бюджетной частью заработной платы; проблема инертности/безынициативности сотрудников, работающих длительное время, и пр.

Идеальной ситуации нет и не будет (хотя я оптимист). При существующей системе управления бюджетными процессами мы находимся в хронической ситуации дотаций от Минкульта, государства, которые нам не поступают, а решение своих дефицитных статей учредитель рекомендует решать за счет увеличения внебюджетных доходов (полагаю, что исключением могут быть федеральные музеи с федеральным бюджетом), регионы живут иначе, это не секрет.

Если вернуться к вопросу, рискну предположить, что музеям иногда не хватает:

— нестандартного подхода к решению старых проблем;
— рефлексии/критического взгляда на результаты своей деятельности и прямого диалога со своими сообществами;
— прочных позиций, статуса эксперта или модератора общественного диалога на уровне культурной политики региона.

Список можно продолжать…

4) Для нормального функционирования музея необходимо ли ему иметь постоянную коллекцию?

Конечно, наличие коллекции «делает музей музеем». Слишком часто любое собрание старинных предметов стремятся ошибочно назвать музеем.

5) Стандартная (общепринятая) профилизация музеев исходит из специфики музейного собрания. Достаточно ли этого (специфики собрания или деления по профилям) для полноценной работы сегодня?

Музейное собрание — это базис, основа. А дальше следуем концепции развития музея: где и генеральная линия, и форматы/приемы работы с аудиторией — все, что при реализации позволит считать полноценной работой музея. Не могу ответить иначе на этот вопрос.

6) Как Вы относитесь к дисбалансу сил по направлениям работы музея? Стремитесь ли Вы к идеальной работе во всех направлениях?

Дисбаланс есть, конечно. Например, несколько лет назад мы поставили задачу привести в порядок учетную документацию, провести все сверки коллекций. Перераспределение задач в работе у сотрудников фондохранения потянуло за собой отказ от научной работы (написание статей, участие в научных конференциях и пр.).

Идеальную модель держим в голове как ориентир. Но жизненные реалии вносят коррективы, где-то дисбаланс связан с отсутствием профильных специалистов, где-то ощущается нехватка ресурсов для модернизации имущественного комплекса (это влияет и на сервис по приему посетителей, на условия труда сотрудников и пр.), напрямую или косвенно все это влияет на результат работы музея в целом. Например, совсем недавно (!!!) мы смогли согласовать с учредителем новую редакцию устава музея и теперь легализовали продажу сувенирной продукции — это позволит развивать маркетинг в музее.

Сейчас мы определили для себя несколько направлений, которые требуют модернизации на уровне структуры штатного расписания и пересмотра функционала/содержательной деятельности. Это касается отделов социокультурной деятельности, производственно-технического отдела, информационных связей и внешних коммуникаций. Действуем поступательно.

Надежда Стародубцева,
координатор конкурса «Музей 4.0»
Благотворительного фонда Владимира Потанина,
менеджер проектов АНО «Проектная инициатива»,
председатель правления АНО «Открытый город»

1) Когда музей принимает междисциплинарные нововведения, становится ли он «не-музеем»?

В этом вопросе принципиально соблюдение баланса. С одной стороны, традиционное функциональное разделение культурных институций, удобное с точки зрения построения оргпроцесса и управления, не отвечает актуальным запросам аудитории и препятствует эффективному удовлетворению познавательных и эстетических потребностей. С другой стороны, чрезмерное увлечение междисциплинарностью и построением межсекторных связей грозит размыванием сути музейной институции и превращением музея в безликое общественное пространство, в котором, как и везде, происходит одно и то же (лекторий / мастерская / конгресс-центр / коммуникативное пространство / выставочное пространство). Нельзя упускать из виду, что смыслообразующим элементом музея, вокруг которого должны выстраиваться концепция, стратегия развития, оргплан и все содержательные активности, является музейная коллекция, предметная составляющая музея. И все сопутствующие виды деятельности должны, в идеале, находиться в концептуальной связанности с музейной коллекцией и работать на ее интерпретацию в разных форматах. Как показывают примеры таких «музеев», как комплексы «Россия — моя история», музей без коллекции превращается в профанацию.

2) Вопрос эффективности работы музея зачастую упирается в недостаток финансирования, но деньги лишь средство решения проблем. Верно ли, что музею для идеальной работы недостает еще каких-то ресурсов?

В первую очередь, снижение эффективности в деятельности музея упирается не только, а зачастую и не столько в недостаточный уровень финансирования,

сколько в дефицит компетенций сотрудников. Существующие практики повышения квалификации работников культуры нередко формализованы и не всегда отвечают актуальным трендам и подходам в соответствующих сферах. Самостоятельный поиск и прохождение эффективных программ (пере)подготовки не всегда доступны рядовым сотрудникам, особенно в небольших региональных музеях. Весьма ограниченные возможности для активного и продуктивного профессионального обмена, что опять же могло работать на повышение уровня компетенций за счет «взаимного опыления» и способствовать насмотренности музейных работников, которые смогли бы изменить оптику при оценке собственной работы и в целом получить посылки для профессиональной саморефлексии.

Против музея работают и определенные психологические особенности изрядного числа работников сферы культуры — снобизм, особенно по отношению к своим же целевым аудиториям (профессионалы сферы культуры уверены, что им виднее, что должно быть интересно и полезно «культурным» посетителям и как с ними следует работать), и консерватизм вплоть до охранительской позиции по отношению к традициям и издавна сложившимся стандартам работы.

Такие музеи «застревают» в прошлом и оказываются невостребованными аудиторией, особенно молодежной, потому что музей и посетители говорят о разном и на разных языках.

Накладывает отпечаток и позиция учредителя, имеющего свои представления о «правильном» и «прекрасном», а также довольно жесткие рамки госзадания, которое в значительном числе случаев выстраивается исходя из давно устаревших показателей и ориентиров.

При этом некоторые ресурсные дефициты покрываются за счет взаимной партнерской поддержки с другими культурными институциями и, по сути дела, не требуют финансовых вливаний.

3) Стандартная (общепринятая) профилизация музеев исходит из специфики музейного собрания. Достаточно ли этого (специфики собрания или деления по профилям) для полноценной работы музея сегодня?

У профилизации музеев есть важные положительные стороны: она позволяет сформулировать стройную концепцию, в соответствии с которой можно выстраивать логичную и внятную деятельность; разные типы объектов, с которыми оперируют отличающиеся по профилю музеи, требуют разных принципов работы с ними, поэтому профилизация упрощает и делает более эффективной построение качественной работы с коллекцией и внедрение разных форматов взаимодействия с ней и ее интерпретации (включая выстроенные вокруг нее образовательные, событийные активности и т. п.); ограниченная ресурсная база, имеющаяся у регионов, все равно не позволит сделать «музей всего».

Но у существующей профилизации имеются, как представляется, и серьезные недочеты. Практика функционирования краеведческих музеев, построенная на весьма устаревшей парадигме отечественного краеведения, выглядит неадекватной современному положению дел в методологии истории и самих принципах отношений как с локальным материальным, так и нематериальным наследием. В кучу оказываются свалены природно-географические особенности, археологическое наследие, отдельные «куски» местной истории, и все это без концептуального единства. Не говоря уж о том, что такая местная история оказывается опять же развивающейся будто отдельно от исторического процесса в стране

и мире. При этом в мировой исторической науке накоплен значительный методологический багаж увязывания в микроисторических исследованиях локального и глобального, эффективной смены опыта с макропроцессов на микропроцессы и обратно, в зависимости от познавательных задач. Эти наработки, которые могли быть положены в основу переосмысления концепций краеведческих музеев, фактически игнорируются. Военно-исторические музеи, сосредоточенные по сути на одной стороне исторического процесса и зачастую посвященные одному небольшому фрагменту исторического процесса, как бы «выдергивают» его из общего исторического процесса и делают его чрезмерно выпуклым, подспудно повышая в сознании его значимость.

4) Анализируя работу музеев, можете ли Вы отметить разный подход к работе у музеев? Наблюдается ли в музеях разность в приложении сил по направлениям работы?

Конечно, работа разных музеев строится по-разному. Это зависит далеко не только от их профиля, размеров и объемов финансирования. Определение стратегии развития и выстраивание плана осуществляется руководством, исходя, помимо прочего, из кадрового состава (компетенций сотрудников, в первую очередь), а также собственного понимания должного. Отсюда проистекает разное внимание и объем ресурсов, отводимых на разные направления: где-то может западать научная работа, а где-то наоборот — на ней будет сосредоточен основной фокус с ущербом для экспозиционной работы и взаимодействия с аудиторией; где-то работа с посетителями будет предельно консервативной, а кто-то ставит ее во главу угла, чрезмерно «заигрываясь» и забывая о смысловом наполнении и работе над интерпретацией коллекции. В идеальном мире все эти направления работы должны быть сбалансированы, но в существующей реальности это труднодостижимо.

5) Можете ли Вы сказать, что коллектив музея накладывает свой отпечаток на то, каким видит музей посетитель?

Однозначно это так, потому что наполнение экспозиции и подача — результат осмысления, интерпретации коллекции конкретными людьми, как и форматы взаимодействия с аудиторией. Так или иначе сфера культуры предполагает систему отношений «человек — человек», поэтому личностный фактор может оказаться принципиальным в построении взаимоотношений между посетителем и музеем.

Диплом
«За творческое начало и нетривиальный подход к теме актуализации памяти о войне в музейном пространстве, глубокую и кропотливую работу по атрибуции и интерпретации военных реликвий»

РЕЛИКВИИ ПОБЕДЫ: ВЕЩИ И СУДЬБЫ В МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Егоров Никита Евгеньевич
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Сохранение исторической памяти — одна из важнейших проблем современного российского общества. Не зная и не понимая опыта прошлых поколений, человеку затруднительно сохранять, соблюдать и передавать своим потомкам традиции и историческую память социума. Особенно это актуально в свете того, что уходят поколения участников событий и их детей, уходят реальные носители памяти. В настоящее время большинство россиян получили свои знания о войне через свою семью, в частности непосредственно от участников боевых действий, но многие не успели застать своих родственников-ветеранов при жизни, поэтому именно военные реликвии послужили символами прошлого более молодым поколениям в процессе сохранения памяти. Среди них письма, мемуары, фотографии и награды, вещи военного времени. Ценность этих предметов в сохранении памяти о военных годах, материальные свидетельства человеческого подвига могут послужить мощным средством воспитания, способствуя сохранению наследия предков.

Музейный предмет сам по себе уже несет историческую и культурную значимость, но в составе музейной коллекции она значительно увеличивается. Одним из действенных способов сохранения и актуализации этих артефактов является создание музейной экспозиции, т. е. превращение предметного ряда в экспонаты, что увеличивает и аккумулирует их историко-культурную ценность. Экспозиции прошли долгий путь от лишенных систематики предметов в частных собраниях до объединенных единой научной концепцией смысловых композиций в специально приспособленном для этой цели музейном пространстве. Музейная экспозиция представляет собой систему, в которой предметы объединены общим концептуальным замыслом. На пути к его реализации осуществляется множество подготовительных этапов научного и художественного проектирования.

В данной работе представлен опыт создания экспозиции военных реликвий в Еманжелинском историко-краеведческом музее, а также каталог музейных предметов из данной коллекции.

Объектом исследования являются реликвии Великой Отечественной войны как объекты музейного экспонирования и медиальная основа исторической памяти.

Предмет исследования — методика атрибуции реликвий Великой Отечественной войны и каталогизация предметов, представленных в экспозиции.

Цель исследования: разработать методологические и методические основы атрибуции и каталогизации военных реликвий, представленных в экспозиции муниципального музея, с позиций основных стратегий сохранения исторической памяти о войне.

Задачи исследования:

1. Изучить концепции исторической памяти в дискурсе музейного дела.
2. Изучить теорию проектирования музейной экспозиции.
3. Рассмотреть опыт практической реализации темы памяти войны в экспозициях музеев разного уровня.
4. Проанализировать коллекцию военных реликвий Еманжелинского историко-краеведческого музея.
5. Провести атрибуцию и разработать научный этикетаж для экспозиции военных реликвий Еманжелинского историко-краеведческого музея.
6. Разработать пилотную версию каталога военных реликвий исторической экспозиции Еманжелинского музея.

Теоретическую базу работы составили положения современной теории исторической памяти и «мест памяти», музея как института исторической памяти, экспозиционной работы, теории каталогизации, представленные в научных статьях, учебных изданиях, открытых интернет-источниках, а также нормативных актах. Проблематика исторической памяти раскрывалась на основе научных статей множества авторов, особенно ценными среди них были работы П. Нора. Статья Б. В. Дубина «Память, война, память о войне: конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий» позволила вычленить концепции социальных стратегий, применяемых в формировании исторической памяти. Среди учебников наиболее используемыми были «Основы музееведения» Э. А. Шулеповой и «Технологии выставочной деятельности» И. В. Андреевой, данные работы стали основой для написания второго параграфа первой главы. Среди книг, посвященных локальной истории, можно выделить работы еманжелинского краеведа В. И. Ефановой, они значительно помогли в описании биографических составляющих легенды предметов, представленных в каталоге. Интернет-источники, представленные официальными сайтами музеев, сайтами антиквариата, СМИ, были широко задействованы при описании практического опыта экспозиций, а также в практике атрибуции предметов.

Методы исследования, задействованные в работе, представлены как теоретическими, так и практическими. Анализ и синтез были использованы при изучении источников, мониторинг сайтов музеев и антиквариата — при изучении экспозиционного опыта музеев и атрибуции предметов. При работе с предметной базой — атрибуции предметов, в работе над этикетажем и каталогом широко применялись методы музейного источниковедения: выявление, установление текста источника, интерпретация, аналогия и классификация. Семиотические методы анализа знаковой структуры музейного предмета применялись для разработки насыщенного описания-аннотации в структуре каталожного описания.

Практической базой работы являлся Еманжелинский историко-краеведческий музей. Работа проводилась в два этапа. Первый этап проходил с июля по август 2019 года, автор работы участвовал в проведении реэкспозиции данного музея. В течение этого времени была осуществлена работа с предметным фондом, которая заключалась в отборе будущих экспонатов и проведении источниковедческого анализа в рамках атрибуции и разработки научного этикетажа. Среди источников, в частности, изучались внутренние документы музея и годовые комплекты газеты «Горняцкая правда» за 1939–1946 годы из фонда Челябинской областной универсальной научной библиотеки. Второй этап — с октября по май 2019–2020 годов — заключался в более подробном комплексном изучении темы, методики каталогизации, дополнительной атрибуции предметов и разработки каталога «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея».

Структура работы включает введение, две главы и заключение. Первая глава содержит три параграфа и раскрывает основные теоретические и практические аспекты исследуемой темы. Описывается изучение темы Великой Отечественной войны с позиций концепции исторической памяти и места музея в ее формировании, а также сложившиеся в музейной сфере способы и методы проектирования военно-исторических экспозиций и опыт российских музеев в плане их создания. Вторая глава также состоит из двух параграфов и сосредоточена на анализе реэкспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея, репрезентации коллекции военных реликвий в рамках исторического зала и каталогизации представленных в ней предметов, результатах источниковедческой работы с коллекцией. Согласно требованиям к представлению научной работы на Седьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, иллюстративные материалы к каталогу представлены отдельными файлами. Перечень иллюстраций дан в конце работы. На месте иллюстраций в текстовом оригинале указан порядковый номер.

ГЛАВА 1. ТЕМА ПАМЯТИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ЭКСПОЗИЦИЯХ МУНИЦИПАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ: ОПЫТ И ПРОБЛЕМЫ

1.1. Великая Отечественная война в социокультурных практиках современности: символы и стратегии

Не зная и не понимая опыта прошлых поколений, человеку затруднительно сохранять, соблюдать и передавать своим потомкам традиции своей страны. А память о Великой Отечественной войне является одной из важнейших составляющих российской исторической памяти, не только как события, изменившего миропорядок и спасшего целые народы от уничтожения, но и в силу того, что каждая семья была затронута войной. Но прошло уже 75 лет с начала Великой Отечественной войны, время размывает черты событий, ибо уходят поколения участников и свидетелей событий и их детей. Это приводит к тому, что постепенно происходят искажения исторических фактов той эпохи. В настоящее время многие россияне не успели застать своих родственников-ветеранов при жизни.

И потому встает проблема исторической памяти поколений, возникает вопрос, как ее сохранять?

Существует множество определений исторической памяти, различающихся у разных авторов, но в целом ее можно определить как коллективный опыт общества, передаваемый через институты семьи и государства, который является актуальным и подлежит сохранению. Это процесс, отражающий систему социальных связей в обществе, который обеспечивает культурную преемственность и наследование информации, исторических сюжетов и рефлексий, передаваемых из поколения в поколение[1]. И. Е. Кознова отмечает, что память, несмотря на ориентацию на прошлое, существует и в настоящем, связывая два хронологических понятия[2]. Среди ее элементов выделяются информация о прошлом, национальные традиции и символы, а также морально-этические нормы. Есть существенное различие между понятиями непосредственно истории и исторической памяти. Морис Хальбвакс, считающийся основателем данного понятия, постулировал, что история начинается с забвения коллективной памяти и традиций. Немаловажно и то, что непосредственно прошлое в дискурсе коллективной памяти представляет собой не отражение объективных фактов, а восприятие социумом минувших событий, в силу чего их оценки способны претерпевать значительные изменения во времени. Историческая память есть сложный, многомерный феномен, требующий междисциплинарного научного подхода к изучению.

Современные гуманитарные исследования в последние десятилетия особое значение придают теме исторической памяти. Ученые признают ее большую потенциальную силу в способности сохранять в массовом сознании членов общества оценки событий прошлого, которые трансформируются в ценностные ориентации, влияющие на поступки и поведение людей[3]. К примеру, культуролог А. И. Ракитов писал о непосредственной взаимосвязи восприятия обществом прошлого и формирования морально-этических установок. Поддержание исторической памяти обеспечивает сохранение культурного кода народа и представлений о его истории, являясь основой национального самосознания и единства, участвует в структурировании патриотического самосознания и воспитания.

Историческая память имеет несколько функций. В. В. Кулиш разделяет их на базовые и производные. Базовые функции представляют собой аккумулирование исторического опыта и его реализацию в виде традиций, самоидентификации и идеологической составляющей. Производные функции являют собой приобретенный молодым поколением собственный социокультурный опыт[4].

---

1 *Репина Л. П.* Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. — 2004. — № 5. — С. 45.

2 *Пянкевич А. В.* Выставочная деятельность поисковых отрядов // Вестник СПбГИК. — 2019. — № 1 (38). — С. 129–133. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnaya-deyatelnost-poiskovyh-otryadov-sohranenie-istoricheskoy-pamyati/viewer.

3 *Божченко О. А.* Историческая память как форма музейной рефлексии // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 3 (12). — С. 112–115. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-pamyat-kak-forma-muzeynoy-refleksii/viewer.

4 *Кулиш В. В.* Менталитет и историческая память народа: к вопросу о соотношении понятий // Современные исследования социальных проблем : электронный научный журнал. — 2016. — № 7. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mentalitet-i-istoricheskaya-pamyat-naroda-k-voprosu-o-sootnoshenii-ponyatiy/viewer.

Таким образом, можно заключить, что историческая память существует в трех ипостасях: как способ фиксации и закрепления исторического опыта с помощью накопленной информации о нем, как взаимосвязь прошлого с настоящим и как основание будущего, являясь необходимой предпосылкой формирования так называемой национальной идеи[5].

Опыт презентации исторической памяти различается в каждой сфере общественной жизни, тем не менее можно выделить общие стратегии, подходы, которые отталкиваются от определенной темы и проблематики. Системообразующими в теме памяти Великой Отечественной войны, по мнению социолога Б. Дубина, являются два символа: символ Победы и символ коллективной травмы[6]. Победа-символ являет собой объединяющую силу всей российской истории прошлого столетия, отражая непосредственно парадную, праздничную составляющую. Она заключается в проекции государства в образах как коллективного народа-героя, так и отдельного героя-воина, в частности это относится и к образу ветерана.

Символ коллективной травмы транслирует отражение трагедии народа, источником травмы служат те события, что не утратили своей эмоциональной составляющей. В контексте Великой Отечественной они связаны как непосредственно с самой войной, так и с военными репрессиями и депортациями. Травма как культурный процесс объединяет различные виды представлений и связана с изменением коллективной идентичности и переработкой коллективной памяти[7]. По мнению Д. Александера, в качестве травмы обычно выступает то событие, которое воспринимается как угроза для коллективной идентичности[8]. Главная роль отводится свидетелям, которые не только подтверждают трагичность обозначенного события, но и создают почтительное уважение к жертвам, по отношению к которым формируется символическая преемственность. Таким образом, у данной стратегии появляется значительный интерес к проблематике «простого человека». В рамках темы Великой Отечественной войны она проявляется в рамках памяти о многообразии жизни человека на войне, что в свою очередь существенно увеличивает число артефактов, связанных с повседневным бытованием и символизирующих непарадную сторону войны. Данные стратегии не противоречат друг другу и могут пересекаться в различных своих проявлениях в разных пропорциях. И в своем синтезе они рождают общее единство исторической судьбы. И. В. Положенцева и Т. Л. Кащенко справедливо отмечают, что «в зависимости от характера судьбы — трагической или триумфальной — историческая память

---

[5] *Оплетина Н. В.* Великая Отечественная война в контексте формирования исторической памяти молодого поколения // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 1 (63). — С. 122–126. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-otechestvennaya-voyna-v-kontekste-formirovaniya-istoricheskoy-pamyati-molodogo-pokoleniya/viewer.

[6] *Дубин Б. В.* Память, война, память о войне: конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий // Отечественные записки. — 2008. — № 4. — URL: http://www.strana-oz.ru/2008/4/pamyat-voyna-pamyat-o-voyne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoy-praktike-poslednih-desyatiletiy.

[7] *Айерман Р.* Культурная травма и коллективная память / пер. с англ. Н. Поселягин. — URL: http://intelros.ru/readroom/nlo/141-2016/32010-kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html.

[8] *Александер Д.* Смыслы социальной жизни // Культурсоциология. — Москва : Праксис, 2013. — С. 225.

объединяет людей общей травмой или же общим успехом»[9]. Тем не менее по мере появления новых поколений символический образ Победы стал преобладать, это обусловлено тем, что если в первые послевоенные десятилетия существовал разрыв между персональным опытом военного времени и государственным образом Победы, то в дальнейшем второй стал превалирующим. Но вместе с тем стал возникать и вопрос сохранения исторической памяти о войне.

Сохранение исторической памяти является одной из важнейших проблем современного российского общества в результате усиления тенденций переписывания и фальсификации истории, получивших широкое распространение с начала 90-х годов прошлого века, и значительная их часть направлена на пересмотр хода и итогов Великой Отечественной войны[10]. Опрос Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ в 2015 году показал, что 60 % российских граждан замечают подобные искажения в отечественных СМИ, а 82,5 % — в иностранной прессе[11]. Государство, как один из важнейших социальных акторов, играет важнейшую роль в деле защиты памяти общества. В России существует Федеральный закон «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», который регулирует, в частности, и определение памятников данного периода, определяя их как скульптурные, архитектурные и другие мемориальные сооружения и объекты, увековечивающие память о событиях, об участниках, о ветеранах и жертвах Великой Отечественной войны[12]. Основными государственными способами мемориализации в данном контексте служат такие ритуалы, как торжественные парады и минуты молчания. Немаловажен вклад государства в создание памятников, произведений литературы и искусства, а также его влияние на СМИ и систему образования. Все данные факторы непосредственно связаны с генезисом памяти. Помимо обозначенных, существует множество других способов сохранения исторической памяти, в частности общественные инициативы типа поисковых отрядов и акции «Бессмертный полк».

Одним из способов сохранения исторической памяти является мемориализация военных реликвий как материальных носителей исторической информации[13]. Реликвия — это хранимая и почитаемая ценность, являющаяся свидетелем

---

[9] *Большакова Г. А.* Феномен исторической памяти // Казанский вестник молодых ученых. — 2017. — Т. 1. — № 3 (3). — С. 41–43. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-istoricheskoy-pamyati/viewer.

[10] *Кринко Е. Ф.* Проблемы духовного развития советского общества в годы Великой Отечественной войны: историографические аспекты // Вестник Адыгейского государственного университета. — 2005. — № 1. — С. 65–68. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-duhovnogo-razvitiya-sovetskogo-obschestva-v-gody-velikoy-velikoy-otechestvennoy-voyny-istoriograficheskie-aspekty/viewer.

[11] Минобороны РФ опубликовало наградные документы известных деятелей культуры // Регнум : сайт. — URL: https://regnum.ru/news/society/2941031.html.

[12] Российская Федерация. Законы. Федеральный закон от 19 мая 1995 г. № 80-ФЗ «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной Войне 1941–1945 годов». — Москва : Проспект, 1993. — URL: http://base.garant.ru/1583840.

[13] *Овчинникова З. А.* Роль музеев в формировании, поддержке и трансляции исторической и культурной памяти // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 1 (53). — С. 82–89. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-muzeev-v-formirovanii-podderzhke-i-translyatsii-istoricheskoy-i-kulturnoy-pamyati/viewer.

прошлого, овеществленная память. В настоящее время большинство россиян получили свои знания о войне через свою семью, в частности непосредственно от участников боевых действий, но многие не успели застать своих родственников-ветеранов при жизни, поэтому именно военные реликвии послужили более молодым поколениям в процессе сохранения исторической памяти. Среди них письма, мемуары, фотографии и награды. Данная составляющая является частью семейной памяти, но она имеет четкие границы, и объем ее невелик. Следовательно, должны существовать институты, способные выполнять ту же функцию, но ориентироваться на широкие слои населения и предоставлять значительно более широкий спектр информации. Музеи в силу своей специфики являются наиболее подходящими формами для осуществления данной миссии, поскольку они изначально выполняли функцию места памяти в материальном, символическом и функциональном смыслах, являясь системой знаков, отображающих исторические и культурные процессы через экспонаты[14].

Место памяти есть явление, представляющее собой символическое единство духовных и материальных аспектов сохранения коллективного опыта общества. По мнению П. Нора, музей относится к «базовым инструментам исторической работы и к наиболее символическим объектам нашей памяти»[15]. В отношении исторической памяти музей выполняет двоякую роль, поскольку способствует ее сохранению и передаче и принимает участие в ее формировании и развитии[16]. Сохранение исторической памяти музеем обуславливается тем, что он концентрирует в себе артефакты прошлого, активизирует их культурные смыслы и символизм, преобразуя мир вещей в мир смыслов, причем их семантические составляющие подвергаются изменению. Это же делает его активным участником в процессе формирования памяти, поскольку современный музей не только презентует ту информацию, которую люди уже знали, но и активно выполняет просветительскую функцию. Равно как и сама память, музей и музейный предмет отображают не объективную реальность, а систему человеческих ценностей и значений[17].

1.2. Музейная экспозиция как форма конструирования визуального повествования о войне: теоретические основы проектирования

Термин «экспозиция» пришел в русский язык из латыни, слово expositio в буквальном переводе обозначает «описание / изложение» и означает любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения. Существует четкая дифференциация между понятиями экспозиции и выставки, различия между ними пролегают во временной плоскости. Экспозиция является стационарной,

---

[14] *Грусман В. М.* Музей как институт формирования исторической памяти // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — 2007. — Т. 8. — № 35. — С. 92–98. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-institut-formirovaniya-istoricheskoy-pamyati/viewer.

[15] *Нора П.* Проблематика мест памяти : пер. с фр. Д. Хапаева // Франция-память. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — С. 17–50. — URL: http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html.

[16] *Джадт Т.* Места памяти Пьера Нора : Чьи места? Чья память? : пер. с фр. М. Лоскутова // Ab Imperio. — 2004. — С. 44–71. — URL: https://uchebana5.ru/cont/1582758.html.

[17] *Майстровская М. Т.* Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. — Москва : Прогресс-Традиция, 2016. — С. 18.

т. е. постоянной составляющей пространства музея, выставка же носит временный характер. Обе данные формы представляют собой единую пространственно-вещевую систему, созданную целенаправленно и имеющую научное обоснование, в которой экспонаты и вспомогательные материалы объединены научным и художественным замыслом, создавая музейный образ социально-культурных и природных явлений.

Возникновение экспозиции как неотъемлемой части музея датируется XVII–XVIII веками, что связано с появлением таких форм собраний, как мюнц-кабинеты и кунсткамеры. В это же время основой создания экспозиции начинает служить восприятие предмета в контексте научного знания[18]. Экспозиция обладает рядом основных функций, среди которых выделяются: коммуникативная, воспитательная, просветительская, эстетическая и гедонистическая. Коммуникативная функция реализуется непосредственно в экспонируемом предмете, поскольку посетитель как узнает и интерпретирует вложенные в него смыслы, так и анализирует визуальное восприятие. Воспитательная функция связана с предыдущей, поскольку семантика музейного предмета включает и ту информацию, что непосредственно формирует морально-этические убеждения, и заключается в сохранении и передаче исторической памяти. Просветительская функция отвечает за передачу посетителю тех знаний о предмете и связанных с ним событий и явлений, которыми до этого он не обладал, при этом главная роль отводится подлинникам, ибо они непосредственно хронологически связаны с темой; она исходит из того, что при создании большинства экспозиций авторы руководствуются принципом научной объективности. Последние две функции, эстетическая и гедонистическая, рассчитаны на удовлетворение потребности посетителя в прекрасном и получении удовольствия от созерцания и изучения предметного ряда, формирование вкуса и других эстетических категорий.

Данные функции тесно связаны с принципами системного проектирования: научной объективности, предметности и коммуникативности. Принцип научной объективности является определяющим и представляет собой многостороннее изучение темы экспозиции и анализ предметного ряда в ее контексте. Принцип коммуникативности подразумевает, что экспозиция должна учитывать восприятие различных групп населения, стремиться к многоплановой подаче материала. К тому же, по мнению М. Шерера, сама экспозиция невозможна без участия человека, ее воспринимающего, ибо именно он приводит в действие музейную коммуникацию, в силу чего сам зритель может считаться интегральной частью экспозиции[19]. Принцип предметности заключается в опоре на аутентичный, подлинный предметный ряд.

Предметы, составляющие экспозицию, изымаются из привычной среды бытования и интерпретируются в новом контексте. При помещении в экспозицию они обретают статус экспоната, т. е. предмета, выставленного для обозрения. В музеях долгое время не существовало разделения на «фонды» и «экспозицию»,

---

[18] Музееведение : учеб. пособие / под ред. Н. В. Мягтиной. — Владимир, 2010. — С. 18–23.

[19] *Шерер М. Р.* Экспозиция: теория и пример // Вопросы музеологии. — 2013. — 1 (7). — С. 197–205. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/scharer-m-r-die-ausstellung-theorie-und-exempel-munchen-verlag-dr-c-muller-straten-2003-200-s-isbn-3-932704-75-4-sherer-m-r-ekspozitsiya-teoriya-i/viewer.

только к концу XIX века в процессе роста и расширения музейных собраний происходит выделение данных категорий[20]. В роли экспонатов могут выступать не только подлинники, но также различные формы воспроизведения музейных предметов и научно-вспомогательные материалы, среди научно-вспомогательных материалов наиболее распространены карты, планы, схемы, диаграммы, таблицы. В большинстве случаев научно-вспомогательные материалы представлены текстами, выполняющими функцию усиления связи экспоната с темой. Вся совокупность музейных предметов, их воспроизведений, научно-вспомогательных материалов и текстов именуется *экспозиционными материалами.* Все части экспозиции взаимосвязаны между собой и составляют ее *тематическую структуру.* В соответствии с данной структурой создаются *экспозиционные комплексы,* представляющие собой объединение предметов по определенным признакам, имеющим зрительное и смысловое единство. Экспозиционный комплекс может быть как однородным по составу, так и включать разнообразные типы музейных источников, объединенных общим замыслом. В качестве экспозиционного комплекса может рассматриваться и экспозиционный зал, созданный по единому проекту и имеющий свой неповторимый облик.

Роль музейного предмета в рамках экспозиции реализуется посредством метода ее создания, с помощью которого достигается организация музейных предметов в комплексы. Выделяются следующие основные типы методов формирования экспозиции:

— Комплексно-тематический метод. Данный метод базируется на научной методологии. Он предполагает отражение исторических процессов и явлений при помощи тематических комплексов, включающих разнообразные виды музейных памятников, объединенных экспозиционной идеей. Отдельными его видами являются музейно-образные и сюжетно-образные экспозиционные комплексы, создающие художественный образ и являющиеся произведением экспозиционного искусства.

— Коллекционный или систематический метод используется для экспонирования однородных коллекций в соответствии с внутренней классификацией профильной науки или принятой в музее. Данный метод используется в экспозиционной деятельности большинства современных музеев, с его помощью создаются выставки экспедиционные и из фондовых коллекций, значительная часть постоянных экспозиций геологических, зоологических и других естественно-научных музеев.

— Ансамблевый метод используется при создании экспозиции, выраженной в интерьере, с целью сохранения или реконструкции на документальной основе подлинной среды бытования музейных предметов, связанных с историческими событиями, жизнью и деятельностью какого-либо исторического лица. Наиболее типичными и распространенными проявлениями данного метода являются такие форматы, как дома-музеи и музеи-усадьбы. Если данным методом демонстрируется естественно-научная коллекция, то она именуется ландшафтной экспозицией[21].

---

[20] *Поляков Т. П.* Как делать музей? : (О методах проектирования музейной экспозиции) : учеб. пособие для студентов и аспирантов. — Москва, 1996. — С. 12–30.

[21] Основы музееведения / под ред. Э. А. Шулеповой. — Москва : Едиториал УРСС, 2005. — С. 257–284.

Если на первый план выдвигается научность экспозиции, то художественная составляющая метода вторична и декоративна, поскольку ориентирована на формирование комфортного для посетителей восприятия предметного ряда, в результате создаваемые экспозиции тяготеют к классическому музейному дизайну. В музейно-образном и образно-сюжетном методах, названных искусствоведом М. Т. Майстровской сценографическим направлением дизайна, зачастую используются постмодернистские элементы современного авангардного искусства, в результате чего роль и значение предмета отходят на второй план, а на первое место ставится непосредственно экспозиционное пространство[22].

Не менее важны приемы размещения экспонатов, которые зависят от выбранного метода. Среди этих приемов выделяются концентрация, линейный показ, группировка и реконструкция. Концентрация, также именуемая сгущением, ориентирована на усиление темы демонстрацией ряда однообразных предметов. Линейный показ характерен для коллекционного метода, зачастую он демонстрирует эволюционный процесс презентуемого типа предмета. Прием группировки связан с комплексно-тематическим методом и направлен на выделение предметов первого и второго, дополняющего, планов. Последний прием, реконструкция, является основой для музейного ансамбля.

Проектирование экспозиции является главным этапом музейного проектирования. Оно включает в себя разработку документации, в которой тема экспозиции раскрывается через теоретическое и практическое обоснование замысла. В российском музейном деле сложился трехступенчатый порядок проектирования.

1) На первом этапе осуществляется создание научной и архитектурно-художественной концепций экспозиций. Научная концепция задает идею и тематику будущей экспозиции, определяет цели и способы их достижения, планирует общую тематическую структуру разделов и комплексов экспозиции. Проводится исследовательская работа, заключающаяся в анализе исторической литературы, архивных материалов, публикаций в периодических изданиях, а также изучении непосредственно предметов музейного фонда и связанной с ней музейной документации. Осуществляется характеристика места новой экспозиции в системе экспозиций музея и рассматривается культурно-образовательный потенциал. В дальнейшем осуществляется отбор предметов из фонда музея для формирования экспозиции, указываются ведущие экспонаты и комплексы. Одной из задач научной концепции экспозиции является разработка принципов и методов ее формирования. Чаще всего задействуется хронологический принцип, который предполагает формирование экспозиционных комплексов в соответствии с исторической хронологией процессов и явлений и отражает события во временной последовательности их развития. Другим возможным принципом является проблемный, который применяется для раскрытия и освящения проблематики событий и явлений исторического процесса, которые могут быть ведущими концептуальными элементами для определенного раздела и темы экспозиции.

---

[22] *Андреева И. В.* Метод музейно-экспозиционного проектирования как основание классификации музейных экспозиций // Вопросы музеологии. — 2019. — Т. 10. — Вып. 1. — С. 16–28. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metod-muzeyno-ekspozitsionnogo-proektirovaniya-kak-osnovanie-klassifikatsii-muzeynyh-ekspozitsiy/viewer.

Хронологическая последовательность при данном подходе носит второстепенный характер. Существует также смежный проблемно-хронологический принцип.

Архитектурно-художественная концепция, также известная как генеральное решение, разрабатывается после или одновременно с научной концепцией экспозиции и являет собой ее дизайнерское планирование, определяются требования к архитектурно-художественным решениям. Определяется планировка помещения для будущей экспозиции, учитываются факторы освещенности и цветовой гаммы, которые, в свою очередь, должны создавать комфортную среду для посетителей. В ходе данной работы создается художественное решение в виде эскизов и макетов, которые станут основой для практической реализации. Они фиксируют расположение залов, ведущих экспонатов и сопроводительных текстов. Все данные факторы фиксируются в масштабном плане выставочного зала, представляющем собой графическое отображение вида экспозиционного пространства сверху, данный документ рассчитан на то, чтобы музейное пространство обладало удобным маршрутом, по которому будет осуществляться осмотр экспозиции[23].

2) Второй этап заключается в создании научным сотрудником расширенной тематической структуры, а художником — экспозиционного проекта. В данных документах осуществляется подробная детализация проектируемой музейной экспозиции на взаимосвязанные по содержанию и соподчиненные части: разделы, темы, подтемы, экспозиционные комплексы[24]. В дальнейшем данные наработки используются для конструирования тематико-экспозиционного плана (ТЭП), представляющего собой итоговый документ плана экспозиции, объединяющий данные научного и архитектурно-художественного этапов проектирования. В тематико-экспозиционном плане отражается точный состав выставочного оборудования в соответствии с тематической структурой экспозиции; в зависимости от решения научного сотрудника может быть создан как один документ на всю экспозицию, так и отдельные на каждый зал или комплекс. ТЭП представляет собой таблицу, основными разделами которой являются: тематическая структура, текст, наименование предмета, атрибуционные данные, вид экспоната, размеры и материал.

3) На заключительном этапе планирования экспозиции ТЭП служит основой технического и рабочего проектирования, при котором составляются монтажные листы, выполненные в масштабе, с точным обозначением размещения и размеров оборудования, экспонатов, текстов, технических устройств. Научный сотрудник может продолжить свою работу путем создания сценария, заключающегося в переработке научного замысла в драматургическое повествование, но данный пункт не является обязательным. Дальнейшая реализация проекта именуется монтажом экспозиции и заключается в подготовке к экспонированию предметного ряда

---

[23] *Субботина О. В.* Художественное проектирование музейной экспозиции в аспекте музейной педагогики // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2009. — № 2. — С. 224–226. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-proektirovanie-muzeynoy-ekspozitsii-v-aspekte-muzeynoy-pedagogiki/viewer.

[24] *Волкова Е. В.* Концептуализация музейного дизайна: основные подходы // Общество. Среда. Развитие. — 2017. — № 4. — С. 82–88. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsiya-muzeynogo-dizayna-osnovnye-podhody/viewer.

и его дальнейшей раскладке, а также проведении художественно-технических работ — включении аннотационных текстов, этикетажа, аудио- и компьютерной техники[25].

Современная экспозиция — это всегда взгляд в будущее, она, по определению, основана на синтезе науки, технологий и новаций в искусстве. А дизайн — инструмент, способный привлечь необходимые ресурсы для создания гармоничного образа, комфортного и функционального пространства, яркого и незабываемого впечатления.

Создание экспозиций о Великой Отечественной войне учитывает все вышеозначенные принципы и функции, а также может строиться на основании любого метода построения в соответствии со сложившимся порядком проектирования. Таким образом, отличия будут обуславливаться конкретикой заданной темы и решаемой проблематикой.

1.3. Великая Отечественная в музейно-экспозиционных решениях

В силу своей исторической значимости тема Великой Отечественной войны широко представлена в российских музеях. В большинстве случаев она является одной из экспозиций историко-краеведческих музеев, но существуют и музеи, которые полностью посвящены данному событию и его отдельным составляющим. Каждый такой музей обладает своим индивидуальным подходом к вопросу памяти войны, собственными индивидуальными критериями и экспозиционными решениями. Таким образом, их можно классифицировать в зависимости от того, как именно решается вопрос сохранения исторической памяти[26]. Ниже это будет рассмотрено на примере конкретных музеев.

Наиболее ярким примером является Центральный музей Великой Отечественной войны, также известный как Музей Победы. В силу своей специфики его экспозиция задействует все методы экспозиционного построения и тематические стратегии. Первым залом главного здания музея является «Зал исторической правды», выполненный классическим комплексно-тематическим методом, презентующий посетителям множество экспонатов различной природы и содержания: фотографии, предметы быта, оружие, газеты, плакаты, личные вещи солдат и письменные документы. Предметный ряд зала концентрирует в себе основные документальные свидетельства и факты предвоенного времени и первых месяцев войны. В дизайнерском плане широко задействован «траурный» черный цвет потолка, стен и стендов, которые, в свою очередь, оформлены в виде прямоугольных стел, обозреваемых с каждой стороны. Следующий зал, названный «Подвиг армии», разделен на пять частей по каждому году войны, данная экспозиция ярко отражает стратегию официального символа Победы и также задействует комплексно-тематический подход, витрины презентуют более четырехсот образцов вооружения и солдатской амуниции, в том числе реликвии, принадлежавшие генералам и маршалам, широко задействована интерактивная

---

[25] *Андреева И. В.* Технологии выставочной деятельности : учеб. пособие. — Челябинск : ЧГИК, 2018. — С. 85–101.

[26] *Ростовцев Е. А.* Музей и историческая память в современной России // Вопросы музеологии. — 2014. — № 2 (10). — С. 16–20. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-i-istoricheskaya-pamyat-v-sovremennoy-rossii/viewer.

составляющая. Ансамблевая экспозиция представлена залом «Подвиг народа», общая идея, метафора, объединяющая пространство, — дорога войны. Она призвана показать, что весь народ, даже те, кто не взял в руки оружие, старался сделать все возможное для победы над врагом. В данной экспозиции имеется множество разделов, реконструированы: госпиталь в здании школы, помещение Брестской крепости, сожженного деревенского дома, приемной Сталина, станции эвакуации, образ заводского цеха и многое другое. Центральным объектом является реконструкция шахты, в которую были сброшены тела расстрелянных членов «Молодой гвардии». Остальные экспозиции носят сценографический характер, представляя собой диорамные композиции, фотоэкспозицию ветеранов войны и залы памяти, объединенные вокруг архитектурных памятников и других мемориальных объектов.

Существуют музеи, которые посвящены отдельно взятому конкретному событию и, следовательно, имеющие географическую привязку к теме экспозиции. В качестве примера может выступать музей-заповедник Сталинградской битвы в Волгограде, начавший свою историю в 1937-м как музей обороны Царицына и принявший нынешний облик в 1982 году. Само здание музея Сталинградской битвы включает в себя восемь тематических экспозиционных залов, триумфальный и панорамный залы. Наиболее известными и содержательными экспонатами данного музея являются Меч Сталинграда, снайперская винтовка Василия Зайцева, комплекс четырех диорам «Сталинградская битва» и панорама «Разгром немецко-фашистских войск под Сталинградом». Другая часть комплекса представлена музеем «Память», который расположен в подвальной части здания Центрального универмага напротив площади Павших Борцов. В нем представлены как классические тематические композиции, так и реконструкции военной действительности с использованием манекенов, а также фотопанорамы[27].

Другой подход задействует музей-диорама Курской битвы в Белгороде, основанный в 1987 году. Его особенность в том, что экспозиция построена вокруг двух конкретных произведений музейного искусства. Первой из них является диорама «Прохоровское танковое сражение», являющаяся крупнейшей в России, в основу замысла которой положено танковое сражение под Прохоровкой 12 июля 1943 года. Победа в этом сражении стала переломным рубежом в Курской битве. Диорама была создана творческой группой художников-баталистов студии имени М. Б. Грекова, народными художниками РФ Н. Бутом, Г. Севостьяновым, В. Щербаковым. Площадь холста диорамы составляет 1005 м². Между картиной и смотровой площадкой находится рельефный макет местности (предметный план), занимающий более 500 кв. м. Художники воспроизвели события, наблюдаемые с высоты 252,2 м. Зрителю открывается вид на бой 5-й Гвардейской танковой армии, на боевые порядки 29-го танкового корпуса. Вторая экспозиция также является диорамой, наименование которой «Огненная дуга», она посвящена вкладу тыла в Победу. Стилизована под фотопленку и состоит из 8 фотографий, авторами которых являются белгородские фотокорреспонденты А. И. Лукьянов и Ю. В. Коренько.

---

[27] Официальный сайт музея-заповедника «Сталинградская битва». — URL: https://stalingrad-battle.ru/.

Тематическая экспозиция «На земле опаленной» служит дополнением к данным произведениям музейного искусства. Дизайнерское решение в подборе цветов имеет символическое значение: серый — цвет солдатских шинелей, пыльных фронтовых дорог; черный — цвет гари и красный — цвет пролитой крови и Победы. В зале располагаются материалы, знакомящие посетителей с военно-стратегической обстановкой на советско-германском фронте перед началом Курской битвы, с трудовым подвигом строителей железной дороги Старый Оскол — Ржава, с героическими свершениями советских воинов в оборонительных боях с 5 по 23 июля 1943 года на Белгородском направлении. Предметный ряд, представленный оружием, наградами и предметами обмундирования, симметричен окружающим витрины фотоматериалам[28].

Другим ярким примером музеефикации события является музей блокады Ленинграда, в котором, в отличие от предыдущих примеров, преобладает стратегия коллективной травмы. Музей находится в Санкт-Петербурге в доме 9 по Соляному переулку и был основан в 1946 году на базе выставки трофейного немецкого оружия. Экспозиция строится вокруг двух основных тем — непосредственно самой блокады и обороны города. Экспозиционные стенды и ансамбли, посвященные жизни города в блокаде, размещаются в центре зала, а посвященные фронту — вдоль его внешнего периметра, что, по замыслу составителей экспозиции, символизирует нахождение Ленинграда в кольце войны. Отделы экспозиции фронтовой тематики посвящены различным этапам битвы за Ленинград, а также Дороге Жизни. В экспозиции представлены знамена, униформа и вооружение обеих сторон конфликта, как Советской армии, так и объединенных финско-немецких сил. Демонстрируются произведения искусства с сюжетами военной тематики, наиболее известным является картина Г. Савинова «Форсирование Невы в районе деревни Марьино». Посвященные городу части экспозиции показывают различные аспекты жизни в окруженном кольцом врагов Ленинграде, среди них макет квартирной комнаты с печкой-буржуйкой и репродуктором. В отделе о блокадном голоде присутствуют продуктовые карточки и муляжи хлеба, фотографии изможденных блокадников и копия дневника Тани Савичевой. Авторы не обошли стороной культурную жизнь Ленинграда и другие аспекты повседневности, реконструированы театральная гримерная комната, кабинет в Смольном и военный госпиталь. Кроме подлинных исторических артефактов, фонды музея располагают большой коллекцией фотографических и письменных документов[29].

Иной концептуальный подход используется школьными, корпоративными, а также городскими и муниципальными историко-краеведческими музеями, поскольку тема войны является в них одной из составляющих общего экспозиционного плана, а значительное внимание уделено ветеранам-землякам. В качестве примера можно привести челябинский Музей трудовой и боевой славы завода «Станкомаш». Основанный в 1969 году, он располагался на первом этаже жилого дома на улице Харлова в Ленинском районе г. Челябинска. Великая Отечественная война сыграла большую роль в истории завода и потому хорошо отражена

---

[28] Официальный сайт Музея-диорамы «Курская битва. Белгородское направление». — URL: http://www.31md.ru.

[29] Официальный сайт Мемориального музея обороны и блокады Ленинграда. — URL: http://blokadamus.ru.

в экспозиции, но был задействован лишь комплексно-тематический метод во всех случаях. С первых дней войны станкостроительный завод перешел на выпуск боевой продукции, на его территорию было эвакуировано оборудование 23 предприятий из городов фронтовой зоны и более 10 тысяч работников. Именно это определило основное содержание военной композиции зала, в которой представлены множественные образцы произведенной артиллерийской и военной продукции того времени. Отдельный стенд полностью посвящен Уральскому добровольческому танковому корпусу, в составе которого было много работников завода, вложивших свои средства в его формирование. Переходящие знамена и другие награды военных лет в свою очередь являются частью другого ансамбля под именованием «Слава завода»[30].

В историко-краеведческих музеях тематическая составляющая похожа, разница лишь в том, что через экспозицию описывается история населенного пункта или целого региона. Можно рассмотреть музей поселка Шатки Нижегородской области. Идейным смысловым и композиционным центром зала является сферическая композиция из девяти золотых звезд, символизирующая девять ветеранов, удостоенных высших государственных наград, на задней стороне расположены их портреты. Остальная экспозиция является дополняющей по отношению к данному монументу. Торец экспозиционного зала занят сложной диорамной постановкой, состоящей из живописного фона, среднего и переднего планов с использованием природных материалов и двух обрамляющих интерьерных фрагментов[31]. Фрагмент интерьера госпитальной палаты, выполненный в авторской скульптурной технике (скульптура среды), с включением подходящих по сюжету подлинных музейных предметов. Слева в живописное пространство диорамы открыт фрагмент блиндажа, выполненный в такой же пластике и манере, что и напротив. В экспозиции также представлен ансамбль: письменный стол, настольная лампа, пишущая машинка, рассказывающая о деятельности секретаря райкома Р. И. Гридиной. Вдоль стен располагается документально-предметная экспозиция. В ней документальные материалы, фотографии, письма, воспоминания, фрагменты наградных листов, история войны через судьбы земляков и ценные свидетельства трудового подвига шатковцев во время войны[32].

Современная экспозиция устремлена в будущее и основана на синтезе науки, технологий и новаций в дизайне, который является инструментом создания гармоничного образа, комфортного и функционального пространства. Тема Великой Отечественной войны, как и любая другая, начинается с изучения теоретических основ своей проблематики, что в дальнейшем может выразиться в создании проекта экспозиции и его практической реализации. В настоящее время накоплен достаточный опыт создания подобных экспозиций, что может быть принято во внимание любым музеем, опирающимся на принцип историзма.

---

[30] Официальный сайт Музея трудовой и боевой славы «Станкомаш». — URL: http://museumstankomash.ru.

[31] Официальный сайт студии музейного дела «Симметрия», экспозиция Шатковского музея. — URL: http://symmetry-museum.ru/index.php/portfolio/oformlenie-muzeev/item/121-voennaia-ekspozicia-v-kraevedcheskom-muzee/121-voennaia-ekspozicia-v-kraevedcheskom-muzee.

[32] Официальный сайт Шатковского историко-краеведческого музея. — URL: http://shatki-museum.ru/index.php.

ГЛАВА 2. ТЕМА ПАМЯТИ ВОЙНЫ В ЭКСПОЗИЦИИ ЕМАНЖЕЛИНСКОГО ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ: ФРОНТОВЫЕ РЕЛИКВИИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФОРМЕ КАТАЛОГА

2.1. Работа с военными реликвиями музейного фонда в рамках формирования экспозиции

Еманжелинск — один из самых молодых городов Южного Урала с населением около 30 тыс. чел. Он был создан в 1931 году как поселок Еманжелинские угольные копи трудом раскулаченных спецпереселенцев и вольнонаемных, прибывших на необжитые степные просторы в надежде на новую жизнь. «Новая жизнь» значительной части жителей регламентировалась комендантским режимом, он был отменен только в начале 1950-х годов. К концу 1930-х годов население поселка составляло уже более 11 тыс. чел. В войну более двух тысяч были призваны в армию, 984 из них погибли. Их память увековечена в названиях двух улиц — С. Ф. Школенко и М. Ф. Костюшева, Мемориалом Славы, монументом «Журавли», памятником «Полуторка», обелисками и памятниками в поселках разреза Батуринский, Борисовка, Зауральский, Ключи[33].

Еманжелинский историко-краеведческий музей находится в центре г. Еманжелинска на ул. Чкалова на первом этаже трехэтажного здания застройки 1960-х годов. Он начал свою историю 9 апреля 1968 года и первоначально размещался во Дворце пионеров. В ныне действующем помещении он располагается с 25 декабря 1990 года, тогда он стал именоваться историко-краеведческим. Первоначально экспозиция включала в себя залы Гражданской войны, Великой Отечественной войны и зал геологии. Всего в музее хранится свыше 1280 экспонатов основного фонда и 7500 вспомогательного. Музейный фонд преимущественно состоит из даров местных жителей, присутствуют также предметы, полученные в результате поисковых работ. Богатая коллекция фотографий (более 2000) была передана в дар профессиональным фотографом И. П. Манько, в работах которого отражена история города послевоенных десятилетий[34].

В начале 2019 года начались масштабные работы по обновлению всего музея в связи с увеличением площади помещения, формированием новой экспозиции, которому предшествовало научное и художественное проектирование (его технология описана в первой главе). В новой экспозиции был сделан акцент на социальную историю города — наследие прошлого, на основе которого происходило формирование населения, этапах становления и развития градообразующих предприятий, особенностях урбанизации, формирования инфраструктуры и социокультурных процессов, повседневной жизни, значения личности. Хронологические границы отражения истории Еманжелинска в экспозиции определены официальной датой создания поселка Еманжелинские угольные копи (май 1931 года) и предшествовавшей ему историей открытия Южноуральского

---

[33] Официальный сайт Еманжелинского историко-краеведческого музея имени А. Ф. Ведерникова. — URL: http://emanmus.blogspot.com.

[34] *Ефанова В. И.* Еманжелинск: город и люди (1930–2000). — Еманжелинск : Издание Еманжелинского городского музея, 1998. — С. 242–246.

буроугольного бассейна и событиями современности (2010-е годы). Экспозиция носит ретро ориентированный, связанный, прежде всего, с советским периодом истории характер.

Великой Отечественной войне посвящена значительная часть исторического зала, включающая фотодокументальный комплекс «Для фронта, для Родины, для Победы!» (его название заимствовано из заголовочной поэтики военных лет местной газеты «Горняцкая правда») *(рис. 1)*, и четыре раздела — предметные комплексы «Проводы были короткими…» (интерьер-реконструкция комнаты учительской семьи) *(рис. 2)*, «Дети войны» (интерьер-реконструкция кабинета директора школы) *(рис. 3)*, «Эвакуированные», «Военные реликвии» *(рис. 4, 5)*. Первые два задействуют ансамблевый метод построения, третья выполнена в форме музейного натюрморта, для показа фронтовых реликвий применен комплексно-тематический метод.

Экспозицию открывает реконструированный интерьер семьи педагогов, посвященный чете Костюшевых, в 1931 г. переселившейся на Еманжелинские угольные копи из села Варламово *(рис. 2)*. Супруги были школьными учителями, в предвоенные годы стали директорами двух еманжелинских школ. Дарья Филипповна — учитель начальных классов, а Михаил Фёдорович — учитель математики и физики. М. Ф. Костюшев был призван фронт 3 февраля 1942 года, получил звание командира минометной батареи. Погиб на подступах к Ленинграду.

Поселившись в Рабочем поселке в год основания копей, они привезли из родного села Варламово, бывшей казачьей станицы, множество ценных вещей, среди которых мебель столярной работы, посуда кузнецовских заводов, старинные часы. По воспоминаниям дочери, З. М. Костюшевой, в прошлом учителя-историка, а ныне почетного гражданина г. Еманжелинска, дом был скромным, домашняя обстановка сводилась к минимуму, но сохранившиеся от прежней жизни мелочи, наподобие ручных салфеток и скатертей, посуды и кабинетных принадлежностей, делали его близким к идеалу «городского» комфорта. Именно эти предметы, еще в 1990-е гг. подаренные З. М. Костюшевой музею, стали основой экспозиционного ряда, посвященного тыловой повседневности. В основу сценария раздела «Проводы были короткими…» были положены материалы интервью с экспонентом, а также публикации воспоминаний еманжелинцев о первых месяцах войны, проводах на фронт отцов, мужей и братьев, первых фронтовых треугольниках и «похоронках»[35].

Композиция «Дети войны» является логическим продолжением предыдущей и задействует аналогичный способ показа, предметный ряд сгруппирован на письменном столе *(рис. 3)*. Среди экспонатов муляжи солдатских треугольников — писем вчерашних выпускников, ушедших на фронт; фото десятиклассников, за день до начала войны получивших аттестаты зрелости. Все предметы, разместившиеся на «столе директора школы», — реликвии эпохи и знаки времени. Демонстрируются настольные часы, полученные в 1943 году за ударный труд на нижегородском заводе «Красное Сормово», выпускавшем тогда танки и снаряды. Их владелец уже в послевоенные годы стал жителем Еманжелинска, но знаковый характер вещи позволил ввести часы в экспозицию. Также представлены тетрадь приказов по школе № 2, миниатюрные шахматы, искусно выточенные из дерева

[35] *Ефанова В. И.* Еманжелинск…

одним из учеников, письменные принадлежности, копия приказа о вынесении благодарности детям, принявшим участие в сборе средств в Фонд обороны, школьный журнал со списками классов, пополнившихся эвакуированными детьми, пособия по военному всеобучу, сборник антифашистских пьес…

Но основной доминантой раздела является комплекс фронтовых реликвий — символов другой жизни на грани со смертью, с которой сверяла свои ритмы, думы, печали, надежды повседневность шахтерского уральского поселка. В закрытой, треугольной в плане витрине, по вертикали разделенной на две застекленные призмы, демонстрируется несколько десятков предметов — уникальных и типичных для обстоятельств своего времени, сгруппированных в соответствии с комплексно-тематическим методом (*рис. 4, 5*). Все они были переданы музею в дар еманжелинскими ветеранами Великой Отечественной войны, членами их семей, близкими родственниками погибших. Долгое время они хранились в семьях на правах драгоценных памяток о событиях войны или о тех, кто с нее не вернулся. Войдя в состав музейного собрания, они стали музейными предметами — не только знаками и символами героического и трагического прошлого, но и источниками информации, которые могут иметь самые разные векторы интерпретации в зависимости от концептуального решения темы. В экспозиции фронтовые реликвии становятся медийной основой формирования исторической памяти о войне городского сообщества. Перед авторами экспозиции встает сложная задача сочетания и гармонизации «общего плана» — образа человека на войне, созданного «крупными мазками», и его персонификации — сохранения и передачи памяти о конкретном человеке и его фронтовой судьбе. Этим, в частности, объясняется минимизация отобранных для экспозиции предметов из числа находок школьных поисковых военно-исторических экспедиций. За небольшими исключениями они вводятся в экспозицию либо в качестве аттрактивной символической доминанты (руинированные предметы вооружения или обмундирования), либо для создания контекста того или иного предмета.

Стратегии репрезентации символа Победы и коллективного опыта войны были применены при разработке концепции раздела, посвященного реликвиям. Два сегмента витрины стремятся к реализации метафор «путь воина» и «дорога Победы». Первая акцентирует нюансы фронтовой повседневности, вторая — тему подвига, доблести, заслуженного почета (*рис. 4, 5*).

Пространство первой призмы объединено вокруг полного комплекта полевой формы офицера РККА, включая офицерский планшет, принадлежавший почетному жителю г. Еманжелинска М. Я. Платонову. Вокруг него расположены предметы солдатского быта — котелок, ложка, сатиновый кисет. На заднем плане представлены облигации военных займов и донорская книжка, символизирующие редко акцентируемые аспекты вклада в победу и фронта, и тыла. Логика размещения предметов позволяет проследить «путь воина» от получения повестки на призывной пункт, принятия присяги, получения красноармейской книжки и указанных в ней предметов обмундирования, кратких курсов военной подготовки — до нюансов финансового обеспечения воинского состава, организации быта, питания, почтовой связи *(рис. 4)*.

Трагическим акцентом второй части витрины является экспозиционный комплекс «Голая долина», посвященный гибели В. Трефилова в бою под украинским г. Славянском. О возрасте героя говорит полученное незадолго до войны

удостоверение «Юный ворошиловский стрелок». Здесь демонстрируются подлинные фрагменты расплавленного металла, привезенные с места боя близкими родственниками спустя несколько лет после окончания войны. Жизнеутверждающей нотой «звучат» «Благодарности командования», награды и орденские книжки, военные трофеи *(рис. 5)*.

Для формирования идейного содержания данных композиций и интерпретации предметов использовались различные источники. Источник представляет собой продукт деятельности, содержащий в себе информацию и отражающий социокультурную действительность в процессе познания. Для обработки и объединения всей полученной информации в контексте планирования и реализации экспозиции были задействованы принципы источниковедческого анализа. Анализ является исследованием любого объекта путем рассмотрения различных его свойств и дальнейшего разбора на некие составные элементы. С ним тесно связана категория синтеза как способа изучения источника в единстве, взаимосвязи его частей, т. е. обобщение данных, полученных в ходе анализа[36]. В ряду задействованных источников можно выделить как письменные, среди которых подлинные документы, датированные 1941–1945 годами, материалы местной печати военного периода, так и вещественные, представленные предметами военного обмундирования, фронтового быта, трофейными материалами. И те и другие представлены предметами типичными, характерными для своего времени, и уникальными, единственными в своем роде. Среди уникальных, например, вышитые К. Юкляевских кисеты для мужа Афанасия *(рис. 6)*, тетрадь с конспектами по артиллерийскому делу П. Емельяненко, датированная 1943 годом *(рис. 7)*. Ряд типичных предметов приобретает качество уникальности благодаря трансформациям в процессе использования. Так, алюминиевая ложка З. Н. Мартюшова, выпускника Чкаловского летного училища, воевавшего в составе летных частей Юго-Западного фронта, была маркирована самодельной гравировкой летной эмблемы. О ее заслуженной фронтовой биографии свидетельствует изрядно потертое черпало, винтом закрученный черешок *(рис. 8)*.

Способ анализа источников зависел от того, являлся ли изучаемый предмет собственностью конкретного ветерана войны, т. е. документом личного происхождения, или же представляет собой типичный предмет, лишенный индивидуальной легенды. В отношении и письменных, и вещественных источников использовались классические методы музейного источниковедения: выявление источника, установление текста источника, атрибуция и интерпретация, герменевтический синтез. Для осуществления вышеназванных исследовательских процедур привлекались дополнительные материалы. Для определения предметных характеристик были задействованы публикации музейных коллекций, статьи на тему «Война и вещи», широко представленные на официальных музейных сайтах. Значительную роль в этом процессе сыграли сайты антиквариата, в структуре которых милитария занимает сегодня значительное место в связи с популярностью данного направления коллекционирования. Для атрибуции, а часто и необходимой переатрибуции предметов применялся метод аналогии. Важнейшими данными для установления текста источника являлось наличие на предметах надписей,

[36] *Ковальченко И. Д.* Методы исторического исследования. — 2-е изд., доп. — Москва : Наука, 2003. — 50 с.

клейм и других признаков, позволявших установить сведения о производителе, времени создания или стране происхождения.

Если для экспонатов без индивидуальной истории бытования это были основные способы получения информации, то для предметов личного происхождения данный тип источников лишь дополнял биографические сведения, полученные из материалов вспомогательного музейного фонда и трудов местных краеведов. Книги поступлений давали при этом лишь малую часть информации, поскольку они содержат преимущественно краткие сведения о дарителе и внешних характеристиках предмета. Зачастую и наименование предмета в них дано приблизительно. Книги поступлений в Еманжелинском музее являются основной и практически единственной формой учета, что допускается в условиях деятельности муниципального музея (особенно если учесть, что штат данного музея состоит из трех сотрудников и, согласно штатному расписанию, должность научного сотрудника в музее отсутствует). Инвентарные книги практически не расширяют корпус имеющихся сведений о предметах, предлагая систематизацию коллекции по видам источников. Многие предметы поступили в фонд задолго до получения музеем официального статуса и не учитывались в соответствии с инструкцией. Этим объясняется отсутствие инвентарных карточек предметов или их научных паспортов, а значит, дефицит информации, которую зачастую уже невозможно восполнить в связи с уходом из жизни дарителей предметов и фондообразователей. Данные пробелы восполнялись с помощью архивных материалов, преимущественно представленных записями воспоминаний и газетными вырезками. В некоторых случаях использовались свидетельства очевидцев, полученные благодаря встречам со старожилами, представлявшими первое поколение жителей города, — З. М. Костюшевой, В. И. Ефановой, Н. Н. Мащенко. Информативным источником послужила книга местного краеведа В. И. Ефановой «Память сердца»[37], подробно описывающая жизненный путь еманжелинских фронтовиков. Пересечение биографических и предметно-описательных характеристик и являлось основой синтеза, необходимого для разработки этикетажа, сопровождавшего предметный ряд экспозиции.

Научный этикетаж, в разработке которого принимал активное участие автор данной работы, был выполнен в соответствии с классической схемой: наименование предмета, атрибуционные данные, дополнительные сведения. Несмотря на достаточно высокую информативность, эта система сведений не могла включить всего многообразия данных о предметах, поэтому было принято решение о создании каталога «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея». Результатам этой работы, авторство которой принадлежит Н. Егорову, посвящен следующий параграф.

[37] *Ефанова В. И.* Память сердца. — Еманжелинск : Еманжелинская городская типография, 2003. — 536 с.

2.2. Каталог «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея»: методика создания и итоги проекта

2.2.1. Методика формирования каталога военных реликвий

Каталог в общем смысле — это список объектов, сгруппированных по определенным признакам, сопровождаемый определенным набором сведений. Каталог музейного собрания, выставки или экспозиции — одна из основных форм публикации коллекций и предметов, хранящихся в музее. Он представляет собой систематизированный перечень музейных предметов, объединенных общей концепцией, передающей научную, историческую, культурную и другую информацию, полученную в результате научного анализа и систематизации предметов. Таким образом, музейный каталог необходимо рассматривать как форму печатного или электронного издания, для которого большое значение имеет не только содержательная (текстовая) составляющая, но и иллюстративное сопровождение и полиграфическое исполнение (web-дизайн).

Музейный каталог является частью процесса музейной коммуникации, музейным продуктом, который способствует раскрытию и популяризации музейных фондов, формирует представление о них. В зависимости от целевого назначения выделяют: каталоги-определители, справочные каталоги, каталоги-указатели. Словарный каталог, каталожный альбом, а также каталоги, входящие в состав других письменных изданий, — виды, выделяемые в зависимости от формы каталожного издания. В соответствии с типологией изданий музейные каталоги могут быть отнесены к следующим типам: научный, научно-справочный, научно-популярный. Наиболее распространенной разновидностью музейных изданий являются научно-справочные каталоги, также именуемые справочно-информационными. К ним относятся информационно-справочные каталоги, каталоги-указатели, аннотированные альбомные издания и др. Они могут выполнять информативные и учетно-охранные функции. Такие каталоги могут обладать развернутой системой научно-справочного аппарата, включающей различные таблицы, схемы, словари, хроники событий, аннотированные указатели и перечни. Иллюстрации могут размещаться в структуре статей, в приложениях или составлять отдельный раздел каталога. Научно-популярные музейные каталоги издаются в образовательно-просветительских, рекламных и других целях, к ним можно отнести альбомные каталоги музейных предметов, а также систематизированные описания музейных источников для учебных целей.

Каталог музейной экспозиции презентует ряд экспонированных предметов с их описанием. Каталог военных реликвий муниципального музея небольшой территории адресован прежде всего ее жителям. Его цель — популяризация коллекции, которая обладает потенциалом формирования чувства сопричастности героической и драматической истории, гордости за своих близких, местной идентичности. По целевому назначению он является научно-популярным изданием. Подготовка к изданию каталога основывается на всестороннем монографическом исследовании темы «Еманжелинск в годы Великой Отечественной войны» и тематической коллекции реликвий военного времени, методика которого была раскрыта выше.

Для каталога «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея» было отобрано 47 предметов. Они сгруппированы в шесть тематических групп по видам источников, составивших основные разделы:

— Документы военного времени.
— Наградные знаки.
— Предметы фронтового быта.
— Предметы поисковых экспедиций на места боев.
— Военные трофеи, привезенные с фронта.
— Предметы тыловой повседневности.

Основой классификации выступали как сходство внешних характеристик и практических функций, так и семантическая значимость вещей. В состав каталога не вошли предметы, представленные в экспозиции в копийных вариантах. Это прежде всего фотографии военных лет и письма с фронта. Безусловно, они тоже относятся к категории реликвий и заслуживают не выборочной (как в экспозиции), а полной публикации, что и планируется осуществить в дальнейшем.

Разделы каталога лишь частично совпадают с фактическими разделами исторического зала, что обусловлено большей детализацией в их классификациях. В сравнении с экспозицией структура каталога является более дробной и формализованной, что позволяет проявить смысловые связи между экспонатами не только на уровне темы, но и отнесения их к определенному классу предметов. Вместе с тем для предметов, объединенных в экспозиции в мемориальные комплексы, в каталоге предусмотрены тематические подразделы с типовым заголовком «Экспозиционный комплекс…». В таких случаях предметам дана групповая характеристика.

Подготовительный и источниковедческий этапы работы над каталогом были пройдены еще на этапе создания экспозиции, поэтому содержанием следующего этапа стала разработка структуры каталога, более детальная интерпретация предметов[38], проведение описания музейных предметов, определение объема информации, элементов описания и структуры каталожной статьи. Данная работа в практике еманжелинского музея проводилась впервые и была затруднена тем, что при поступлении предмета в фонд информация о нем фиксировалась в учетных документах не в полном объеме: либо у предмета нет сведений об индивидуальном бытовании, либо недостаточно сведений о владельце. Поэтому работу над каталогом нельзя считать завершенной, пополнение данных о предметах является перспективой дальнейшей работы.

На основном этапе работы был утвержден единый образец типового описания предмета, определена общая структура каталога, осуществлена систематизация описаний[39]. Структура типового описания предмета в каталоге «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея» выглядит следующим образом:

1. Наименование предмета формировалось по принципу от общего к частному: тип (например, документа — «справка», «повестка», «извещение»), вид (например, целевое назначение документа, вид наградного знака и др.), класс (для вещественных источников). Так как каталог объединяет реликвии, а значит, большое значение имеет их бывшая принадлежность и «биография»

[38] Этикетаж и тексты в музейной экспозиции : метод. рекомендации. — Москва : Изд-во Центр. музея революции СССР, 1990. — 26 с.

[39] *Щурова Е.* Подготовка к изданию каталогов музейных собраний. — URL: https://2s5.ru/vidy-bolejj/sistema-nauchnogo-opisaniya-muzeinogo-predmeta-a-s-sevostyanov/.

вещи, в структуру наименования вводилось имя бывшего владельца (если оно известно) и минимум персональных данных (например, на каком фронте человек погиб или кому принадлежала красноармейская или донорская книжка). Если предмет имел дополнительное, бытовавшее в повседневном обиходе наименование, оно приводится в тексте очерка-аннотации (например, «похоронка», «манерка», «саперка»).

2. Страна и место происхождения в соответствии с наименованием, характерным для времени бытования предмета (например, СССР, Еманжелинские угольные копи). В случае когда удавалось установить предприятие — производителя вещи, его наименование указывалось в соответствии с официальным названием в период выпуска соответствующей продукции.
3. Датировка. Источником детальной датировки предмета (с точностью до года) являлось наличие клейм или иных хронологических маркеров на самом предмете (например, указание даты на документе). Для ряда предметов, дата принятия которых на вооружение или к массовому производству была установлена в ходе атрибуции, указан хронологический диапазон производства или бытования. Предметы неопределенного времени происхождения, чье бытование в годы Великой Отечественной войны было зафиксировано учетными документами или легендой, датированы в каталоге 1941–1945 годами.
4. Материал и техника изготовления указаны в соответствии с общими правилами. В оформлении допускается групповая характеристика материала и техники изготовления для нескольких однотипных предметов (например, для предметов обмундирования); и раздельная — для составных предметов (например, фляга в чехле). Области определения материала и техники разделены знаком «точка с запятой».
5. Дополнительные сведения: указание на авторство, имя дарителя, клейма, гравировки, маргиналии и т. п. В некоторых случаях указан источник поступления (например: «Привезена школьниками из военно-исторической поисковой экспедиции»).
6. Аннотация к предмету. В структуру очерка-аннотации входит определение, типологическая характеристика предмета, биографические данные о владельце, легенда предмета. Автор каталога стремился к максимальному представлению фактографической информации при соблюдении характерного для каталога требования лаконичности и единого стиля изложения. Особой задачей было представить экспонат в контексте национальной и локальной истории, поэтому в аннотации вводятся факты и цифры, касающиеся как истории страны, так и поселка Еманжелинские угольные копи.
7. Иллюстрации. Описание экспоната сопровождается фотокопией документа или фотообразом предмета[40].

[40] В соответствии с требованиями к представлению работы на Седьмой конкурс молодых ученых иллюстрации в текст данной работы не включены, а представлены отдельными файлами. На месте иллюстраций указан порядковый номер. См: Информационное письмо МК РФ. Исх № 07.07.2020, п. 4.5. В полном объеме предметный ряд реликвий войны представлен на рис. 4, 5. Отдельные уникальные предметы представлены на рис. 6–8.

Оформление каталожной записи выполнено единообразно в соответствии со следующими правилами:

— наименование предмета — гарнитура Times New Roman, кегль 14, полужирный;
— страна и место происхождения, датировка — гарнитура Times New Roman, кегль 14;
— материал и техника изготовления, дополнительные сведения — гарнитура Times New Roman, кегль 14, курсив;
— аннотация — гарнитура Times New Roman, кегль 14.

Каждая область определения предмета обособляется в самостоятельный блок описания (оформляется отдельной строкой или несколькими строками). Точки в конце строк (за исключением аннотации) не ставятся. Каталожная запись от аннотации отделена пробелом.

Научно-справочный аппарат к изданию включает в себя: предисловие, вступительную научную статью, оглавление. В данную работу эта часть не вошла в связи с обоснованием, выполненным в п. 2.1 и 2.2.1, и требованиями ограничения объема.

2.2.2. Каталог «Реликвии Победы в экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея»

Документы военного времени

Повестка о прибытии на призывной пункт А. В. Пигоркина

СССР. Еманжелинские угольные копи. 1942 г.

Бумага; типографская печать, рукопись чернилами

22 июня 1941 г. Президиум Верховного Совета СССР объявил о мобилизации воинов запаса 14 возрастов. В поселении Еманжелинские угольные копи было 12 часов утра, когда соревнования на площади, где сейчас стоит кинотеатр имени Н. Мерзликина, было прервано заявлением В. М. Молотова о нападении Германии на СССР. На следующий день был опубликован Указ о мобилизации военнообязанных с 1905 по 1918 г. рождения включительно. В течение июня и июля 1941 г. была проведена всеобщая и полная мобилизация мужчин и частичная — женщин. Из поселка Еманжелинские угольные копи было призвано на фронт более двух тысяч человек. Повестки получили практически все юноши, ставшие в годы войны выпускниками еманжелинских школ, рабочие шахт и колхозов, учителя, врачи и служащие учреждений. Многие шахтеры, имевшие бронь, уходили на фронт добровольцами. Уже в 1942 г. в шахту спустились женщины, были организованы женские молодежные комсомольские бригады.

Красноармейская книжка В. И. Пузырева

СССР. Еманжелинские угольные копи. 1943 г.

Картон, бумага; типографская печать, рукопись чернилами

Красноармейская книжка — служебное удостоверение личности военнослужащих РККА, введенное в конце 1918 г. 7 октября 1941 г. был утвержден новый вариант документа с фотографией владельца. Она содержала данные о семейном и служебном положении красноармейца, а также соответствующие разделы, куда вносились записи о выдаче ему оружия, снаряжения, вещевого довольствия и сведения о наградах.

Извещение о смерти на Ленинградском фронте И. К. Новоселова

СССР. Еманжелинские угольные копи. 1942 г.

Бумага; типографская печать, рукопись

Извещение о смерти в просторечии именовалось «похоронкой». Являлось официальным подтверждением факта гибели военнослужащего. Служило документом для обращения в военкомат с целью получения пособия семьей погибшего.

Данное извещение свидетельствует о гибели сержанта Ильи Константиновича Новоселова, погибшего 21 мая 1942 г. под Ленинградом. В «похоронке» указано место захоронения — 1,5 км юго-восточнее д. Себенс Ленинградской области.

За годы войны на Еманжелинские копи было прислано 988 «похоронок».

Донорская книжка О. П. Скрипаль

СССР. 1943 г.

Картон, бумага; типографская печать, рукопись чернилами

В период Великой Отечественной войны действующая армия получила свыше 1,7 млн литров консервированной крови, которая была применена для 7 млн трансфузий. Армия доноров составляла 5,5 млн человек. Государство предоставляло донорам компенсацию и разовый пищевой талон.

Скрипаль Ольга Петровна (1921–1999) в годы войны работала старшей медицинской сестрой госпиталя. Имела звание младшего лейтенанта медслужбы, награждена орденом «Красная Звезда» и медалью «За боевые заслуги».

Справка о нахождении на службе в РККА

СССР. Еманжелинские угольные копи. 1943 г.

Бумага; типографская печать, рукопись чернилами

Справкой удостоверяется, что А. В. Крушин «находится на службе в РККА» и его семья имеет право получать льготы. Подобные справки красноармейцы отсылали домой семьям, в дальнейшем они обналичивались по месту жительства семьи. Значительная часть армейских «зарплат» переводилась в Фонд обороны или на покупку облигаций военного займа. При этом за каждый уничтоженный танк, сбитый самолет, потопленный корабль полагалась премия. Дополнительную премию за риск получали в войсках повышенной смертности. Например, двойные оклады получали летчики-торпедоносцы, десантники, артиллеристы частей прямой наводки. Двойной оклад был у гвардейских частей. Снайперы получали надбавки за классность, но не премию за каждого убитого немца. За ранение не платили. Пребывание в госпитале солдату оплачивалось по минимальному тарифу — 8 рублей 50 копеек в месяц[41].

Облигация военных займов № 29

СССР. 1944 г.

Бумага; типографская печать

Великая Отечественная война потребовала огромных расходов. Чтобы их возместить, с 1942 по 1945 г. организовывались специальные займы, участие в которых было как добровольным, так и принудительным (часть зарплаты и премий выдавались в виде облигаций). Ежегодно выпускалось по два вида

[41] Финансовый фронт Великой Отечественной. — URL: https://zvezdaweekly.ru/news/t/20194301216-e9IH6.html.

займов — процентные и выигрышные. Облигации займа и выигрыши по ним освобождались от обложения налогами и сборами[42].

Наградные знаки

Орден Красной Звезды В. И. Пузырева

СССР. 1941–1945 гг.

Серебро; эмаль

Данный орден был учрежден 6 апреля 1930 г. для награждения за большие заслуги в деле обороны СССР как в военное, так и в мирное время, в обеспечении государственной безопасности. Орден Красной Звезды носится на правой стороне груди и при наличии других орденов располагается после ордена Отечественной войны II степени. До лета 1943 г. носился на левой стороне груди. Представляет собой покрытую рубиново-красной эмалью пятиконечную звезду. В середине ордена помещен щит с изображением фигуры красноармейца в шинели и буденовке с винтовкой в руках. По ободу щита расположена надпись «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», в нижней части обода — надпись «СССР». Под щитом находится изображение серпа и молота. Щит, изображение красноармейца, надпись, серп и молот, а также края звезды — оксидированы[43].

Орден Отечественной войны II степени Н. А. Дергалева

СССР. 1985 г.

Серебро 925-й пробы, позолота, эмаль. Гравировка бормашиной

Первая советская награда периода Великой Отечественной войны и первый советский орден, имевший разделение на степени. Учрежден Указом Президиума Верховного Совета СССР от 20 мая 1942 г. В 1985 г., в честь 40-летия Великой Победы над фашизмом, орденом Отечественной войны были награждены все жившие на тот момент ветераны войны. Был вручен Н. А. Дергалеву 11 марта 1985 г.

Николай Александрович Дергалев был переведен из учебного отряда Северного флота в Мурманск в 1942 г., затем отправлен в г. Полярный в качестве прожекториста, на данном посту получил награду «За оборону Заполярья». По его воспоминаниям, стараниями его войсковой части за все время войны на Полярный упала всего одна бомба. В 1947 г. работал на Батуринском разрезе старшим механиком, в дальнейшем, поднимаясь по карьерной лестнице, стал старшим диспетчером и удостоился звания «Ветеран труда»[44].

Медаль «За боевые заслуги» В. И. Пузырева

СССР. 1941–1945 гг.

Серебро 925-й пробы, текстиль; эмаль

Медаль «За боевые заслуги» была учреждена Президиумом Верховного Совета СССР 17 октября 1937 г. за умелые, инициативные и смелые действия, сопряженные с риском для жизни, содействующие успеху боевых действий с врагами Советского государства. Медаль имеет форму правильного круга диаметром

---

[42] Советская экономика. Финансы Великой Отечественной войны. — URL: https://aftershock.news/?q=node/308517&full.

[43] Энциклопедия Министерства обороны России; Орден Красной Звезды. — URL: http://энциклопедия.минобороны.рф/encyclopedia/history/more.htm?id=12293804@cmsArticle.

[44] *Ефанова В. И.* Память сердца. — С. 23.

31–32,5 мм (в зависимости от года выпуска). Лицевая сторона медали окаймлена бортиком шириной 1 мм и высотой 0,25 мм. Оборотная сторона медали гладкая. На лицевой стороне медали в верхней части по окружности расположена надпись «СССР» вдавленными буквами, покрытыми рубиново-красной эмалью. Медаль при помощи ушка и кольца соединяется с пятиугольной колодкой, обтянутой шелковой муаровой лентой серого цвета с двумя продольными золотистыми полосками по краям шириной 2 мм. Ширина ленты — 24 мм.

Орден Славы III степени В. Д. Малаховского

СССР. 1985 г.

Серебро 925-й пробы, текстиль

Учрежден Указом Президиума Верховного Совета СССР от 8 ноября 1943 г. Орденом награждались военнослужащие рядового состава, сержанты и старшины Красной армии, а в авиации — и лица, имеющие звание младшего лейтенанта. Вручался только за личные заслуги. Знак ордена Славы представляет собой пятиконечную звезду размером между противолежащими вершинами 46 мм. Поверхность лучей звезды слегка выпуклая. На лицевой стороне в средней части звезды — круг-медальон диаметром 23,5 мм с рельефным изображением Кремля со Спасской башней в центре. Ордена Славы III степени удостоились свыше миллиона человек.

Медаль за отвагу А. Д. Юкляевских

СССР. 1941–1945 гг.

Серебро 925-й пробы, эмаль

Данной медалью награждались за умелые, инициативные и смелые действия, сопряженные с риском для жизни, содействующие успеху боевых действий с врагами Советского государства. Была учреждена Указом Президиума Вооруженных сил СССР от 17 октября 1938 г. Медаль «За отвагу» с момента своего появления стала особо уважаемой и ценимой среди фронтовиков, поскольку ею награждали исключительно за личную храбрость, проявленную в бою. Это главное отличие медали «За отвагу» от некоторых других медалей и орденов, которые нередко вручались «за участие». В основном медалью «За отвагу» награждали рядовой и сержантский состав, но также она вручалась и офицерам.

Медаль серебристого цвета, имеет форму круга диаметром 37 мм с выпуклым бортиком с обеих сторон. На лицевой стороне медали в верхней части изображены три летящих самолета, под которыми помещена надпись в две строки «За отвагу», на буквы наложена красная эмаль. Под этой надписью изображен стилизованный танк Т-35, ниже которого надпись «СССР», покрытая красной эмалью. Владельцы данной медали получали денежные выплаты по 10 рублей в месяц до 1 января 1948 г.[45]

Афанасий Дмитриевич Юкляевских начал свой боевой путь в 1941 г., служил младшим сержантом в артиллерийском полку. С 3 июня 1942 г. воевал под Москвой и на Курской дуге в составе 7-го автополка 43-й армии. Был удостоен ордена Красной Звезды, медалями «За боевые заслуги», «За взятие Кенигсберга» и многими другими.

---

[45] Купоны на денежные выплаты к наградной книжке. — URL: http://www.mondvor.narod.ru/SProchKup.htm.

Предметы фронтового быта

Комплекс повседневной форменной одежды военнослужащих РККА
СССР. 1936–1945 гг.
Дар С. П. Чалова (рис. 4)
Гимнастерка, шаровары, пилотка
Ткань хлопчатобумажная, металл; шитье
Сапоги хромовые, ремень поясной
Кожа, металл

Форма данного образца была введена в 1935 г. и просуществовала до 1945 г. Была характерна как для рядового, так и для командного состава, различия заключались в расположении пуговиц и карманов.

Чалов Сергей Прокопьевич был призван в армию в 1939 г., проходил службу в 1-м отдельном легком танковом полку Забайкальского военного округа, где прошел обучение по специальности механика-водителя танков БТ-7 и Т-26. Полковую школу окончил в июне 1940 г., получив звание сержанта. Боевой путь начал с первого дня войны на Украине. Принимал участие в битвах за Киев и Сталинград. Награжден орденами Отечественной войны I степени, Красной Звезды, медалями «За оборону Сталинграда», «За Победу над Германией», знаками «За доблесть», «Гвардеец», «Отличный танкист», «Классный танковый служащий 3-го разряда».

Полевая офицерская сумка (планшет)
СССР. 1930–1940-е гг.
Кожа

Полевая сумка была широко распространена в XX в. в вооруженных силах многих государств. Прародительницей офицерской полевой сумки некоторые считают ташку (от франц. tache) — кожаную сумку военнослужащих кавалерии в XVII–XIX вв., являвшуюся важной частью экипировки гусар. В период Японской войны в Русской императорской армии уже использовалась полевая сумка с двуглавым орлом. В Музее обмундирования хранятся чертежи 1912 г. с изображением полевой сумки, очень похожей на современную. В Вооруженных силах СССР полевая сумка вошла в состав единственного (термин того времени) снаряжения начальствующего состава (далее — начсостава) РККА, введенного приказом Революционного военного совета СССР (РВС СССР) № 1936 от 1 сентября 1923 г. С января 1932 г. в соответствии с приказом РВС СССР о единственном походном снаряжении начсостава РККА полевая сумка (другого образца) с палеткой поступила на снабжение командиров Красной армии. Данные о количестве произведенных планшетов засекречивали, т. к. по ним можно было просчитать численность командного состава армии. Заказы на полевые сумки размещались на кожевенных заводах, изделия хранились на складах и выдавались по мере надобности. Перед Великой Отечественной войной было налажено производство планшетов из тесьмяно-кирзового материала в соответствии с приказом № 005 от 1 февраля 1941 г. В соответствии с приказом такая полевая сумка предназначалась для комсостава только строевых частей и только на военное время. В годы войны «вне службы» носить полевую сумку не полагалось[46].

[46] Торговый дом антиквариата «HabarTorg»; офицерский планшет. — URL: https://habartorg.ru/catalog/4482/.

Фляга армейская образца 1932 г.

СССР. 1936–1940-е гг.

Корпус: алюминий; штамповка

Чехол: ткань хлопчатобумажная

Фляга единого образца для РККА была разработана в 1932 г., производилась с 1936 г. С началом войны в связи с нехваткой сырья производство алюминиевых фляг было прекращено.

Фляга армейская

СССР. 1930–1940-е гг.

Стекло

На замену алюминиевым флягам стали производить стеклянные, аналогичные принятым на вооружение в Российской императорской армии. Фляги изготавливались из толстого стекла и были разных цветов. Отличались они и формой кромки горловины (прямая, покатая). Затыкалась специальной пробкой в форме простой резиновой затычки, в комплекте имела тканевый чехол. В годы войны производство армейских фляг было налажено на одном из стекольных заводов Челябинской области (с. Вознесенское)[47].

Котелок армейский

СССР, г. Ленинград, завод «Красный Выборжец», 1940-е гг.

Алюминий; штамповка

В Российской императорской армии использовались индивидуальные (одиночные) пехотные котелки с дужкой из проволоки и крышкой, изготовленные из стали (с 1862 г.) или красной меди (с 1871 г.), а также медные кавалерийские котелки (один на трех человек) (с 1871 г.). С 1895 г. кавалерийские котелки стали заменяться на индивидуальные. Котелки изготавливались в соответствии с особыми требованиями, утвержденными приказами. Наиболее распространенный вариант представляет собой емкость с выпукло-вогнутым профилем дна. Но может иметь и сферическую форму. Снабжается проволочной рукояткой-петлей для подвешивания и переноски. При ношении на поясном ремне вогнутая сторона должна располагаться к телу. Крышка котелка может использоваться в качестве сковороды при разогреве или приготовлении второго блюда. Рукоятка крышки предназначена для ее удерживания, надежно запирает крышку при переноске, в специальные отверстия на рукоятке вставляется столовая ложка.

Ложка столовая

СССР. 1940-е гг.

Алюминий; штамповка

Дар З. Н. Мартюшова (рис. 8)

Солдатская алюминиевая ложка З. Н. Мартюшова с самодельной гравировкой летной эмблемы. З. Н. Мартюшов окончил Чкаловское (Оренбургское) авиационное училище, был призван в действующую армию в июле 1942 г. в качестве и. о. командира летного звена, служил на Юго-Западном фронте. После войны работал учителем, директором школ № 2 и № 4 г. Еманжелинска.

Кисет с вышивкой и монограммой «АЮ»

Кисет с вышивкой, текстом «Бойцу за Победу» и монограммой «АЮ»

п. Еманжелинские угольные копи, 1941 г.

---

[47] Вещдоки Второй мировой войны. — URL: https://special.klops.ru/veshivoyna.

Автор — К. Юкляевских (рис. 7)
Сатин, х/б нити; шитье, вышивка

Кисет — небольшой мешочек для хранения табака, затягиваемый шнурком. Кисет с монограммой «АЮ» был подарен Клавдией Юкляевских мужу Афанасию. Прошел с владельцем всю войну. Кисет с надписью «За Победу» был вышит к возвращению героя с фронта. Афанасий Дмитриевич был одним из первых еманжелинцев, ушедших на фронт, служил в 7-м артиллерийском полку 43-й армии шофером, позже стал командиром отделения. Участвовал в боях под Москвой и на Курской дуге, освобождал Польшу. Награжден орденом Красной Звезды, медалями «За боевые заслуги», «За взятие Кенигсберга», «За Победу над Германией».

Миниатюрная книга «Военная присяга»
СССР. 1941–1945 гг.
Бумага газетная; печать типографская
На обложке запись карандашом с указанием имени «Иван» и фамилии (неразб.), номера военно-полевой почты

Издание карманного формата.

Военная присяга — церемониальная торжественная клятва, даваемая каждым гражданином при поступлении на военную службу. Ритуал принятия военной присяги существует с глубокой древности в вооруженных силах большинства государств мира.

Данное издание выпускалось массовым тиражом, индивидуальный экземпляр вручался каждому воину. Отметка о дате принятия военной присяги делалась в красноармейской книжке.

Тетрадь с конспектами по артиллерийскому делу П. Емельяненко
1943 г.
Бумага; печать типографская, рукопись чернилами
Рис. 7

В военные годы была развита система дофронтовой подготовки новобранцев. Командиры полков приобретали навыки в ходе командно-штабных учений, с комбатами проводились тактико-специализированные занятия, на которых отрабатывались приемы ведения боя. Навыки действий в бою, руководства ротой приобретали офицеры среднего командного звена. Практиковалось проведение сборов, где командиры взводов осваивали методику обучения подчиненных. Проводились также сборы командиров частей в масштабах дивизий и бригад, где отрабатывались навыки ориентирования на местности, чтения карт, знание статей уставов РККА офицерами, призванными из запаса и получившими воинские звания по окончании курсов.

Данный предмет содержит 20 заполненных рукописными конспектами страниц, посвященных видам и организации артиллерии, а также схемы ведения боя на открытой местности.

Ручка-карандаш
СССР. 1930–1950-е гг.
Металл, дерево

Многофункциональное приспособление для письма в одном корпусе. В повседневном фронтовом быту именовалось «вставкой». В полевых условиях ручка-карандаш использовалась для написания писем и документов. Основа конструкции — рифленая металлическая трубка. Для письма на концах трубки

фиксировались стальная ручка-перо и химический карандаш. В остальное время трубка выполняла функцию футляра для хранения пера и карандаша, они вкладывались внутрь ее корпуса. Нестираемый след химического карандаша получался благодаря смачиванию грифеля.

Предметы поисковых экспедиций на места боев
Экспозиционный комплекс «Голая долина»

Земля и осколки снарядов и мин
Украина, Донецкая обл., д. Голая Долина
Удостоверение «Юный ворошиловский стрелок» В. И. Трефилова
Бумага, картон; печать типографская, рукопись чернилами

В бою под деревней Голая Долина в Украине 26 июля 1943 г. погиб сержант В. И. Трефилов, призванный в действующую армию из Еманжелинских угольных копей. Был захоронен в братской могиле, где покоится более 1600 тысяч солдат. Земля и осколки снарядов и мин были привезены из Голой Долины под г. Славянск его сестрой Н. И. Трефиловой.

Положение о звании «Ворошиловский стрелок» было утверждено осенью 1932 г. Одноименный знак отличия ввели в наградную систему СССР в декабре 1932 г. 28 мая Революционный Военный Совет СССР утвердил Приказ №92 о значке «Ворошиловский стрелок». В документе были обозначены нормативы сдачи стрельб для получения этого знака. Звание «Юный ворошиловский стрелок» предназначалось для награждения пионеров и комсомольцев.

Медальон солдатский
СССР. 1941–1945 гг.
Карболит
Привезен школьниками г. Еманжелинска из поисковой экспедиции

Футляр в форме небольшого закручивающегося восьмигранного пенала для вкладыша с текстом личных данных военнослужащего для посмертной идентификации, обязательный к ношению. В просторечии — «медальон смерти», «смертельный медальон», «смертник». 15 марта 1941 г. Комиссариат обороны постановил ввести в оборот новые медальоны с вкладышем из пергаментной бумаги. Солдатские медальоны образца 1941 г. изготавливались также в металлическом и деревянном вариантах. В полости медальона находился вкладыш установленного образца в двух экземплярах (или рукописная записка), в котором указывалась основная информация, включая место жительства и группу крови. Указывать номер воинской части во вкладыше запрещалось. Для ношения медальона с правой стороны форменных брюк был предусмотрен специальный карман — «пистончик». В случае гибели солдата один экземпляр вкладыша передавался в канцелярию, другой подлежал к передаче родственникам вместе с телом погибшего. Поскольку функцией медальонов была помощь в опознании тела в случае гибели солдата, многие не брали его с собой на поля сражений из-за суеверий, чем объясняется редкость их обнаружения при поисковых работах или отсутствие в них вкладышей. 17 октября 1941 г. в дополнение к медальону была введена красноармейская книжка. 17 ноября 1942 г. медальон был отменен, т. к. НКО счел достаточным наличие красноармейской книжки. Хранение медальона после этой даты было личной инициативой военнослужащего. В качестве медальона мог использоваться патрон от винтовки Мосина.

Малая пехотная лопата

СССР. 1940-е гг.

Металл

Привезена школьниками г. Еманжелинска из поисковой экспедиции

Шанцевый (предназначенный для инженерных и окопных военно-полевых работ) инструмент рядового и сержантского состава РККА. Известен под названиями: Линнеманновская пехотная лопата, окопная лопата Линнеманна, носимая лопата. Неуставное название — саперная лопатка, саперка. Данный тип лопаты в 1869 г. был разработан датским офицером М. Линнеманном и принят на вооружение несколькими европейскими странами. Использовалась как для рытья окопов и преодоления препятствий, связанных с рельефом местности, так и для ведения рукопашного боя.

Маслёнка оружейная одногорловая

СССР. 1940-е гг.

Металл

Привезена школьниками г. Еманжелинска из поисковой экспедиции

Предназначалась для чистки и обслуживания огнестрельного оружия.

Военные трофеи, привезенные с фронта
Личные вещи и снаряжение солдат и офицеров Вермахта

Фонарь марки Daimon

Германия. 1930–1940-е гг.

Металл, стекло

Карманный фонарь со светомаскировочной шторкой. Смена цветофильтра использовалась для подачи сигналов на расстоянии.

Вилка-ложка

Германия. 1930–1940-е гг.

Алюминий; штамповка

Дар А. Д. Скворцова

Солдатская складная вилка-ложка на шарнире среди личных вещей солдат Вермахта и СС являлась неотъемлемой частью столовых приборов. В довоенные годы и в начале войны изготавливалась из нержавеющей стали и алюминия, после нержавеющая сталь в связи с дороговизной была заменена на обычное железо. В Германии было нескольких десятков фабрик по производству данных столовых приборов[48].

Была личным трофеем ветерана Великой Отечественной войны А. Д. Скворцова.

Фляга «Feldflasche 1931»

Германия. 1930–1940-е гг.

Корпус: алюминий; штамповка; чехол: сукно; ремень: кожа, металл

Фляга стала трофеем советского солдата в 1942 г. в боях под Москвой на Можайском направлении. Стандартная модель немецкого образца 1931 г. была в употреблении на всех фронтах с начала и до конца Второй мировой войны. Объем фляги составляет 0,8 л, состоит из алюминиевой емкости, крышки и стакана со

[48] Как в СССР использовали трофейную немецкую экипировку. — URL: https://imperhans.ru/kak-v-sssr-ispolzovali-nemeckoe-trofejnoe-obmundirovanie.

складными проволочными ручками, получившего название «манерки». На колбу фляги надевался суконный чехол, выполнявший роль термоса. Вокруг чехла продевался ремень с прямоугольной пряжкой и карабином для закрепления фляги на сумке[49].

Кружка «манерка»

Германия. 1930–1940-е гг.

Алюминий; штамповка

В комплекте с немецкими фляжками использовались алюминиевые кружки («манерки») вместимостью 0,27 л с двумя проволочными петлями на боковой стенке. Манерка обычно окрашивалась черной краской или в серый цвет. С весны 1941 г. манерки красили в оливково-зеленый. С 1943 г. манерки начали делать стальными штампованными. Они были ниже алюминиевых по высоте и окрашивались сверху в оливково-зеленый цвет, а внутри в красный[50].

Аккордеон марки Bellona Royal

Германия. 1930–1940-е гг.

Дерево, металл, целлулоид

Музыкальный инструмент духового типа.

На фронтах войны гармонь была практически единственным и очень желанным музыкальным инструментом. Это объясняется и его мобильностью, и широким распространением в народной среде. Музыка была одной из немногих радостей, помогавшей людям найти успокоение и надежду среди ужасов войны, независимо от того, по какую сторону окопов они находились. Известно, что тульские и шуйские производители гармоней, баянов и аккордеонов в годы войны получали множество писем с призывом: «Дайте солдатам гармонь! С песней воевать легче!». Немецкий аккордеон был желанным и престижным трофеем советских солдат, бережно хранимым и в послевоенные годы.

Согласно легенде, аккордеон популярной немецкой марки Bellona был обнаружен советскими разведчиками в немецком блиндаже. Он не только сопровождал владельца до конца войны, но и продолжал служить ему в послевоенные годы.

Ложка столовая

Германия. 1942 г.

Сталь нержавеющая; штамповка

На обратной стороне черешка клеймо Rostfrei (нержавеющая сталь), на конце ручки изображен герб Третьего рейха

Предметы тыловой повседневности

Печка-«буржуйка»

СССР. 1920–1940-е гг.

Чугун; литье, заводское производство

Металлическая печь для обогрева помещений. Просторечное название «буржуйка» связано с тем, что данный тип печного отопления не являлся экономичным, печь потребляла большое количество дров. Вошла в широкий обиход

---

[49] Советские трофеи из Германии. — URL: https://wwii.space/советские-трофеи-из-германии/.

[50] Личные вещи и снаряжение немецкого пехотинца. — URL: https://smolbattle.ru/threads/Личные-вещи-и-снаряжение-немецкого-пехотинца.32364.

во время Февральской революции 1905 г. На Еманжелинских угольных копях была популярна с момента основания поселка, поскольку многие спецпереселенцы временно проживали в землянках. В годы Великой Отечественной войны «буржуйки» широко применялись для отопления бараков и вагонов-теплушек, были спасением для большого количества эвакуированных и спецконтингента, проживающих во временном, плохо приспособленном к суровому климату жилье.

Часы настольные с дарственной надписью

СССР, 1940-е гг.

Корпус: дерево, стекло; механизм: металл; пластина с надписью: металл; гравировка

Надпись на пластине: «Тов. Першину В. М. за самоотверженную работу для фронта от завода «Красное Сормово». 1943 г.»

«Красное Сормово» — одно из старейших судостроительных предприятий отрасли в Сормовском районе Нижнего Новгорода. В военные периоды выпускало оборонную продукцию. В 1920 г. на заводе были построены первые в России танки, первый из которых назывался «Борец за свободу товарищ В. И. Ленин». Во время Великой Отечественной войны завод № 112 производил танки Т-34, планомерно повышая качество продукции. Первые сверхплановые танки были отправлены на фронт в июле 1942 г. Общее количество выпущенных заводом танков превысило 12 тыс. Также было спроектировано и создано 27 подводных лодок, на одной из них, под номером С-13, А. И. Маринеско потопил крупный германский военный транспорт «Вильгельм Густлофф»[51].

Настольные часы с дарственной надписью — свидетельство широко распространенной в войну практики награждения тружеников тыла за самоотверженный труд ценными подарками.

Экспозиционный комплекс «Кабинет директора школы»

Тетрадь № 25 приказов и распоряжений по Еманжелинской школе № 2

1944 г.

Бумага; печать типографская, рукопись чернилами

Комплекс текущей организационно-распорядительной документации образовательного учреждения за 1944 г. Содержание приказов отражает повседневную жизнь школы. Согласно приказу № 26, одна из учениц 10-го класса была исключена за антисемитские оскорбления в адрес одноклассницы.

Классный журнал 7 «а» класса Еманжелинской средней школы № 2 г. Коркино за 1945–1946 гг.

Бумага, картон; печать типографская, рукопись чернилами

Образовательная система Еманжелинских угольных копей в годы войны находилась в ведении Коркинского городского отдела народного образования. Классный журнал является официальным документом учета посещаемости и успеваемости учеников 7-го класса. Отражает наполняемость класса, она превышала 30 человек, среди которых было много детей эвакуированных, перечень дисциплин согласно учебному плану, а также место работы родителей. Предметы вели 10 учителей. Для начала осени характерно большое количество пропусков,

[51] Официальный сайт завода «Красное Сормово». — URL: http://krsormovo.nnov.ru.

что может свидетельствовать об участии детей в сельхозработах. Примечательно, что в учебном плане имелись такие дисциплины, как санитарное дело и начальная военная подготовка.

Литературно-эстрадный сборник «Огонь по врагу»

Челябинск. Челябгиз. 1943 г.

Бумага; печать типографская

На первой странице обложки владельческая надпись карандашом: «Костюшева»

Сборник пьес и сценариев для художественной самодеятельности на антифашисткую и военно-патриотическую тему. Был издан областным государственным издательством «Челябгиз», созданным на базе эвакуированной в г. Челябинск типографской базы Госиздата. Принадлежал директору еманжелинской школы № 5 Д. Ф. Костюшевой.

Учительская газета № 32 от 06.08.1942

Бумага газетная; печать типографская

«Учительская газета» — орган Министерства просвещения СССР и ЦК профсоюза работников просвещения, высшей школы и научных учреждений. Основана в 1924 году при деятельном участии Н. К. Крупской. Во время Великой Отечественной войны газета в течение года выходила в Кирове. По ее подписке были собраны средства на танковую колонну «Народный учитель».

Тетради конспектов лекций и практических работ П. Решеткова

г. Челябинск. 1939–1945 гг.

Бумага; печать типографская, рукопись чернилами

Тетради принадлежали еманжелинцу Петру Кузьмичу Решеткову, который в военные годы учился на литфаке Челябинского педагогического института. В мирное время был удостоен почетного звания «Заслуженный учитель школы РСФСР», был многократно награжден медалями.

Шахматы миниатюрные

п. Еманжелинские угольные копи. 1941 г.

Автор — В. П. Суханов

Шахматы — дерево; токарная работа

Шахматная доска — бумага, графика карандашом

Суханов Вениамин Павлович в 1941 г. был учеником 9-го класса одной из еманжелинских школ.

Телефонный аппарат

СССР. 1930–1950-е гг.

Корпус — текстолит

Графин, стакан граненый

СССР. 1940-е гг.

Стекло

Графин и стакан — традиционный атрибут делового интерьера советского времени. Первый советский граненый стакан был выпущен в 1943 г. старейшим в России стекольным заводом в г. Гусь-Хрустальный. Днем рождения граненого стакана считается 11 сентября. Граненый стакан имеет ряд преимуществ по сравнению с обычным стаканом цилиндрической формы. Благодаря своим граням такой стакан гораздо прочнее и может уцелеть при падении на бетонный пол с метровой высоты. Граненые стаканы входили в состав ассортимента Коркинского стекольного завода.

Макет ручной гранаты
СССР. 1930–1940-е гг.
Металл; литье, покраска
Изготовлена для учебных целей. Имела значение спортивного снаряда и макета для изучения внутреннего устройства. Для метания гранаты были установлены специальные нормативы. Начальная военная подготовка (НВП) в средних общеобразовательных школах как обязательный предмет вводился с 9-го класса. Обучению подлежали юноши и девушки допризывного и призывного возраста. По советской традиции преподаватели НВП по возможности набирались из числа офицеров вооруженных сил, вышедших по выслуге лет в запас. Официально за ними закрепилось название «военный руководитель» или в обиходе сокращенное «военрук». В среднем в одну неделю полагалось два урока НВП.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с поставленными задачами в первой главе научной работы были исследованы концепции исторической памяти в контексте темы памяти о Великой Отечественной войне. Рассмотрены ее основные особенности, обозначены символы, лежащие в основе стратегий формирования исторической памяти с помощью военных реликвий. Изучены теоретические основы построения экспозиции, основные функции и принципы выставочной деятельности, роль метода музейного проектирования экспозиции и сложившийся в отечественной музейной практике порядок ее создания. Разные способы реализации темы памяти войны в экспозиционном пространстве были рассмотрены на примере конкретных российских музеев разных типов и видов.

Во второй главе был изучен опыт реэкспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея, проанализирована работа по атрибуции коллекции реликвий Великой Отечественной войны, ставшей основой военно-исторического раздела исторического зала, и разработан каталог. Для этого первоначально была проанализирована источниковая база, описана суть и структура каталога как в теоретическом, так и практическом планах. Обоснована тематическая классификация представленных экспонатов. Научная новизна данной работы заключается в том, что проблематика исторической памяти рассматривается в контексте экспозиционной деятельности муниципального музея. В работе рассмотрено понятие реликвий войны, обоснована необходимость их актуализации в качестве медиальной основы исторической памяти. Реализация стратегий, основанных на символе Победы и коллективной травмы, представлена посредством каталога экспозиции «Реликвии войны», подготовленного автором научной работы.

Данный каталог может иметь практическую значимость в популяризации деятельности и экспозиции Еманжелинского историко-краеведческого музея, его материалы планируются к размещению в открытом доступе на сайте музея и в базе данных, представленной в экспозиции посредством сенсорного киоска. Вместе с тем не снижается актуальность дальнейшей работы над темой. Задействованные источники не дали полной картины относительно личностей бывших владельцев презентуемых экспонатов, в ряде случаев затруднительно установить конкретных дарителей. Поскольку в настоящее время идет работа по созданию

полной базы данных о ветеранах, проживавших на территории города и района, постольку планируется связать электронный контент каталога с данными о конкретных людях. Содержание каталога планируется дополнить как новыми разделами (например, фотоматериалов, мемориальными персональными комплексами, солдатскими письмами), так и фондовыми предметами, не вошедшими в состав экспозиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон от 19 мая 1995 г. № 80-ФЗ «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной Войне 1941–1945 годов» [Электронный ресурс]. — Москва : Проспект, 1993. — URL: http://base.garant.ru/1583840 (дата обращения: 01.06.2020).
2. *Александер Д.* Смыслы социальной жизни : Культурсоциология. — Москва : Праксис, 2013. — 512 с.
3. *Андреева И. В.* Технологии выставочной деятельности : учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность», уровень высшего образования бакалавриат, квалификация: бакалавр / ЧГИК. — Челябинск : ЧГИК, 2018. — 250 с.
4. Еманжелинск : Мой город — моя судьба. — Челябинск : Взгляд, 2011. — 208 с.
5. *Ефанова В. И.* Еманжелинск: город и люди (1930–2000). — Еманжелинск : Издание Еманжелинского городского музея, 1998. — 334 с.
6. *Ефанова В. И.* Память сердца. — Еманжелинск : Издание Еманжелинского городского музея, 2003. — 536 с.
7. *Ковальченко И. Д.* Методы исторического исследования / Отделение историко-филологических наук. — 2-е изд., доп. — Москва : Наука, 2003. — 486 с.
8. *Майстровская М. Т.* Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. — Москва : Прогресс-Традиция, 2016. — 672 с.
9. Музееведение : учеб. пособие / под ред. Н. В. Мягтиной. — Владимир, 2010. — 116 с.
10. Основы музееведения / под ред. Э. А. Шулепова. — Москва : Едиториал УРСС, 2005. — 501 с.
11. *Поляков Т. П.* Как делать музей? : (О методах проектирования музейной экспозиции) : учеб. пособие для студентов и аспирантов. — Москва, 1996. — 253 с.
12. *Репина Л. П.* Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. — 2004. — № 5. — 45 с.
13. Этикетаж и тексты в музейной экспозиции : метод. рекомендации / авт.-сост. А. М. Гак. — Москва : Изд-во Центр. музея революции СССР, 1990. — 26 с.
14. *Айерман Р.* Культурная травма и коллективная память [Электронный ресурс] : пер. с англ. Н. Поселягин. — URL: http://intelros.ru/readroom/nlo/141-2016/32010-kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-pamyat.html (дата обращения: 06.06.2020).
15. *Андреева И. В.* Метод музейно-экспозиционного проектирования как основание классификации музейных экспозиций [Электронный ресурс] // Вопросы музеологии. — 2019. — 10, 1. — С. 16–28. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metod-muzeyno-ekspozitsionnogo-proektirovaniya-kak-osnovanie-klassifikatsii-muzeynyh-ekspozitsiy/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
16. *Божченко О. А.* Историческая память как форма музейной рефлексии [Электронный ресурс] // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 3 (12). — С. 112–115.. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-pamyat-kak-forma-muzeynoy-refleksii/viewer (дата обращения: 06.06.2020).

17. *Большакова Г. А.* Феномен исторической памяти [Электронный ресурс] // Казанский вестник молодых ученых. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-istoricheskoy-pamyati/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
18. *Волкова Е. В.* Концептуализация музейного дизайна: основные подходы [Электронный ресурс] // Общество. Среда. Развитие. — 2017. — № 4. — С. 82–88. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsiya-muzeynogo-dizayna-osnovnye-podhody/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
19. *Грусман В. М.* Музей как институт формирования исторической памяти [Электронный ресурс] // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — 2007. — Т. 8. — № 35. — С. 92–98. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-institut-formirovaniya-istoricheskoy-pamyati/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
20. *Дубин Б. В.* Память, война, память о войне: конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий [Электронный ресурс] // Отечественные записки. — 2008. — № 4. — 19 с. — URL: http://www.strana-oz.ru/2008/4/pamyat-voyna-pamyat-o-voyne-konstruirovanie-proshlogo-v-socialnoy-praktike-poslednih-desyatiletiy (дата обращения: 05.06.2020).
21. *Джадт Т.* Места памяти Пьера Нора : Чьи места? Чья память? [Электронный ресурс] : пер. с фр. М. Лоскутова // Ab Imperio. — 2004. — С. 44–71. — URL: https://uchebana5.ru/cont/1582758.html (дата обращения: 05.06.2020).
22. *Климов Л. А.* Экспозиция, теория и пример [Электронный ресурс] // Вопросы музеологии. — 2013. — № 1 (7). — С. 197–205. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/scharer-m-r-die-ausstellung-theorie-und-exempel-munchen-verlag-dr-c-muller-straten-2003-200-s-isbn-3-932704-75-4-sherer-m-r-ekspozitsiya-teoriya-i/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
23. *Кринко Е. Ф.* Проблемы духовного развития советского общества в годы Великой Отечественной войны: историографические аспекты [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. — 2005. — № 1. — С. 65–68. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-duhovnogo-razvitiya-sovetskogo-obschestva-v-gody-velikoy-velikoy-otechestvennoy-voyny-istoriograficheskie-aspekty/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
24. *Кулиш В. В.* Менталитет и историческая память народа: к вопросу о соотношении понятий [Электронный ресурс] // Современные исследования социальных проблем : электронный научный журнал. — 2016. — № 7. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mentalitet-i-istoricheskaya-pamyat-naroda-k-voprosu-o-sootnoshenii-ponyatiy/viewer (дата обращения: 05.06.2020).
25. *Нора П.* Проблематика мест памяти [Электронный ресурс] / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок ; пер. с фр. Д. Хапаева // Франция-память. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — С. 17–50. — URL: http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html (дата обращения: 05.06.2020).
26. *Овчинникова З. А.* Роль музеев в формировании, поддержке и трансляции исторической и культурной памяти [Электронный ресурс] // Вестник культуры и искусств. — 2018. — № 1 (53). — С. 82–89. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-muzeev-v-formirovanii-podderzhke-i-translyatsii-istoricheskoy-i-kulturnoy-pamyati/viewer (дата обращения: 06.06.2020).
27. *Оплетина Н. В.* Великая Отечественная война в контексте формирования исторической памяти молодого поколения [Электронный ресурс] / Н. В. Оплетина, В. Б. Трипольский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — № 1 (63). — Тамбов : Грамота. 2016. — С. 122–126. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-otechestvennaya-voyna-v-kontekste-formirovaniya-istoricheskoy-pamyati-molodogo-pokoleniya/viewer (дата обращения: 06.06.2020).

28. *Пянкевич А. В.* Выставочная деятельность поисковых отрядов [Электронный ресурс] // *Вестник СПбГИК*. — 2019. — № 1 (38).·— С. 129–133. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnaya-deyatelnost-poiskovyh-otryadov-sohranenie-istoricheskoy-pamyati/viewer (дата обращения: 07.06.2020).

29. *Ростовцев Е. А.* Музей и историческая память в современной России [Электронный ресурс] / Е. А. Ростовцев, И. В. Сидурчук. // Вопросы музеологии. — 2014. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-i-istoricheskaya-pamyat-v-sovremennoy-rossii/viewer (дата обращения: 06.06.2020).

30. *Севостьянов А. С.* Система научного описания музейного предмета [Электронный ресурс] // Классификация музейных коллекций на основе методики, разработанной Российским этнографическим музеем. Приблизительный поиск слова. — URL: https://2s5.ru/vidy-bolejj/sistema-nauchnogo-opisaniya-muzeinogo-predmeta-a-s-sevostyanov/ (дата обращения: 05.06.2020).

31. *Субботина О. В.* Художественное проектирование музейной экспозиции в аспекте музейной педагогики [Электронный ресурс] // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2009. — № 2. — С. 224–226. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-proektirovanie-muzeynoy-ekspozitsii-v-aspekte-muzeynoy-pedagogiki/viewer.

32. Вещдоки Второй мировой войны [Электронный ресурс]. — URL: https://special.klops.ru/veshivoyna (дата обращения: 06.06.2020).

33. Как в СССР использовали трофейную немецкую экипировку [Электронный ресурс]. — URL: https://imperhans.ru/kak-v-sssr-ispolzovali-nemeckoe-trofejnoe-obmundirovanie (дата обращения: 08.06.2020).

34. Купоны на денежные выплаты к наградной книжке [Электронный ресурс]. — URL: http://www.mondvor.narod.ru/SProchKup.htm (дата обращения: 08.06.2020).

35. Личные вещи и снаряжение немецкого пехотинца [Электронный ресурс]. — URL: https://smolbattle.ru/threads/Личные-вещи-и-снаряжение-немецкого-пехотинца.32364 (дата обращения: 08.06.2020).

36. Минобороны РФ опубликовало наградные документы известных деятелей культуры [Электронный ресурс]. — URL: https://regnum.ru/news/society/2941031.html (дата обращения: 08.06.2020).

37. Мир фалеристики; денежное довольствие [Электронный ресурс]. — URL: https://www.mir-faleristiki.ru (дата обращения: 08.06.2020).

38. Официальный сайт Еманжелинского историко-краеведческого музея имени А. Ф. Ведерникова [Электронный ресурс]. — URL: http://emanmus.blogspot.com (дата обращения: 08.06.2020).

39. Официальный сайт завода «Красное Сормово» [Электронный ресурс]. — URL: http://krsormovo.nnov.ru (дата обращения: 08.06.2020).

40. Официальный сайт Мемориального музея обороны и блокады Ленинграда [Электронный ресурс]. — URL: http://blokadamus.ru (дата обращения: 08.06.2020).

41. Официальный сайт Музея-диорамы «Курская битва. Белгородское направление» [Электронный ресурс]. — URL: http://www.31md.ru (дата обращения: 08.06.2020).

42. Официальный сайт музея-заповедника «Сталинградская битва» [Электронный ресурс]. — URL: https://stalingrad-battle.ru/ (дата обращения: 08.06.2020).

43. Официальный сайт Музея трудовой и боевой славы «Станкомаш» [Электронный ресурс]. — URL: http://museumstankomash.ru (дата обращения: 08.06.2020).

44. Официальный сайт студии музейного дела «Симметрия», экспозиция Шатковского музея [Электронный ресурс]. — URL: http://symmetry-museum.ru/index.php/portfolio/oformlenie-muzeev/item/121-voennaia-ekspozicia-v-kraevedcheskom-muzee/121-voennaia-ekspozicia-v-kraevedcheskom-muzee (дата обращения: 08.06.2020).

45. Официальный сайт Шатковского историко-краеведческого музея [Электронный ресурс]. — URL: http://shatki-museum.ru/index.php (дата обращения: 08.06.2020).

46. Советская экономика. Финансы ВОВ [Электронный ресурс]. — URL: https://aftershock.news/?q=node/308517&full (дата обращения: 09.06.2020).
47. Советские трофеи из Германии [Электронный ресурс]. — URL: https://wwii.space/советские-трофеи-из-германии/ (дата обращения: 09.06.2020).
48. Торговый дом антиквариата «HabarTorg»; офицерский планшет [Электронный ресурс]. — URL: https://habartorg.ru/catalog/4482/ (дата обращения: 09.06.2020).
49. Финансовый фронт Великой Отечественной [Электронный ресурс]. — URL: https://zvezdaweekly.ru/news/t/20194301216-e9IH6.html (дата обращения: 09.06.2020).
50. Энциклопедия Министерства обороны России; Орден Красной Звезды [Электронный ресурс]. — URL: http://энциклопедия.минобороны.рф/encyclopedia/history/more.htm?id=12293804@cmsArticle (дата обращения: 09.06.2020).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СМИ — средства массовой информации
ТЭП — тематико-экспозиционный план
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
РВС — Революционный военный совет
РККА — Рабоче-крестьянская Красная армия
РФ — Российская Федерация
НВП — начальная военная подготовка
НКО — Народный комиссариат обороны
Сельхозработы — сельскохозяйственные работы
СС — Schutzstaffeln: «Отряды охраны»

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Фрагмент экспозиции «Великая Отечественная война» Еманжелинского историко-краеведческого музея (научная концепция, монтаж — И. Андреева, дизайн-проект — Е. Синица, графический дизайн — А. Беренцев, научный этикетаж — Н. Егоров). Фотодокументальный комплекс «Для фронта, для Родины, для Победы!» (авторы контента — И. Андреева, Н. Егоров, графический дизайн — А. Беренцев). Фото О. Боголюбовой

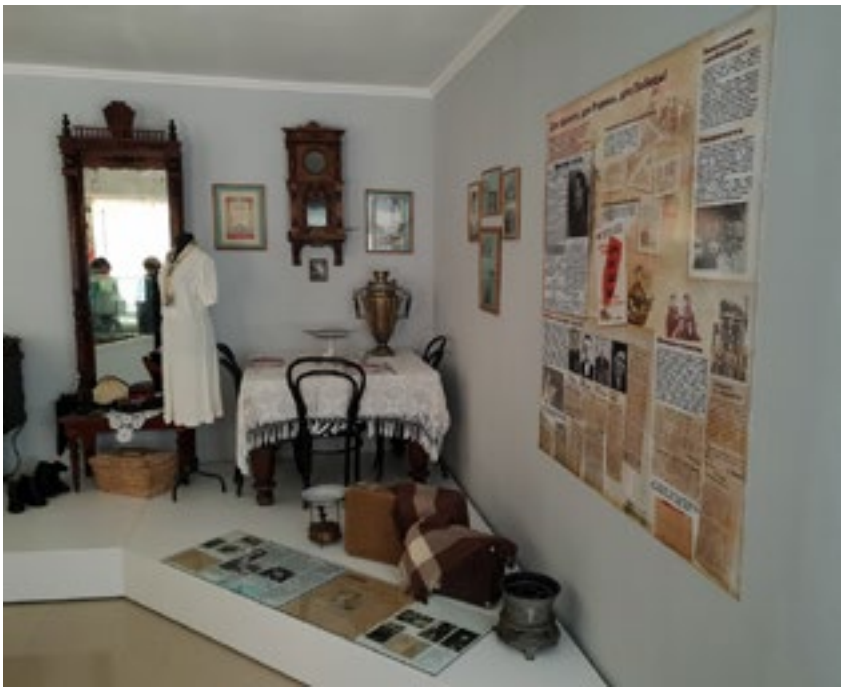


Рис. 2. Фрагмент экспозиции «Великая Отечественная война» Еманжелинского историко-краеведческого музея. Экспозиционный комплекс «Проводы были короткими…», интерьер-реконструкция комнаты учительской семьи (концепция инсталляции, монтаж — И. Андреева). Фото О. Боголюбовой

Рис. 3. Фрагмент экспозиции «Великая Отечественная война» Еманжелинского историко-краеведческого музея. Экспозиционный комплекс «Дети войны», интерьер-реконструкция кабинета директора школы (концепция инсталляции, монтаж, научный этикетаж — Н. Егоров). Фото О. Боголюбовой

Рис. 4. Общий вид витрины «Реликвии военного времени». Раздел 1 «Путь воина» (концепция, монтаж — И. Андреева, научный этикетаж — Н. Егоров). Фото Н. Егорова

Рис. 5. Общий вид витрины «Реликвии военного времени». Раздел 2 «Дорога Победы» (концепция, монтаж — И. Андреева, научный этикетаж — Н. Егоров). Фото Н. Егорова

Рис. 6. Кисет с вышивкой, текстом «Бойцу за Победу» и монограммой «АЮ» — подарок К. Юкляевских мужу Афанасию к возвращению с фронта. Фото И. Андреевой

Рис. 8. Ложка столовая солдатская З. Н. Мартюшова с самодельной гравировкой летной эмблемы. Фото Н. Егорова

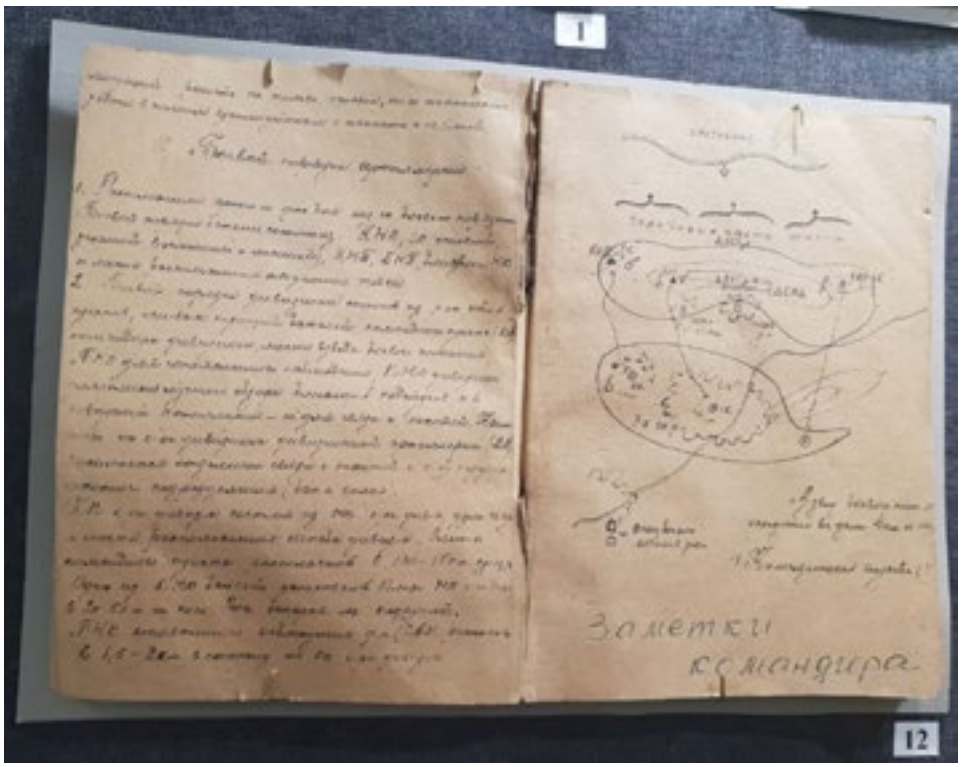


Рис. 7. Тетрадь с конспектами по артиллерийскому делу П. Емельяненко. 1943 г. Фото Н. Андреевой

Номинация
«Социально-культурная деятельность»

Первая премия

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В КРЕАТИВНЫХ ЦЕНТРАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Мацко Виктория Александровна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В последние годы произошли парадигмальные изменения в представлениях о роли культуры в современной общественной и экономической жизни. Если раньше сфера культуры рассматривалась как нечто хрупкое и требующее опеки со стороны государства и социума, то в постиндустриальном обществе культура и творчество становятся стратегическим приоритетом развитых стран и теперь являются не только ценностью, но и инструментом экономического и общественного развития.

Одним из факторов данной трансформации является развитие творческих индустрий. В «Основах государственной культурной политики Российской Федерации» выделяется важность задачи «создания условий для развития творческих индустрий», связанных с производством «экономических ценностей в процессе творческой деятельности», выпускающих современный культурный продукт, ориентированный на ценности российской цивилизации. В «Основах государственной культурной политики» к сфере творческих индустрий отнесены «промышленный дизайн и индустрия моды, музыкальная индустрия и индустрия кино, телевидение и производство компьютерных игр, галерейный бизнес, издательский бизнес и книготорговля, рекламное производство и средства массовой информации»[1].

Важнейшей задачей в условиях современного общества становится формирование платформы функционирования и взаимодействия представителей творческих индустрий, которой стали креативные пространства.

[1] Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». — Москва, 2014. — URL: http http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208 (дата обращения: 03.05.20).

Креативные пространства — это новый тип организации досуга населения, в котором отражается его связь с бизнесом. Это пространства, интегрирующие творчество и предпринимательство, городские пространства и социально-культурные технологии включения населения города в социально значимую и творческую деятельность. Креативные центры — форма организации креативных пространств: это кластеры, коворкинги, арт-центры, в которых взаимодействуют дизайн-студии, мастерские художников, рекламные агентства, выставки, читаются лекции, проводятся концерты, мастер-классы, творческие встречи. В Санкт-Петербурге их насчитывается свыше 30, например: «Голицын-Лофт», «Новая Голландия», «Бертгольд-Центр», «Севкабель», «Ленполиграфмаш», «Этажи», «Ткачи», «Скороход» и т. д.

Развитие креативных центров в Санкт-Петербурге сопровождается рядом дополнительных преимуществ, среди которых: создание условий для развития творческих индустрий, что внесет вклад в общественный, культурный и экономический рост Санкт-Петербурга, ревитализация важных для культурного наследия Санкт-Петербурга объектов, которые находятся в состоянии упадка и забвения, создание условий для развития новых культурных, туристических достопримечательностей, создание предпосылок для творческого развития молодежи, формирование новых объектов образовательной и культурной инфраструктуры и стимулирование экспорта продукции и технологий, которые создаются креативными индустриями.

Влияние мегаполисов на культурную жизнь страны в целом носит практически всеобъемлющий характер. Особенно это касается Санкт-Петербурга как культурной столицы, как основного трендсеттера и ориентира в вопросах развития культуры, искусства, творчества, создания и распространения инноваций.

Являясь одним из основных субъектов развития культуры, креативные центры становятся главным рычагом создания и распространения культурных, творческих новшеств и тенденций. В основе формирования креативных центров — синтез нематериальных ценностей культуры, связанных со стремлением представителей творческих индустрий к уникальности, креативности, постоянному развитию, интересу со стороны аудитории и рынка, т. е. материальных, экономических аспектов. В погоне за прибылью многие креативные центры утрачивают первый, нематериальный аспект, и потеря ценностной значимости ведет к тому, что данные центры транслируют тенденцию к коммерциализации культуры без ориентации на ее развитие.

Чаще всего потенциал креативных пространств не реализован из-за непонимания миссии таких центров или невозможности ее исполнить по причине отсутствия необходимых инструментов. Фактически связь между элементами внутренней системы креативного пространства вообще отсутствует, а помещения, изначально предназначенные для продуктивной работы творческих групп, превратились в места под офисы и магазины.

Это обуславливает необходимость создания нового формата организации деятельности креативных пространств, который предполагает взаимодействие творческих индустрий в целях реализации творческого потенциала их представителей и создания современного культурного продукта. Данным новым форматом становится коммуникативное пространство творческих индустрий.

Коммуникативное пространство творческих индустрий призвано преобразовать внутреннюю систему креативного центра в творческую среду, предназначенную для синтеза профессиональной и социально-культурной активности, для формальной и неформальной коммуникации, выражающейся, прежде всего, в коллаборационных проектах.

Интеграция социально-культурных технологий в деятельность креативных центров в данном случае связана в первую очередь с инициированием использования их средств для создания коммуникационно-диалогового пространства, обеспечивающего общение резидентов креативных центров, их творческое взаимодействие и профессиональное развитие. Однако анализируя деятельность действующих креативных центров можно заметить, что потенциал социально-культурных технологий либо вообще не реализуется, либо представлен крайне скудным спектром предложений, а креативные пространства больше похожи не на культурные центры города, а на очередные коммерческие, торговые точки.

Проблема исследования обусловлена наличием следующих противоречий:

— между потребностью в изучении и осмыслении процессов становления и развития творческих индустрий и недостаточной разработанностью методолого-теоретических и технологических основ их взаимодействия в контексте решения задач государственной культурной политики, развития городской культурной среды, создания и сохранения культурных ценностей;

— между потенциалом креативных центров мегаполиса как платформы нового формата коммуникации творческих индустрий, обеспечивающего творческую самореализацию их представителей, создание совместных культурных проектов и продуктов, удовлетворяющих интеллектуальные и духовные интересы потребителей, и недостаточным использованием социально-культурных технологий как механизма его реализации.

Цель исследования — обоснование концепции коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах мегаполиса как нового формата их взаимодействия и разработка технологии ее реализации на основе интеграции традиционных и инновационных социально-культурных технологий.

Объект исследования: взаимодействие творческих индустрий в креативных центрах мегаполиса.

Предмет исследования: формирование и развитие коммуникативного пространства как нового формата взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах мегаполиса средствами социально-культурных технологий.

Гипотеза исследования заключается в предположении о том, что создание коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах обеспечит решение задач культурной политики, развитие культурной городской среды, творческую и профессиональную самореализацию представителей и удовлетворение досуговых предпочтений и интересов потребителей при соблюдении следующих условий:

— концептуального обоснования нового формата коммуникации творческих индустрий в креативных центрах, интегрирующего досуг, творческое взаимодействие и предпринимательство резидентов;

— разработки технологии поэтапного формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах, обладающего

многоуровневым, универсальным и формоадаптивным характером по отношению к специфике их функционирования;

— комплексного использования традиционных и инновационных социально-культурных технологий, стимулирующих консолидацию и развитие творческой активности резидентов в направлениях создания коллаборационных инновационных культурных проектов и формирования интереса целевой аудитории к их реализации.

Задачи исследования:

1. Изучить феномен креативности в контексте становления и развития творческих индустрий.
2. Выявить тенденции развития и особенности взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах мегаполиса.
3. Раскрыть потенциал социально-культурных технологий в концептуальном обосновании формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.
4. Дать характеристику и оценку деятельности творческих индустрий в креативных кластерах Санкт-Петербурга и уровня взаимодействия их представителей.
5. Разработать и обосновать технологию формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.
6. Осуществить опытно-экспериментальную работу по апробации технологии коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах и механизма ее реализации на базе креативного кластера «Голицын Лофт», дать оценку ее результатам.

Теоретико-методологическая база исследования была разработана с учетом цели и поставленных задач в исследовательской работе. Исходя из этого, значительную роль в построении методологии исследования занимают философские, культурологические, досуговедческие и креатологические работы, а также исследования в области менеджмента культуры, экономики, культурной политики, публикации по проблемам культурных и творческих индустрий, креативных пространств и центров и выявлению их роли в развитии современного общества.

Методологической основой исследования, прежде всего, явились научные идеи ученых, связанные с изучением проблемы креативности и творчества (М. Боуден, Дж. Мокира и др.).

Важное теоретико-методологическое значение для темы исследования имеют научные труды, посвященные цивилизации досуга и связанной с ней проблематике формирования креативного класса (Т. В. Абанкиной, Д. Брукса, Ж. Дюмзедье, Г. Ю. Литвинцевой, Ж. Фурастье, Р. Флориды, Г. Эванса и др).

Кроме того, теоретико-методологическую основу работы составили концептуальные положения фундаментальных и прикладных научных исследований зарубежных и отечественных авторов в сфере культурных и творческих индустрий (Т. Адорно, Е. В. Зеленцовой, Дж. Хартли, М. Хоркхаймера и др.).

Для обоснования деятельности креативных центров методологическую основу составили исследования, посвященные специфике их организации и функционирования (А. А. Желниной, П. Ллойда, Д. В. Суховской).

Инструментальную основу формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах составляют социально-культурные

технологии, потенциал которых раскрывался в рамках исследований А. Д. Жаркова, Т. Г. Киселёвой, Ю. Д. Красильникова, Г. Ю. Литвинцевой, Г. Н. Новиковой, Н. Н. Ярошенко, а также положений теории социально-культурной деятельности, разработанных М. А. Ариарским.

Базой исследования также послужили диссертационные исследования, авторефераты диссертаций и научно-публицистические материалы по номинируемой специальности.

Степень разработанности проблемы. Научные представления о креативности разнообразны и часто противоречивы, что определяет дискуссионность данной проблемы и обуславливает нерешенность задач развития креативности. Это вызывает необходимость интеграции основных концептуальных подходов к исследуемой проблеме, представленных в работах Т. Амабиле, М. Боуден, Дж. П. Гилфорда, Д. Мокира и др.

Стремление к креативности и инновационности — характерные черты информационной или постиндустриальной эпохи. Одними из феноменов, зародившихся на рубеже индустриальной эпохи и новой — информационной, стали индустрии, но не промышленные, а культурные, креативные, творческие и досуговые.

С момента первого упоминания Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером «культурной индустрии» в 1947 году в эссе «Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс» интерес к этой теме неуклонно рос. Вопросы процесса «индустриализации» культуры и творчества получили широкое научное развитие. Появились исследования, непосредственно посвященные истории, особенностям и специфике креативных индустрий (Д. Тросби, Дж. Хартли, Д. Хесмондхалфа). Также к этой группе источников можно отнести работы, которые расширяют понятие «креативные индустрии» и вводят понятие «креативная экономика», разрабатывают тему креативности как системообразующего фактора общественного развития (Дж. Хокинса, Р. Флориды и т. д.). Большой массив публикаций посвящен значению креативных индустрий в развитии городов и регионов (Ч. Лэндри).

В научной литературе существуют исследования, раскрывающие особенности развития креативных центров. Это исследования таких авторов, как Т. Абанкина, А. А. Желнина, Е. В. Зеленцова, Г. Ю. Литвинцева.

Р. Флорида и Д. Брукс посвятили свои работы креативному классу, рассматривая креативные центры местом концентрации его представителей.

Анализируя приведенные исследования, можно утверждать, что современная наука активно интересуется сферой креативности и связанными с нею классом, индустриями и пространствами. Однако, сравнивания различные мнения, можно обнаружить множество противоречий в различных теориях, что приводит к разобщенности и неоднозначности понятий.

Кроме того, в спектре теоретических исследований творческих индустрий и пространств уделено недостаточное внимание связи данных феноменов с социально-культурной деятельностью, ее роли и значению, специфике организации в креативных центрах.

В научных исследованиях социально-культурной деятельности осуществляется разработка и обоснование инновационных социально-культурных технологий, отражающих современные тенденции социокультурного развития общества, осмысление современных досуговых практик, поиск эффективных механизмов

их реализации. Особое внимание данным вопросам уделено в исследованиях А. Д. Жаркова, Г. Ю. Литвинцевой, Г. Н. Новиковой, Н. Н. Ярошенко.

Однако заявленная в данной работе проблематика недостаточно раскрыта в современных исследованиях и требует решения на методологическом, теоретическом и инструментальном уровнях.

Эмпирическую базу исследования составили 30 креативных центров Санкт-Петербурга, среди которых «Голицын Лофт», «Новая Голландия», «Севкабель», «Ленполиграфмаш», «Практик», «Этажи», «Ткачи», Artplay и др. Опытно-экспериментальная работа по реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий осуществлялась на базе креативного кластера «Голицын Лофт».

Методы исследования

Теоретические методы: анализ и синтез научной литературы, обобщение, сравнение, индукция и дедукция, социально-культурное проектирование и моделирование.

Эмпирические методы: анкетирование, наблюдение, контент-анализ, опытно-экспериментальная работа.

Организация исследования: исследование проводилось в три этапа.

На первом этапе — теоретико-аналитическом — определялась сущность базовых понятий исследования, изучалась и анализировалась научная литература, раскрывающая природу и содержание феномена креативности, тенденции и особенности развития творческих индустрий; выявлялась роль креативных центров в реализации культурной политики и развитии социально-культурной среды мегаполиса; раскрывались ресурсные возможности социально-культурных технологий в формировании коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах; определялись методологические подходы, ведущие идеи и принципы концептуального обоснования коммуникативного пространства творческих индустрий средствами социально-культурных технологий в креативных центрах.

На втором этапе — опытно-экспериментальном — на базе 30 ведущих креативных центров Санкт-Петербурга (что составило численность генеральной совокупности) проводилось эмпирическое исследование современного рынка творческих индустрий и креативных центров: определялись особенности функционирования, выделялись позитивные и негативные факторы, влияющие на их развитие. Выборка эмпирического исследования 1218 респондентов — резидентов и посетителей креативных центров. Осуществлялся анализ деятельности опытно-экспериментальной базы исследования — креативного кластера «Голицын Лофт», проводилось исследование профессиональных потребностей и досуговых предпочтений резидентов центра, а также уровня их взаимодействия.

На третьем этапе — проектном — на основании разработанной теоретической концепции и результатов эмпирических исследований разрабатывалась технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах, осуществлялась апробация и оценка эффективности механизма ее реализации в рамках экспериментального проекта коммуникативного пространства творческих индустрий на базе креативного кластера «Голицын Лофт».

Научная новизна исследования заключается:

— в создании и обосновании концепции коммуникативного пространства творческих индустрий, базирующейся на идеях и принципах интеграции

и коллаборации резидентов креативных центров для их творческого и профессионального развития и вовлечения их в процессы создания и реализации инновационных культурных проектов;

— в разработке технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах средствами социально-культурных технологий, обладающей многоуровневостью, универсальным и формоадаптационным характером по отношению к специфике функционирования конкретного креативного центра;

— в обосновании механизма реализации технологии нового формата коммуникации творческих индустрий, основанном на поэтапном его внедрении в деятельность креативных центров с учетом специфики их ресурсных возможностей и особенностей функционирования.

Теоретическая значимость исследования заключается:

— в систематизации научных подходов к исследованию феномена креативности и конкретизации сущности базовых понятий исследования: «креативный центр», «креативное пространство», «креативный класс», «творческие индустрии», «культурные индустрии», «коммуникативное пространство»;

— в выявлении уровней коммуникативного взаимодействия представителей творческих индустрий, кураторов и резидентов креативных центров и их аудитории;

— в создании нового формата коммуникации кураторов, резидентов и посетителей креативных центров, интегрирующего досуг и творческое предпринимательство на основе расширения ресурсных возможностей социально-культурных технологий;

— в расширении проблемного поля социально-культурной деятельности и обогащении ее теории новыми подходами к исследованию креативности в контексте развития творческих индустрий и поиску эффективных социально-культурных технологий их реализации.

Практическая значимость заключается в разработке механизма реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере, внедрение которого будет способствовать интеграции творческих индустрий, развитию уровня взаимодействия и креативности участников, а также реализации инновационных творческих проектов, направленных на совершенствование социокультурной среды.

На защиту выносится:

I. Концепция коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах, которая основывается:

— на междисциплинарном подходе к созданию и развитию творческих индустрий и их взаимодействию в креативных центрах;

— на комплексном использовании традиционных и инновационных социально-культурных технологий, стимулирующих развитие творческой активности резидентов креативного центра в направлении создания коллаборационных инновационных культурных проектов и формирование интереса целевой аудитории к их реализации;

— на вовлечении резидентов креативного центра в создание совместных социально-культурных проектов, способствующих эффективному взаимодействию творческих индустрий.

— на многоуровневой модели нового формата взаимодействия между резидентами и кураторами креативных центров, основывающейся на диалоговом, просветительском, презентационно-выставочном, имиджевом и проектном уровнях.

II. Технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий, разработка которой осуществляется:

— на методологическом уровне, который основывается на культурологическом и других научных подходах и концепциях к пониманию сложившейся социально-культурной ситуации, связанной с появлением и развитием креативного класса, творческих индустрий и креативных центров;

— на теоретическом уровне, основой которого стала культурология досуга и различные досуговедческие дисциплины, которые изучают и формируют принципы и технологии целенаправленного управления процессами социально-культурного взаимодействия;

— на инструментальном уровне, в рамках которого осуществляется выбор и обоснование социально-культурных технологий и досуговых практик, необходимых для формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

III. Механизм реализации технологии коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт», включающий:

— диагностический этап, на котором осуществляется анализ ресурсной базы учреждения, представляются результаты исследования целевой аудитории и опытно-экспериментальной работы по реализации проекта коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт»;

— организационный этап, на котором осуществляется деятельность по подготовке к реализации информационно-просветительских, художественно-зрелищных и игровых форм, направленных на достижение цели и задач технологии, а также деятельность по планированию реализации технологии;

— этап продвижения технологии, направленный на создание ее маркетинговой стратегии, а также информирование целевой аудитории о социально-культурных мероприятиях и стимулирование ее интереса к ним;

— реализационный этап, представляющий собой методику организации социально-культурной деятельности (совокупность форм, методов и средств) по реализации цели и задач технологии;

— оценочный этап, связанный с определением критериев эффективности реализации цели и задач технологии по количественным и качественным показателям.

Достоверность результатов исследования обеспечивается его методологической и теоретической обоснованностью, адекватным поставленным задачам выбором методов исследования, целенаправленным анализом результатов и их обобщением, корректной интерпретацией результатов исследования, личным участием автора в организации и проведении мероприятий в рамках опытно-экспериментальной работы.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись следующим образом:

1. Публикации статей:

Мацко В. А. Формирование креативного класса как условия развития современного общества / В. А. Мацко // Социально-культурная деятельность: состояние и перспективы развития : сборник научных трудов. — Санкт-Петербург : Инкери, 2018. — С. 87–91;

Мацко В. А. Феномен креативности в культуре и досуге XXI века / В. А. Мацко // Современная индустрия досуга: векторы модернизации : материалы межвузовской научно-практической конференции (14 марта 2019 года, Москва, ВДНХ) / сост. и науч. ред. Н. Н. Ярошенко ; Московский государственный институт культуры ; Факультет государственной культурной политики ; Кафедра менеджмента и технологий социально-культурной деятельности. — Москва : МГИК, 2019. — С. 59–63.

2. Выступления с докладами:

«Креативные центры как новый вид социокультурных практик» (Международная научно-практическая конференция «Подготовка кадров социально-культурной сферы: традиции и стратегии развития», посвященная 100-летию Санкт-Петербургского государственного института культуры и 90-летию со дня рождения М. А. Ариарского, 25–26 января 2018 года, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия);

«Креативный класс и его роль в инновационном развитии культуры» (научно-практическая конференция молодых исследователей «Культурная среда и культурные практики», 18–19 апреля 2018 года, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия);

«Креативность в системе культуры и досуга XX–XXI вв.» (научно-практическая конференция молодых исследователей «Культурная среда и культурные практики», 17–19 апреля 2019 года, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия);

участие в межвузовской студенческой научно-практической конференции «Современная индустрия досуга: векторы модернизации» с докладом «Феномен креативности в культуре и досуге XXI века» (14 марта 2019 года, ВДНХ, Москва, Россия).

Структура научной работы включает введение, две главы, шесть параграфов, выводы по главам, заключение, список литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ НОВОГО ФОРМАТА КОММУНИКАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ В КРЕАТИВНЫХ ЦЕНТРАХ

1.1. Феномен креативности в контексте развития творческих индустрий

Исследование креативности — сегодня одно из популярнейших научных направлений, и трудно переоценить практическую значимость подобных работ, поскольку в ней ученые, экономисты находят новую модель развития, «творческий рычаг» совершенствования передовых отраслей современной экономики, основанной на генерации инновационных идей и производстве новых продуктов. Все чаще креативность и создание условий для ее развития и реализации становятся приоритетными направлениями менеджмента как в компаниях, где формирование благоприятной для инновационной, творческой деятельности среды

выступает необходимым условием успеха, так и на государственном уровне, где креативность и культура не только нематериальные ценности, но и залог конкурентоспособности национальной экономики. Так, Великобритания, Соединенные Штаты Америки, Китай и другие страны выбирают креативную составляющую своей экономики одним из основных стратегических приоритетов производства и экспорта.

Однако подобная практическая солидарность по отношению к креативности не свойственна теории и науке, и это связано как с самим характером понятия, так и с тем, что креативность стала полем интересов сразу нескольких отраслей исследований.

Джон Хокинс в своей работе «Креативная экономика», размышляя о творчестве, сравнивает его со сном[2]. Автор говорит о том, что творчество, подобно сну, является одной из основных тайн человеческой натуры: каждый человек знаком и с состоянием сна, и с состоянием творчества, они являются базовыми для человека, проявляются ежедневно, обусловлены природой людей. Однако единого научного мнения о механизмах проявления и функционирования данных процессов нет, и вряд ли может быть.

Принято считать, что первыми на вопрос креативности обратили свое внимание психологи. Так, согласно классику психоанализа Зигмунду Фрейду, творчество рождается как следствие напряженности между неосознаваемыми побуждениями и осознанной реальностью. Карл Юнг описывал творчество как процесс высвобождения «энергии-напряжения», при этом отмечая роль разума в творческом процессе и потребность в усердной работе[3]. Позже к вопросам творчества обращались. Б. Богоявленская, А. Маслоу, А. Танненбаум, А. Олох, Г. Айзенк, Д. Векслер, Л. Термен и многие другие знаменитые психологи.

Принципиальную значимость в вопросах развития теорий креативности носят работы Дж. П. Гилфорда. Исследования мыслительной деятельности человека привели его к выделению двух типов мыслительных операций: конвергенцией и дивергенцией. И если конвергенция предполагает условия, при которых в случае решения задачи человеку необходимо найти одно решение, то дивергентное мышление определяется автором как «тип мышления, идущего в различных направлениях». В рамках своей теории Гилфорд считал дивергенцию основой креативности как общей творческой способности. Такое мышление предполагает четыре обязательных фактора: оригинальность, продуктивность, разнообразие полученных вариантов и детальность проработки.

Во второй половине XX и начале XXI века в научном и исследовательском пространстве внимание к теме креативности возрастает. Новый ракурс исследования креативности представляет нам Тереза Амабиле. В ее работах креативность рассматривается как производство инновационных полезных идей, продуктов, моделей, проектов и схем. У «инновационного», в свою очередь, существует два обязательных аспекта: новизна и потенциальная польза[4].

---

[2] *Howkins J.* The Creative Economy : How People make money from ideas. — New York : Allen Lane, 2001. — P. 16.

[3] *Howkins J.* The Creative Economy.

[4] *Amabile T. M.* Creativity in context. — Boulder, CO : Westview Press, 1996. — P. 34.

Подобная теория говорит нам о том, что креативность является не способностью человека к творческим решениям, а совокупностью навыков, знаний, особенностей характера, решимости «выйти за рамки» привычного восприятия. Именно такой ракурс дает нам понимание, почему именно креативность как стремление и способность к генерации новых идей, привнесению пользы, созданию нового или фундаментального преобразования старого стала определяющей характеристикой современной эпохи.

В 1967 году Ж.-Р. Дюмазедье пишет о становлении нового этапа в развитии общества, который он назвал «цивилизацией досуга»[5]. «Цивилизация досуга» имеет ярко выраженный гедонистический, коммуникативный и креативный характер и ознаменована появлением аудитории «нового типа», нового класса общества, для которой досуг — это не только способ отдыха от труда, а самостоятельная и важнейшая сфера жизнедеятельности человека и общества и обширное появление различных организаций, связывающих свою деятельность именно с этой сферой, и есть проявление «цивилизации досуга».

Исследованиям нового общественного класса, формирующегося в условиях инновационного общества и экономики знаний, посвящают свою деятельность Д. Брукс, Г. Эванс и Р. Флорида. Д. Брукс определяет данный класс как новую элиту, характеризующуюся высоким уровнем образования и креативности и способную реализовать свою творческую активность как элемент экономического и культурного развития общества.

Р. Флорида исследует креативный класс и приходит к выводу о том, что он становится наиболее влиятельным благодаря качествам, ему присущим: открытости, стремлению к самовыражению, новаторству, творчеству. Именно этот класс он определяет как главный рычаг развития культуры и цивилизации в современной информационной эпохе. По его мнению, определяющим фактором развития становится креативная экономика, главным ресурсом которой является человек и его способность к творческому преобразованию окружающей его среды.

А Г. Эванс в работе «Креативные города» отмечает, что формирование новой — креативной — экономики стало прорывом в общественном развитии и переход к новой эпохе стал возможен благодаря появлению нового класса общества — креативного[6], а важнейшим инструментом прогресса выступают творческие индустрии.

Творческие индустрии понимаются как весь спектр коммерческой деятельности, направленный на создание инновационных идей и продуктов и развитие креативной среды. В условиях российского общества креативные индустрии — один из основных субъектов развития культуры и создания культурных ценностей.

Таким образом, креативность и различные ее проявления в наше время играют важнейшую роль, становясь рычагом инновационного развития. Многие исследователи именно с ней связывают свои надежды совершенствования экономических и общественных процессов, а некоторые считают креативность ядром цивилизационных деформаций. К подобным теориям можно иметь разное

---

[5] *Dumazedier J.* Toward a Society of Leisure. — New York : Free Press, 1967. — P. 26.

[6] *Evans G.* Creative cities, creative spaces and urban policy // Urban Studies. — 2009. — No 46 (6). — P. 1003–1004.

отношение, но одно можно сказать точно: креативность, благодаря своей неразрывной связи с творчеством, в своей сущности имеет исключительно созидательный характер и мощнейший потенциал для развития современной культуры.

1.2. Тенденции развития и особенности взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах

В 1947 году впервые было опубликовано знаменитое эссе Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно «Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс». Тогда, в индустриальную эпоху, авторами культурная индустрия понималась как промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сферах искусства, живописи, литературы, кино и т. д. Культурная индустрия не давала человеку ценностных ориентиров, не была направлена на духовное обогащение и просвещение и понималась как разновидность товара, у которого есть потребитель — массы, которые посредством стандартизированного искусства являются объектом манипулирования в капиталистическом обществе[7].

Однако новая информационная эпоха обусловила переход от «власти машины» к «власти интеллекта», от промышленного производства единообразных продуктов к процессу поиска инновационных, креативных решений. В наше время индустрия перестает пониматься исключительно как стандартизированный, механизированный процесс, скорее, данное понятие становится синонимичным другому термину — «инфраструктура». А значит, и культурная индустрия перестает иметь признаки промышленного производства и технической рациональности, описываемой М. Хоркхаймером и Т. Адорно, становится системой различных культурных, креативных и инновационных проявлений.

Первое упоминание «творческих индустрий» связано с их картированием в Великобритании в 1997 году. Тогда Департаментом культуры, медиа и спорта Правительства Великобритании творческие индустрии определялись как деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант и которая несет в себе потенциал создания добавочной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности[8]. Сейчас данные индустрии понимаются как весь спектр видов творческой деятельности, направленный на создание и развитие инновационной и креативной среды. Особое внимание Правительства Великобритании креативные индустрии привлекли потому, что в 1996–1997 годах именно творческий экспорт стал самым прибыльным для британской экономики.

В конце 1990-х годов на творческие индустрии обратили свое внимание и экономисты Соединенных Штатов Америки. В 1997 году выпуск фильмов, книг, музыки, телевизионных программ и т. д. принес экономике страны прибыль в 414 миллиардов долларов, обогнав в показателях экспорта такие отрасли экономики, как химическая, автомобильная промышленность, производство одежды, компьютеров, электроники и самолетов.

---

[7] *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Культурная индустрия : Просвещение как способ обмана масс. — М. : AdMarginem, 2016. — 104 с.

[8] Department for Culture, Media and Sport. Creative Industries Programme. Creative Industries Mapping Document. — London, 2001. — P. 7.

Именно в это время, в конце 1990-х — начале 2000-х годов зародилась новая общественная и экономическая теория, которая, возможно, парадоксально соединила две полярные сферы жизни людей: творчество и экономику — ни то ни другое не является чем-то новым и специфичным, однако изменение отношений между ними привело общественные, культурные и профессиональные институты к коренным изменениям.

Джон Хокинс, один из авторитетнейших исследователей творческих индустрий, автор бестселлера «Креативная экономика», предложил структуру данных индустрий. Первой из структурных элементов креативных индустрий автор назвал индустрию авторского права, где основой служит авторское произведение: это такие сферы деятельности, как кино, видеопродакшен, реклама, дизайн, компьютерное программирование, фотография, музыка, исполнительские искусства, издательское дело, видеоигры, телевидение и радио. Вторым элементом являются так называемые патентные индустрии. К ним относятся информационные технологии, промышленный дизайн, фармацевтическая промышленность, электроника, машиностроение, космическая и транспортная промышленность и т. п. И если, на первый взгляд, данные сферы носят больше технический, нежели креативный характер, то, вспоминая, что креативность в контексте творческих индустрий связана в первую очередь с инновационной деятельностью, а в технических областях роль и значимость инноваций носит решающий характер, данное противоречие становится неактуальным. Кроме того, важнейшей деятельностью в патентных индустриях являются научные исследования и разработки, обладающие креативными и инновационными характеристиками. Третья составляющая — это индустрия торговых марок, которая также подразумевает высокие требования к креативности и оригинальности. Четвертая часть структуры — это искусство и архитектура.

Важнейшей задачей в условиях современного общества оказывается формирование платформы функционирования творческих индустрий, и такой платформой в наше время становится креативное пространство.

Креативные пространства — одна из наиболее популярных современных форм организации культурной жизни и деятельности. Д. Н. Суховская описывает креативное пространство как инфраструктуру, где можно проводить или посещать мероприятия, найти сторонников, сотрудников, а также партнеров для реализации инновационных социально значимых проектов или коммерческих стартапов[9]. П. Ллойд в книге «Креативное пространство» определяет его как «правильно продуманную среду, которая побуждает личность к созданию чего-то нового, быть общительным и вдохновляться»[10].

Креативные центры, в свою очередь, это непосредственно площадка, форма организации и функционирования данных пространств. К ним относятся арт-центры, коворкинги, кластеры, лофты, арт-кафе и анти-кафе. Важнейшей целью креативных центров является создание условий для реализации творческого потенциала, коммуникации и коллаборации творческих усилий аудитории этих

---

[9] *Суховская Д. Н.* Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории // Молодой ученый. — Краснодар, 2013. — № 10. — С. 650.

[10] *Lloyd P.* Creative space. — U. K. : Capstone, 2009. — P. 216.

центров, а также формирование сообщества, комьюнити представителей творческих индустрий и создание ими культурных проектов.

Принято считать, что история креативных пространств началась в 1960-е — 1970-е годы прошлого столетия на Манхеттене в Нью-Йорке, когда в «переехавших» на окраины заброшенных заводах свои студии и мастерские организовали самые видные деятели искусства тех времен, среди которых оказались Джексон Поллок, Жан-Мишель Баския, Энди Уорхол и многие другие. Так, с 1962 года одно из таких помещений, в то время в производственном районе Сохо, заняла студия великого представителя поп-арта Энди Уорхолла. «Фабрика», так была названа эта студия, стала не только мастерской художника, но и местом встреч, вечеринок, выставок — культурным и модным центром города. Благодаря столь громким успехам «Фабрики» и других художественных мастерских Сохо постепенно стал местом «паломничества» богемы и со временем превратился в самый известный и престижный район Нью-Йорка.

Постепенно данная тенденция охватила и многие европейские столицы: свои креативные пространства на территориях бывших промышленных зданий появились в Лондоне, Стокгольме, Копенгагене, Амстердаме, Париже, а вскоре подобные центры открылись практически в каждом более-менее крупном европейском городе.

Начиная с конца 90-х годов постепенное развитие творческие пространства приобретают и в России. В начале 2010-х годов приходит резкая популярность креативных центров в Санкт-Петербурге, Москве, Екатеринбурге, Перми, Владивостоке и т. д.

Каждый креативный центр основывается на индивидуальной функциональной и эстетической концепции. Такие центры предоставляют целый спектр досуговых вариаций для своей аудитории и множество возможностей для творческой реализации своих резидентов. Кроме того, креативные центры являются коммуникативной площадкой, стимулирующей общение и взаимодействие резидентов и посетителей, что способствует формированию сообщества представителей творческой молодежи и инициирует развитие креативного класса в России.

Таким образом, можно отметить, что создание креативных центров — это путь к формированию благоприятной творческой среды. И как платформа для сотворчества представителей креативного класса, данные центры обладают мощным потенциалом для развития городского пространства, экономики, общества и культуры.

Несмотря на то что креативные центры часто не выполняют свои коммуникативные и культурные функции и не все резиденты нацелены на трансформацию и преобразование социокультурной среды, а скорее просто на привлечение прибыли, именно в условиях данных пространств и силами творческих индустрий происходит создание новых художественных ценностей, инновационных технологий и продуктов, главным качеством которых становится креативность.

1.3. Потенциал социально-культурных технологий в формировании коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах

В условиях рынка творческих индустрий креативные пространства заинтересованы в постоянном развитии, условием которого является интеграция в деятельность креативных центров социально-культурных технологий. В данном контексте потенциал социально-культурных технологий широк и может проявляться одновременно и в социальном, и в маркетинговом, и в проблемном

аспекте, т. е. служить инструментом решения конкретных социокультурных задач, стоящих перед креативным центром. К сожалению, на данном этапе развития креативных центров в России потенциал социально-культурных технологий в организации их деятельности практически не реализуется.

Социально-культурные технологии являются системой средств, методов и форм социально-культурной деятельности, направленной на достижение поставленных результатов, к которым могут относиться решение социальных проблем, преобразование и развитие культурной жизни, приобщение человека к творчеству, реализация личностного потенциала и многое другое. Социально-культурные технологии представляют собой социальную, культурологическую, педагогическую, психологическую системы последовательных алгоритмических, методологических, теоретических, организационно-управленческих и инструментальных действий, направленных на качественное изменение объекта[11].

Данная работа основывается на концепции Г. Ю. Литвинцевой. Согласно концепции автора, к социально-культурным технологиям относятся информационно-просветительские, художественно-зрелищные и игровые технологии.

Информационно-просветительские технологии связаны с информационно-просветительской деятельностью, направлены в первую очередь на интеллектуальное развитие личности, на включение ее в процесс непрерывного образования, на приобщение человека к различным областям знания и науки, удовлетворение потребности аудитории в знаниях и информации.

В контексте формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах информационно-просветительские технологии в наибольшей степени обладают потенциалом. Участие в деятельности информационно-просветительского характера сопровождается не только перспективами в совершенствовании профессиональных навыков и компетенций, создании новых профессиональных связей и участии в проектах, но и персональным досуговым интересом, ведь информационно-просветительские технологии проявляют наиболее синтезированный характер в отношениях между так называемым «приятным» и «полезным».

Использование информационно-просветительских технологий направлено на приобретение аудиторией креативных центров новых профессиональных знаний, развитие навыков и общей культуры личности, удовлетворение потребности в получении необходимой информации, в самостоятельном ее осмыслении, анализе и интерпретации получаемой информации путем включения в диалогово-коммуникативное пространство. Информационно-просветительские технологии отражают коммуникативную, социализирующую и просветительскую функции социально-культурной деятельности, ориентируются на интересы и потребности аудитории креативных центров.

К основным принципам информационно-просветительских технологий относятся:

— целенаправленность, адресность и доступность информации;
— систематичность, преемственность и последовательность в распространении и приобщении к знаниям;

---

[11] *Литвинцева Г. Ю.* Культурология досуга : учеб. пособие. — СПб. : Культ- ИнформПресс, 2018. — С. 104.

— непрерывность и поэтапность включения аудитории в информационно-просветительскую деятельность.

К основным функциям информационно-просветительских технологий относятся:

— социализирующая;
— просветительская;
— образовательная, познавательная;
— коммуникативная.

Целью информационно-просветительских технологий является включение аудитории креативных центров в информационно-просветительскую деятельность, направленную на совершенствование их профессиональных навыков, знаний и компетенций, а также развитие общей культуры личности участников.

Задачи информационно-просветительских технологий:

1. Приобретение новых профессиональных знаний и умений у резидентов креативных центров.
2. Получение аудиторией новой, актуальной информации общественного, культурного, экономического и другого характера.
3. Развитие общей культуры личности участников.
4. Развитие коммуникативных способностей аудитории.
5. Формирование представлений о современной социокультурной ситуации.
6. Развитие навыка поиска решений социокультурных проблем и реализации инновационных проектов.
7. Развитие креативных, творческих навыков аудитории.

Специфические черты художественно-зрелищных технологий определяются художественной деятельностью организаторов досуга, направленной на разработку сценариев социально-культурных мероприятий, их подготовку, организацию и проведение. Содержание сценария имеет документальную и художественную основу. В содержание сценария закладываются приемы активизации участников программы путем их включения в различные формы социальной деятельности.

К специфическим принципам художественно-зрелищных технологий относятся:

— принцип единства художественно-образного и информационно-логического воздействия;
— принцип комплексного использования документального и художественного материала;
— принцип драматургической организации содержания социально-культурных мероприятий и последовательности их композиционного построения.

К функциям художественно-зрелищных технологий относятся:

— эстетическая;
— коммуникативная;
— креативная;
— рекреативная.

Основной целью художественно-зрелищных технологий является удовлетворение потребностей аудитории креативных центров в художественном освоении мира.

Среди задач художественно-зрелищных технологий в контексте данной работы можно выделить первичные и вторичные. Первичные — это задачи, направленные на целевую аудиторию технологии. Среди них:

1. Приобщение участников к миру искусства.
2. Развитие креативных способностей аудитории.
3. Развитие художественного вкуса.
4. Создание ситуации неформального общения для участников технологии.

Вторичные задачи создают систему преимуществ и бенефитов для самого кластера. Реализация на базе креативного центра событий художественной направленности способствует росту имиджа и репутации креативного центра как центра культуры и искусства, созданию инфо-поводов.

Игровые технологии связаны с игровой деятельностью, которая характеризуется снятием иерархических границ между субъектом и объектом воспитания, созданием коммуникативного пространства, свободного от привычных стереотипов, власти социальных условностей, которая основывается на совместном творчестве организатора и участника социально-культурной деятельности.

Игровые технологии базируются на следующих специфических принципах:

— принцип логической и временной последовательности развития игры на основе наличия прямых или косвенных правил;
— принцип состязательности и аттракции;
— принцип импровизации и самоутверждения.

К функциям игровых технологий относятся общие функции социально-культурной деятельности.

К специфическим функциям относятся:

— терапевтическая;
— компенсаторная;
— коррекционная;
— гедонистическая.

Целью игровых технологий является включение аудитории креативных центров в игровую деятельность, направленную на формирование диалогово-коммуникативного пространства и развитие неформальных отношений среди участников процесса.

Задачи игровых технологий:

1. Удовлетворение потребности участников в психологической и физической разрядке, в развлечении.

2. Развитие социально-культурной активности аудитории.

3. Создание условий для самоутверждения, самовыражения и проявления творческой активности аудитории.

4. Включение участников в игровые ситуации, направленные на укрепление межличностных отношений, работу в команде.

В данном исследовании центральной задачей является формирование концепции создания и развития коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре. Проектирование технологии, отвечающей главной цели данной концепции, является наиболее целесообразным путем решения поставленных в работе задач. Технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре базируется на модели проектирования социально-культурных технологий, предложенной Г. Ю. Литвинцевой, а инструментальной основой данной технологии являются информационно-просветительские, художественно-зрелищные и игровые технологии.

Успешное развитие креативного кластера возможно при формировании особой коммуникационной модели между резидентами и кураторами пространства, т. е. комплекса представлений, подходов и инструментов взаимодействия креативного центра со своей аудиторией.

Данная модель включает пять уровней. Первый уровень — диалоговый. Креативный кластер объединяет резидентов различных творческих индустрий, и создание условий для их общения и взаимодействия является одной из первостепенных его задач. Здесь креативный кластер выступает в качестве фасилитатора.

Второй уровень — просветительский: креативным кластерам необходимо аккумулировать значительный объем знаний о креативных индустриях, а также бизнесе и маркетинге и вести систематическую работу по превращению его в общедоступную базу знаний, а также проводить регулярные события просветительской направленности, для того чтобы одновременно оставаться интересным и полезным аудитории, исполняя образовательную функцию.

Третий уровень — презентационно-выставочный: в стенах креативного кластера происходит полный цикл реализации творческих идей, после создания продукта важно его выгодно презентовать на специальной площадке для обеспечения должного внимания к работе.

Четвертым уровнем является имиджевый уровень. Креативный кластер должен обладать богатым репутационным потенциалом как место для успешной реализации и коммерциализации творческих идей и уникальным имиджем.

Пятый уровень — проектный — является основным для перспективы развития современной культурной ситуации и социокультурной жизни городского сообщества. Креативный кластер должен обеспечить необходимые условия для исследований в области креативных индустрий, бизнеса и маркетинга, успешной разработки инновационных проектов и их последующей реализации.

Выводы по первой главе

В наше время главным субъектом создания и развития культурных ценностей, внедрения инновационных идей, продуктов и технологий становятся творческие индустрии. Творческие индустрии — это спектр компаний, основой которых является деятельность по созданию продуктов или услуг, характеризующихся новаторским подходом. Человеческий капитал творческих индустрий — представители креативного класса — нового класса людей, главной ценностью профессиональной деятельности которых является креативность.

Главной платформой функционирования творческих индустрий и локализации креативного класса являются креативные пространства, функционирующие в форме креативных центров. Креативные центры — это пространства синтеза творчества, предпринимательства и коммуникации. Однако на практике часто креативные центры не реализуют данные принципы, забывая и про творчество, и про коммуникацию, превращая подобные центры не в сотворческую среду, которой она и должна быть, а в пространство конкуренции малых компаний.

Само понятие креативных пространств характеризует их как социально-культурную среду, предназначенную для интеграции профессиональной и социально-культурной деятельности, для коммуникации как неформальной, так и рабочей, выражающейся прежде всего в коллаборационных, инновационных проектах. Интеграция социально-культурных технологий в деятельность

креативных центров в данном случае связана в первую очередь с инициированием использования их средств для создания коммуникационно-диалогового пространства, обеспечивающего общение резидентов креативных центров, их творческое взаимодействие и профессиональное развитие.

Концепция формирования коммуникативного пространства творческих индустрий средствами социально-культурных технологий в креативных центрах базируется на идее интеграции кураторов и резидентов креативных центров для их вовлечения в процесс создания и реализации инновационных культурных проектов и формирования интереса аудитории к результатам их деятельности. Основой концепции является модель нового формата взаимодействия между резидентами и кураторами креативных центров, реализующегося на диалоговом, просветительском, презентационно-выставочном, имиджевом и проектном уровнях.

Социально-культурные технологии — информационно-просветительские, художественно-зрелищные и игровые — являются универсальным инструментом, ядром формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ ПОТЕНЦИАЛА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ФОРМИРОВАНИИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ В КРЕАТИВНЫХ ЦЕНТРАХ МЕГАПОЛИСА (НА ПРИМЕРЕ Г. САНКТ-ПЕТЕРБУРГА)

2.1. Исследование творческих индустрий и уровня коммуникации в креативных центрах Санкт-Петербурга

В настоящее время в Санкт-Петербурге действует более 30 центров, которые в большей или меньшей степени являются действительно «креативными», но по крайней мере идентифицируют себя таковыми. Среди наиболее популярных и успешных креативных центров можно назвать «Голицын Лофт», «Новую Голландию», «Этажи», «Ткачи», Artplay, «Севкабель», «Ленполиграфмаш».

Эмпирическое исследование творческих индустрий и уровня коммуникации в креативных центрах Санкт-Петербурга проходило в два этапа.

На первом этапе эмпирического исследования на базе 30 ведущих креативных центров Санкт-Петербурга (что составило численность генеральной совокупности) и информационных и новостных ресурсов о жизни города: газета «Бумага», TheVillage — проводилось эмпирическое исследование современного рынка творческих индустрий и креативных центров.

Целью исследования был анализ современного состояния развития креативных центров и индустрий в Санкт-Петербурге. Задачи исследования:

1. Сравнение креативных центров Санкт-Петербурга; анализ уровня их посещаемости и популярности, степени удовлетворенности аудитории качеством услуг креативных центров и их резидентов — представителей творческих индустрий.
2. Выделение положительных и негативных аспектов работы креативных центров Санкт-Петербурга и их резидентов.

Исследование происходило с помощью метода анкетирования.

Выборка эмпирического исследования 1218 респондентов — резидентов и посетителей креативных центров.

Результаты исследования показали:

1. Более 80 % респондентов посещали креативные центры.
2. Более половины респондентов посещают креативные центры ежемесячно.
3. Наиболее узнаваемыми креативными центрами являются: «Голицын Лофт» (с деятельностью знакомы 92 % респондентов), «Новая Голландия» (87 %), «Этажи» (82 %).
4. Наиболее посещаемыми креативными центрами являются: «Голицын Лофт» (его посещали 84 % респондентов), «Новая Голландия» (79 %), «Севкабель» (71 %).
5. Среди центров, качеством услуг которых удовлетворены респонденты: «Новая Голландия» (36 %), «Голицын Лофт» (23 %), «Севкабель» (16 %).
6. При выборе положительных аспектов функционирования данных центров были выделены: резиденты кластера (22 % ответов), месторасположение (17 %), эстетическая концепция (14 %), атмосфера (12 %), событийность (11 %).
7. Среди креативных центров, качеством услуг которых респонденты остались не удовлетворены: «Этажи» (37 % ответов), «Ткачи» (16 %), «Пушкинская 10» (5 %), «Флигель» (4 %), «Артплей» (4 %).

Респонденты отметили следующие негативные факторы функционирования данных центров: атмосфера (30 % ответов), коммерциализация (27 %), месторасположение (16 %).

8. Наиболее распространенные причины посещения креативных центров: отдых или досуг (41 % ответов), питание (39 %), работа (27 %), встречи с друзьями (24 %), встречи с коллегами (12 %).
9. Среди творческих индустрий, представленных резидентами креативных центров Санкт-Петербурга, наиболее популярными у респондентов стали сферы: питания (кофейни, рестораны и пр.) (44 % ответов), моды (дизайнерские магазины, шоу-румы) (39%), книжного / издательского дела (книжные магазины) (14 %), дополнительного образования (представлены лекциями, встречами, воркшопами и мастер-классами) (13 %), дизайна (11 %).
10. Наибольшее удовлетворение от качества услуг представителей творческих индустрий респонденты получили в сферах: книжного / издательского дела (60 % опрошенных), моды (42 %) и дизайна (41 %).
11. Среди положительных аспектов услуг представителей творческих индустрий, резидентов креативных центров респонденты отметили: эксклюзивность, оригинальность предоставляемого продукта (72 % опрошенных), качество и характер обслуживания (64 %), эстетичность и атмосферу локации (41 %).
12. Среди негативных факторов услуг резидентов центров были выделены: завышенная цена услуг (27 % ответов), неформальный характер работы или дилетантизм (16 %). Большинство респондентов не смогли выделить негативные факторы во взаимодействии с компаниями творческих индустрий, представленных креативными центрами Санкт-Петербурга.
13. Респондентам, которые не посещают креативные центры, было предложено обозначить причины. Среди них: отсутствие интереса (45 % опрошенных), недостаточное количество свободного времени (38 %), неосведомленность о деятельности креативных центров (13 %).

14. Аудиторию креативных центров в большинстве (64 %) представляет молодежь (от 14 до 30 лет), абсолютное большинство составляют люди до 40 лет (84 %), более 60 % респондентов сами являются представителями творческих индустрий.

Для наиболее подробного представления результатов исследования они были систематизированы, разделены на три основных блока: характеристика креативных центров Санкт-Петербурга, характеристика творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга, характеристика аудитории креативных центров Санкт-Петербурга. Результаты представлены в виде инфографики на *рис. 1* (характеристика креативных центров Санкт-Петербурга), *рис. 2* (характеристика творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга) и *рис. 3* (характеристика аудитории креативных центров Санкт-Петербурга).

Результаты проведенного автором исследования показали, что одним из основных креативных центров Петербурга является кластер «Голицын Лофт»: более 90 % респондентов знакомы с кластером, более 80 % — его посещали. Именно данный кластер является базой эмпирического исследования и реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

Креативный кластер «Голицын Лофт» начал работать в мае 2016 года в пустовавшем долгое время особняке XVIII века на Набережной реки Фонтанки, примечательном тем, что в нем жили братья Тургеневы и проходили встречи знаменитого поэтического общества «Арзамас».

Пространством, в состав которого входит пять зданий, флигель и большой двор, занимается команда BS ArtDevelopmentGroup. Сейчас количество его резидентов достигает более 120 разнообразных компаний.

На втором этапе эмпирического исследования осуществлялся анализ деятельности опытно-экспериментальной базы исследования — креативного кластера «Голицын Лофт», проводилось исследование профессиональных потребностей и досуговых предпочтений резидентов центра, а также уровня их взаимодействия.

Целью исследования являлся анализ деятельности резидентов креативного кластера «Голицын Лофт», определение их потребностей, досуговых предпочтений и уровня взаимодействия.

Задачи исследования:

1. Анализ деятельности резидентов кластера «Голицын Лофт».
2. Выделение реальных потребностей, дефицитов и запросов представителей творческих индустрий, резидентов «Голицын Лофта».
3. Определение уровней взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах и описание их критериев.
4. Выявление уровня взаимодействия резидентов кластера «Голицын Лофт».

Для данного исследования был выбран метод анкетирования. Анкетирование проходило среди резидентов кластера «Голицын Лофт», а также на страницах в социальных сетях данного кластера для фрилансеров креативной сферы. Общее количество респондентов — 164 человека, среди которых как инициаторы, руководители компаний, базирующихся в «Голицыне», так и обслуживающий персонал — мастера, консультанты, официанты, специалисты PR и маркетинга, фотографы, дизайнеры, программисты и т. д. Результаты анализа были систематизированы и разделены на три основных тематических блока: потребности

резидентов и гостей кластера, их досуговые предпочтения, а также уровень их взаимодействия.

«Голицын Лофт» представлен крайне широким спектром областей и сфер деятельности, таких как дизайн и проектирование, программирование и IT, реклама и PR, СМИ, издательское дело, визуальное искусство, фотография, мода, галерейное дело, а также много компаний из сферы общественного питания.

Исследование потребностей аудитории было необходимо для обоснования актуальности работы, подтверждения исследовательской гипотезы, а также для формирования дальнейших практических задач и путей решения проблем и дефицитов резидентов кластера и творческих фрилансеров.

В результате исследования можно выделить следующие основные потребности и дефициты, которыми обладают респонденты:

1. Коллегиальное общение, профессиональный рост.
2. Поиск партнеров, участие в совместных проектах.
3. Площадка не только для работы (мастерские), но и для проведения встреч, совещаний, переговоров и презентаций проектов.
4. Живое общение: профессиональное и неформальное.
5. Поиск идей и вдохновения.
6. Площадка для презентации проектов.

Для исследования коммуникации среди резидентов кластера «Голицын Лофт» необходимо определить уровни взаимодействия. Автором предложено три уровня взаимодействия: низкий, средний и высокий. Их критерии представлены в *табл. 1.*

Таблица 1. Уровни взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах

Уровень	Критерии
Низкий	— Отсутствие корпоративной культуры в среде кластера. — Отсутствие профессиональной коммуникации между резидентами пространства. — Отсутствие либо низкий уровень неформальной коммуникации между резидентами. — Отсутствие коллаборационных проектов резидентов кластера
Средний	— Размытое представление резидентов о корпоративной культуре во внутренней среде кластера. — Отсутствие профессиональной коммуникации между резидентами пространства. — Наличие неформальной коммуникации. — Отсутствие коллаборационных проектов резидентов кластера
Высокий	— Официальная или неформальная корпоративная культура в среде кластера. — Наличие профессиональной коммуникации между резидентами. — Наличие неформальной коммуникации между резидентами. — Совместный отдых и досуг резидентов кластера. — Совместные и коллаборационные проекты среди резидентов кластера

Исследование уровня взаимодействия резидентов кластера «Голицын Лофт» показало, что в данном креативном центре — низкий уровень.

Исследование проводилось по критериям, указанным в *табл. 1,* с помощью шкалы от 1 до 10. В результате был выявлен средний балл.

Первый показатель получил сокращенное название «знакомство». В данном случае высокие показатели подразумевают то, что респондент знаком с большинством резидентов кластера, средний уровень — респондент знаком с некоторыми резидентами, а низкий уровень означает, что респондент не знаком с другими резидентами кластера.

Второй критерий — «неформальное общение». Здесь оценка «10» обозначает дружеские отношения между резидентами, «8–9» — товарищеские, «6–7» — приятельские, «3–5» — нейтральные, показатель ниже «3» означает низкий уровень коммуникации.

Третья шкала — «профессиональная коммуникация». В данном критерии оценки «9–10» предполагают частое и плодотворное сотрудничество резидентов, «6–8» — наличие успешного, но редкого опыта сотрудничества, «3–5» — наличие негативного опыта сотрудничества, показатель ниже «3» оценивается как фактическое отсутствие профессиональной коммуникации.

Четвертый показатель — «корпоративная культура». Здесь на субъективный взгляд участника оценивается наличие какой-либо сформированной отдельной системы отличительных знаков: совместные традиции, ценности, особая система коммуникации, внешние атрибуты (например, определенная одежда) и т. п.

Пятый пункт — оценка совместного досуга. Здесь показатель выше «8» означает то, что резиденты часто проводят совместный досуг, показатели выше «5» указывают на редкий совместный досуг, все показатели ниже означают очень редкий совместный досуг, либо его отсутствие.

Шестой критерий — «атмосфера». Данный пункт подразумевает субъективную оценку участниками общей атмосферы в кластере.

В *табл. 2* приведены средние баллы оценки уровня коммуникации респондентами на основании опроса 164 респондентов (шкала от 1 до 10).

Таблица 2. Оценка уровня взаимодействия резидентов кластера «Голицын Лофт»

Критерий	**Средний балл оценки по критерию**
Знакомство	3
Неформальное общение	2
Профессиональная коммуникация	1
Корпоративная культура	1
Досуг	1
Атмосфера	4

Результаты исследования уровня коммуникации показали:

1. Большинство респондентов считают, что в кластере нет общей корпоративной культуры, она существует лишь внутри каждой отдельной компании — арендаторов.
2. В пространстве слабо развита неформальная коммуникация и свободное общение между резидентами.
3. Профессиональная коммуникация резидентов полностью отсутствует, за исключением тех случаев, когда кураторами нескольких компаний являются одни люди.
4. Резиденты не проводят совместный досуг и не реализуют коллаборационные проекты.
5. Самый высокий показатель носит критерий «атмосферы» (4), но он также соответствует низкому уровню взаимодействия и коммуникации.

«Голицын Лофт» имеет широчайший потенциал для развития коммуникационных и коллаборационных процессов, однако этот потенциал не реализуется в кластере. Согласно опросу резидентов кластера, более 90 % «Голицына» никогда не участвовали в совместных проектах или деятельности, при том что более 70 % респондентов проявили желание к коллаборации.

Дальнейшая работа в рамках исследования основана на гипотезе о том, что при повышении уровня взаимодействия резидентов кластера увеличится вероятность создания профессиональных коллабораций среди резидентов и приведет к созданию новых культурных проектов, что поможет развивать современную культурную жизнь Санкт-Петербурга, а также будет способствовать развитию качества творческих индустрий.

Инструментальной основой для создания условий коммуникации и интеграции резидентов являются социально-культурные технологии. Совместный досуг является важнейшим элементом сплочения, совершенствования отношений и развития коммуникации. Кроме того, при интеграции в досуговые мероприятия просветительского аспекта досуг может стать и возможностью отдыха, и источником новых знаний, навыков, связей и контактов.

Исследование досуговых интересов и предпочтений резидентов кластера «Голицын Лофт» дало следующие результаты:

1. У респондентов нет запроса на конкретные формы социально-культурной деятельности. Среди выделенных форм значились лекции, концерты, мастер-классы, кинопоказы, спектакли, перфомансы, тренинги, игры и многое другое. Однако в процентном соотношении наиболее популярными видами форм досуговой деятельности оказались формы информационно-просветительской направленности: приоритетом их указало более 35 % респондентов.

2. Важнейшим аспектом досуга для респондентов является содержание деятельности: более 70 % отметили то, что мероприятия для них должны приносить пользу — интеллектуальную, профессиональную или релаксационную.

3. Значимым фактором в мероприятиях для респондентов является авторитет людей, причастных к данному событию (лекторов, спикеров, мастеров). При этом респонденты отмечают, что под «авторитетностью» они подразумевают компетентность, успешность в работе, искреннюю любовь к своему делу, а не известность.

4. Респонденты проявили желание и тягу к командной работе.

5. Респондентам также интересна креативная составляющая в рамках досуга.

6. Участники опроса также отметили значимость эстетической составляющей события, мероприятия и обязательные условия дружеской, свободной атмосферы.

Учитывая все результаты исследования, можно сделать выводы:

1. Санкт-Петербург носит статус «культурной столицы», однако для поддержания этого статуса необходимо не только сохранять культурное и историческое наследие, но и развивать современную культуру, искусство, технологии, внедрять инновации в жизнь общества. Главную роль в этом процессе играют творческие индустрии.

2. В Санкт-Петербурге практически отсутствуют креативные центры, полностью соответствующие критериям настоящего креативного пространства. Существует лишь несколько положительных примеров подобных пространств.

Среди них «Новая Голландия», «Севкабель» и «Голицын Лофт». Последний из перечисленных кластеров является базой данного исследования.

3. Несмотря на то что среди петербуржцев «Голицын Лофт» имеет положительную репутацию, анализ внутренней среды кластера показал, что особой культуры внутри кластера не существует, все резиденты обособлены и не взаимодействуют ни в неформальной, ни в профессиональной деятельности, хотя у большей части респондентов было выявлено желание и стремление к коммуникации и коллаборации.

4. Решением перечисленных проблем может стать создание коммуникационно-диалогового пространства, обеспечивающего общение резидентов креативных центров, их творческое взаимодействие и профессиональное развитие. В рамках данного коммуникативного пространства резиденты кластера и фрилансеры творческой направленности будут иметь возможность провести совместный досуг, нацеленный на новые для аудитории знания и навыки, развитие отношений среди участников и, как следствие, создание творческих проектов, имеющих всестороннюю поддержку, обеспечиваемую тем, что участники — профессионалы разных сфер креативных индустрий. При этом форма реализации досуга не является решающим фактором для аудитории, более важным аспектом будет содержание мероприятий.

2.2. Технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре

Разработка технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий осуществляется:

— на методологическом уровне, который основывается на культурологическом и других научных подходах и концепциях к пониманию сложившейся социально-культурной ситуации, связанной с появлением и развитием креативного класса, творческих индустрий и креативных центров;
— теоретическом уровне, основой которого стала культурология досуга и различные досуговедческие дисциплины, которые изучают и формируют принципы и технологии целенаправленного управления процессами социально-культурного взаимодействия;
— инструментальном уровне, в рамках которого осуществляется выбор и обоснование социально-культурных технологий и досуговых практик, необходимых для формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

Методологический уровень технологии

Методологической основой технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах является культурология и различные подходы и концепции в рамках данной науки, а также основные культурологические принципы: научности и объективности, интегративности, историзма, целостности, детерминизма, развития и принцип плюралистичности.

Исходя из обоснования подходов и научных взглядов на исследуемую проблему, представленных в параграфах 1.1 и 1.2, была разработана концепция коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах, выделены ее основные идеи и принципы.

Коммуникативное пространство творческих индустрий в креативных центрах — это новый формат взаимодействия их кураторов, резидентов и посетителей, основанный на интеграции досуга, творческой и профессиональной деятельности. Целью данного коммуникативного пространства является развитие навыков и качеств представителей творческих индустрий и вовлечение их в совместную деятельность по созданию и реализации инновационных культурных проектов. Коммуникативное пространство творческих индустрий основано на комплексном использовании традиционных и инновационных социально-культурных технологий.

На основании данной концепции были выделены принципы, на которых базируется технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга средствами социально-культурных технологий:

1) принцип креативности:
— как образа жизни;
— как фактора интеграции профессий творческого и нетворческого характера;
— как генерирования идей;
2) принцип организации деятельности креативных центров на основе открытости, общедоступности, свободной реализации творческого потенциала, коммуникации и коллаборации резидентов культурных центров, инновационности, инициативы, результативности, культуросозидающего потенциала;
3) принцип взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах;
4) принцип комплексной реализации образовательной, просветительской, развлекательной, экономической функций креативных центров.

Теоретический уровень технологии

Теоретической основой технологии является культурология досуга и другие досуговедческие дисциплины, которые изучают и формируют принципы и технологии целенаправленного управления процессами социально-культурного взаимодействия.

Среди спектра направлений социально-культурных взаимодействий в изучаемой проблематике центральное место занимает теория и методика социально-культурных взаимодействий коммерческих социально-культурных учреждений с целевой аудиторией. В рамках теории реализуется изучение не только традиционных форм организации социально-культурных взаимодействий, но и инновационных, к которым в том числе относятся учреждения «нового типа»: различные креативные центры, лофты, кластеры, коворкинги и т. п. При грамотной организации деятельности креативных пространств данные центры выступают как платформы активного процесса формообразования, что обеспечивает синтез традиционных и инновационных социально-культурных технологий.

Соответственно, основной целью данной технологии является формирование принципиально нового для российской практики формата взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах на основе интеграции традиционных и инновационных социально-культурных технологий, а задачей становится формирование инструментария:

— по созданию условий для реализации творческого потенциала резидентов и аудитории творческих кластеров;
— формированию платформы создания и реализации совместных социально-культурных проектов резидентами креативных центров;

— развитию профессиональных и творческих навыков резидентов и посетителей кластеров;
— созданию условий для неформального общения резидентов и аудитории креативных кластеров;
— развитию креативных центров;
— продвижению услуг креативных центров.

Проектирование технологии, отвечающей главной цели, является наиболее целесообразным путем решения поставленных проблем и задач. Технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре базируется на модели проектирования социально-культурных технологий, предложенной Г. Ю. Литвинцевой, а инструментальной основой данной технологии являются социально-культурные технологии: информационно-просветительские, художественно-зрелищные и игровые.

Инструментальный уровень технологии

На инструментальном уровне, на основании описанных в параграфе 1.3 социально-культурных технологий, осуществляется выбор необходимых для реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах форм социально-культурной деятельности.

Информационно-просветительские технологии

В процессе реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах средствами социально-культурных технологий, на основании анализа потребностей и досуговых предпочтений резидентов креативных центров, целесообразно использовать следующие формы.

Воркшоп — одна из инновационных форм социально-культурной деятельности, сущность которой заключается в синтезе более привычных мастер-классов, лекций и круглый столов.

Диалоги — средство реализации предметно-информационной и целостно-ориентированной составляющей качеств просвещения (возможность поделиться знаниями, быть услышанным и понять реакцию на высказанное).

Дискуссия — специально организованный обмен мнениями (спор единомышленников) по какому-либо вопросу (проблеме) для получения информационного продукта в виде решений.

Диспут — одна из диалогичных форм, процессуально схожая с диалогами, дебатами и дискуссиями. Особенностью данной формы является цель. Цель диспутов не выдвижение своей позиции, победа или поиск решений, здесь главное — не результат, а процесс. В диспутах центральным является обмен мнениями, при этом ни одно из этих мнений не должно быть «единственно» верным.

Круглый стол — форма коллективного диалога, позволяющая с максимальной возможностью проводить плодотворные обсуждения, всесторонне рассматривать различные вопросы, вырабатывать совместные решения, генерировать новые идеи.

Лекции — традиционная для сферы образования и стремительно развивающаяся для социокультурной сферы форма коллективного просвещения, при которой авторитетный лектор, рассказчик, делится с аудиторией информацией и знаниями по определенной тематике, на основе теоретических концепций, научных исследований или собственного опыта.

Мастер-классы — это своего рода творческая лаборатория практического, прикладного характера, которая заключается в передаче опыта, обучении какому-либо навыку мастера аудитории.

Среди форм **художественно-зрелищных технологий** необходимыми для реализации технологии являются:

— киноклуб — просмотры и коллективные обсуждения фильмов, изучение киноискусства;
— инсталляция — создание арт-объектов, посвященных определенной актуальной тематике или проблеме;
— световая инсталляция — создание арт-объектов, посвященных определенной актуальной тематике или проблеме при помощи мультимедийных средств: света, изображения, музыки и т. д.
— выставка-перфоманс — форма художественного представления произведений современного искусства и творчества.

Среди форм **игровых технологий** для реализации технологии были выделены игровые тренинги, ролевые игры и тимбилдинг. Данные формы направлены на формирование межличностного общения, взаимодействия в группе, на снятие психологических барьеров в общении, развитие креативных навыков решения проблем, включают упражнения, игры, выполнение определенных заданий. Целью данных форм является укрепление сформировавшейся команды, создание прочных профессиональных и дружеских связей.

Выбор форм информационно-просветительской, художественно-зрелищной и игровой направленности определяется особенностями аудитории креативных центров, ее потребностями и досуговыми интересами.

Механизм реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга включает пять этапов:

— диагностический этап, на котором осуществляется анализ ресурсной базы учреждения, представляются результаты исследования целевой аудитории и опытно-экспериментальной работы по реализации проекта технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий;
— организационный этап, на котором осуществляется деятельность по подготовке к реализации информационно-просветительских, художественно-зрелищных и игровых форм, направленных на достижение цели и задач технологии, а также деятельность по планированию реализации технологии;
— этап продвижения технологии, направленный на создание ее маркетинговой стратегии, а также информирование целевой аудитории о социально-культурных мероприятиях и стимулирование ее интереса к ним;
— реализационный этап, представляющий собой методику организации социально-культурной деятельности (совокупность форм, методов и средств) по реализации цели и задач технологии;
— оценочный этап, связанный с определением критериев эффективности реализации цели и задач технологии по количественным и качественным показателям.

Реализация технологии получила свой старт в марте 2019 года в креативном кластере «Голицын Лофт» — одной из главных творческих площадок Санкт-Петербурга. По состоянию на август 2020 года показывает положительную

динамику результатов по критериям продуктивности, взаимодействия и развития креативности, что дает основание дальнейшего развития и продвижения технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре.

2.3. Опытно-экспериментальное исследование по реализации проекта коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт»

Опытно-экспериментальное исследование по реализации проекта коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» направлено на апробацию технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах и включало три этапа:

— констатирующий этап, целью которого являлось выявление потребностей, досуговых предпочтений и уровня взаимодействия целевой аудитории;
— формирующий этап, целью которого являлись разработка и внедрение проекта формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0», основанного на данной технологии;
— контрольный этап, целью которого являлось изучение промежуточных результатов проекта по развитию уровня взаимодействия, созданию участниками инновационных проектов, а также развитию уровня креативности аудитории.

Констатирующий этап

Целью констатирующего этапа является выявление потребностей, досуговых предпочтений и уровня взаимодействия целевой аудитории.

Методика и результаты констатирующего этапа представлены в параграфе 2.1.

Формирующий этап

В рамках формирующего этапа была произведена разработка и внедрение проекта формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0», основанного на данной технологии. Данный проект является одновременно и способом апробации технологии, и его результатом. Проект является экспериментальным и призван для доказательства жизнеспособности, универсальности, результативности и воспроизводимости технологии.

Проект формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0»

Эффективное воплощение проекта «КО-2.0» станет отправной точкой для функционирования технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре как универсального механизма, алгоритма новой формы жизнедеятельности креативных пространств, подразумевающей как обязательное условие успешности кластера интеграцию, взаимодействие и партнерство своих резидентов.

В идею и название проекта включены основные ценности данной работы: коммуникация, кооперация, коллаборация, команда, а обозначение «2.0» означает «перезагрузку» представлений о жизни кластера, в которую в рамках данного проекта и технологии включен процесс взаимодействия и интеграции представителей творческих индустрий.

Проблема: отсутствие профессионального коммуникативного пространства для представителей творческих индустрий и креативного класса в условиях креативного кластера.

Цель проекта: создание новой модели профессиональной коммуникации и коллаборации представителей творческих индустрий и креативного класса, реализация коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт».

Задачи:

— Интеграция творческих сил для всесторонней поддержки социокультурного продукта в условиях кластера «Голицын Лофт».
— Создание локального рынка творческих индустрий как площадки встречи и взаимодействия исполнителя и клиента на базе «Голицын Лофта».
— Развитие сетки профессиональных связей представителей творческих индустрий и интереса к созданию коллаборационных проектов.
— Создание условий для неформального общения и развития внутренней культуры кластера «Голицын Лофт».
— Развитие творческих и профессиональных навыков, а также общей культуры личности у участников проекта — резидентов кластера «Голицын Лофт».
— Создание и реализация инновационных культурных проектов при помощи интеграции деятельности представителей различных творческих индустрий в кластере «Голицын Лофт».

Аудитория проекта:

— Участники проекта:
резиденты кластера;
представители сторонних творческих индустрий;
фрилансеры креативной сферы.
— Посетители пространства.

Инструментарий проекта и формы его реализации

Успешное развитие креативного кластера возможно при формировании особой коммуникационной модели между резидентами и кураторами пространства, т. е. комплекса представлений, подходов и инструментов взаимодействия креативного центра со своей аудиторией.

Данная модель включает следующие уровни:

— Диалоговый — креативный кластер объединяет резидентов различных творческих индустрий, и создание условий для их общения и взаимодействия является одной из первостепенных задач кластера. Здесь креативный кластер выступает в качестве фасилитатора.
— Просветительский — креативным кластерам необходимо аккумулировать значительный объем знаний о креативных индустриях, а также бизнесе и маркетинге и вести систематическую работу по превращению его в общедоступную базу знаний.
— Имиджевый — креативный кластер должен обладать богатым репутационным потенциалом как место для успешной реализации и коммерциализации творческих идей и уникальным имиджем.
— Проектный — креативный кластер должен обеспечить необходимые условия для исследований в области креативных индустрий, бизнеса и маркетинга, успешной разработки проектов и их последующей реализации.

— Презентационно-выставочный — в стенах креативного кластера происходит полный цикл реализации творческих идей, после создания продукта важно его выгодно презентовать на специальной площадке для обеспечения должного внимания к работе.

Создание новой модели профессиональной коммуникации и коллаборации представителей творческих индустрий и креативного класса будет реализовано с помощью следующих **форм:**

— мастер-классы и воркшопы;
— лекции;
— круглые столы,
— дискуссии;
— диспуты;
— киноклуб;
— музыкальный клуб;
— танцевальные вечера и др.

Этапы реализации проекта[12]:

1. Подготовительный этап — февраль 2019 года.

Подготовительный этап включает процессы планирования, подготовки ресурсов, набора участников, связей с партнерами и т. п.

2. Этап реализации — с марта 2019 года по март 2021 года.

Этап реализации включает в себя несколько уровней, существующих параллельно также с марта 2019 года по март 2021 года.

3. Завершающий этап — апрель-май 2021 года.

На завершающем этапе будет проведен окончательный мониторинг результатов, анализ проделанной работы и рассмотрены перспективы развития проекта.

Содержание проекта представлено в *табл. 3.*

[12] Этапы и сроки реализации проекта и технологии были изменены в связи с развитием эпидемиологической ситуации, связанной с развитием вируса Covid-19.

Таблица 3. Содержание проекта формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0»

Уровень	Форма	Мероприятие	Содержание
Коммуникационный	Воркшопы, мастер-классы	Мастер-классы «Теории и практики»	Ежемесячные мастер-классы от проекта «Теории и практики» с участием спикеров данного проекта — успешных профессионалов креативных индустрий
		I can choose	Серия воркшопов, посвященных успешным креативным бизнес-моделям и механизмам их создания и реализации, при поддержке проекта «Hello, I can choose»
	Круглый стол	«Круг»	Регулярное собрание участников проекта для генерирования идей и их обсуждения
	Дискуссии	«Бойцовский клуб»	Является прямым продолжением круглого стола. В рамках создания новых проектов и продуктов, генерации идей важным элементов является всесторонний анализ преимуществ и недостатков: участники будут делиться на две команды, одна из которых должна будет только хвалить идеи, другая — критиковать, приводя доводы и аргументы. Таким образом, участники будут видеть более объективную картину их проектов
	Киноклуб	«Синематека»	Каждую новую встречу киноклуба готовит один из его участников, при этом, кроме выбора фильма и его показа, необходимо также подготовить небольшую лекцию на тему фильма и его автора. По завершении просмотра обязательным элементом является обсуждение
	Музыкальный клуб	«12 злобных зрителей»	Формат вдохновлен культовой передачей MTV и заключается в обсуждении музыкальных новинок и видеоклипов. Такая форма позволит участникам всегда сохранять актуальное представление о жизни и развитии одной из основных культурных индустрий — музыкальной
	Танцевальные вечера	«Корпорат»	Подобные танцевальные вечера позволят участникам отдохнуть и пообщаться в неформальной атмосфере
Информационно-просветительский	Лекции	«Культпросвет»	Лекции от проекта «Культпросвет» посвящены истории и современности культуры и искусства
	Диспуты	«XXI»	Философские диспуты участников проекта на актуальные темы и проблемы современной культуры
Имиджевый	Вечер открытых дверей — это вечера, организованные в той форме, которую придумают сами участники проекта	«Открытые двери»	Благодаря данной форме участники будут вовлечены в креативную деятельность по созданию и организации ивента. Подобный опыт полезен любому представителю творческих индустрий. Участники сами придумывают форму проведения, концепцию мероприятия и его тему, если она не задана определенным праздником
Проектный	Встречи (переговоры, совещания, пленеры)	«MEET 2019»	Данный уровень — основа представленного проекта, именно в его рамках участниками будут генерироваться идеи, создаваться концепции, отрабатываться механизмы формирования проектов, их планирование, реализация

Уровень	Форма	Мероприятие	Содержание
Презентационно-выставочный	Выставки		Среди участников проекта художники, иллюстраторы, графики, дизайнеры, архитекторы. Всем им необходима площадка для выставочной деятельности. В рамках проекта она им будет предоставлена базами проекта — «Цифербургом» и «Голицын Лофтом» помесячно
	Презентации		Участники проекта получат возможность не только придумать идею, но и представить концепцию своих проектов на специальных презентациях. Экспертами будут являться кураторы «Голицына» и «Цифербурга», а при необходимости сторонние эксперты из области креативных индустрий. При условии успешной презентации участники получат возможность реализовать свой проект

Контрольный этап

Контрольный этап направлен на анализ промежуточных результатов внедрения проекта формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0» по развитию уровня взаимодействия творческих индустрий, созданию участниками инновационных проектов, а также развитию уровня креативности аудитории.

По состоянию на август 2020 года в рамках проекта было реализовано пять мероприятий: проведено два круглых стола «Круг» — регулярное собрание участников проекта для генерирования идей и их обсуждения (первый «Круг» был посвящен знакомству участников проекта, второй прошел в заданном формате генерации инновационных творческих идей для современных культурных проектов); одно собрание диспут-клуба «XXI», в рамках которого участники дискутируют на актуальные темы и проблемы современной культуры; один танцевальный вечер «Корпорат» — мероприятие, направленное на развитие неформальной и дружеской коммуникации между участниками проекта и их сплочения, а также один «MEET 2.0» — центральное событие проекта, именно в его рамках участники генерируют практические идеи, создают концепции, отрабатывают механизмы формирования проектов, их планирования, реализации.

В рамках проекта по состоянию на август 2020 года сгенерировано 7 креативных идей, разработано 2 культурных проекта, 1 из которых находится на подготовительной стадии реализации.

«Результат реализации» — интегральный показатель, состоящий из нескольких критериальных уровней:

1. Критерий продуктивности.
2. Критерий взаимодействия.
3. Критерий креативности.

Оценка проходит на предварительном этапе, по состоянию на август 2020 года, когда проект находится на стадии реализации, поэтому оценивается не конечный результат, а динамика успехов процесса.

Эффективным результат может считаться при положительной динамике двух или трех критериев.

Критерий продуктивности является количественным и качественным показателем продукта технологии. Продуктом в данном случае являются социокультурные проекты, инновационные модели, арт-объекты и т. п. Результаты по критерию продуктивности представлены в *табл. 4.*

Таблица 4. Результаты технологии продуктивного характера по состоянию на август 2020 года

Критерий	Характеристика критерия	Показатель	Значение
Количество реализованных проектов	Количественный	Количество	1 (находится на стадии реализации)
Количество созданных и обоснованных концепций	Количественный	Количество	7
Аудитория реализованных проектов	Количественный	Средняя посещаемость (количество людей)	– (слишком ранний этап для оценки)
Аудитория реализованных проектов	Количественный	Привлеченная к продукту клиентура (заказчики). Среднее количество людей	8
Аудитория реализованных проектов	Качественный	Уровень удовлетворенности качеством (от числа опрошенных)	– (слишком ранний этап для оценки)
Эффективность для участников проекта	Качественный	Уровень удовлетворенности эффективностью (от числа опрошенных)	93 %
Выгода в сотрудничестве для партнеров	Качественный	Уровень удовлетворенности выгодой (от числа опрошенных)	100 %
Привлеченные инвестиции	Количественный	Сумма привлеченных инвестиций в рублях	– (слишком ранний этап для оценки)
Конечная прибыль	Количественный	Сумма прибыли всех участников в рублях	– (слишком ранний этап для оценки)

Представленные данные показывают положительную динамику результатов.

Общий **критерий взаимодействия** подразделяется на несколько качественных критериев. Оценка взаимодействия происходит по трем уровням. Данные уровни и критерии представлены в параграфе 2.1 в *табл. 1.*

Исследование уровня взаимодействия в рамках проекта проводилось в два этапа. Первый опрос был проведен в марте 2019 года до начала участия аудитории в технологии, второй — в январе 2020 года, когда частично реализован.

Анализ проводился по критериям уровней взаимодействия творческих индустрий в креативных центрах. В *табл. 5* приведены средние показатели от опроса всех участников по критериям в два периода: первый — до старта

технологии, второй — во время реализации проекта, на этапе, когда проведено пять мероприятий в рамках апробации технологии.

Таблица 5. Сравнительный анализ уровня взаимодействия

Критерий	**Средний балл в марте 2019 года**	**Средний балл в январе 2020 года**
Знакомство	3	10
Неформальное общение	2	8
Профессиональная коммуникация	1	8
Корпоративная культура	1	7
Досуг	1	8
Атмосфера	4	9

Сравнительный анализ показал положительную динамику по всем критериям оценки. Уже на начальном этапе реализации технологии уровень взаимодействия (см. *табл. 1* в параграфе 2.1) сменился с «низкого» на «высокий».

Анализ критерия **креативности** проводился в два этапа: первый — до старта экспериментального проекта, в марте 2019 года; второй — в январе 2020 года.

Для определения уровней **креативности** была создана авторская система анализа результатов уже существующих в практике тестов исследования креативности — тест Гилфорда, тест Торренса и тест Вильямса[13].

Каждый из данных тестов имеет свою шкалу оценки. Так, максимальный балл в тесте Торренса составляет 10 баллов, в тесте Вильямса — 100 баллов. Сложнее ситуация с тестом Гилфорда: в нем максимальный результат зависит от ситуации, в которой производится тестирование, а точнее от субъектов тестирования, одновременно производящих его. То есть максимальный балл высчитывается относительно результатов тестирования всех участников тестирования в конкретной ситуации. В данном исследовании максимальный результат составил 32 балла. Чтобы создать интегральный критерий оценки креативности участников, необходимо привести все максимальные баллы к 100 %, затем составить средний показатель по трем тестам у каждого из участников тестирования, а для выявления общего уровня показателей роста креативности выделить среднее из результатов всех участников. Интегральная шкала представлена в *табл. 6.*

[13] *Туник Е. Е.* Лучшие тесты на креативность : Диагностика творческого мышления. — СПб. : Питер, 2013. — 320 с. — (Серия «Практическая психология»).

Таблица 6. Оценка уровня креативности

Подсчет баллов каждого участника				
	Тест Торренса	Тест Вильямса	Тест Гилфорда	Интегральный показатель
Количество баллов равных 100 %	10	100	32	
Количество % равных 1 баллу	10	1	3,125	
Подсчет персонального результата	K1 = K × 10 (количество набранных баллов, умноженное на десять)	K2 = K (количество набранных баллов)	K3 = K × 3,125 (количество набранных баллов, умноженное на три и одну восьмую)	P = (K1 + K2 + K3) / 3 (сумма показателей первых трех столбцов, деленная на три)
Подсчет среднего группового балла				
Средний групповой балл	S = (P1 + P2 + … + P(N)) / N (средний балл равен сумме интегральных показателей каждого отдельного участника, деленной на количество участников)			

Средний балл исследования до старта проекта — 50, а на стадии реализации показатель возрос до 57 баллов. Результаты исследования дали положительную динамику развития креативности у участников. Средний рост показателей — 14 %.

Интегральный критерий, т. е. общий результат технологии, оценивается по шкалам, представленным в *табл. 7.*

Таблица 7. Критерии оценки результата реализации проекта

Результат	**Критерии**
Положительный	1. Позитивная динамика показателей развития: а) продуктивного уровня, б) уровня взаимодействия, в) уровня креативности. 2. Позитивная динамика показателей развития: а) продуктивного уровня, б) уровня взаимодействия
Удовлетворительный	1. Позитивная динамика показателей развития: а) продуктивного уровня. 2. Позитивная динамика показателей развития: а) уровня взаимодействия, б) уровня креативности. 3. Позитивная динамика показателей развития: а) уровня взаимодействия. 4. Позитивная динамика показателей развития: а) уровня креативности
Неудовлетворительный	Отсутствие позитивной динамики на всех критериальных уровнях технологии

На данном экспериментальном этапе промежуточный анализ показывает успешные результаты внедрения формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0» по развитию уровня интеграции творческих индустрий, созданию участниками инновационных проектов, а также развитию уровня креативности аудитории, что доказывает жизнеспособность, результативность, универсальность и воспроизводимость технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре, на основе которой создавался проект.

Выводы по второй главе

Как культурная столица, Санкт-Петербург обладает большим потенциалом для создания и развития креативных центров. Данный потенциал активно используют предприниматели, которые с каждым годом открывают все больше креативных площадок, среди которых кластеры, лофты, арт-центры, арт-резиденции, коворкинги и др.

Однако анализ деятельности креативных центров Санкт-Петербурга выявил как негативные аспекты их функционирования со стороны аудитории, среди которых центральное место занимала тенденция на коммерциализацию, так и спектр потребностей и дефицитов самих резидентов, представителей творческих индустрий.

В условиях рынка творческих индустрий креативные пространства заинтересованы в постоянном развитии, условием которого является интеграция в деятельность креативных центров социально-культурных технологий, которая связана с инициированием использования их средств для создания коммуникативного пространства творческих индустрий, обеспечивающего общение резидентов креативных центров, их творческое взаимодействие и профессиональное развитие.

Основываясь на концепции коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах и учитывая вышеперечисленные факторы, была создана технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном центре, нацеленная на создание новой модели профессиональной коммуникации и коллаборации представителей творческих индустрий и креативного класса.

Технология основана на идее развития креативных индустрий как пути к развитию культуры в целом. Обоснование технологии — это описание предлагаемого механизма развития творческих индустрий и креативных центров, который заключается во взаимодействии и коммуникации их представителей, которая позволит им не только интегрировать силы для создания коллаборационных проектов, которые смогут получить всестороннюю поддержку в процессе реализации, а значит, перейти на новый качественный уровень; сформировать богатую партнерскую систему отношений; привлечь внимание общественности к собственной деятельности и, как следствие, новой клиентуры; но и создать уникальное креативное комьюнити, сообщество, которое обладает невероятной творческой и преобразующей силой, способной создать импульс к существенному развитию современной городской культуры.

Для апробации технологии было проведено опытно-экспериментальное исследование, в рамках которого на базе креативного кластера «Голицын Лофт» был реализован проект формирования коммуникативного пространства творческих индустрий «КО-2.0», основанный на принципах коммуникации, кооперации, коллаборации и командности. На контрольном этапе реализации проекта были проанализированы результаты его внедрения в деятельность креативного кластера «Голицын Лофт». Контроль результатов производился по заявленным критериям: продуктивности, взаимодействия и развития креативности. Положительная динамика результатов реализации проекта доказывает необходимость дальнейшего развития технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема «креативности» стала сегодня одной из важнейших научных проблем, поскольку именно в ее решении ученые и экономисты видят новую модель развития, «творческий рычаг» совершенствования передовых отраслей современной постиндустриальной экономики, основанной на генерации инновационных идей и производстве новых продуктов.

Креативный характер в современном обществе распространился на все сферы жизнедеятельности людей: профессиональную, политическую, образовательную, культурную и т. д. В связи с этим появились такие категории, как «креативная эпоха», т. е. современный этап общественного развития, в котором креативность и инновационность — главные качества для достижения успеха как отдельного человека, так и компаний и даже целых отраслей. Стиль жизни креативного класса выражается в совмещении работы и досуга и стремлении к совершенному культурному потреблению. Местом концентрации креативного класса становятся креативные пространства. Именно такие места демонстрируют потенциал и уровень развития креативной экономики. Креативной экономикой, в свою очередь, называют особый сектор экономики, основанный на творческой интеллектуальной деятельности, коммерциализации культуры и человеческом капитале.

Драйвером креативной экономики выступают творческие индустрии — тип экономических практик, интегрирующей доминантой в которых выступает творческая, культурная компонента, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант.

Креативные индустрии создают уникальные продукты, которые, однако, в современных реалиях чаще всего либо испытывают недостаток во всесторонней поддержке, либо просто не носят потенциал полезности. Данная проблема, в числе прочих, обосновывает потребность в развитии креативных индустрий.

Платформа функционирования творческих индустрий — креативные пространства. Креативные центры — это форма организации креативных пространств. К ним относятся арт-центры, коворкинги, кластеры, лофты, арт-кафе и анти-кафе. Главные задачи креативных центров — это создание условий для реализации творческого потенциала, коммуникации и коллаборации творческих усилий аудитории этих центров, а также формирование сообщества, комьюнити представителей творческих индустрий и создание ими культурных проектов.

При выявлении потенциала социально-культурных технологий в формировании коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах автор опирался на их классификацию, данную Г. Ю. Литвинцевой. Автором был обоснован выбор и раскрыты информационно-просветительские, игровые и художественно-зрелищные технологии, необходимые для решения поставленной проблемы.

Автором было проведено эмпирическое исследование творческих индустрий и уровня коммуникации в креативных центрах Санкт-Петербурга, которое было проведено в два этапа. На первом этапе на базе 30 ведущих креативных центров Санкт-Петербурга (что составило численность генеральной совокупности) проводилось эмпирическое исследование современного рынка творческих индустрий и креативных центров: определялись особенности функционирования, выделялись позитивные и негативные факторы, влияющие на их развитие. Выборка

эмпирического исследования 1218 респондентов — резидентов и посетителей креативных центров. На втором этапе эмпирического исследования осуществлялся анализ деятельности опытно-экспериментальной базы исследования — креативного кластера «Голицын Лофт», проводилось исследование профессиональных потребностей и досуговых предпочтений резидентов центра, а также уровня их взаимодействия.

Результаты исследования показали, что и со стороны аудитории, и с позиций резидентов креативных центров Санкт-Петербурга их функционирование имеет негативные аспекты.

На основании изученных на теоретическом этапе научных подходов и концепций и данных, полученных в результате эмпирического исследования, была обоснована концепция формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

Коммуникативное пространство творческих индустрий в креативных центрах — это новый формат взаимодействия их кураторов, резидентов и посетителей, основанный на интеграции досуга, творческой и профессиональной деятельности. Целью данного коммуникативного пространства является развитие навыков и качеств представителей творческих индустрий и вовлечение их в совместную деятельность по созданию и реализации инновационных культурных проектов. Коммуникативное пространство творческих индустрий основано на комплексном использовании традиционных и инновационных социально-культурных технологий.

Концепция нашла свое отражение в разработанной автором технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга. Данная технология включает три уровня: методологический, на котором осуществлялось обоснование проблемы, рассмотрение понятийно-категориального аппарата на основе анализа научных подходов и концепций, были обоснованы базовые идеи и принципы концепции коммуникативного пространства творческих индустрий; теоретический, основой которого стала культурология досуга и различные досуговедческие дисциплины, необходимые для обоснования областей социокультурных взаимодействий сферы досуга; инструментальный, в рамках которого осуществляется выбор и обоснование социально-культурных технологий и методик, необходимых для реализации технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах.

Технология формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга средствами социально-культурных технологий требовала апробации, которая была произведена в рамках опытно-экспериментального исследования по реализации формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативном кластере «Голицын Лофт» «КО-2.0». Реализация технологии включала пять этапов: диагностический, организационный, этап продвижения, реализационный и оценочный. В данный проект были включены 14 участников, каждый из которых является представителем творческих индустрий, резидентом кластера или фрилансером в креативной сфере. В рамках проекта по состоянию на август 2020 года сгенерировано 7 креативных идей, разработано 2 культурных проекта, 1 из которых находится на подготовительной стадии реализации. На контрольном этапе осуществлялся анализ промежуточных результатов внедрения проекта.

Реализация технологии показывает положительную динамику результатов по критериям продуктивности, взаимодействия и развития креативности. Это доказывает жизнеспособность, результативность, универсальность и воспроизводимость технологии формирования коммуникативного пространства творческих индустрий в креативных центрах. Главным результатом ее реализации становится механизм инициирования совместной креативной деятельности по созданию и реализации инновационных проектов, что обеспечит решение задач культурной политики, развитие культурной городской среды, творческую и профессиональную самореализацию представителей и удовлетворение досуговых предпочтений и интересов потребителей творческих индустрий, а также может являться мощнейшим импульсом в процессе развития культурной жизни современного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абанкина Т. В.* Экономика желаний в современной «цивилизации досуга» // Отечественные записки. — М., 2005. — № 4. — С. 115–123.
2. *Ариарский М. А.* Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления ; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — СПб. : Арт-студия «Концерт», 2008. — 792 с.
3. *Брукс Д.* Бобо в раю : Откуда берется новая элита / Дэвид Брукс. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 296 с.
4. *Гнедовский М. Б.* Творческие индустрии: стратегия инновационного развития // Творческие индустрии: модель для сборки. — М. : Институт культурной политики, 2005. — С. 7–15.
5. *Григорьева Е. И.* Современные технологии социально-культурной деятельности : учеб. пособие / под. науч. ред. проф. Е. И. Григорьевой. — Тамбов : Першина, 2004. — 512 с.
6. *Демидов А. А.* Креативные кластеры для Петербурга / А. А. Демидов, И. И. Комарова // Современные производительные силы. — 2014. — № 4. — URL: http://elibrary.ru/item.asp?id=22992163 (дата обращения: 28.12.2019).
7. *Зеленцова Е. В.* Государственная поддержка креативных индустрий // Международный журнал исследований культуры. — М., 2017. — № 1 (26). — С. 73-80.
8. *Зеленцова Е. В.* Творческие индустрии в России. — М. : Институт культурной политики, 2004. — С. 22–68.
9. *Зеленцова Е. В.* К вопросу об оценке экономической эффективности культурной деятельности / Е. В. Зеленцова, Е. Х. Мельвиль // Научные труды Северо-Западного института управления. — Москва, 2011. — Т. 2. — № 2 (3). — С. 206–216.
10. *Киселёва Т. Г.* Социально-культурная деятельность : учебник / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. — М. : МГУКИ, 2004. — 539 с.
11. Культура и креативность : Программа ЕС и Восточного партнерства : официальный сайт. — Киев, 2015. — URL: https://www.culturepartnership.eu (дата обращения: 10.05.2020).
12. *Литвинцева Г. Ю.* Исследовательское пространство социально-культурной деятельности // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 1 (10). — С. 90–102.
13. *Литвинцева Г. Ю.* Культурология досуга : учеб. пособие. — СПб. : Культ-ИнформПресс, 2018. — 268 с.
14. *Литвинцева Г. Ю.* Креативные пространства аудитории «нового типа» // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — № 10-2 (52). — С. 201–202.
15. *Лэндри Ч.* Креативный город / Чарльз Лэндри ; [пер. с англ.: В. Гнедовский и др.]. — Москва : Классика-XXI : Институт культурной политики, 2011. — 399 с.

16. *Мокир Д.* Просвещенная экономика : Великобритания и промышленная революция 1700–1850 гг. = The Enlightened Economy: An Economic History of Britain 1700–1850. — М. : Изд-во Института Гайдара, 2017. — 792 с.
17. *Новикова Г. Н.* Социально-культурные технологии как система управления социокультурной деятельностью // Технологические основы социально-культурной деятельности. — М. : МГУКИ, 2004. — 176 с.
18. Психология : учебник для гуманитарных вузов. — 2-е изд. / под общ. ред. В. Н. Дружинина. — СПб. : Питер, 2009. — 656 с.
19. *Суховская Д. Н.* Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории // Молодой ученый. — Краснодар, 2013. — № 10. — С. 650–652.
20. *Торшина К. А.* Современные исследования проблемы креативности в зарубежной психологии // Вопросы психологии. — 1998. — №4. — С. 124–132.
21. *Флорида Р.* Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Ричард Флорида ; [пер. с англ.: Н. Яцюк]. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2016. — 384 с.
22. *Флорида Р.* Кто твой город? : Креативная экономика и выбор места жительства. — Москва : Strelkapress, 2015. — 368 с.
23. *Хокинс Д.* Креативная экономика : Как превратить идеи в деньги / Джон Хокинс ; [пер. с англ. И. Щербаковой]. — Москва : Открытие : Классика-XXI, 2011. — 253 с.
24. *Хоркхаймер М.* Культурная индустрия : Просвещение как способ обмана масс / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. — М. : AdMarginem, 2016. — 104 с.
25. *Чиксентмихайи М.* Креативность : Поток и психология открытий и изобретений / пер. с англ. И. Ющенко. — М. : Карьера Пресс, 2013. — 528 с.
26. *Amabile T. M.* Creativity in context. — Boulder, CO : Westview Press, 1996. — 336 p.
27. *Amabile T. M., Barsade S. G., Mueller J. S., Staw B. M.* Affect and Creativity at work // Administrative Science Quarterly. — 2005. — Vol. 50. — No. 3. — P. 367–403.
28. *Baer J.* Why grand theories of creativity distort, distract and disappoint? // International journal of creativity and problem solving. — 2011. — Vol. 21. — No. 1. — P. 73–100.
29. *Boden M.* TheCreativeMind: MythsandMechanisms // Weidenfeld / Abacus&BasicBooks, 1990 ; 2ndedn. Routldge, 2004. — 360 p.
30. CalvertForum: Аналитические материалы — 2014 : (Креативные индустрии: потенциал Санкт-Петербурга и опыт других городов) / под ред. Д. Щукина, И. Зинатулина. — СПб., 2014. — URL: http://calvertforum.org/images/uploads/documents/calvert_research_2014.pdf (дата обращения: 05.01.19).
31. Creative industries / edited by John Hartley. — Malden : Blackwell Publishing, 2005. — 414 p.
32. Department for Culture, Media and Sport. Creative Industries Programme. Creative Industries Mapping Document. London, 2001. 54 p.
33. *Dumazedier J.* Vers une civilisation du loisir? — Paris : Edité par Points, 1972. — 314 p.
34. *Evans G.* Creative cities, creative spaces and urban policy // Urban Studies. — 2009. — № 46 (6). — P. 1003–1040.
35. *Fourastié J.* Pourquoi nous travaillons. — Paris : Edité par Presses Universitaires de France, 1976. — 314 p.
36. *Hartley J.* Creative Industries. — Oxford : Blackwell Publishing Limited, 2005. — 432 p.
37. *Hesmondhalgh D.* The Cultural Industries. — London : Sage Publications Ltd, 2002. — 360 p.
38. *Howkins J.* The Creative Economy : How People make money from ideas. — NewYork : AllenLane, 2001. — 288 p.
39. *Landry C.* The Creative City : A Toolkit for Urban Innovators. — London : Earthscan Publications Ltd., 2000. — 300 p.
40. *Lash S. M., Urry J.* The End of Organised Capitalism. — Cambrige : Polity Press, 1987. — 392 p.
41. *Lloyd P.* Creative space. — U. K. : Capstone, 2009. — P. 214–226.
42. *Throsby D.* Economics and culture. — Cambrige : Cambrige University Press, 2001. — 224 p.

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Рис. 1. Инфографика результатов исследования. Характеристика креативных центров Санкт-Петербурга

Рис. 2. Инфографика результатов исследования. Характеристика творческих индустрий в креативных центрах Санкт-Петербурга

Рис. 3 Инфографика результатов исследования. Характеристика аудитории креативных центров Санкт-Петербурга

Вторая премия

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ ОРГАНИЗОВАННОЙ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Скворцова Юлия Александровна
Алтайский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Высшая школа России поставлена перед необходимостью увеличения количества иностранных студентов, обучающихся в российских вузах. Это связано с тем, что российским высшим учебным заведениям следует расширить свое присутствие в международном образовательном пространстве, обеспечить глобальную конкурентоспособность российского образования, что позволит России войти в число ведущих стран мира по его качеству. Эти перспективные цели развития сферы высшего образования в нашей стране изложены в таких документах, как Государственная программа развития Российской Федерации «Развитие образования на 2018–2025 гг.»[1] (2017), Послание Президента Российской Федерации Федеральному Собранию[2] (2020). Механизм реализации этих целей обоснован в законе, принятом Госдумой нашей страны, который позволяет студентам-иностранцам, обучающимся по программам высшего профессионального образования в России, одновременно учиться и работать в нашей стране на легитимной основе[3] (2020).

Из данной ситуации вытекает потребность, связанная с формированием культуры межнационального общения иностранных студентов, которые в наши

[1] Постановление Правительства РФ от 26 декабря 2017 г. № 1642 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» (с изменениями на 22 января 2020 года) // Электронный фонд : сайт. — URL: http://docs.cntd.ru/document/564167013 (дата обращения: 12.03.2020).

[2] Послание Президента Федеральному Собранию от 15.01.2020 // Официальные сетевые ресурсы Президента России : официальный сайт. — URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/62582 (дата обращения: 12.03.2020).

[3] Федеральный закон от 06.02.2020 № 16-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон "О правовом положении иностранных граждан в Российской Федерации" в части упрощения порядка трудоустройства в Российской Федерации обучающихся в российских профессиональных образовательных организациях и образовательных организациях высшего образования иностранных граждан и лиц без гражданства». — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202002060026 (дата обращения: 22.06.2020).

дни обучаются не только в вузах центрального региона страны, но и в вузах других регионов, включая Западную Сибирь, Алтайский край.

От успехов или недостатков в общении напрямую зависит эффективность обучения иностранных студентов в вузе, их адаптация к культуре, обычаям, традициям, нормам бытового и делового поведения населения той страны, города, где они живут и учатся и, возможно, будут работать в дальнейшем.

Учебно-методические службы вузов многое делают для того, чтобы иностранные студенты быстрее и успешнее адаптировались в учебном процессе, а также в группе однокурсников, создавая должности кураторов-тьюторов и т. д. Воспитательные отделы вузов заботятся не только о бытовом устройстве иностранных обучающихся, но и по мере сил организуют их просветительный досуг с посещением местных музеев, театров, концертных залов.

Но анализ такой практики показывает, что необходимо вводить в организацию досуга этой категории молодежи коммуникативные игры, организованные как культурно-досуговая программа, и делать это систематически. Культурно-досуговая деятельность, являющаяся смысловым «ядром» деятельности социально-культурной, обладает значительным педагогическим потенциалом, который связан, прежде всего, с такой формой, как игра. Все изложенное позволяет сформулировать систему противоречий, существующих между:

— потребностью наличия в России иностранной студенческой молодежи с оптимальной культурой межнационального общения и недостаточным вниманием учебно-методических служб вузов к разработке разнообразных и привлекательных для студентов-иностранцев программ организации их досуга, повышающих культуру общения этой категории молодежи;
— присутствием в воспитательной работе вузов культурно-просветительных досуговых программ, которые знакомят студентов-иностранцев с культурным наследием и художественно-творческими достижениями нашей отечественной культуры на местном уровне, и недостаточным интересом воспитательных служб вузов к использованию игровых культурно-досуговых программ, где эффективнее может происходить овладение русским языком и нормами «живого» языка, непосредственного общения в группе студентов, с учетом того, что такие группы по составу являются многонациональными.

Данные противоречия позволяют сформулировать проблему исследования, которая заключается в поиске эффективных педагогических технологий, связанных с применением игровых досуговых программ, направленных на повышение культуры межнационального общения иностранных студентов в их адаптационный период в первый год обучения в российском вузе в составе многонациональной группы.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема формирования культуры межнационального общения студенческой молодежи в целом и иностранных студентов в частности находится на стыке интересов представителей различных гуманитарных отраслей знания.

Представители психолого-педагогической науки за рубежом, работая над проблемой межнационального общения, делали акцент на изучение природы расовой, национальной и религиозной нетерпимости, развитие межнационального

сотрудничества и налаживание межкультурной коммуникации (Л. Кольберг[4], Ж. Пиаже[5], М. Беннет[6], Э. Холл[7] и др.)

В отечественной научной мысли проблема формирования культуры межнационального общения была в поле зрения этнологов, философов, психологов и социологов, которые рассматривали вопрос с точки зрения этнической толерантности, этнического самосознания, коммуникативных аспектов и др. Методологические и теоретические подходы к этим вопросам находят отражение в работах таких ученых, как М. С. Каган[8], Н. К. Леонтьев[9], Ю. В. Бромлей[10], Л. Н. Дробижева[11], В. И. Буренко[12] и др.

Как философская категория проблематика диалога культур освещена в трудах В. С. Библера[13], А. В. Перцева[14] и др.

Существенный вклад в разработку данной проблемы внесли исследования в области психологии и педагогики, рассматривающие межнациональные коммуникации как отражение целостной и динамичной системы смыслов личности, межличностного диалога и социализации человека в условиях поликультурной среды (Б. С. Братусь[15], А. Н. Леонтьев[16], Л. С. Выготский[17] и др.).

---

4 *Kohlberg L.* Education, Moral Development and Faith // Journal of Moral Education. — 1974. — № 4 (1). — P. 5–16.

5 *Пиаже Ж.* Генетический аспект языка и мышления // Психолингвистика. — Москва, 1984. — С. 334–335.

6 *Bennet M. J.* Towards Ethnorelativism : A Developmental Model of Intercultural Sensitivity // Education for the Intercultural Experience / ed. by R. M. Paige. — U. S. A. : Intercultural Press, 1993. — P. 21–71.

7 *Hall E. T.* Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. — Yarmouth : Intercultural Press, 1990. — 196 p.

8 *Каган М. С.* Мир общения : Проблемы межсубъектных отношений. — Москва : Политиздат, 1988. — 319 с.

9 *Леонтьев Н. К.* Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 6. Восток, Россия и славянство. — Москва : Изд-во В. М. Саблина, 2002. — 359 с.

10 *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса. — Москва : Наука, 1983. — 412 с.

11 *Дробижева Л. Н.* Формирование культуры межнационального общения // Социальная политика и национальные отношения. — Москва : Мысль, 1982. — 213 с.

12 *Буренко В. И.*, *Иванюшкин Н. Е.* Воспитание культуры межнационального общения. — Москва : Просвещение, 2008. — 157 с.

13 *Библер В. С.* Школа диалога культур: введение в программу. — Москва : Знание, 1999. — 252 с.

14 *Перцев А. В.* Жизненные стратегии толерантности в России и на Западе. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2002. — 253 с.

15 *Братусь Б. С.* Личностные смыслы по А. Н. Леонтьеву и проблема вертикали сознания // Традиции и перспективы деятельностного подхода в психологии: школа А. Н. Леонтьева. — Москва : Смысл, 1999. — 298 с.

16 *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. — Москва : Изд-во МГУ, 2001. — 584 с.

17 *Выготский Л. С.* Психология развития как феномен культуры : Избранные психологические труды. — Воронеж : Институт практической психологии : НПО «Модэк», 1996. — 510 с.

Социокультурный и социально-психологический аспекты проблемы формирования культуры межнационального общения освещены в работах таких ученых, как В. Д. Парыгин[18], Т. Г. Стефаненко[19], Б. Т. Лихачев[20] и др.

Формирование культуры межнационального общения в условиях поликультурной среды рассматривалось в работах В. И. Матиса[21], Н. М. Лебедевой[22], Г. П. Ивановой[23], А. А. Деркача[24] и др.

Особенности социально-культурной адаптации иностранных студентов в контексте межкультурного и межнационального общения, национального самосознания и учета этнического разнообразия студентов рассматривались в работах таких отечественных и зарубежных авторов, как Дж. Берри[25], Д. С. Дрожжина[26], З. Т. Гасанов[27], Н. Ю. Филимонова[28], А. Д. Гладуш[29], И. Ю. Добродеева[30] и др.

Некоторые аспекты педагогических возможностей социально-культурной деятельности и ее технологий в формировании культуры общения изучались

---

[18] *Парыгин Б. Д.* Анатомия общения. — Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова, 1999. — 137 с.

[19] *Стефаненко Т. Г.* Этнопсихология. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва : Аспект Пресс, 2007. — 368 с.

[20] *Лихачев Б. Т.* Педагогика : курс лекций / под ред. В. А. Сластёнина. — Москва : ВЛАДОС, 2010. — 647 с.

[21] *Матис В. И.* Личность в системе национально-культурных связей : учеб. пособие / Алт. гос. акад. культуры и искусств. — Барнаул : АЗБУКА, 2014. — 400 с.

[22] *Лебедева Н. М.* Кросскультурный анализ социально-психологических факторов этнической толерантности и типичные стратегии межгруппового взаимодействия в поликультурных регионах России // Этническая толерантность в поликультурных регионах России / под ред. Н. М. Лебедевой, А. Н. Татарко. — Москва : Изд-во РУДН, 2002. — С. 252–285.

[23] *Иванова Г. П.* Принцип учета национально-регионального своеобразия в педагогике: сущность и содержание // Инновационное преподавание русского языка в условиях многоязычия : сборник статей: в 2 т. / отв. редактор Н. М. Румянцева. — Москва, 2014. — С. 133–136.

[24] *Деркач А. А., Крысько В. Г.* Национально-психологические предпосылки эффективности идейно-воспитательной работы в коллективе. — Москва, 1990. — 158 с.

[25] *Берри Дж.* Аккультурация и психологическая адаптация: обзор проблемы. — URL: http://rl-online.ru/articles/3_4-01/198.html (дата обращения: 17.03.2020).

[26] *Дрожжина Д. С.* Изучение адаптации иностранных студентов: дискуссия о методологии // Universitas. — 2013. — Т. 1. — № 3. — С. 33–47.

[27] *Гасанов З. Т.* Воспитание культуры межнационального общения: методология, теория, практика. — Махачкала : Эпоха, 2000. — 338 с.

[28] *Филимонова Н. Ю.* Особенности педагогического общения с иностранными студентами в российском вузе. — URL: http://www.sworld.com.ua/index.php/en/theory-and-methods-of-teaching-c112/11947-c112-017 (дата обращения: 04.05.2020).

[29] *Гладуш А. Д., Трофимова Г. Н., Филиппов В. М.* Социально-культурная адаптация иностранных граждан к условиям обучения и проживания в России : учеб. пособие. — Москва : РУДН, 2008. — 146 с.

[30] *Добродеева И. Ю.* Педагогическая наука в условиях инновационной России // Научный поиск. — 2011. — № 1. — С. 3–6.

Г. А. Аванесовой[31], М. А. Ариарским[32], Е. И. Григорьевой[33], А. Д. Жарковым[34], Ю. А. Стрельцовым[34] и др.

В диссертационных исследованиях по социально-культурной деятельности проблемы формирования культуры межнационального общения молодежи интересовали следующих ученых: Л. И. Галееву[35], О. В. Шишневу[36], Л. С. Жукову[37], А. С. Ильину[38].

Анализ данной литературы показал, что социально-культурная деятельность как наука уделяет недостаточно внимания проблемам организации игрового развивающего досуга такой социально-возрастной категории, как иностранная студенческая молодежь. Исходя из этого определена **тема исследования:** формирование культуры межнационального общения иностранных студентов средствами организованной досуговой деятельности. Тема выполнена в рамках деятельности научной школы доктора педагогических наук, профессора Г. В. Олениной «Педагогический потенциал проектно-технологического комплекса социально-культурной деятельности».

Цель исследования: теоретически обосновать и экспериментально апробировать авторскую игровую программу формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в условиях организованного досуга этой целевой группы.

Объект исследования: культура межнационального общения иностранных студентов.

Предмет исследования: формирование культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе средствами организованной досуговой деятельности в системе воспитательной работы регионального вуза.

---

[31] *Аванесова Г. А.* Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации : учеб. пособие для студентов вузов. — Москва : Аспект Пресс, 2006. — 236 с.

[32] *Ариарский М. А.* Педагогическая культурология : в 2 т. — Санкт-Петербург : Концерт, 2012. — Т. 1: Методология и методика постижения культуры. — 399 с. ; Т. 2: Социально-культурная деятельность и технологии ее организации. — 447 с.

[33] Современные технологии социально-культурной деятельности / под общ. ред. Е. И. Григорьевой. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2002. — 504 с.

[34] *Жарков А. Д.* Технология культурно-досуговой деятельности : учеб. пособие. — Москва : Профиздат, 1998. — 287 с.

[35] *Галеева Л. И.* Формирование культуры межнационального общения студенческой молодежи средствами социально-культурного творчества : автореф. дис. … канд. педагог. наук : 13.00.05 / [Каз. гос. ун-т культуры и искусств]. — Казань, 2014. — 21 с.

[36] *Шишнева О. В.* Формирование культуры межнациональных отношений подростков в условиях досугового объединения : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [С.-Петерб. гуманитарный ун-т профсоюзов]. — Санкт-Петербург, 2019. — 26 с.

[37] *Жукова Л. С.* Социально-культурные условия развития межкультурной коммуникации студенческой молодежи : автореф. дис. … канд. педагог. наук : 13.00.05 / [Кем. гос. ин-т культуры]. — Кемерово, 2019. — 25 с.

[38] *Ильина А. С.* Социально-культурная деятельность как средство адаптации студентов-мигрантов : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [Челяб. гос. ун-т]. — Челябинск, 2011. — 24 с.

Гипотеза исследования: цель исследования будет достигнута, если, разрабатывая содержание игровой программы по формированию культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе:

1) учитывать национально-культурные особенности и уровень владения русским языком данной целевой группы программы;

2) привлечь к реализации программы не только специалистов кафедр и воспитательных служб того вуза, где обучаются студенты-иностранцы, но и вуза культуры, где педагоги и студенты кафедры творческо-театральной направленности смогут стать не только партнерами, но субъектами апробируемой программы;

3) разрабатывая авторскую игровую программу формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в условиях многонациональной группы, опираться на комплекс коммуникативных тренинговых игр, обеспечивающих (при правильной их организации) гедонистический, познавательно-развивающий эффект, а также психологически комфортную атмосферу общения, готовность участников программы к неконфликтной совместной игровой деятельности.

Задачи исследования:

1. Изучить проблему формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в работах отечественных ученых.
2. Обосновать педагогические возможности игровых культурно-досуговых программ в системе проектных технологий социально-культурной деятельности.
3. Разработать модель, структуру авторской игровой программы и критерии формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе регионального вуза.
4. Экспериментально проверить и оценить результаты авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения в многонациональной группе.
5. Разработать методические рекомендации по проблеме формирования культуры межнационального общения студентов-иностранцев в региональном вузе средствами организованной игровой деятельности.

Теоретико-методологической базой исследования послужили:

— на философском уровне — работы А. В. Перцева[39], М. С. Кагана[40], В. С. Библера[41], Й. Хёйзинги[42] и др.;

[39] *Перцев А. В.* Жизненные стратегии толерантности в России и на Западе.

[40] *Каган М. С.* Мир общения…

[41] *Библер В. С.* Школа диалога культур: введение в программу.

[42] *Хёйзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры / пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. — Москва : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.

— на общенаучном уровне основополагающими стали работы таких ученых, как В. Д. Парыгин[43], Т. Г. Стефаненко[44], Г. Н. Волков[45], Н. М. Лебедева[46], Г. Д. Дмитриев[47], А. В. Шафикова[48] и др.;
— на конкретно-научном уровне базу исследования составили научные труды Г. А. Аванесовой[49], Ю. А. Стрельцова62, Г. В. Олениной[50], В. В. Туева[51], Э. В. Соколова[52], А. В. Соколова[53], Н. Н. Ярошенко[54] и др.

В соответствии с поставленными задачами определен комплекс **методов исследования:**

— теоретические — анализ, синтез, систематизация, обобщение литературы в гуманитарных науках по проблеме формирования культуры межнационального общения, литературы в области социально-культурной деятельности, этнопсихологии, педагогики досуга; сравнительный анализ различных точек зрения ученых, которые работали в области формирования культуры межнационального общения;
— эмпирические — педагогический эксперимент, анкетирование, рисуночное тестирование; методы статистической обработки эмпирических данных.

Практическая база исследования

Основная опытно-экспериментальная работа осуществлялась на базе Института международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова. На констатирующем и формирующем этапах эксперимента приняли участие 68 студентов первого года обучения кафедры русского языка как иностранного из Китая, Монголии,

---

43 *Парыгин Б. Д.* Анатомия общения.

44 *Стефаненко Т. Г.* Этнопсихология.

45 *Волков Г. Н.* Этнопедагогика : учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. — Москва : Академия, 1999. — 168 с.

46 *Лебедева Н. М.* Кросскультурный анализ социально-психологических факторов этнической толерантности и типичные стратегии межгруппового взаимодействия в поликультурных регионах России.

47 *Дмитриев Г. Д.* Многокультурное образование. — Москва : Народное образование, 1999. — 208 с.

48 *Шафикова А. В.* Мультикультурный подход в обучении и воспитании школьников : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. — Казань, 1999. — 18 с.

49 *Аванесова Г. А.* Культурно-досуговая деятельность.

50 *Оленина Г. В.* Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика : монография. — Барнаул : Изд-во АГАКИ, 2012. — 311 с.

51 *Туев В. В.* Социально-культурная деятельность: понятие и предметное поле // Социально-культурная деятельность: история, теория, образование, практика : сб. науч. статей. — Кемерово, 2002. — С. 20–34.

52 *Соколов Э. В.* Рациональное использование времени и культура досуга // Социология культуры : Методология и практика культурно-просветительной деятельности : сб. науч. статей. — Ленинград : ЛГИК, 1982. — С. 15–25.

53 *Соколов А. В.* Феномен социально-культурной деятельности : монография. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. — 204 с.

54 *Ярошенко Н. Н.* Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория : монография. — Москва : МГУКИ, 2000. — 204 с.

Вьетнама, Казахстана, Афганистана, Сирии, Таджикистана, Узбекистана (34 человека — контрольная группа, 34 человека — экспериментальная группа).

Всего в эксперименте приняли участие 81 человек, из них 68 иностранных студентов, 11 русскоязычных студентов, 2 человека в роли консультантов и экспертов авторской программы от кафедры русского языка как иностранного ИМОС АлтГТУ имени И. И. Ползунова.

Исследование проводилось в четыре **этапа.**

Первый этап (информационно-диагностический) — 2016–2017 годы.

Он включал анализ социально-культурной сферы будущей программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в условиях многонациональной группы, т. е. анализ системы обстоятельств и условий функционирования образовательных учреждений высшего образования; определение проблемы на микроуровне в содержании воспитательной работы с иностранными студентами в Институте международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова.

Второй этап (организационно-подготовительный) — сентябрь–декабрь 2017 года.

1) Консультации с педагогами по воспитательной работе с иностранными студентами Института международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова, корректировка программы.
2) Составление графика досуговых встреч с иностранными студентами в рамках экспериментальной работы.

Третий этап (основной) — январь–апрель 2018 года.

Непосредственное проведение досуговых занятий с организацией игрового взаимодействия русскоязычных и иностранных студентов в рамках составленного графика.

1) Тренинговые игры, направленные на раскрепощение участников, на создание общей позитивной атмосферы для дальнейшей продуктивной работы.
2) Тренинговые игры, направленные на установление речевого и невербального взаимопонимания между членами группы.
3) Тренинговые игры на нахождение общих черт характера, привычек, особенностей, объединяющих участников группы, несмотря на различия в национальности, культуре и религии.
4) Тренинговые игры на создание групповой атмосферы, в которой каждый участник работает на достижение общей цели, чувствуя при этом поддержку и помощь других членов группы.
5) Тренинговые игры на совместное нахождение выхода из проблемных и конфликтных ситуаций, смоделированных руководителем группы.
6) Тренинговые игры на проявление самостоятельности и творческой инициативы, рефлексии и подведения итогов игрового взаимодействия.

Четвертый этап («заключительный») — 2018–2020 годы.

Сбор и обработка результатов экспериментальной работы, систематизация результатов исследования, теоретическая интерпретация экспериментальных данных.

Научная новизна:

1) установлено, что в работах отечественных ученых, несмотря на существование нескольких педагогических парадигм, являющихся основанием соответствующих теоретико-методологических подходов к проблеме формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, она остается открытой, само это понятие характеризуется неоднозначностью трактовок; существует необходимость глубокого теоретического осмысления понятийного аппарата данной проблемы в теории социально-культурной деятельности;

2) обосновано, что культурно-досуговая программа, являющаяся результатом проектных технологий социально-культурной деятельности, обладает необходимыми конструктивно-творческими возможностями по педагогически эффективному управлению процессом формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в их адаптационный период в вузе с учетом, что будут использованы игровые тренинговые формы совместной досуговой деятельности участников программы, позволяющие организовать живое, непосредственное общение студентов, снять зажимы, напряжение, недоверие;

3) разработаны модель, структура и критерии авторской игровой программы по формированию культуры межнационального общения студентов в многонациональной группе регионального вуза, вытекающие из диагностики исходного уровня сформированности этой культуры и теории разработки программ и проектов в социально-культурной деятельности, позволяющие определить проблемно-целевой, ресурсный и результативный блоки авторской программы, наметить этапы и условия ее реализации;

4) проведена экспериментальная проверка и дана оценка результатов внедрения авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе регионального вуза, которая подтвердила педагогическую эффективность данной программы, на основе чего были разработаны методические рекомендации по теме исследования.

Теоретическая значимость исследования

Разработаны операциональные (рабочие) определения:

1) понятия «*культура межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе*», под которым понимается оптимальный уровень владения языком той страны, где проходят обучение студенты-иностранцы, готовность к свободному общению с большинством членов студенческой многонациональной группы, стремление к дружелюбному взаимодействию, неагрессивности в ходе совместной деятельности, ориентация на практическое применение в ходе общения знаний о местной культуре, ее обычаях, быте, традициях, с учетом таких же знаний, касающихся национальных культур своих однокурсников;

2) понятия «*игровая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе и временно объединенных в досуговую группу*» — это структурированная, упорядоченная, целенаправленная система специально подобранных тренинговых коммуникативных игр, реализуемая на основе педагогического взаимодействия студентов-иностранцев, русскоязычных студентов и педагога творческого вуза, а также образовательно-воспитательных служб базового вуза, направленная на повышение уровня культуры межнационального общения в данной группе в экспериментальный период.

Практическая значимость исследования

— Игровая досуговая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в условиях многонациональной группы «В слове “мы” сто тысяч “я”» и прикладной материал исследования могут быть использованы в организации досуга иностранных студентов в рамках воспитательной работы образовательных учреждений высшего образования, ориентированных на предупреждение межнациональных конфликтов в студенческой среде, повышение эффективности образовательного процесса, снижение уровня напряженности, связанного с процессом успешной социально-психологической адаптации в новых условиях жизни и обучения.

— В переподготовке специалистов по воспитательной работе, взаимодействующих с иностранными обучающимися.

— Апробированный комплекс диагностических методик может быть использован педагогами по воспитательной работе вузов для оценки уровня сформированности культуры межнационального общения у иностранных студентов первого года обучения.

Теоретические положения и экспериментально проверенные выводы исследования могут позволить усовершенствовать процесс организации досуга иностранных обучающихся в российских вузах.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечены исходными методологическими положениями, адекватными цели, предмету и логике исследования, а также корректным использованием методов обработки полученных результатов.

Положения, выносимые на защиту

1. Проблема формирования культуры межнационального общения иностранных студентов является частью более масштабной проблемы воспитания такой культуры у населения нашей страны в целом, поскольку Россия всегда была и остается многонациональным государством. Еще со времен советского периода и до настоящего времени в педагогической науке сменилось несколько парадигм исследования проблемы: 1) концепции интернационального воспитания; 2) теории поликультурного образования; 3) диалога культур; 4) концепции воспитания доброжелательного отношения к представителям других национальностей. Это научный вклад в проблему философов, политологов, историков, этнологов, этнопсихологов, этнопедагогов. В педагогике социально-культурной деятельности, одним из направлений которой является организация досуга различных категорий населения, в том числе студенческой молодежи, уделяется недостаточно внимания исследованию культуры межнационального общения иностранных студентов средствами организованной досуговой деятельности.

2. Социально-культурная деятельность как наука и практика способна внести свой вклад в решение проблемы формирования культуры межнационального общения студентов-иностранцев. Социально-культурная деятельность опирается на развитую доктрину досуга, отрефлексированные принципы его педагогики, а также обладает результативным педагогическим инструментарием в виде массива культурно-досуговых программ, направленных на управление процессом организации развивающего досуга, с достаточно высоким уровнем его культуры, для разных категорий населения, включая студенческую молодежь.

Наиболее эффективной формой мероприятий в культурно-досуговых программах является игра, комплекс разновидностей игр, среди которых своим обучающим потенциалом выделяются тренинговые игры.

3. Авторская игровая культурно-досуговая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в условиях многонациональной группы за шестимесячный срок ее реализации способствовала формированию культуры межнационального общения студентов многонациональной группы именно в ситуациях игры, что подтверждено статистикой экспериментальной апробации программы. С учетом барьеров в общении в связи с определенной социально-культурной изоляцией иностранных обучающихся от русскоязычных студентов в вузе и в общежитиях, низким уровнем владения русским языком важнейшим условием взаимопонимания между играющими и организаторами игр были участие и помощь русскоязычных студентов вуза культуры. Они выполнили роль профессиональных аниматоров, вовлекающих иностранную аудиторию в игровой процесс с помощью доброжелательного настроя, личного примера и приемов вербального и невербального общения (мимика, жесты).

4. Эффективность авторской игровой программы, кроме повторной диагностики ее результатов, определялась на основе разработанных для данного исследования критериев. Так, в ходе реализации программы: 1) не снижалась посещаемость студентами-иностранцами тренинговых игровых занятий (количественный критерий); 2) именно в ходе игровой ситуации большинство студентов-иностранцев из стран Азии ближнего и дальнего зарубежья постепенно формировали готовность к доброжелательному взаимодействию, неагрессивному преодолению возникающих трудностей; 3) большинство членов многонациональной студенческой группы пожелали участвовать в совместной деятельности и общении по выполнению игровых заданий, преодолевая первоначальную отчужденность, недоверие, некоторое неприятие друг друга (качественные критерии). Полученные результаты необходимо закрепить в ходе дальнейшей работы на постигровом этапе.

Апробация и внедрение основных положений осуществлялись не только в ходе экспериментальной работы, но и на всех ее этапах. Основные результаты и положения были представлены в виде докладов и научных статей на следующих научных конференциях: II Международной научно-практической конференции «Культура в евразийском пространстве: традиции и новации» (Барнаул, 2016); международной научно-практической конференции «Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив» (Казань, 2016); международной научно-практической конференции «Инновации и инновационные технологии в науке» (Москва, 2016); VI Международном молодежном научно-культурном форуме «Образование в этнополикультурной среде: состояние, проблемы, перспективы» (Томск, 2016); международной научно-практической конференции «Новые педагогические технологии» (Москва, 2017); III Международной заочной научно-практической конференции «Научный форум: Педагогика и психология» (Москва, 2017); международной научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов, магистрантов «Инновационные технологии в гуманитарной сфере» (Барнаул, 2017, 2018, 2020); VIII Международной научной конференции «Социальная интеграция и развитие этнокультур

в евразийском пространстве» (Барнаул, 2020), а также в зарубежном журнале Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (Польша, Варшава, 2018).

По теме исследования опубликовано 16 работ, из них 2 статьи — в ведущих рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, одна статья — в зарубежном издании (Польша, г. Варшава).

Структура и объем работы. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений. Текст исследования и приложения включают в себя таблицы и иллюстрации в виде рисунков и схемы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ ИНОСТРАННОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

1.1. Проблема формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в работах отечественных ученых

Процесс формирования культуры межнационального общения в наши дни не ограничивается лишь воспитанием культурной, образованной молодежи, представители которой хорошо знакомы со своей культурой и традициями, ценят свою собственную историю. Немаловажной является также задача воспитания у молодежи готовности принять чужую культуру, формирования навыков позитивных взаимоотношений с другими людьми вне зависимости от их национальной и религиозной принадлежности.

Само понятие «культура межнационального общения» характеризуется многогранностью и неоднозначностью своих трактовок, в зависимости от того, что является фокусом данного понятия в различных областях науки, поскольку «межнациональное общение» достаточно широко освещается в философской, социологической, психологической, культурологической, этнологической, педагогической литературе. В педагогике имеются несколько парадигм, определяющих основные подходы к исследованию процесса формирования и воспитания культуры межнационального общения: концепции интернационального воспитания, теории поликультурного образования[55], диалога культур[56], концепции воспитания доброжелательного отношения к представителям других национальностей[57]. В си-

---

[55] *Матис В. И.* Теория и практика развития национальной школы в поликультурном обществе : автореферат дис... д-ра пед. наук : 13.00.01. — Барнаул, 1999. — 38 с. ; *Лебедева Н. М.* Кросскультурный анализ социально-психологических факторов этнической толерантности и типичные стратегии межгруппового взаимодействия в поликультурных регионах России.

[56] *Библер В. С.* Школа диалога культур: введение в программу ; *Перцев А. В.* Жизненные стратегии толерантности в России и на Западе.

[57] *Нажалова Н. С.* Педагогические условия формирования доброжелательных отношений подростков : автореф. дис… канд. пед. наук : 13.00.01 / [Даг. гос. ун-т]. — Махачкала, 2015. — 22 с. ; *Рамазанова М. М.* Формирование этнической толерантности учащихся в поликультурной среде : автореф. дис… канд. пед. наук : 13.00.01 / [Даг. гос. ун-т]. — Махачкала, 2011. — 19 с.

стеме данных парадигм разрабатываются свои методы формирования культуры межнационального общения[58].

Характеризуя главное понятие исследования — «культура межнационального общения», необходимо остановиться на трактовке понятия «общение». Следует отметить, что в XX–XXI веках общение активно изучается представителями не только зарубежной[59], но и отечественной коммуникативистики, построившими математическую теорию коммуникации[60], а также изучающими философские, психологические, лингвистические аспекты коммуникации и место в этом процессе общения.

По мнению известного отечественного философа и культуролога М. С. Кагана[61], общение — это субъект-субъектный процесс, общение диалогично и связано с деятельностью как взаимодействием двух или нескольких участников коммуникативного контакта.

Известный социальной психолог Г. М. Андреева считает, что общение — многослойное понятие, состоящее из трех аспектов, первым из которых является коммуникация, которая отвечает за передачу информации. Также в общении есть интерактивный аспект, т. е. обмен не только знаниями, идеями, но и действиями, а также аспект перцептивный, когда партнеры должны воспринять, познать друг друга и установить на этой основе взаимопонимание[62].

По сравнению с общением, понятие «коммуникация» трактуется учеными как более широкое. Общение является только частью коммуникации, точнее — социальной коммуникации, принятой в людском сообществе[63]. Осуществляется общение в ходе словесного диалога, требующего знания языка, но в общении как коммуникативном процессе люди широко используют невербалику, пытаются «расшифровать», понять и принять особенности внешности, костюма собеседника. Следовательно, чтобы общение партнеров этого процесса прошло успешно, необходимо знать и понимать язык и невербалику собеседника, «читать» его внешний вид, черты национальной принадлежности, не ориентироваться на поверхностное знание о его национально-культурных особенностях. Незнание или пренебрежение этими важнейшими аспектами общения порождает барьеры в общении, резко снижает уровень его культуры.

---

[58] *Галеева Л. И.* Формирование культуры межнационального общения студенческой молодежи средствами социально-культурного творчества : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05. — Казань, 2014. — 22 с.

[59] *Землянова Л. М.* Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества : толковый словарь терминов и концепций. — Москва : Изд-во Моск. ун-та (МГУ), 1999. — 300 с.

[60] *Берг А. И.* Кибернетика и общественные науки // Наука и жизнь. — Москва : 1963. — № 2. — С. 12–16.

[60] *Колмогоров А. Н.* Теория информации и теория алгоритмов. — Москва : Наука, 1987. — 304 с.

[61] *Каган М. С.* Мир общения…

[62] *Андреева Г. М.* Общение // Психологический лексикон. Энциклопедический словарь. Социальная психология. — Москва : Речь, 2005. — 324 с.

[63] *Соколов А. В.* Социальные коммуникации: учеб. пособие. — Москва : Профиздат, 2003. — 204 с.

Возвращаясь к понятию «культура межнационального общения», следует отметить, что оно входит в научный оборот в начале 1980-х годов[64].

Этнопсихологи[65] отмечают, что в определении понятия «культура межнационального общения» делается особый акцент не только на процессе нахождения взаимопонимания и бесконфликтном взаимодействии, но и на способности уйти в процессе общения от негативных стереотипов, связанных с особенностями национальности и культуры другого человека, воспринять собеседника не только лишь как представителя другой национальности, но как человека в более широком понимании, не базируясь на предвзятости и недоверии.

Кроме того, культура межнационального общения, по мнению этнопсихологов[66] и педагогов[67], выступает критерием качества межнациональных отношений между представителями различных национальных, этнических, религиозных групп. Сформированность культуры межнационального общения способствует гармонизации межнациональных отношений.

Субъектами межнациональных отношений могут быть не только индивидуумы, но и определенные социальные группы, например иностранная студенческая молодежь, приехавшая учиться в Россию. В последнем случае важно принимать во внимание существенные особенности такой социальной группы, как студенческая молодежь.

Исследователи[68] отмечают важность тесного взаимодействия студенчества как в функциональном плане (общие учебные задачи), так и в бытовом (общежития, студенческие кампусы и т. п.). В таких условиях формирование культуры межнационального общения студенческой молодежи в системе поликультурного образования становится одним из ключевых вопросов воспитательной работы вуза. Учебная деятельность и общение студентов протекает в учебной группе, которую ученые исследуют как «малую группу», значительно влияющую на успешность или неуспешность студентов в учебе, на их ценностные ориентации[69].

Иностранные студенты — иностранные граждане, прибывшие в другую страну для прохождения обучения в одном из учебных заведений (чаще среднего и высшего звена). При этом часть из них планирует по окончании обучения остаться работать и жить в стране пребывания, а часть из них — вернуться в свою

---

64 *Матис В. И.* Личность в системе национально-культурных связей.

65 Этнопсихологический словарь / под ред. В. Г. Крысько. — Москва : Московский психолого-социальный институт, 1999. — 343 с.

66 *Николаева Г. А., Ястребова Г. А.* Сущностные характеристики культуры межнационального общения у военнослужащих Вооруженных Сил Российской Федерации // Сайт электронного журнала научных публикации аспирантов и докторантов. — URL: http://jurnal.org/articles/2008/ped11.html (дата обращения: 24.02.2020).

67 *Даракчян Г. О.* Формирование межнациональной культуры общения как составная часть этнополитической культуры студенческой молодежи (на материалах Краснодарского края) : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01. — Ростов-на-Дону, 2008. — 20 с.

68 *Лармин О. В.* Методологические проблемы изучения народонаселения. — Москва : Статистика, 1974. — 240 с.

69 *Соколов А. В.* Интеллектуально-нравственная дифференциация современного студенчества // Социологические исследования. — 2005. — № 9. — С. 91–97 ; *Соколов А., Афанасьева Л.* К вопросу о воспроизводстве русской интеллигенции // Alma mater. — 2001. — № 10. — С. 10–16.

страну. Иностранные граждане, у которых уровень владения русским языком не позволяет им сразу проходить на нем обучение по выбранной специальности, зачисляются на кафедру русского языка как иностранного. Успешное овладение разговорным русским языком позволит им скорее проходить профессиональное обучение на нем. В таких условиях общение и деятельность иностранных обучающихся находятся в постоянной созависимости.

В работах крупнейшего отечественного философа и психолога А. Н. Леонтьева[70] доказывается, что общение и деятельность человека сложно и тесно взаимосвязаны. Общение возникает по поводу совместной деятельности, деятельность влияет на качество, культуру общения. Какова роль культурно-досуговой деятельности в этом процессе?

Культурно-досуговую деятельность целесообразно рассматривать как видовое понятие по отношению к более общему, родовому понятию «досуговая деятельность», которая направлена при этом на освоение человеком мира культуры. Побудительным моментом для нее являются культурные потребности личности: в познании, творчестве, *общении,* общественно-политической и религиозной деятельности, спорте, туризме, различного рода *игровых занятиях.* Субъектом ее могут выступать слои, социальные и социально-демографические группы населения, отдельные индивиды[71]. Следовательно, одними из важных потребностей субъектов культурно-досуговой деятельности являются, кроме всего прочего, потребности в общении и игровых занятиях. Ранее первостепенная роль общения и его игровое начало отмечались в работах Э. В. Соколова[72] как одна из важнейших ценностей досуга, рационально организованной досуговой деятельности наряду с ценностями созерцания, познания (просвещения), творчества, праздника. Таким образом, организованная специалистами досуговая деятельность, реализуя культурные потребности личности, существенно влияет на культуру общения.

Проанализировав взгляды различных исследователей на определение культуры межнационального общения, мы приходим к выводу, что это сложное и многогранное понятие и рассматривать его только с точки зрения какой-либо одной гуманитарной науки видится нецелесообразным. Теоретические и технологические проблемы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов остаются открытыми. Требует более глубокого научного осмысления проблема межнационального общения иностранных студентов и в теории и практике социально-культурной деятельности.

Вкладом педагогики в эту проблему является важнейшая для нас парадигма воспитания доброжелательного отношения к представителям других национальностей и возможности организованной досуговой деятельности. Здесь, реализуя потребность в общении различных субъектов этой деятельности, закономерно использовать игровые средства, игровое взаимодействие участников коммуникативного контакта, помогающее преодолеть барьеры в общении.

---

[70] *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. — 2-е изд. — Москва : Политиздат, 1977. — 304 с.

[71] *Жарков А. Д.* Технология культурно-досуговой деятельности.

[72] *Соколов Э. В.* Свободное время и культура досуга. — Ленинград : Лениздат, 1977. — 207 с.

1.2. Педагогические возможности игровых культурно-досуговых программ в системе проектных технологий социально-культурной деятельности

Проектирование пришло в социально-культурную деятельность как науку и практику в конце XX века (1998)[73], являясь результатом технологического подхода. Немногим раньше теоретически обосновывать социальные проекты в сфере культуры стали социологи, культурологи[74], обращая особое внимание, что проектно-технологический подход в гуманитарных науках дает значительный эффект, т. е. прирост качества в решении проблем не только социальных, но и проблем культуры общества, воспитания и развития различных категорий населения в сфере их досуга.

Проект и программа являются инструментами, с помощью которых становится возможным управлять инновациями (изменениями). Ученые, специализирующиеся в науке об инновациях (инноватике)[75], отмечают, что обществу, культуре, человеку присуще стремление к изменениям и развитию, которые происходят через инновации.

Инновации в современном мире характерны для разных сфер жизни общества и государства. В культуре глобальной инновацией в России можно рассматривать идею поликультурного, т. е. многонационального культурного развития отдельной территории, отдельной страны, государства, если там проживают представители различных наций и народностей, сохраняющих и развивающих свой язык и культуру. Идея поликультурности[76] реализуется по принципу: одна страна — много (несколько) национальных культур, что приводит к межкультурному развитию и обмену культурными достижениями не только внутри страны, но и между странами, на международном уровне.

От прошлых исторических эпох наше время отличается нарастанием темпа появления инноваций, их огромным количеством. Следовательно, нужны инструменты управления инновационным процессом — это *проект* и *программа.* Они являются документами, которые помогают зафиксировать, оформить инновацию, инициативу для того, чтобы воплотить ее в жизнь, реализовать с заранее просчитанными необходимыми затратами ресурсов и получить максимальный результат.

По определению, данному специалистом в области проектирования социально-культурной деятельности Г. В. Олениной, социально-культурный проект (программа) — это комплекс игровых, коммуникативных, событийных,

---

[73] *Марков А. П., Бирженюк Г. М.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 1998. — 361 с.

[74] *Генисаретский О. И.* Социальное проектирование как средство активной культурной политики // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы : сб. науч. трудов. — Москва : НИИ культуры, 1986. — С. 29–43 ; *Дридзе Т. М., Орлова Э. А.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие. — М. : Рос. ин-т культурологии, 1995. — 238 с. ; *Жежко М. К.* Проектные шаги в сфере культуры // Социальное проектирование в сфере культуры. — С. 143–166.

[75] *Пригожин А. И.* Нововведения: стимулы и препятствия (социальные проблемы инноватики). — Москва : Политиздат, 1989. — 221 с. ; *Маркарян Э. С.* Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). — Москва : Мысль, 1983. — 284 с.

[76] *Матис В. И.* Проблема национальной школы в поликультурном обществе : монография. — Барнаул : БГПУ, 1997. — 336 с.

просветительных, художественных и социально-творческих досуговых мероприятий, направленных на решение социально-культурной проблемы определенной целевой аудитории или проблемы конкретной местности в течение обоснованного периода времени на основе расчета ресурсного обеспечения достижения цели (идеи) проекта и получения качественных результатов, которые можно диагностировать (замерить)[77].

В структуру проекта (программы) входят: проблема проекта — цель (идея) — ресурсы, необходимые для реализации цели, — результаты проекта, которые можно диагностировать. Разрабатывая конкретную программу (проект), проектировщик социально-культурной деятельности и ее смыслового ядра — культурно-досуговой деятельности — расширяет эту схему, подробнее формулируя проблемно-целевой блок проекта, ресурсный блок (план реализации проекта, его механизмы, смета, если это необходимо), продумывает и подбирает диагностические методики замера результатов проектной работы.

Проект и программа являются результатом социально-культурных технологий. Представители разных научных школ социально-культурной деятельности[78] предлагают различные классификации социально-культурных технологий, выделяя отдельным типом социально-культурных программ программы культурно-досуговые, направленные не только на релаксационно-развлекательные цели, но и на цели созидательные, развивающие личность участников таких программ.

Более подробно остановимся на анализе игры, т. к. именно она является основой авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов.

Современные исследователи в области педагогики и психологии давно обратили научное внимание на игрологию как систему научного знания.

Игра, по мнению М. С. Кагана, является моделью человеческой деятельности, а точнее духовно-практической моделью человеческого общения. Поскольку общение является необходимой стороной всей практической деятельности человека, оно не может не воспроизводиться в символическом поведении человека, моделирующем человеческую практику[79].

Теория игры, равно как и термины «игра», «игровая деятельность», часто становится объектом исследования современной науки. Г. В. Оленина рассматривает игру «как форму деятельности людей (детей и взрослых), практически-духовную форму их общения, которая протекает как процесс ролевой коммуникации не в реальной, а вымышленной ситуации на основе правил для достижения итогового результата — как выигрыша одной из сторон, и служит проверке знания и приобретению опыта играющими в ситуации сотрудничества и / или противоборства, что способствует гедонизму, эвристичности, отчасти рекреационности

---

[77] *Оленина Г. В.* Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи…

[78] *Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д.* Социально-культурная деятельность : учебник. — Москва : МГУКИ, 2004. — 539 с. ; Современные технологии социально-культурной деятельности / под ред. Е. И. Григорьевой. — Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та им. Г. Р. Державина, 2002. — 284 с. ; *Марков А. П., Бирженюк Г. М.* Основы социокультурного проектирования.

[79] *Каган М. С.* Мир общения…

общения и укреплению социально-культурных контактов между играющими на основе установления различий между ними»[80].

В таком ключе игра уже перестает быть только лишь развлечением, забавой, но становится активно используемым инструментом профессиональной деятельности психологов и педагогов[81].

Одними из наиболее важных аспектов в современном понимании игры являются следующие особенности:

1. Универсальность. Поскольку игра подходит для участников любого возраста, она позволяет выйти за границы обычного хода вещей, помогает решить практически любую прикладную задачу, позволяет встроить в себя любые правила и особенности.

2. Игровая атмосфера. У игры есть уникальная способность формировать непринужденную, позитивную атмосферу, способствующую психологическому и физическому раскрепощению участников, их сближению друг с другом, выстраиванию взаимопонимания и позитивных взаимоотношений, «уравниванию» всех участников, вне зависимости от их возраста, социального положения, национальной и религиозной принадлежности, создание мотивации, «игрового азарта» к достижению определенных результатов совместными усилиями.

3. Сохранение и передача традиций. Игра позволяет приобщиться к культуре своего народа, выполняя при этом важную функцию в формировании культуры межнационального общения, создавая возможность знакомства в игровой обстановке с культурой и традициями других людей.

Тренинговая игра — достаточно часто используемый игровой метод для решения конкретных прикладных задач[82]. Тренинговая составляющая в такой игре обеспечивает организацию условий и правил игрового взаимодействия, просчитывания ожидаемых результатов. У тренинга есть руководитель игрового процесса — тренер, который сам не участвует в игровом взаимодействии, но следит за ходом действия, соблюдением правил и направляет участников, если это требуется. Игровая же составляющая отвечает за создание непринужденной атмосферы, заинтересованности участников в результате (в игре прежде всего необходимо решить определенную задачу, и тем самым «выиграть»), их раскрепощение и свободу действий в рамках игрового процесса. Необходимым фактором в игре является живое позитивное общение участников, что имеет первостепенное значение в процессе формирования культуры межнационального общения.

Определяя место тренинговых игр в структуре культурно-досуговых технологий (программ), заметим, что эти игры не относятся к рекреационно-развлекательным технологиям культурно-досуговой деятельности. Тренинговые игры входят в состав информационно-просветительных (образовательных) технологий современной культурно-досуговой деятельности, поскольку у этих игр высокий обучающий эффект.

---

[80] *Оленина Г. В.* Технологии культурно-досуговых программ: технологии информационно-просветительных программ : учеб. пособие. — Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2016. — С. 103.

[81] *Федорова Л. И.* Игра: дидактическая, ролевая, деловая : Решение учебных и профессиональных проблем. — Москва : ФОРУМ, 2009. — 176 с.

[82] *Леванова Е. А., Волошина А. Г., Плешаков В. А., Соболева А. Н.* Игра в тренинге : Возможности игрового взаимодействия / Е. А. Леванова,. — Санкт-Петербург : Питер, 2014. — 213 с.

Студенческая молодежь как особая социальная группа характеризуется высокой степенью восприимчивости ко всему новому вообще и к инновационным игровым технологиям, задействованным в системе образования, в частности. Построение совместного досуга иностранных и русскоязычных студентов на основе тренинговой игры видится нам наиболее эффективным способом формирования культуры межнационального общения. При этом в качестве главной задачи используемых нами тренинговых игр должны значиться задача создания атмосферы свободного, творческого, позитивного и энергичного общения студентов.

Тренинговая игра, на наш взгляд, как нельзя лучше способствует созданию эффективной коммуникативной среды.

Таким образом, многофункциональность, универсальность и доступность такого профессионального инструмента, как игра, позволяет нам сделать работу по формированию культуры межнационального общения иностранных студентов наиболее эффективной и при этом оставить ее в рамках досуговой работы с добровольным участием, отсутствием строгой академической атмосферы, мотивированностью участников на достижение результата совместными усилиями, требующими умения выстраивать позитивные взаимоотношения и общение с другими студентами вне зависимости от их национальной и культурной принадлежности.

Кроме того, тренинговые игры должны быть оформлены в виде культурно-досуговой игровой программы, поскольку проектировщик, поэтапно двигаясь к цели программы, может заранее предвидеть трудности, чтобы минимизировать или устранить их.

Выводы по первой главе

Таким образом, подводя итоги первой главы исследования, следует отметить:

1. Несмотря на существование нескольких педагогических парадигм, являющихся основанием соответствующих теоретико-методологических подходов к проблеме формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, она остается открытой, само это понятие характеризуется неоднозначностью трактовок; существует необходимость глубокого теоретического осмысления понятийного аппарата данной проблемы в теории социально-культурной деятельности.

2. Культурно-досуговая программа, являющаяся результатом проектных технологий социально-культурной деятельности, обладает необходимыми конструктивно-творческими возможностями по педагогически эффективному управлению процессом формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в вузе в их адаптационный период с учетом того, что в ней будут использованы игровые тренинговые формы совместной досуговой деятельности участников программы, позволяющие организовать живое, непосредственное общение студентов, снять зажимы, напряжение, недоверие.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ КУЛЬТУРЫ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ ГРУППЕ СРЕДСТВАМИ ИГРОВОЙ ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

2.1. Модель, структура авторской игровой программы и критерии формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе регионального вуза

Данная программа была разработана в ходе педагогического эксперимента, на анализе содержания которого необходимо остановиться подробнее.

Методология экспериментального исследования: содержание эксперимента *по оси а) «теория — методология»* включала концепции, родовые методы и принципы следующих методологических подходов: 1) идея о парадигме социальной активности личности в социально-культурной сфере, сфере досуга на основе формирования либеральных ценностей (Н. Н. Ярошенко[83]); 2) сущность социально-культурной анимации (Н. Н. Ярошенко[84]); 3) личностно- и группоразвивающая концепция досуга (Т. Г. Киселева[85], Ю. Д. Красильников), игровая сущность ценностей досуга (Э. В. Соколов[86]); 4) педагогическая парадигма формирования культуры межнационального общения как приоритета развития доброжелательных взаимоотношений (Н. С. Нажалова[87], М. М. Рамазанова[88]); 5) игра как родовой метод социально-культурной деятельности и форма коммуникации, развивающая не только вербальное общение, но и невербалику играющих (М. С. Каган[89], Г. М. Андреева[90], А. В. Соколов[91]); 6) идея о проектной сущности социально-культурной деятельности (Г. В. Оленина[92]), проектно-технологическом подходе к решению социально-культурных проблем (Г. М. Бирженюк[93], А. П. Марков,

---

[83] *Ярошенко Н. Н.* История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник. — Москва : МГУКИ, 2013. — 456 с.

[84] *Ярошенко Н. Н.* Социально-культурная анимация : учеб. пособие. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва , 2004. — 108 с.

[85] *Киселева Т. Г.* Социально-культурная деятельность.

[86] *Соколов Э. В.* Свободное время и культура досуга.

[87] *Нажалова Н. С.* Педагогические условия формирования доброжелательных отношений подростков.

[88] *Рамазанова М. М.* Формирование этнической толерантности учащихся в поликультурной среде.

[89] *Каган М. С.* Мир общения…

[90] *Андреева Г. М.* Социальная психология : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению специальности «Психология». — Изд. 5-е, испр. и доп. — Москва : Аспект Пресс, 2009. — 362 с.

[91] *Соколов А. В.* Социальные коммуникации.

[92] *Оленина Г. В.* Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи…

[93] *Бирженюк Г. М., Марков А. П.* Основы региональной культурной политики и формирование культурно-досуговой программы. — Санкт-Петербург, 1992. — 128 с.

Ю. Д. Красильников[94], Т. М. Дридзе[95], Э. А. Орлова); 7) метод моделирования (В. А. Штофф[96]); *по оси б) методика эксперимента:* 1) технология процесса группообразования (малой группы) в совместной досуговой деятельности (В. В. Туев[97]); 2) квалиметрия с применением количественных и качественных критериев оценки достигнутых в эксперименте результатов; 3) социологического (эмпирического) подхода для замера результатов экспериментальной работы.

Целью экспериментальной работы является проверка педагогической эффективности разработанной игровой программы формирования культуры межнационального общения студентов-иностранцев в многонациональной группе в системе их организованного досуга и подтверждение либо опровержение гипотезы исследования, изложенной во «Введении».

Интерпретация основных понятий и критериев педагогического эксперимента, разработанных автором данного исследования:

1) Формирование культуры межнационального общения студентов-иностранцев в многонациональной группе — это оптимальный уровень владения языком той страны, где проходят обучение студенты-иностранцы, готовность к свободному общению с большинством членов студенческой многонациональной группы, стремление к дружелюбному взаимодействию, неагрессивности в ходе совместной деятельности, ориентации на практическое применение в ходе общения знаний о местной культуре, ее обычаях, быте, традициях, с учетом таких же знаний, касающихся национальных культур своих однокурсников.

2) Игровая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе и временно объединенных в досуговую группу — это структурированная, упорядоченная, целенаправленная система специально подобранных тренинговых коммуникативных игр, реализуемая на основе педагогического взаимодействия студентов-иностранцев, русскоязычных студентов и педагога творческого вуза, а также образовательно-воспитательных служб базового вуза, направленная на повышение уровня культуры межнационального общения в данной группе в экспериментальный период.

3) Критерии эффективности апробируемой игровой программы: а) количественный — не снижалась посещаемость студентами-иностранцами тренинговых игровых занятий; б) качественные: 1) именно в ходе игровой ситуации большинство студентов-иностранцев из стран Азии ближнего и дальнего зарубежья постепенно формировали готовность к доброжелательному взаимодействию, неагрессивному преодолению возникающих трудностей; 2) большинство членов многонациональной студенческой группы пожелали участвовать в совместной деятельности и общении по выполнению игровых заданий, преодолевая первоначальную отчужденность, недоверие, некоторое неприятие друг друга.

Этапы и задачи экспериментальной работы описаны во «Введении» данной работы.

---

[94] *Киселева Т. Г.* Социально-культурная деятельность.

[95] *Дридзе Т. М.* Основы социокультурного проектирования. — С. 3–22.

[96] *Штофф В. А.* Моделирование и философия. — Москва ; Ленинград : Наука, 1966. — 302 с.

[97] *Туев В. В.* Технология организации инициативного клуба : монография. — Кемерово, 1999. — 250 с.

Методы экспериментальной работы: 1) включенное и невключенное наблюдение; 2) беседы с экспертами-партнерами программы (учебно-воспитательные службы базового вуза); 3) анкетный опрос и рисуночный тест в контрольной и экспериментальной группах; 4) методы разработки социально-культурных программ и проектов (методы проблемно-целевого и проблемно-ситуационного анализа).

Далее предлагаем аннотацию авторской игровой программы.

В слове «мы» сто тысяч «я»

(Игровая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в многонациональной группе)

Проблема программы, вытекающая из анализа исходной ситуации, состоит в том, что необходимо создать дополнительные условия для повышения культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе, именно в первый год их пребывания в России, т. е. в сложный адаптационный период. Эта необходимость связана с тем, что и в быту (в студенческих общежитиях), и в учебной деятельности (в студенческих группах, сформированных как группы многонациональные) иностранные студенты находятся в своеобразной социально-культурной изоляции, отчуждении друг от друга в многонациональной группе из-за барьеров в общении, вызванных языковыми, национально-культурными и религиозными различиями. Необходимо создать досуговое пространство для общения этого контингента обучающихся, где студенты-иностранцы смогут от сложного для них делового общения на русском языке, принятого в учебной деятельности, или ограниченного общения в быту перейти к досуговому, свободному и эмоционально привлекательному для них игровому общению и взаимодействию как со своими одногруппниками, так и с русскоязычными студентами.

Субъекты программы: аспирант первого года обучения кафедры социально-культурной деятельности Алтайского государственного института культуры Юлия Александровна Скворцова, приглашенная в качестве педагога по воспитательной работе с иностранными студентами в Институт международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова на кафедру русского языка как иностранного.

Партнеры программы: 1) ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры», факультет художественного творчества, кафедра режиссуры праздников; 2) кафедра русского языка как иностранного Института международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова.

Целевые группы программы: студенты-иностранцы из азиатских стран СНГ (Казахстан, Узбекистан, Таджикистан), стран дальнего азиатского зарубежья (Афганистан, Вьетнам, Сирия), азиатских стран, имеющих общие границы с Алтаем (Монголия, Китай). Всего 68 человек, учатся они в двух студенческих группах по 34 человека каждая. Возраст — от 18 до 25 лет. Пол — 45 девушек, 23 юноши. Национальность — казахи, китайцы, монголы, сирийцы, афганцы, узбеки, таджики, вьетнамцы.

Уровень сформированности культуры межнационального общения — низкий. Это значит, что большинство студентов неуверенно чувствуют себя в группе, не стремятся завязать дружеское общение с одногруппниками других

национальностей, не считают, что одногруппники настроены дружелюбно друг к другу; если можно избежать общения по-русски, они охотно это делают.

Цель программы «В слове *"мы"* сто тысяч *"я"*»: создать организационные и психолого-педагогические условия для повышения культуры общения студентов-иностранцев, обучающихся в многонациональной группе, средствами организованной досуговой игровой деятельности.

Задачи программы: 1) разработать модель, структуру и идею игровой программы «В слове *"мы"* сто тысяч *"я"*»; 2) вовлечь студентов-иностранцев в данную игровую программу, создав на базе их студенческой группы временное игровое объединение; 3) обеспечить информационную, психолого-педагогическую и консультационную поддержку участникам данного игрового объединения со стороны субъектов и партнеров программы; 4) на основе диагностических методик и разработанных критериев оценить эффективность игровой программы.

Форма программы: игровые коммуникативные тренинги (тренировочные упражнения), индивидуальный и групповой инструктаж по их организации и проведению, оформленные в систему игровых досуговых занятий с анализом и оценкой результатов каждого занятия.

Содержание, концептуальная идея и принципы разработки программы

Содержание и концептуальная идея авторской программы «В слове *"мы"* сто тысяч *"я"*» отражены в ее модели *(прил. 1, рис. 1)*. Модель показывает, что программа делится на четыре тематических цикла, у каждого из них имеется своя главная педагогическая задача, вытекающая из анализа проблем в общении студентов-иностранцев, обучающихся в многонациональной группе. В связи с решением задач подбираются тренинговые коммуникативные игры. В центре этих педагогических воздействий находится *идея* программы как своеобразный слоган, обращенный к игровой группе: у нас больше общего, чем различий.

Модель также показывает работу двух групп поддержки программы. Группа поддержки из вуза культуры — это русскоязычные студенты-аниматоры с функциями организационной работы по реализации программы и психологических приемов вовлечения целевой группы в игровой процесс. Группа поддержки из базового вуза — специалисты кафедры русского языка как иностранного и воспитательных служб с функциями лингвистическо-информационной поддержки играющих (перевод некоторых непонятных для иностранцев условий и правил игр-упражнений) и консультационная поддержка субъектов программы из вуза культуры. Качественной разработке и внедрению программы способствуют принципы социально-культурного проектирования, аналогичные для разработки культурно-досуговых программ:

1) принцип проблемно-целевой и проблемно-ситуационной ориентации проекта; этот принцип определяет систему технологических операций проектировщика, направленных на определение и формулировку проблемы программы, определение ее цели (идеи);

2) принцип соразмерности проектируемых перемен; он означает, что проектировщик, проектируя изменения объекта и целевых групп проекта, должен учитывать, что эти изменения:

— должны быть по силам и возрасту целевой аудитории;
— должны не нарушать принятые нормы культуры отношений в той организации, где реализуется проект;

— должны соответствовать нормам этнической, национальной культуры, к которой принадлежит целевая группа;

3) принцип социальной и личностной целесообразности программы; этот принцип означает, что социальные и культурные цели программы не должны противоречить личным целям и потребностям участников программы: а) целевым группам; б) организациям-партнерам; в) субъектам программы; тогда можно мотивировать все сегменты аудитории проекта на участие в проектных мероприятиях по доброй воле, основываясь на интересе к мероприятиям программы.

Принципы разработки игровой программы направлены на то, чтобы не допустить отсева ее участников в ходе игровых занятий. Задачи организационной, психолого-педагогической, лингвистически-информационной и консультационной поддержки сводятся к «незаметной», недекларируемой на словах работе с мотивацией участников игр, с ее переориентацией на дружелюбие, доверительные отношения, желание включиться в совместную игровую деятельность.

Принципы реализации программы вытекают из трех главных принципов педагогики досуга[98]: 1) принцип добровольного участия целевой группы в любой культурно-досуговой программе, в том числе игровой (он означает, что невозможно заставить играть целевую аудиторию, если она этого не хочет); 2) принцип развития интереса играющих к тому, что они делают в ходе игр (он означает, что играть должно быть нескучно и увлекательно); 3) принцип гедонизма (радости и удовольствия) не только от результатов игры, но и от ее процесса.

Таблица 1. План реализации авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения

Этапы программы	**Содержание деятельности**	**Сроки проведения**
1. Информационно-диагностический этап	1) анализ ситуации на метауровне — совокупность обстоятельств и условий функционирования российского общества в целом в конкретный отрезок времени, когда разрабатывается проект	2016–2017 гг.
	2) анализ ситуации на мезоуровне — проблемы и тенденции развития иностранных студентов России как социальной группы	
	3) анализ социально-культурной сферы будущего проекта на микроуровне, т. е. анализ системы обстоятельств и условий функционирования образовательных учреждений высшего образования; определение проблемы в содержании воспитательной работы с иностранными студентами в Институте международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова	

[98] *Воловик А. Ф., Воловик В. А.* Педагогика досуга : учеб. пособие. — Москва : Флинта, 1998. — 240 с.

Этапы программы	Содержание деятельности	Сроки проведения
2. Организационно-подготовительный этап	1) организация сроков, места и времени проведения игровых занятий с целевой аудиторией	Октябрь–декабрь 2017 г.
	2) составление графика встреч	
3. Основной этап	1) тренинговые игры, направленные на знакомство и раскрепощение участников, на создание общей позитивной атмосферы для дальнейшей продуктивной работы	Январь–апрель 2018 г.
	2) тренинговые игры, направленные на установление речевого и невербального взаимопонимания между членами группы	
	3) тренинговые игры, направленные на группообразование и поиск общих черт характера, привычек, особенностей, вкусов, объединяющих участников вне зависимости от их национальности и культуры	
	4) тренинговые игры на создание ситуативной атмосферы, групповой сплоченности, в которой каждый участник работает на достижение общей цели, чувствуя при этом поддержку и помощь других членов группы и ориентируясь на лидера группы	
	5) тренинговые игры на совместное нахождение выхода из проблемных и конфликтных ситуаций, смоделированных руководителем группы	
	6) тренинговые игры на проявление самостоятельности и творческой инициативы, рефлексии и подведения итогов игрового взаимодействия	
4. Заключительный этап	сбор, обработка и интерпретация полученных данных, оформление результатов исследования	2018–2020

Методический «банк» реализации программы. В него входит комплекс специально подобранных и адаптированных по ситуации тренинговых коммуникативных игр, а также игр, специально разработанных автором исследования (см. *прил. 4*). В этом разделе есть примерные планы каждого тренинга, примерный план одного занятия (см. *прил. 5*).

Предполагаемые результаты программы: созданы организационные и психолого-педагогические условия для повышения культуры общения студентов-иностранцев в многонациональной группе, а именно:

1) разработана модель и структура авторской игровой программы «В слове *"мы"* сто тысяч *"я"*»;
2) подобран комплекс тренинговых игр, организовано игровое неформальное и позитивное досуговое общение иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе, между собой и с русскоязычными студентами, работающими как аниматоры программы по осуществлению психолого-педагогической поддержки целевой группы; обеспечена информационная и консультационная поддержка программы со стороны ее партнеров — учебно-воспитательных служб базового вуза;

3) участники группы раскрепощены, позитивно настроены друг к другу, отсутствуют неуверенность и напряжение, ощущение недоверия и непримиримых различий, группа ситуативно сплочена и готова совместно выполнять поставленные игровые задачи;
4) сформирована готовность мирного разрешения возникающих в ходе игр разногласий из-за национально-культурных и религиозных различий.

Таким образом, в параграфе обоснованы методология, основные понятия, цель эксперимента, представлены модель, структура, план, методический «банк» и предполагаемые результаты авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в многонациональной группе в региональном вузе.

Основную форму программы составляют тренинговые игры, выстроенные исходя из ситуации преодоления барьеров в общении целевой группы программы. Именно комплекс тренинговых игр, на наш взгляд, является эффективным средством педагогического воздействия и позволит наиболее быстро вести работу по формированию культуры межнационального общения иностранных студентов Института международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова в системе воспитательной работы этого вуза.

2.2. Экспериментальная проверка и оценка результатов авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения в многонациональной группе

На этапе диагностики, в ходе анализа опыта формирования культуры межнационального общения иностранных студентов Института международного образования и сотрудничества Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова, была выявлена необходимость модернизации традиционных для данного вуза форм воспитательной работы и внедрения новых форм, связанных с игровыми формами технологий социально-культурной деятельности, с учетом проблемы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов. Особенно эта проблема касается студентов-иностранцев первого года пребывания в России, обучающихся в многонациональной группе.

Для диагностики проблемы были использованы: 1) анкета по замеру уровня сформированности культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе (*прил. 2)* и 2) рисуночный тест на замер сплоченности группы *(прил. 3).*

Вопросы в анкете были составлены на основе анализа исследования, проведенного в 2013 году в Республике Саха (Якутия) среди многонационального состава студентов[99].

В ходе исследования опрошены иностранные студенты кафедры русского языка как иностранного ИМОС АлтГТУ имени И. И. Ползунова в возрасте от 18 до 25 лет. Анкетирование было проведено в двух группах иностранных студентов (экспериментальной и контрольной), практически идентичных по национальному,

[99] *Ерохина Е. А.* Этничность и межэтнические взаимодействия как факторы социокультурной и геополитической интеграции: теоретико-методологический анализ. — Якутск : СОЦИС, 2009. — № 3. — С. 115–120.

возрастному и гендерному составу, а также по уровню знания русского языка (базовый уровень) и длительности пребывания в России. Обе группы состояли из 34 человек каждая, 66 % из которых (23 в первой группе и 22 во второй группе) — девушки, а 34 % (11 в первой группе и 12 во второй группе) — юноши.

Анкета *(прил. 2)* состояла из перечня вопросов, показывающих:

1) уверенно ли себя чувствует студент в своей группе; 2) с кем из группы он чаще всего общается; 3) стремится ли респондент завязать дружеское общение с представителем другой национальности; 4) легко ли достигает взаимопонимания с одногруппниками из других стран; 5) если его просят пообщаться на русском языке с кем-нибудь из одногруппников, кого он выберет в качестве собеседника; 6) как он считает, в чем состоят основные различия между студентами из разных стран; 7) как он считает, одногруппники из других стран настроены к нему дружелюбно; 8) какими знаниями студент в первую очередь руководствуется, когда начинает общение с представителем другой национальности; 9) что было наиболее сложным для студента, когда он начал обучение в России; 10) планирует ли он продолжить общение с кем-либо из одногруппников после окончания обучения в России.

Варианты ответов на вопросы анкетирования были разбиты на три уровня в зависимости от того, какой уровень сформированности культуры межнационального общения они показывают. Распределение вариантов ответов на вопросы текста анкеты по уровням сформированности культуры межнационального общения показаны в *табл. 2.*

Таблица 2. Уровни сформированности культуры межнационального общения студентов в многонациональной группе

Уровни	**Вопросы и варианты ответов на них**									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Низкий уровень	b	a	c	c	c	a, c, d	d	a	c, d	a, b
Средний уровень	c	b	b	b	b	e	c	b	e, b	c
Высокий уровень	a	c	a	a	a	b	a, b	c	a, f	d

Первоначальный опрос, проведенный с иностранными студентами двух групп (экспериментальной и контрольной), показал следующий уровень сформированности культуры межнационального общения *(прил. 6)*. Низкий уровень культуры общения преобладает и в контрольной (52,9 %) и в экспериментальной (47,1 %) группах. На среднем уровне в контрольной группе находятся 32,4 % респондентов, в экспериментальной — 35,3 % респондентов. Высокий уровень обнаружился у 14,7 % респондентов в контрольной группе и у 17,6 % — в экспериментальной группе.

Также в отношении обеих групп было проведено рисуночное тестирование, определяющее уровень сплоченности в группе (*прил. 3*). В тесте фигурировали 4 изображения, символизирующие уровень сплоченности группы студентов. На первом рисунке была изображена разрозненная группа; на втором — группа, состоящая из нескольких отдельных компаний студентов, включающих по 3–5 человек; на третьем рисунке фигурировала группа, состоящая из двух относительно

одинаковых подгрупп; на четвертом рисунке была изображена полностью сплоченная группа, единый коллектив.

Результаты рисуночного теста на замер сплоченности в контрольной и экспериментальной группах указаны в *прил. 7.* Следует отметить, что в контрольной группе 32,3 % опрошенных считают, что они учатся в разрозненной группе, в экспериментальной группе так думают 29,4 %.

Таким образом, констатирующий эксперимент в контрольной и экспериментальной группах показал, что исходная ситуация характеризуется отсутствием сплоченности студентов внутри учебной группы на фоне их барьеров в межгрупповом общении. Эти барьеры характеризуются как неуверенное поведение большинства студентов, нежелание завязывать дружеское общение с одногруппниками другой национальности, сомнения в дружелюбном их настрое, наличие стереотипов в представлениях о национально-культурных и религиозных особенностях и предпочтениях своих одногруппников, осознание культуры страны пребывания как сложной и непонятной, ориентация на то, чтобы ни с кем, кроме своих соотечественников, не общаться после отъезда из России.

Учитывая подобные результаты исследования в обеих группах, мы приступили к реализации авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, по итогам которой снова было проведено анкетирование и тестирование респондентов — участников контрольной и экспериментальной групп. Результаты, полученные после повторного анкетирования, представлены в *прил. 8.*

Рисунок показывает, что низкий уровень культуры межнационального общения в контрольной группе в течение 6 месяцев изменился довольно ощутимо, а именно: был 52,9 % — стал 35,3 %. В то время как низкий уровень культуры межнационального общения студентов-иностранцев в экспериментальной группе изменился в сторону существенного повышения: был 47,1 % — стал 11,7%. То же самое подтвердили результаты повторного теста на сплоченность *(прил. 9).* По мнению респондентов контрольной группы, на данном этапе 26,5 % опрошенных стали считать свою группу несплоченной (против 32,3 % на констатирующем этапе). В экспериментальной группе 8,8 % опрошенных продолжают считать свою группу разрозненной, что значительно меньше, нежели на констатирующем этапе, когда такое мнение было у 29,4 % респондентов.

Эти результаты подтверждаются анализом карточки наблюдения за ходом общения иностранных студентов экспериментальной группы на одной игровой встрече *(прил. 10).* По карточке можно увидеть, что активность межгруппового общения у аудитории экспериментальной группы значительно повышается по ходу игрового занятия.

Наглядно динамика уровня сформированности культуры межнационального общения иностранных студентов в контрольной и экспериментальной группах представлена на гистограмме в *прил. 11* и *прил. 12.*

Как показало экспериментальное исследование, проведенное в 2017–2018 годах, динамика роста уровня сформированности культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе такова:

1) в контрольной группе в лучшую сторону произошло движение результатов следующим образом: на низком уровне на констатирующем этапе было 52,9 % респондентов, на формирующем стало 35,3 % респондентов, т. е. у 17,6 % студентов контрольной группы за полгода повысился уровень межнационального общения;

2) в экспериментальной группе в лучшую сторону произошло движение результатов следующим образом: на низком уровне на констатирующем этапе было 47,1 % респондентов, на формирующем стало 11,7 % респондентов, т. е. у 35,4 % студентов экспериментальной группы за полгода повысился уровень межнационального общения.

Следовательно, реализация авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе первого года обучения в региональном вузе «В слове *"мы"* сто тысяч *"я"*» дала положительную динамику в экспериментальной группе за полгода на 17,8 %.

Предлагаем *методические рекомендации* по теме работы, касающиеся формирования культуры межнационального общения иностранных студентов средствами организованной досуговой деятельности.

1. *Этап деловых переговоров* и *определения полномочий* всех субъектов, участвующих в этом процессе. Результатом этого этапа является разделение ролей (позиций): а) автор данного исследования (педагог и аспирант вуза культуры) и помогающие ему студенты направления подготовки «режиссура театрализованных представлений и праздников» являются субъектами, т. е. инициаторами, разработчиками и реализаторами авторской культурно-досуговой программы; б) педагоги кафедры русского языка как иностранного и специалисты отдела воспитательной работы — партнеры по реализации данной программы, с функциями консультантов.

2. На следующем этапе — *этапе сбора и анализа информации* — необходимо субъектам программы получить доступ в группы, где обучаются иностранцы, для визуального наблюдения за ситуациями общения и деятельности (взаимодействия) студентов в учебных группах и сбора вербальных характеристик по этим параметрам от курирующих эти группы педагогов кафедры русского языка как иностранного и специалистов воспитательной работы вуза. Результатом этого этапа является: а) психологическое привыкание студентов-иностранцев к тому, что в сферу их общения войдут новые люди из другого вуза; б) субъект будущей авторской программы определится с глубиной существующей проблемы, а именно: выберет группы для констатирующего эксперимента, где будет нужен социологический опрос аудитории; наметит контрольную и экспериментальную группы для формирующего эксперимента; подберет диагностический инструментарий (анкеты, тесты).

3. *Этап систематизации информации,* касающийся национального состава и конкретных проблем в общении в студенческих группах, участвующих в эксперименте, и *выбор педагогического инструмента* по решению проблемы.

На этом этапе следует обратить особое внимание на то, что студенты-иностранцы учатся в многонациональных группах. Здесь есть представители азиатских стран ближнего зарубежья (Таджикистан, Казахстан), а также стран дальнего азиатского зарубежья (Сирия, Афганистан, Вьетнам), кроме того, студенты, приехавшие из стран, граничащих с Алтаем, — Монголия, Китай.

Уровень владения русским языком у них базовый, но он явно недостаточен для того, чтобы студенты-иностранцы могли и хотели говорить по-русски в тех ситуациях, где они могут обойтись родным языком, общаясь в основном и преимущественно со студентами одной с ними национальности.

Кроме того, по бытовому устройству в общежитиях студенты-иностранцы заселены в отдельные от русскоязычных студентов корпуса, где внутри корпуса тоже есть разделение: китайцы, к примеру, живут в одной комнате и на одном этаже с китайцами, казахи — с казахами и т. д. Следовательно, в многонациональной группе между студентами разных национальностей наблюдается сильное отчуждение, т. к. здесь, с одной стороны, студенты разделены незнанием родного языка своих сокурсников, их культуры, норм поведения и обычаев, норм общения, религиозных ориентаций. С другой стороны, они отделены от русскоязычных студентов, являющихся носителями современного русского языка, а также неписаных норм, правил, традиций общения, связанных с молодежной студенческой средой.

Такая *двойная изолированность студентов-иностранцев* заметно затрудняет их социально-культурную адаптацию и не способствует успехам в учебе, негативно влияет на уровень психологического комфорта от пребывания в России, в Сибири.

Для того чтобы нарушить внешние и внутренние барьеры социально-культурной изоляции обследуемых групп, необходимо: а) применить авторскую культурно-досуговую программу общения студентов-иностранцев с русскоязычными студентами из творческого вуза, чьей будущей профессией, кроме всего прочего, является умение наладить игровое взаимодействие с любой, даже самой сложной в плане общения, аудиторией; б) выбрать основной формой авторской культурно-досуговой программы игру, тренинговую игру как форму, решающую прикладные задачи практически любой сложности; в) подбирать тренинговые игры так, чтобы, объясняя задание по каждой игре, можно было обойтись минимумом вербального общения, но широко использовать язык невербальный, предварительно получив консультацию от специалистов о том, не нарушают ли жесты и мимика русскоязычных студентов национальные этикеты невербального общения студентов разных национальностей; г) главный смысл тренинговых игр направить на то, чтобы участники в ходе игрового процесса поняли, что между играющими больше общего, чем различного. Все это является результатом данного этапа.

4. *Этап реализации* авторской игровой культурно-досуговой программы. На этом этапе в течение шести месяцев на основе плана и графика игровых тренинговых занятий, проходящих в свободное от учебы и бытовых дел время, т. е. во время организованного досуга студентов-иностранцев экспериментальной группы, необходимо было авторскую программу реализовать.

Предварительный социологический опрос и рисуночный тест показали низкий уровень культуры общения в данной группе. Общая атмосфера общения и взаимодействия характеризовалась как эмоциональное отчуждение, избирательное вербальное общение только с представителями своей национальности, сомнение в дружелюбном отношении к опрашиваемым со стороны «не своих» сокурсников, поверхностное, стереотипное представление об их культуре, обычаях, традициях.

В связи с этим необходимо было правильно подобрать нужные для устранения этих обстоятельств тренинговые игры: 1) на знакомство; 2) раскрепощение, снятие зажимов, выстраивание дружеской атмосферы; 3) на доверие, взаимодействие; 4) на группообразование; 5) на сплочение.

Повторное анкетирование и рисуночный тест показали, что программа в отведенный срок достигла планируемой цели, кроме того, наблюдение показало,

что за время игровых занятий студенты-иностранцы эти занятия не пропускали; сформировали готовность взаимодействовать не только с одногруппниками своей национальности; стремились решать трудности, возникающие в ходе игры, без агрессии, доброжелательно. Важно было также правильно построить каждое игровое занятие, с учетом времени его проведения, необходимой атмосферы каждой встречи и т. д.

Приведем краткие высказывания студентов разных национальностей об атмосфере общения в ходе авторской программы и некоторых первых результатах ее реализации (особенности русского языка как неродного сохранены):

Л. Ц. (Китай): «Нам было сначала осторожно, стеснялась. Потом стало весело — особенно когда в круг ходили, и когда картинки рисовали, и когда Миша кенгуру показывал»;

Б. А. (Монголия): «Мы перестали называть их "китайцы", "вьетнамы", "сириец". Теперь начали по именам звать. Они как мы. Им тоже русский тяжело и Россия тяжело зимой. Мы вместе смеялись и слушали песни, которые всем нравятся»;

А. Ф. (Сирия): «Я всех узнал лучше. Дружу с двумя русскими товарищами — они с нами играли, сейчас мы дружим в социальных сетях. Паша и Соня. Русский язык так быстрее учится — когда общаешься. В общежитии мы здороваемся со всеми этими *(указывает на своих однокурсников)* товарищами. Другие спрашивают, почему мы в общежитии теперь такие веселые, тоже играем иногда вечером. Вот с китайцами и казахами играли в "мафию" вчера в общежитии. На русском языке».

Высказывания русскоязычных студентов-аниматоров:

Софья Б. (Россия): «Это очень интересный опыт! Мы все так натренировались в нахождении взаимопонимания с иностранцами, что можем теперь, наверное, к любому человеку подход найти!»;

Павел М. (Россия): «Стало понятно, что они такие же, как мы. Тоже любят футбол, например, и музыку такую же слушают, и фильмы те же смотрят. Общение с иностранными студентами помогло мне понять, что все люди в мире по сути одинаковые и все мы хотим одного и того же — мирно сосуществовать и играть вместе. Ведь в игре все равны, это точно».

Мнение специалиста базового вуза:

Надежда Николаевна (специалист по воспитательной работе с иностранными студентами кафедры русского языка как иностранного ИМОС АлтГТУ имени И. И. Ползунова): «Это необычайные несколько месяцев и для наших ребят, и для нас. Уровень владения русским языком у ребят значительно вырос за это время. Они уже не так боятся говорить по-русски между собой, более свободно чувствуют себя среди русскоязычной молодежи. И уровень общения, конечно, сильно возрос. Все педагоги это замечают. Благодарим вас за такую важную работу и надеемся на дальнейшее сотрудничество».

Выводы по второй главе

1. В ходе эксперимента разработаны операциональные (рабочие) определения:

— понятие «*культура межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе*», под которым понимается оптимальный уровень владения языком той страны, где проходят обучение студенты-иностранцы,

готовность к свободному общению с большинством членов студенческой многонациональной группы, стремление к дружелюбному взаимодействию, неагрессивности в ходе совместной деятельности, ориентация на практическое применение в ходе общения знаний о местной культуре, ее обычаях, быте, традициях, с учетом таких же знаний, касающихся национальных культур своих однокурсников;

— понятие «*игровая программа формирования культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе и временно объединенных в досуговую группу*» — это структурированная, упорядоченная, целенаправленная система специально подобранных тренинговых коммуникативных игр, реализуемая на основе педагогического взаимодействия студентов-иностранцев, русскоязычных студентов и педагога творческого вуза, а также образовательно-воспитательных служб базового вуза, направленная на повышение уровня культуры межнационального общения в данной группе в экспериментальный период.

2. Разработана модель, структура и критерии авторской игровой программы по формированию культуры межнационального общения студентов в многонациональной группе регионального вуза, вытекающие из диагностики исходного уровня сформированности этой культуры и теории разработки программ и проектов в социально-культурной деятельности, позволяющие определить модель, проблемно-целевой, ресурсный и результативный блоки авторской программы, наметить этапы и условия ее реализации.

3. Проведена экспериментальная проверка и дана оценка результатов внедрения авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе регионального вуза, которая подтвердила педагогическую эффективность данной программы, на основе чего были разработаны методические рекомендации по теме исследования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблемой данного исследования являлась необходимость в поиске эффективных педагогических технологий, связанных с применением игровых досуговых программ, направленных на повышение культуры межнационального общения иностранных студентов в их адаптационный период в первый год обучения в российском вузе в составе многонациональной группы.

Цель исследования — теоретически обосновать и экспериментально апробировать авторскую игровую программу формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в условиях организованного досуга этой целевой группы.

Гипотеза исследования — цель исследования будет достигнута, если, разрабатывая содержание игровой программы по формированию культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе:

1) учитывать национально-культурные особенности и уровень владения русским языком данной целевой группы программы;

2) привлечь к реализации программы специалистов кафедр и воспитательных служб того вуза, где обучаются студенты-иностранцы, а также вуза культуры,

где педагоги и студенты кафедры творческо-театральной направленности смогут стать не только партнерами, но и субъектами апробируемой программы;

3) разрабатывая авторскую игровую программу формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в условиях многонациональной группы «В слове “мы” сто тысяч “я”», опираться на комплекс коммуникативных тренинговых игр, обеспечивающих (при правильной их организации) гедонистический, познавательно-развивающий эффект, а также психологически комфортную атмосферу общения, готовность участников программы к неконфликтной совместной игровой деятельности.

В результате проведенного исследования были определены позиции его научной новизны, теоретической и практической значимости, сформулированы положения, выносимые на защиту, в соответствии с решаемыми задачами.

1. Исследована проблема формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в работах отечественных ученых.

2. Обоснованы педагогические возможности игровых культурно-досуговых программ в системе проектных технологий социально-культурной деятельности.

3. Разработана модель, структура авторской игровой программы и критерии формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе регионального вуза.

4. Экспериментально проверены и оценены результаты авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения в многонациональной группе.

5. Разработаны методические рекомендации по проблеме формирования культуры межнационального общения студентов-иностранцев в региональном вузе средствами организованной игровой деятельности.

Таким образом, подводя итоги всего исследования, следует отметить, что его цель достигнута, гипотеза подтвердилась.

Перспективой исследования можно считать необходимость закрепления полученного в ходе игрового общения результата уже на этапах постигрового общения студентов-иностранцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аванесова Г. А.* Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации : учебное пособие для студентов вузов. — Москва : Аспект Пресс, 2006. — 236 с.
2. *Андреева Г. М.* Общение // Психологический лексикон. Энциклопедический словарь. Социальная психология. — Москва : Речь, 2005. — 324 с.
3. *Андреева Г. М.* Социальная психология : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению специальности «Психология». — Изд. 5-е, испр. и доп. — Москва : Аспект Пресс, 2009. — 362 с.
4. *Ариарский М. А.* Педагогическая культурология : в 2 т. — Санкт-Петербург : Концерт, 2012. — Т. 1: Методология и методика постижения культуры — 399 с. ; Т. 2: Социально-культурная деятельность и технологии ее организации — 447 с.
5. *Берг А. И.* Кибернетика и общественные науки // Наука и жизнь. — Москва, 1963. — № 2. — С. 12–16.
6. *Берри Дж.* Аккультурация и психологическая адаптация: обзор проблемы. — URL: http://rl-online.ru/articles/3_4-01/198.html (дата обращения: 17.03.2020).

7. *Библер В. С.* Школа диалога культур: введение в программу. — Москва : Знание, 1999. — 252 с.
8. *Бирженюк Г. М.* Основы региональной культурной политики и формирование культурно-досуговой программы / Г. М. Бирженюк, А. П. Марков. — Санкт-Петербург, 1992. — 128 с.
9. *Братусь Б. С.* Личностные смыслы по А. Н. Леонтьеву и проблема вертикали сознания // Традиции и перспективы деятельностного подхода в психологии: школа А. Н. Леонтьева. — Москва : Смысл, 1999. — 298 с.
10. *Бромлей Ю. В.* Очерки теории этноса. — Москва : Наука, 1983. — 412 с.
11. *Буренко В. И.* Воспитание культуры межнационального общения / В. И. Буренко, Н. Е. Иванюшкин. — Москва : Просвещение, 2008. — 157 с.
12. *Волков Г. Н.* Этнопедагогика : учеб. для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений. — Москва : Академия, 1999. — 168 с.
13. *Выготский Л. С.* Психология развития как феномен культуры : Избранные психологические труды. — Воронеж : Институт практической психологии : Модэк, 1996. — 510 с.
14. *Галеева Л. И.* Формирование культуры межнационального общения студенческой молодежи средствами социально-культурного творчества : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [Каз. гос. ун-т культуры и искусств]. — Казань, 2014. — 21 с.
15. *Гасанов З. Т.* Воспитание культуры межнационального общения : методология, теория, практика. — Махачкала : Эпоха, 2000. — 338 с.
16. *Генисаретский О. И.* Социальное проектирование как средство активной культурной политики // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы : сб. науч. трудов. — Москва : НИИ культуры, 1986. — С. 29–43.
17. *Гладуш А. Д.* Социально-культурная адаптация иностранных граждан к условиям обучения и проживания в России : учеб. пособие / А. Д. Гладуш, Г. Н. Трофимова, В. М. Филиппов. — Москва : РУДН, 2008. — 146 с.
18. *Даракчян Г. О.* Формирование межнациональной культуры общения как составная часть этнополитической культуры студенческой молодежи (на материалах Краснодарского края) : автореф. дис… канд. пед. наук : 13.00.01. — Ростов-на-Дону, 2008. — 20 с.
19. *Деркач А. А.* Национально-психологические предпосылки эффективности идейно-воспитательной работы в коллективе / А. А. Деркач, В. Г. Крысько. — Москва, 1990. — 158 с.
20. *Дмитриев Г. Д.* Многокультурное образование. — Москва : Народное образование, 1999. — 208 с.
21. *Добродеева И. Ю.* Педагогическая наука в условиях инновационной России // Научный поиск. — 2011. — № 1. — С. 3–6.
22. *Дридзе Т. М.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие / Т. М. Дридзе, Э. А. Орлова. — Москва : Российский ин-т культурологии, 1995. — 238 с.
23. *Дробижева Л. Н.* Формирование культуры межнационального общения // Социальная политика и национальные отношения. — Москва : Мысль, 1982. — 213 с.
24. *Дрожжина Д. С.* Изучение адаптации иностранных студентов: дискуссия о методологии // Universitas. — 2013. — Т. 1. — № 3. — С. 33–47.
25. *Ерохина Е. А.* Этничность и межэтнические взаимодействия как факторы социокультурной и геополитической интеграции: теоретико-методологический анализ. — Якутск : СОЦИС, 2009. — № 3. — С. 115–120.
26. *Жарков А. Д.* Технология культурно-досуговой деятельности : учеб. пособие. — Москва : Профиздат, 1998. — 287 с.
27. *Жежко М. К.* Проектные шаги в сфере культуры // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы : сб. науч. трудов. — Москва : НИИ культуры, 1986. — С. 143-166.

28. *Жукова Л. С.* Социально-культурные условия развития межкультурной коммуникации студенческой молодежи : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [Кем. гос. ин-т культуры]. — Кемерово, 2019. — 25 с.
29. *Землянова Л. М.* Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества : толковый словарь терминов и концепций. — Москва : Изд-во Моск. ун-та (МГУ), 1999. — 300 с.
30. *Иванова Г. П.* Принцип учета национально-регионального своеобразия в педагогике: сущность и содержание // Инновационное преподавание русского языка в условиях многоязычия : сборник статей : в 2 т. / отв. редактор Н. М. Румянцева. — Москва, 2014. — С. 133–136.
31. *Ильина А. С.* Социально-культурная деятельность как средство адаптации студентов-мигрантов : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [Челяб. гос. ун-т]. — Челябинск, 2011. — 24 с.
32. *Каган М. С.* Мир общения : Проблемы межсубъектных отношений. — Москва : Политиздат, 1988. — 319 с.
33. *Киселева Т. Г.* Социально-культурная деятельность : учебник / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. — Москва : МГУКИ, 2004. — 539 с.
34. *Колмогоров А. Н.* Теория информации и теория алгоритмов. — Москва : Наука, 1987. — 304 с.
35. *Лармин О. В.* Методологические проблемы изучения народонаселения. — Москва : Статистика, 1974. — 240 с.
36. *Лебедева Н. М.* Кросскультурный анализ социально-психологических факторов этнической толерантности и типичные стратегии межгруппового взаимодействия в поликультурных регионах России // Этническая толерантность в поликультурных регионах России / под ред. Н. М. Лебедевой, А. Н. Татарко. — Москва : Изд-во РУДН, 2002. — С. 252–285.
37. *Леванова Е. А.* Игра в тренинге : Возможности игрового взаимодействия / Е. А. Леванова, А. Г. Волошина, В. А. Плешаков, А. Н. Соболева. — Санкт-Петербург : Питер, 2014. — 213 с.
38. *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. — Москва : Изд-во МГУ, 2001. — 584 с.
39. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. — 2-е изд. — Москва : Политиздат, 1977. — 304 с.
40. *Леонтьев Н. К.* Собрание сочинений : в 12 т. — Т. 6. Восток, Россия и славянство. — Москва : Изд-во В. М. Саблина, 2002. — 359 с.
41. *Лихачев Б. Т.* Педагогика : курс лекций / под ред. В. А. Сластёнина. — Москва : ВЛАДОС, 2010. — 647 с.
42. *Маркарян Э. С.* Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). — Москва : Мысль, 1983. — 284 с.
43. *Марков А. П.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 1998. — 361 с.
44. *Матис В. И.* Проблема национальной школы в поликультурном обществе : монография. — Барнаул : БГПУ, 1997. — 336 с.
45. *Матис В. И.* Личность в системе национально-культурных связей : учеб. пособие / Алт. гос. акад. культуры и искусств. — Барнаул : АЗБУКА, 2014. — 400 с.
46. *Матис В. И.* Теория и практика развития национальной школы в поликультурном обществе : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / В. И. Матис. — Барнаул, 1999. — 38 с.
47. *Нажалова Н. С.* Педагогические условия формирования доброжелательных отношений подростков : автореф. дис… канд. пед. наук : 13.00.01 / [Даг. гос. ун-т]. — Махачкала, 2015. — 22 с.

48. *Николаева Г. А.* Сущностные характеристики культуры межнационального общения у военнослужащих Вооруженных Сил Российской Федерации / Г. А. Николаева, Г. А. Ястребова // Сайт электронного журнала научных публикаций аспирантов и докторантов. — URL: http://jurnal.org/articles/2008/ped11.html (дата обращения: 24.02.2020).
49. *Оленина Г. В.* Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика : монография. — Барнаул : Изд-во АГАКИ, 2012. — 311 с.
50. *Оленина Г. В.* Технологии культурно-досуговых программ: технологии информационно-просветительных программ : учеб. пособие. — Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2016. — С. 103.
51. *Парыгин Б. Д.* Анатомия общения. — Санкт-Петербург : Изд-во Михайлова, 1999. — 137 с.
52. *Перцев А. В.* Жизненные стратегии толерантности в России и на Западе. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2002. — 253 с.
53. *Пиаже Ж.* Генетический аспект языка и мышления // Психолингвистика. — Москва, 1984. — С. 334–335.
54. Послание Президента Федеральному Собранию от 15.01.2020 // Официальные сетевые ресурсы Президента России : официальный сайт. — URL: http://www.kremlin.ru/events/president/news/62582 (дата обращения: 12.03.2020).
55. Постановление Правительства РФ от 26 декабря 2017 г. № 1642 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» (с изменениями на 22 января 2020 года) // Электронный фонд : сайт. — URL: http://docs.cntd.ru/document/564167013 (дата обращения: 12.03.2020).
56. *Пригожин А. И.* Нововведения: стимулы и препятствия (социальные проблемы инноватики). — Москва : Политиздат, 1989. — 221 с.
57. *Рамазанова М. М.* Формирование этнической толерантности учащихся в поликультурной среде : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / [Даг. гос. ун-т]. — Махачкала, 2011. — 19 с.
58. Современные технологии социально-культурной деятельности / под ред. Е. И. Григорьевой. — Тамбов : Изд-во Тамбовского гос. ун-та им. Г. Р. Державина, 2002. — 284 с.
59. *Соколов А. В.* Интеллектуально-нравственная дифференциация современного студенчества // Социологические исследования. — 2005. — № 9. — С. 91–97.
60. *Соколов А. В.* Социальные коммуникации : учеб. пособие. — Москва : Профиздат, 2003. — 204 с.
61. *Соколов А. В.* Феномен социально-культурной деятельности : монография. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. — 204 с.
62. *Соколов А.* К вопросу о воспроизводстве русской интеллигенции / А. Соколов, Л. Афанасьева // Alma mater. — 2001. — № 10. — С. 10–16.
63. *Соколов Э. В.* Рациональное использование времени и культура досуга // Социология культуры : Методология и практика культурно-просветительной деятельности : сб. науч. статей. — Ленинград : ЛГИК, 1982. — С. 15–25.
64. *Соколов Э. В.* Свободное время и культура досуга. — Ленинград : Лениздат, 1977. — 207 с.
65. *Стефаненко Т. Г.* Этнопсихология. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва : Аспект Пресс, 2007. — 368 с.
66. *Туев В. В.* Социально-культурная деятельность: понятие и предметное поле // Социально-культурная деятельность: история, теория, образование, практика : сб. науч. статей. — Кемерово, 2002. — С. 20–34.
67. *Туев В. В.* Технология организации инициативного клуба : монография. — Кемерово, 1999. — 250 с.

68. Федеральный закон от 06.02.2020 № 16-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “О правовом положении иностранных граждан в Российской Федерации” в части упрощения порядка трудоустройства в Российской Федерации обучающихся в российских профессиональных образовательных организациях и образовательных организациях высшего образования иностранных граждан и лиц без гражданства» — URL: http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202002060026 (дата обращения: 22.06.2020).

69. *Федорова Л. И.* Игра: дидактическая, ролевая, деловая : Решение учебных и профессиональных проблем. — Москва : ФОРУМ, 2009. — 176 с.

70. *Филимонова Н. Ю.* Особенности педагогического общения с иностранными студентами в российском вузе. — URL: http://www.sworld.com.ua/index.php/en/theory-and-methods-of-teaching-c112/11947-c112-017 (дата обращения: 04.05.2020).

71. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры / пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. — Москва : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.

72. *Шафикова А. В.* Мультикультурный подход в обучении и воспитании школьников : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. — Казань, 1999. — 18 с.

73. *Шишнева О. В.* Формирование культуры межнациональных отношений подростков в условиях досугового объединения : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.05 / [С.-Петерб. гуманитарный ун-т профсоюзов]. — Санкт-Петербург, 2019. — 26 с.

74. *Штофф В. А.* Моделирование и философия. — Москва ; Ленинград : Наука, 1966. — 302 с.

75. Этнопсихологический словарь / под ред. В. Г. Крысько. — Москва : Московский психолого-социальный институт, 1999. — 343 с.

76. *Ярошенко Н. Н.* История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник. — Москва : МГУКИ, 2013. — 456 с.

77. *Ярошенко Н. Н.* Социально-культурная анимация : учеб. пособие. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва , 2004. — 108 с.

78. *Ярошенко Н. Н.* Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория : монография. — Москва : МГУКИ, 2000. — 204 с.

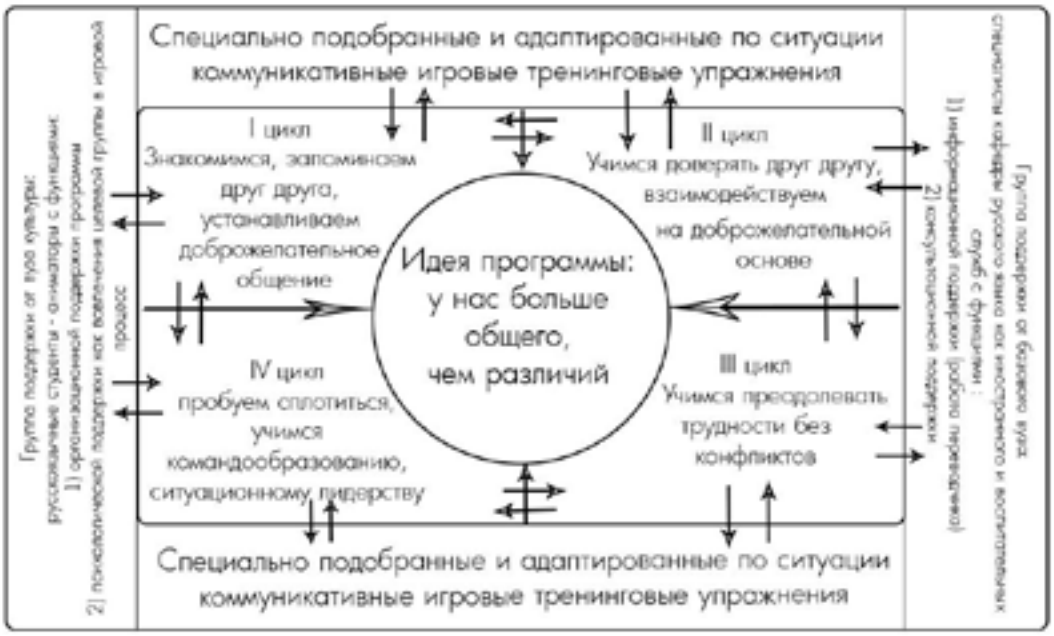
79. *Bennet M. J.* Towards Ethnorelativism: A Developmental Model of Intercultural Sensitivity // Education for the Intercultural Experience / ed. by R. M. Paige. — U. S. A. : Intercultural Press, 1993. — P. 21–71.

80. *Hall E. T.* Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. — Yarmouth: Intercultural Press, 1990. — 196 p.

81. *Kohlberg L.* Education, Moral Development and Faith // Journal of Moral Education. — 1974. — № 4 (1) . — P. 5–16.

ПРИЛОЖЕНИЯ
(ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ ЧАСТЬ РАБОТЫ)

Приложение 1
Модель авторской игровой программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе



Приложение 2
Анкета по замеру уровня сформированности культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе

Анкета по замеру уровня сформированности культуры межнационального общения иностранных студентов, обучающихся в многонациональной группе.

Уважаемые студенты, внимательно прочитайте вопросы анкеты и отметьте один выбранный вариант по каждому вопросу.

1 Уверенно ли вы себя чувствуете в своей группе?
   a. да;
   b. нет;
   c. затрудняюсь ответить.
2. С кем из группы вы чаще всего общаетесь?
   a. ни с кем часто не общаюсь;
   b. общаюсь в основном со своими соотечественниками;
   c. стараюсь общаться со всеми одногруппниками.

3. Стремитесь ли вы завязать дружеское общение с представителем другой национальности?
   a. да, мне было бы это интересно;
   b. только если человек мне очень понравится;
   c. нет, меня это не интересует.
4. Легко ли вы достигаете взаимопонимания с одногруппниками из других стран?
   a. легко;
   b. не всегда легко;
   c. мне сложно находить общий язык со студентами других национальностей.
5. Если вас просят пообщаться на русском языке с кем-нибудь из одногруппников, кого вы выберете в качестве собеседника?
   a. выберу студента из другой страны;
   b. мне не важно, с кем из одногруппников говорить по-русски;
   c. выберу своего соотечественника.
6. Как вы считаете, в чем состоят основные различия между студентами из разных стран?
   a. во внешности;
   b. в языке;
   c. в особенностях характера;
   d. в традициях и обычаях.
7. Как вы считаете, одногруппники из других стран настроены к вам дружелюбно?
   a. да;
   b. скорее да, чем нет;
   c. скорее нет, чем да;
   d. нет.
8. Какими знаниями вы в первую очередь руководствуетесь, когда начинаете общение с представителем другой национальности?
   a. я всегда в первую очередь руководствуюсь общепринятыми этническими представлениями о той национальности, с представителем которой общаюсь;
   b. я учитываю этнические стереотипы, но стараюсь не ставить их превыше всего;
   c. я в первую очередь руководствуюсь особенностями характера человека, вне зависимости от его национальной или религиозной принадлежности.
9. Что было наиболее сложным для вас, когда вы начали обучение в России?
   a. незнание языка;
   b. непривычные условия быта;
   c. чужая, непонятная культура;
   d. наличие в моей группе большого количества представителей разных национальностей;
   e. отсутствие родных и близких рядом;
   f. особых сложностей в России у меня не возникало.
10. Планируете ли вы продолжить общение с кем-либо из одногруппников после окончания обучения в России?
    a. только с теми, которые приехали из той же страны, что и я сам;

b. ни с кем не планирую продолжать общение;
c. продолжу общение с половиной одногруппников;
d. постараюсь поддерживать дальнейшее общение со всеми своими одногруппниками.
Благодарим за участие в опросе.

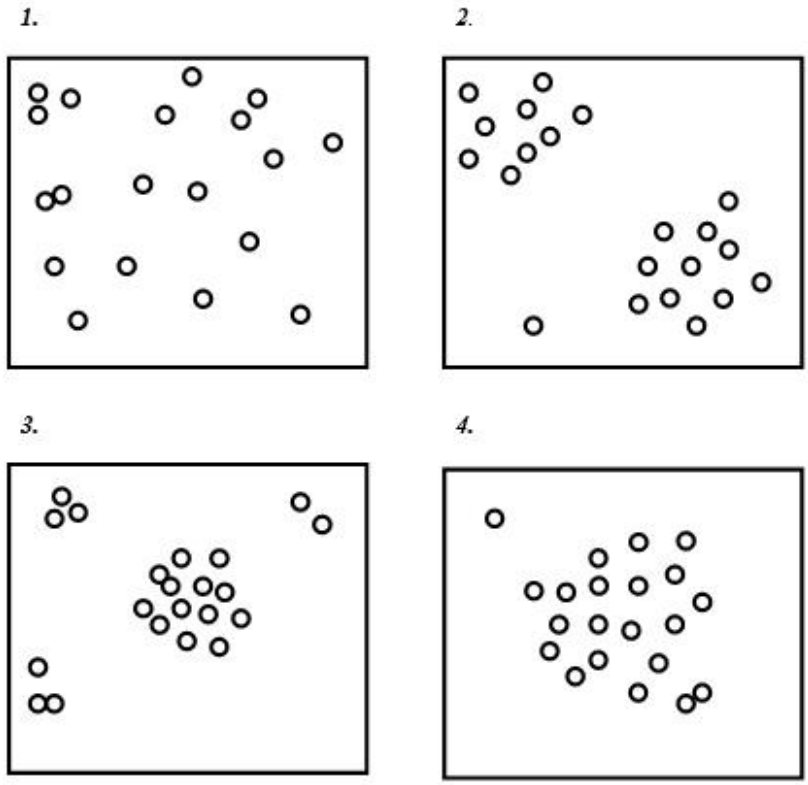
Уровни	**Вопросы и варианты ответов на них**									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Низкий уровень	b	a	c	c	c	a, c	d	a	c, d	a, b
Средний уровень	c	b	b	b	b	e	c	b	e, b	c
Высокий уровень	a	c	a	a	a	b	a, b	c	a, f	d

Распределение вариантов ответов на вопросы анкеты по уровням сформированности культуры межнационального общения

Приложение 3

Рисуночный тест на замер уровня сплоченности группы

Задание: выберите рисунок, который по вашим ощущениям наиболее соответствует вашей группе (круги на рисунке символизируют членов группы). Отметьте себя на рисунке, закрасив соответствующий кружок.



Приложение 4.
Методический «банк» реализации авторской программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов первого года обучения в многонациональной группе

1. Адаптированная тренинговая игра «Наш компот»

Тренинговая игра на знакомство участников друг с другом, на первые варианты игрового взаимодействия.

Ход игры: Участники располагаются в кругу. Их задача — приготовить некий «компот». Сделать это можно следующим образом: первый участник называет свое имя и какой-либо продукт питания, фрукт, ягоду (иностранных студентов в досуговой группе больше 30 человек, поэтому добавляем овощи, другие продукты, например: макароны, колбасу, пельмени), который он кладет в «коллективный компот», при этом называемый им фрукт должен начинаться на ту же букву, что и его имя. Например, «меня зовут Мария, я кладу в компот малину», «меня зовут Абдурахмон, и я кладу в компот ананас», «меня зовут Карлыгаш, я кладу в компот колбасу».

Далее можно усложнить задачу играющим — каждый последующий участник должен сначала назвать имена тех, кто уже положил в «компот» что-либо, а потом уже назвать свое имя и тот фрукт, который он собирается положить, например: «Рашид положил розу, Мария — малину, Света положила сливу, меня зовут Миша, и я положу в “компот” макароны».

2. Авторская тренинговая игра «Хаос-круг»

Игра помогает создавать позитивную энергичную атмосферу и наладить контакт и взаимопонимание между участниками, настроить их на дальнейшую работу. Игра проводилась в начале каждой встречи на протяжении всего периода реализации программы, так как она неизменно положительно сказывалась на настрое участников.

Ход игры: участники хаотично ходят по площадке в свободном темпе под ритмичную музыку. В определенный момент тренер (ведущий тренинговой игры) называет участникам задание (в случае с иностранными студентами во время первой встречи задания были оформлены в виде рисунков и дублировались голосовыми командами для облегчения понимания русского языка). После успешного выполнения первого задания участники возвращаются к хаотичному движению в ожидании новой команды от тренера.

Варианты заданий:

— КРУГ! — участники должны как можно скорее молча встать в круг;
— ДВА КРУГА! — участники должны так же быстро и молча выстроиться в 2 круга так, как показано на рисунке или как требует ведущий (например, один круг внутри другого);
— ПО ПАРАМ! — участники должны быстро успеть найти себе пару из присутствующих и встать вместе;
— ПО ТРОЕ! — участники делятся на группы из 3 человек;
— ПО РОСТУ! — участники должны быстро и молча выстроиться в одну шеренгу по росту.

Задания могут усложняться в процессе работы, когда тренеру становится ясно, что с первоначальными задачами игры участники стали справляться достаточно быстро и без проблем.

3. Авторская тренинговая игра «Веселый алфавит»

Тренинговая игра направлена на развитие взаимопонимания, навыков совместной работы, налаживание невербального контакта между участниками группы.

Ход игры: участники (33 или 34 иностранных студента) встают полукругом. Им раздаются таблички с буквами русского алфавита (если участников 33 — каждому достается одна буква русского алфавита, если 34 — последнему дается знак препинания — запятая, точка или восклицательный знак). Тренер говорит фразы и слова, а участники должны быстро сообразить и выстроить эти слова, встав в линию и держа в руках свою букву. Если буквы во фразе повторяются — в дело вступают русскоязычные студенты и встают на место повторяющейся буквы. Можно выстраивать имена участников или названия городов. В конце игры участники выстраивают фразу «Съешь ещё этих мягких французских булок, да выпей чаю» — в этой фразе представлены все буквы русского алфавита, таким образом в выстраивании последней фразы задействованы все участники.

4. Авторская тренинговая игра «Эмодзи-код»

Игра направлена на создание позитивной атмосферы игровой встречи, на раскрепощение участников и на формирование навыка слаженной работы в команде.

Ход игры: на столе лежат 20 картинок с изображением известных эмодзи (смайлов из самых распространенных соцсетей). Участники делятся на 2 команды, выбирают капитана каждой команды. Тренер-ведущий отправляет капитану первой команды в соцсети сообщение с «кодом» из 10 эмодзи. Капитан распределяет их между участниками, выстраивает этих участников в линию в порядке «кода» перед противоположной командой. Задача каждого участника, получившего свой смайл, изобразить его с помощью мимики. Задача противоположной команды разгадать «эмодзи-код». Затем команды меняются ролями.

5. Авторская тренинговая игра «Хобби-знакомство»

Игра направлена на знакомство с увлечениями и хобби других участников, нахождение общих черт, объединяющих студентов друг с другом, несмотря на национальные и культурные различия.

Ход игры: всем участникам, включая русскоязычных студентов, предлагается написать на бумаге 3 пункта личной информации на русском языке:

1) свое хобби;
2) любимый фильм (мультфильм) или книга;
3) предпочтения в музыке (любимый музыкальный жанр, или музыкальный инструмент, или любимый исполнитель…)

Затем эти листки сворачиваются и опускаются в коробку, тренер перемешивает их и предлагает участникам наугад вытащить один. Когда все это проделают — тренер просит развернуть лист, прочесть написанное и попробовать найти автора среди присутствующих. Можно ходить по комнате, опрашивать друг друга «это ты любишь шить яркие сумочки?», «это ты — фанат Гарри Поттера?» и т. д.

Задача всех участников — найти автора той записки, которая тебе попалась.

Можно усложнить игру разными способами, предлагая участникам внести различную информацию в записки, или разделив одну записку с тремя ответами на три разных, таким образом каждый участник вытащит из коробки три разных записки и должен будет найти всех авторов.

6. Авторская тренинговая игра «Сильное отражение»

Тренинговая игра помогает участникам сосредоточиться друг на друге, почувствовать другого человека, примерить на себя его жесты, мимику. Кроме того, игра развивает чувство партнерства и навыки парного взаимодействия.

Ход игры: тренер делит участников на пары, стараясь скомпоновать их так, чтобы в паре друг с другом не попадались участники, которые итак активно общаются между собой. В каждой паре выбирается ведущий и его «отражение». Задача ведущего в паре — медленно показывать определенные движения и действия, сопровождая их мимикой и настроением, а его партнер должен подстроиться так, чтобы стать «отражением» ведущего. В какой-то момент (пара сама решает, когда это произойдет) ведущий и «отражение» постепенно начинают меняться ролями, словно «отражение» вдруг становится сильнее оригинала и берет инициативу на себя. Все это должно происходить без речевого взаимодействия.

7. Адаптированная тренинговая игра «Внимание! Лидер!»

Игра направлена на раскрепощение, снятие зажимов, на креативное мышление, а также на выявление лидера в группе.

Ход игры: тренер делит группу на 2 примерно равные команды. Одна команда — зрители. Другая — участники. Каждому участнику дается несколько минут на то, чтобы он обратил на себя внимание любыми способами. Это задание должны выполнять все одновременно. По истечении времени проходит опрос зрителей, кто из участников обратил на себе внимание больше остальных.

8. Адаптированная тренинговая игра «Кто ускользает?»

Игра направлена на раскрепощение участников, на поднятие настроения и на концентрацию внимания друг на друге.

Ход игры: тренер пишет на листках названия разных животных (например, «медведь», «гусеница», «рыба», «курица», «блоха», «тюлень», «таракан» и т. п.). Затем по одному вызывает участников, дает им листок. Задача участника — изобразить, что от него ускользает то животное, которое написано на листке, он пытается его удержать в руках разными способами. Задача остальных членов группы — угадать, что за животное пытался удержать этот участник.

9. Адаптированная тренинговая игра «Мы — машина!»

Игра направлена на сплочение участников, на формирование навыков совместной работы одной большой группой.

Ход игры: на площадку выходит первый участник. Он начинает изображать какие-то повторяющиеся движения и, если захочет, издавать звуки (например, поднимает руки со звуком «Ох!»), затем хлопает в ладоши и поворачивается вокруг себя. И снова повторяет цикл этих движений. К нему на площадку выходит второй участник и дополняет его действия своими в том же ритме, например: на возгласе первого участника «Ох!» он гладит себя по животу, а потом топает ногой. К ним выходит третий участник, дополняя получившийся «механизм» своими движениями и звуками. И так продолжается до последнего участника. В конце концов должна получиться одна большая слаженная «машина».

10. Адаптированная тренинговая игра «Фотозагадка»

Тренинговая игра направлена на группообразование, сплочение, формирование навыков достигать взаимопонимания и согласия общими усилиями. Кроме того, игра помогает выявить лидеров в коллективе.

Ход игры: тренер делит участников на 2 команды. Каждой команде на листке выдается задание — определенное слово или понятие, которое команда должна изобразить в виде стоп-кадра — фотографии. Задача противоположной команды угадать, что же им показывают соперники.

Примеры заданий для стоп-кадра:

— стройка;
— экзамен;
— каникулы;
— зима в России;
— зоопарк.

11. Адаптированная тренинговая игра «Художник в темноте»

Игра помогает выстраивать доброжелательные отношения в группе, благоприятно влияет на социально-психологическую атмосферу встречи.

Ход игры: в комнате висят две белых маркерных доски. Участники делятся на 2 команды, каждая располагается перед своей доской. От команды выходит первый участник, тренер показывает ему карточку со словом (например, «слон», «автомобиль», «дом», «рыба», «корабль» и т. д.). Участнику дают фломастер, завязывают глаза, и он начинает рисовать на доске то, что было написано на его карточке. Задача остальных участников — как можно быстрее разгадать рисунок. Как только рисунок отгадан — к доске выходит второй участник, получает свое задание, пока ему завязывают глаза — тренер очищает доску для нового рисунка. Игра продолжается до тех пор, пока все участники команды не выйдут к доске. Побеждает та команда, которая угадала все рисунки быстрее.

12. Адаптированная тренинговая игра «Мы с тобой похожи»

Игра позволяет лучше узнать друг друга, найти много общего среди участников группы, выстроить доброжелательные отношения среди иностранных студентов в многонациональной группе.

Ход игры: участники выстраиваются в два круга — внутренний и внешний, лицом друг к другу. Количество участников в обоих кругах одинаковое. Участники внешнего круга говорят своим партнерам напротив фразу, которая начинается со слов: «Мы с тобой похожи тем, что...». Например: живем на планете Земля, учимся в одной группе, одного роста, не любим холод, у нас глаза одного цвета, любим петь, одеты сегодня в синие джинсы и т. д. Участники внутреннего круга отвечают: «Мы с тобой похожи тем, что...» — и выдают свою версию «похожести». Повторяться нельзя. Затем по команде ведущего участники внутреннего круга передвигаются (по часовой стрелке), меняя партнера. Процедура повторяется до тех пор, пока каждый участник внутреннего круга не повстречается с каждым участником внешнего круга.

13. Адаптированная тренинговая игра «Пойми меня»

Игра направлена на установление взаимопонимания между участниками группы, на формирование позитивных взаимоотношений.

Ход игры: участники делятся на 2 команды, каждая команда встает в линию перед своими столами. На столах перед каждым участником лежит карточка, на обороте которой написано слово. По команде тренера первый участник каждой команды переворачивает свою карточку, читает написанное на ней слово и начинает с помощью пантомимы объяснять его следующему члену своей группы. Как только второй участник отгадывает слово — переворачивает свою карточку

и начинает объяснять свое слово третьему участнику. И так далее по цепочке, пока все участники команды не угадают слова. Побеждает та команда, которая сделает это первой.

14. Адаптированная тренинговая игра «Каратист прогнал быка»

Игра помогает развить партнерские взаимоотношения, обратить пристальное внимание участников группы друг на друга, найти точки невербального взаимопонимания и поднять настроение.

Ход игры: из группы выбирается 5–7 наиболее активных участников (остальные будут зрителями), все, кроме одного, выходят за дверь. Первому участнику дают прочитать простую фразу, например: «Каратист прогнал быка». В комнату приглашается второй участник, и первый с помощью пантомимы пытается объяснить ему эту фразу. На пантомиму ему дается 2 минуты. Участники не переговариваются и ничего друг у друга не спрашивают. Когда 2 минуты, выделенные на пантомиму, истекают — первый участник садится к зрителям, а второй записывает то, что он понял, на своем листке и вызывает третьего участника. Теперь второму участнику нужно снова с помощью пантомимы объяснить третьему то, что он записал на листке. И так далее, пока фраза не будет объяснена всем, выходившим за дверь, по очереди. Затем ведущий вслух зачитывает записанные участниками на своих листах фразы, начиная с последней. В итоге получается своеобразный «глухой телефон», и первоначальная фраза про каратиста может сильно видоизмениться в течение игры.

Фразы могут быть любые, на усмотрение тренера и с учетом особенностей аудитории (особенностей владения русским языком, уровня раскрепощенности участников).

15. Авторская тренинговая игра «Мой хэштег»

Игра позволяет иностранным студентам лучше узнать друг друга, объединиться на основе общих интересов, найти точки соприкосновения, которые в дальнейшем могут стать основой для приятельских взаимоотношений.

Ход игры: из общей группы участников выбираются 5–7 человек. Каждому из них выдается листок бумаги и фломастер. Задача игрока — придумать свой хэштэг и написать его на бумаге. Хэштег должен быть таким, чтобы объединить под собой наибольшее количество участников.

Например: #Еду_На_Мотоцикле, #ЛюблюМороженое, #Долой_экзамены!, #СлушайРок, #Пойдем_завтра_в_кино, #НетРаннимПодъемам!

Все остальные участники должны выбрать понравившийся хэштег и присоединиться к его автору. Побеждает тот хэштег, который собрал максимум последователей.

16. Адаптированное тренинговое игровое упражнение «История по слову»

Игра направлена на развитие навыков эффективной коммуникации, создание условий для повышения уровня взаимодействия среди участников и создание благоприятного климата в многонациональной группе.

Ход игры: участники садятся в круг. Им нужно придумать интересную историю, но каждый должен в этой истории произнести всего по одному слову. Здесь главное — слушать партнера и принимать все, что он дает. Нужно сотрудничать и сочинять вместе. Следить за связностью сюжета. Лучше, если будет один главный герой, с которым происходят разные события. Один из хороших приемов тут — это игра с прилагательными. Когда описывать то, чего еще нет, то всегда интересно, что же из этого получится.

Например:

1) Вчера 2) Маша 3) вышла 4) из магазина 5) и увидела 6) как ей навстречу 7) бежал 8) большой 9) белый 10) влюбленный 11) медведь!..

17. Авторская тренинговая игра «Ритмы леса»

Игра помогает настроиться на «общую волну» всем участникам, выстроить единый ритмический рисунок, слышать и чувствовать друг друга, взаимодействовать с ритмом других участников, таким образом выстраивая некую невербальную коммуникацию в коллективе.

Ход игры: участникам предлагается свободно разместиться на площадке — можно стоять или сидеть в любой комфортной позе. Когда все займут свои места — тренер объявляет: вы — лес. Кто вы в этом лесу? Дерево? Гриб? Волк? Сова? Решайте сами (в первые встречи участники не озвучивали, какую роль они выбрали, но спустя примерно полтора — два месяца все роли нужно было озвучить на русском языке, и не повторяться друг с другом). Один из участников начинает издавать какой-то ритмичный звук, например топать ногой по полу. Затем по команде тренера к нему присоединяется второй участник со своим звуком, но не нарушая основного ритма (например, издает щелчки пальцами). Затем третий участник дополняет этот ритм своим звуком — например, произносит «ау-у-у», имитируя вой волка, которого он изображает. И так далее, пока в единый ритм не сольется весь «лес». Затем тренер «выключает» из общей картины по одному звуку в произвольном порядке, пока не остается только один.

18. Адаптированная тренинговая игра «Кто родился в сентябре»

Данная игра проводилась в последние 2 месяца реализации программы, так как она требует определенного уровня владения русским языком и некоторой языковой раскрепощенности иностранных студентов. Игра способствует психологическому сближению участников, позволяет им обратить внимание на факторы, объединяющие их с другими участниками группы, помогает сделать акцент на большом количестве общих черт у участников, вне зависимости от их национальной и культурной принадлежности.

Ход игры: участники рассаживаются по кругу на стулья. Ведущий тренинговой игры — тренер — называет личностное качество или описывает ситуацию и просит участников, по отношению к которым справедливо это высказывание, выполнить определенное действие. Они встают со стула, выполняют это действие и снова садятся на место. Например, «Если у вас есть сестра — подпрыгните вверх!» Темп игры должен постепенно возрастать. Тренеру необходимо подбирать утверждения таким образом, чтобы они относились сразу к нескольким участникам.

Примеры заданий:

— если вы единственный ребенок в семье — хлопните 3 раза в ладоши;
— если у вас есть брат или сестра — встаньте с места и подпрыгните на месте;
— если вы любите кофе — скажите «ф-ф-ф-ф»;
— если у вас есть с собой наушники — встаньте со стула и поменяйтесь местами с тем, кто тоже встал;
— если вы время от времени занимаетесь спортом, встаньте и обойдите свой стул вокруг 2 раза;
и так далее.

19. Адаптированный игровой тренинг «Невидимка»

Тренинг направлен на построение взаимодействия между участниками, налаживание коммуникации между ними, развитие творческой атмосферы и дружелюбных взаимоотношений в многонациональной группе.

Ход игры: участники встают полукругом. Первым становится тренер (ведущий). Он изображает в руках какой-то невидимый предмет, взаимодействует с ним, чтобы стало понятно, что это такое, а потом передает его соседу. Тот продолжает взаимодействие с этим предметом и затем передает его дальше. Необходимо пытаться соблюдать логическую цепочку развития событий. Например, если первый отпивает из чашки чай и отдает, то 8-й участник уже из чашки может извлечь только последние капли, девятый может нечаянно разбить эту чашку, смести воображаемые осколки и передать их следующему.

20. Адаптированная тренинговая игра «Сыщики»

Игра помогает выстраивать командное взаимодействие, налаживать общение между участниками.

Ход игры: участники становятся по кругу. Тренер, проходя по внешней стороне, выбирает «преступника», незаметно для остальных касаясь его руки. Затем все начинают хаотично ходить по площадке, глядя друг другу в глаза. Тот, кому подмигнул «преступник», через 3–5 секунд уходит с площадки.

Тот, кто догадался, кто «преступник», поднимает руку и говорит «подозреваю». Когда появляется второй подозревающий, тренер останавливает игру и на счет 3 оба подозревающих должны одновременно указать на убийцу. Если оба указали верно — игра оканчивается победой «сыщиков». Если нет — продолжается, но без подозревающих. Если подозревающий один, «преступник» может его убрать с площадки, незаметно подмигнув ему. Если «преступник» убрал всех «сыщиков» — он выиграл.

Приложение 5
Примерный план одной игровой встречи в рамках реализации авторской программы формирования культуры межнационального общения иностранных студентов в многонациональной группе

1. Авторская тренинговая игра «Хаос-круг» (направлена на раскрепощение, снятие зажимов, налаживание настроя на позитивное общение) (ход игры — см. приложение 4).

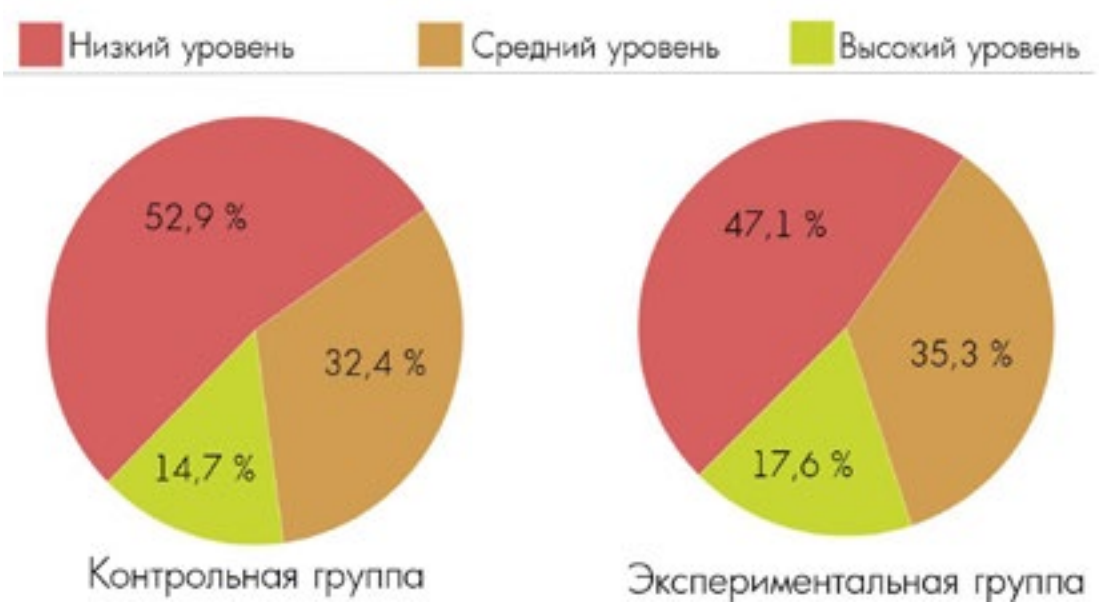
2. Авторская тренинговая игра «Хобби-знакомство» (направлена на знакомство с увлечениями и хобби других участников, нахождение общих черт, объединяющих студентов друг с другом, несмотря на национальные и культурные различия) (ход игры — см. приложение 4).

3. Авторская тренинговая игра «Эмодзи-код» (направлена на создание позитивной атмосферы игровой встречи, на раскрепощение участников и на формирование навыка слаженной работы в команде) (ход игры — см. приложение 4).

4. Адаптированная тренинговая игра «Фотозагадка» (направлена на группообразование, сплочение, формирование навыков достигать взаимопонимания и согласия общими усилиями; кроме того, игра помогает выявить лидеров в коллективе) (ход игры — см. приложение 4).

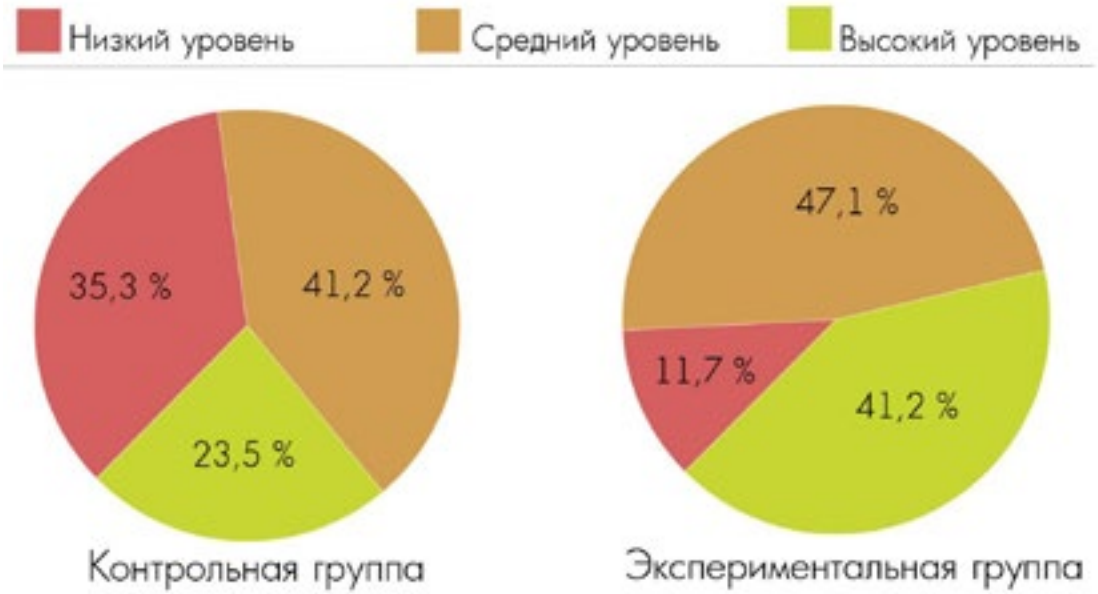
5. Адаптированная тренинговая игра «Мы с тобой похожи» (позволяет лучше узнать друг друга, найти много общего среди участников группы, выстроить доброжелательные отношения среди иностранных студентов в многонациональной группе) (ход игры — см. приложение 4).

Приложение 6
Результаты первоначального анкетирования по замеру уровней культуры межнационального общения иностранных студентов в контрольной и экспериментальной группах (в процентах)



Приложение 7
Результаты первоначального рисуночного тестирования по замеру уровней сплоченности в контрольной и экспериментальной группах (в процентах)

Приложение 8
Результаты повторного анкетирования по замеру уровней культуры межнационального общения иностранных студентов в контрольной и экспериментальной группах (в процентах)



Приложение 9
Результаты повторного рисуночного тестирования по замеру уровней сплоченности в контрольной и экспериментальной группах (в процентах)

Приложение 10
Карточка наблюдения за ходом общения иностранных студентов в экспериментальной группе на одной игровой встрече

Участники	Игра 1	Игра 2	Игра 3	Игра 4	Игра 5
1. К. Ц.	+	++	+++	+++	+++
2. Р. Л.	++	+	++	+++	+++
3. С. А.	—	—	—	—	—
4. Л. Ф.	+	++	++	+++	+++
5. Л. С.	+++	+++	+++	+++	+++
6. Б. А.	+	++	++	+++	+++
7. Л. Ц.	+	+	+++	+++	+++
8. А. Ф.	—	—	+	++	+++
9. К. У.	++	++	++	++	++
10. М. М.	+	+	+	+	+
11. А. З.	+	+	+++	+++	+++
12. Д. К.	++	++	++	++	+++
13. К. Ж.	—	—	—	—	—
14. А. У.	+	++	++	++	+++
15. Т. Д.	—	—	—	+++	+++
16. А. Д.	+	++	++	++	+++
17. М. А. С.	—	—	++	++	++
18. Ч. С.	—	++	++	++	+++
19. И. И.	+++	+++	+++	+++	+++
20. Б. К.	+	+	++	++	+++
21. Л.	++	++	++	++	++
22. К. Н.	X	X	X	X	X
23. К. Цв.	++	+	+	+++	+++
24. Р. З.	—	+	—	—	+++
25. А. К.	+	++	++	+++	—
26. М. Д.	—	+++	+++	+++	+++
27. Н. Ч.	+	+++	+++	++	+++
28. Х. Ц.	+	+	++	+++	+++
29. Х. Л.	+++	+++	+++	+++	+++
30. Ю. Х.	++	++	++	+++	+++
31. В. С.	—	—	+	+	+
32. С. Ц.	++	++	+++	+++	++
33. Л. Ф.	++	++	++	++	+
34. Ж. К.	X	X	X	X	X

Условные обозначения:

X Отсутствовал

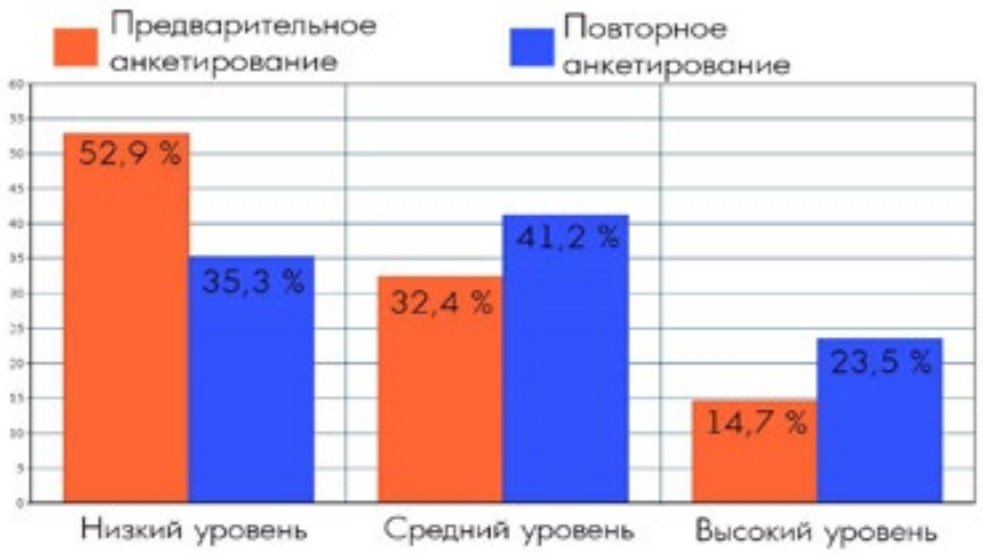
— Не участвовал в игре, наблюдал со стороны

\+ Принимал участие в игре, общался только с представителями своей национальности

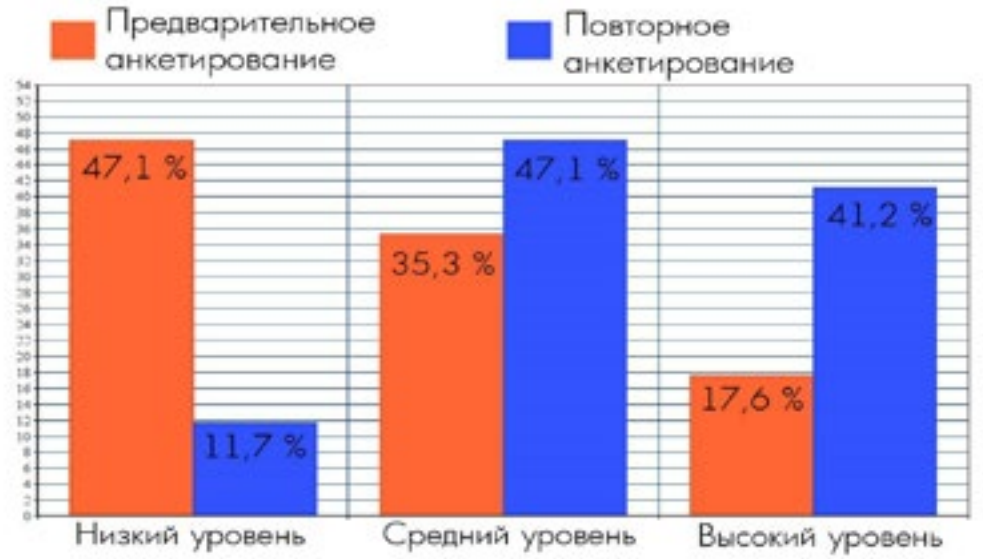
++ Принимал участие, общался с представителями своей национальности и с русскоязычными студентами

+++ Принимал участие, общался активно со всеми членами группы

Приложение 11
Динамика уровней культуры межнационального общения в контрольной группе по итогам предварительного и повторного анкетирования (в процентах)



Приложение 12
Динамика уровней сплоченности в экспериментальной группе по итогам предварительного и повторного тестирования (в процентах)



Приложение 13
Фотоотчет игровой встречи с иностранными студентами

Третья премия

ФОРМИРОВАНИЕ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ИМИДЖА СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА

Урунчиков Дмитрий Алексеевич
Самарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. С каждым годом все больше и больше растет интерес к проблеме формирования имиджа социокультурного продукта, услуги, учреждения и социокультурной сферы в целом. Появляются многочисленные диссертационные исследования, публикации. Но тем не менее данная проблема остается недостаточно изученной, хотя и имеет в своей основе довольно большой объем теории.

За последние 20 лет защищено более четырех десятков диссертаций на соискание кандидатской и докторской степени, посвященных проблеме формирования имиджа. И в последнее время обращение к данной проблеме только растет.

Можно выделить ряд направлений и подходов в изучении этой темы: социально-психологический (А. Бандура[1], Е. А. Петрова[2]), акмеологический (А. А. Деркач[3], Е. П. Костенко[4]); интерсубъективный (Е. Б. Перелыгина[5]), психосемиотический (М. В. Гамезо[6], В. А. Лабунская[7]), драматургический (И. Гофман[8]) и многие другие.

Имидж является не просто образом, а целенаправленно сформированным образом кого-либо или чего-либо и который содержит некоторые ценностные характеристики, а также призван оказать эмоционально-психологическое воздействие на целевую аудиторию в целях популяризации, рекламы и т. д. Термин «имидж», в его более современном значении, впервые употребил Зигмунд Фрейд, издававший в 1930-х годах журнал с таким же названием. С 1940-х годов термин

---

1 *Бандура А.* Теория социального научения. — Санкт-Петербург, 2000. — 246 с.

2 *Петрова Е. А.* Психология : учебник. — Москва, 2013. — 105 с.

3 *Деркач А. А.* Акмеология : учебник. — Москва, 2002. — 512 с.

4 *Костенко Е. А.* Акмеологическая концепция развития имиджа политика : автореф. дис. … д-ра психол. наук : специальность 19.00.13 «Психология развития, акмеология (психологические науки)». — Москва, 2008. — 53 с.

5 *Перелыгина Е. Б.* Психология имиджа : учеб. пособие. — Москва, 2002. — 226 с.

6 *Гамезо М. В.* Общая психология : учеб.-метод. пособие. — Москва, 2007. — 352 с.

7 *Лабунская В. А.* Психология личности : учеб. пособие. — Москва, 2007. — 653 с.

8 *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. — Москва, 2000. — 157 с.

«имидж» стал использоваться в рекламе и деятельности по связям с общественностью[9].

Имиджелогия на сегодняшний день является активно развивающейся наукой в России, как правило, необходимость ее применения в общественной, политической и экономической жизни, а также социокультурной сфере современного российского общества наиболее ярко видна в совокупности применения PR-деятельности и рекламы (менеджмента, маркетинга), которые получили свое развитие в последние 15–20 лет[10].

То, как именно формируется положительный имидж в социокультурной сфере, в работе представлено на примере социокультурного проекта «Арена Folka», который основывается на слиянии русского народного творчества и циркового искусства и формирует положительный образ данных культурных сфер среди населения Самарской области. Социокультурный проект направлен на популяризацию русского народного творчества через призму циркового искусства и наоборот. Создание нового культурного синтетического продукта вызовет у населения неподдельный интерес к данному социокультурному проекту и сформирует определенный имидж среди жителей не только Самарской, но и других областей.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема исследования положительного имиджа социокультурной сферы изучается большим количеством специалистов и ученых в различных областях: маркетологами, психологами, специалистами, работающими со средствами массовой информации, связями с общественностью, также экономистами, дизайнерами и многими другими.

В работах отечественных исследователей, выполненных в последние десятилетия XX века, выявлены многочисленные стороны имиджа. Различные аспекты имиджа с точки зрения психологии рассматриваются в трудах И. Э. Белоусовой[11], Г. В. Грачёва[12], П. С. Гуревича[13], В. В. Зазыкина[14]; с точки зрения экономики — в работах Б. Джи[15], Д. Коули[16], А. Г. Костерина[17]; с точки зрения педагогики — в исследованиях М. Ю. Новокшеновой[18].

Однако недостаточно изучены проблемы формирования положительного имиджа социокультурного продукта, который во многом будет способствовать

---

[9] *Шалагина Е. В.* Имиджелогия: создание корпоративного имиджа. — Екатеринбург, 2015. — С. 7.

[10] *Волкова В. В.* Имиджелогия : учеб.-метод. пособие. — Ставрополь, 2005. — С. 5.

[11] *Белоусова И. Э.* Этнопсихология : учеб. пособие. — Москва, 2009. — 94 с.

[12] *Грачёв Г. В., Мельник И. К.* Манипулирование личностью : Организация, способы и технологии информационно-психологического воздействия. — Москва, 2013. — 236 с.

[13] *Гуревич П. С.* Психоанализ : Современная глубинная психология. — Москва, 2016. — 564 с.

[14] *Зазыкин В. В., Деркач А. Д.* Акмеология : учеб. пособие. — Москва, 2002. — 256 с.

[15] *Джи Б.* Имидж фирмы : Планирование, формирование, продвижение. — Санкт Петербург, 2000. — 224 с.

[16] *Коули Д.* Создание торговой марки: опыт десяти наиболее успешных британских практиков. — Москва, 2002. — 215 с.

[17] *Костерина А. Г.* Поведенческая сегментация промышленных потребителей. — Санкт-Петербург, 2002. — 288 с.

[18] *Новокшенова М. Ю.* Имидж педагога: знания, опыт, мастерство // Учитель. — № 3. — 2005. — С. 69–72.

привлечению не только государственного, но и дополнительного общественного финансирования, общественной поддержки.

Таким образом, наличие проблемы и ее недостаточная разработанность в научной литературе определяют выбор объекта и предмета исследования.

Объект исследования — процесс формирования положительного имиджа социокультурного продукта.

Предмет исследования — механизм формирования и способы построения положительного имиджа социокультурного продукта на примере социокультурного проекта «Арена Folka».

Цель исследования — теоретически обосновать процесс формирования имиджа в социокультурной сфере и разработать программу формирования положительного имиджа социокультурного проекта.

Задачи исследования:

1. Изучить и обобщить теоретические подходы к определению понятия «имидж».
2. Выделить основные теоретические подходы к формированию положительного имиджа социокультурного продукта.
3. Разработать социокультурный проект, направленный на формирование положительного имиджа социокультурного продукта.
4. Составить маркетинговую и рекламную кампанию проекта «Арена Folka», направленную на формирование положительного имиджа социокультурного продукта.

Методы исследования: анализ и синтез (уяснение задач и определение целей исследовательской деятельности касательно вопроса формирования положительного имиджа социокультурного продукта на примере авторской разработки социокультурного проекта «Арена Folka»); дедукция и индукция (изучение теоретических подходов отечественных и зарубежных авторов к проблеме формирования положительного имиджа социокультурного продукта); обобщение (формулировка одного конкретного понятия изучаемой проблемы, объединяющего совокупность множества других понятий).

Научная новизна исследования:

— в сравнительном анализе российского и зарубежного опыта изучения положительного имиджа в целом;
— в разработке и организационно-экономическом обосновании креативного проекта, представляющего собой синтез русского народного творчества и циркового искусства.

Практическая значимость исследования состоит в разработке креативного социокультурного проекта, который может быть реализован на базе Самарского государственного цирка.

Структура работы включает введение, три главы, восемь параграфов, заключение, список литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ИМИДЖА

1.1. Теоретические подходы к определению понятия «имидж»

Изучение имиджа в научных исследованиях авторов как отечественных, так и зарубежных порождает собой создание разных теоретических подходов, чтобы более тщательно изучить данное понятие с различных сторон.

Можно выделить ряд направлений и подходов в изучении данной темы: социально-психологический (А. Бандура[19], Е. А. Петрова[20]), акмеологический (А. А. Деркач[21], Е. П. Костенко[22], А. П. Федоркина); интерсубъективный (Е. Б. Перелыгина[23]), психосемиотический (М. В. Гамезо[24], В. А. Лабунская, Е. А. Петрова), драматургический (И. Гофман[25]) и др.

Что касается социально-психологического подхода, то за последние десять лет интерес к данному направлению постепенно возрастает. И этот рост обусловлен тем, что бурное развитие таких сфер, как реклама, PR-сфера и коммуникационный менеджмент, требует научного обоснования природы, законов формирования и функционирования имиджа как феномена, который оказывает влияние на поведение отдельно взятого индивидуума или группы. Принципиальная роль в становлении данного направления отводится отечественным ученым, т. к. их ценные труды выполнены в контексте психологии социального познания, социальной психологии личности и в контексте анализа реальных социальных групп (Г. М. Андреева[26], А. Г. Асмолов[27], Л. И. Уманский и др.).

Так, Е. А. Володарская обосновывает данное направление как «сложную целостную систему взаимосвязанных компонентов, содержание которых выявляется наличием определенной информации, касательно формирования имиджа, также особенностями аудитории научного имиджа и объективным научным состоянием»[28].

По мнению автора, социально-психологические определители научного имиджа проявляются на уровне личности, группы и общества в целом. Что касается конкретно личности — это аксиологические ориентиры науки, интерес и наличие знаний о ней, доверительное отношение к науке, ее притягательность и желание расширять и пополнять научные знания, личностный опыт научной

---

[19] *Бандура А.* Теория социального научения.

[20] *Петрова Е. А.* Психология.

[21] *Деркач А. А.* Акмеология.

[22] *Костенко Е. А.* Акмеологическая концепция развития имиджа политика.

[23] *Перелыгина Е. Б.* Психология имиджа.

[24] *Гамезо М. В.* Общая психология.

[25] *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни.

[26] *Андреева Г. М.* Социальная психология. — Москва, 2001. — 384 с.

[27] *Асмолов А. Г.* Психология личности : Принципы общепсихологического анализа. — Москва, 2001. — 416 с.

[28] *Аверченко Л. К.* Психологические аспекты формирования имиджа // Реформируемая Россия : Социологический аспект : материалы 2-й научной конференции. — Новосибирск, 1994. — С. 152–154.

исследовательской деятельности. На уровне группы — определенная аудитория имиджа науки в зависимости от ее качеств, соответствующих внутренней или внешней среде научного общества; особенность группы по полу, возрастным критериям, специализации деятельности в профессиональном плане, личностная позиция в социуме. На общественном уровне наиболее важны государственные позиции в отношении науки, ведущий тип информации, формирующей имидж, социально-психологические параметры самих средств массовой информации, пропагандирующих науку и оказывающих влияние на отношение общества к ней.

Также к достижениям социально-психологического подхода нужно отнести глубокую изученность самого понятия «имидж», отличие данного понятия от классически смешиваемых с ним понятий, таких как, к примеру, «стереотип», «мнение», «образ» и т. д.

Акмеологическое направление можно определить как динамически развивающийся методологический подход. Авторитетом в использовании данного подхода к имиджу выступает кафедра акмеологии и психологии РАНХиГС.

В работах отечественных авторов (Г. М. Андреевой[29], А. А. Деркача[30], В. Г. Зазыкина[31], А. П. Федоркиной) раскрывается специфика данного направления. В трудах выявляется проблематика имиджа руководителя, политического лидера, политических партий[32].

Отличием данного подхода от других является отказ от «рыночного» неэффективного курса при изучении имиджа. Главная ценность акмеологического подхода состоит во включении в него показателей профессионализма и компетентности, а также способности индивидуума к самопознанию, самосовершенствованию, саморазвитию и самореализации.

В диссертационных исследованиях, научных статьях и публикациях отражаются и другие стороны имиджа в контексте интерсубъектного подхода. Е. Б. Перелыгина — первая, кто предложил концепцию имиджа как феномена интерсубъектного взаимодействия, т. е. она определяет имидж не как отдельную область знаний, а имеет в виду ее коллаборацию с другими отраслями науки, в совокупности которых решается изучаемая проблема формирования имиджа[33].

Изучая психосемиотический подход (М. В. Гамезо[34], В. А. Лабунская[35], Е. А. Петрова), можно сказать, что данный подход систематизирует определенные представления об имидже. Ученые достаточно часто отталкиваются в своих размышлениях от концепции символического интеракционизма. Это достаточно

---

[29] *Андреева Г. М.* Социальная психология.

[30] *Деркач А. А.* Акмеология.

[31] *Зазыкин В. Г.* Психология проницательности : метод. рекомендации для госслужащих систем федерального, регионального и муниципального управления. — Москва, 2002. — 130 с.

[32] *Сидорова В. Л.* Управление формированием и распространением имиджа вуза : автореф. дис. … канд. социол. наук : специальность 22.00.08 «Социология управления». — Белгород, 2011. — С. 4.

[33] *Жирнова В. В.* Формирование имиджа образовательной организации : диссертация на соискание степени магистра : специальность 44.04.02 «Психолого-педагогическое образование». — Тольятти, 2016. — С. 15.

[34] *Гамезо М. В.* Общая психология.

[35] *Лабунская В. А.* Психология личности.

просто объясняется. Понятие «имидж» имеет довольно много трактовок, определений. Природа данного понятия с точки зрения психосемиотики многогранна, в ней присутствует знаковость и символизм, также коммуникативный и психологический компоненты. Психосемиотика — это наука, изучающая знаки и знаковые системы и исследующая прагматический аспект знаковой проблемы. Всю свою жизнь человек оперирует большим количеством знаков и знаковых значений с целью получения определенной информации и формирования мнения об изучаемом предмете, деятельности, объекте и т. д. С точки зрения данного подхода имидж рассматривается как образ, определяемый и оформляемый с помощью некоторого языка, понимаемого в самом широком смысле — как синтаксическом, так и семантическом. При этом знаками имиджа, например, отдельно взятого индивидуума может быть многое: одежда, речь, язык, мимика, жесты — в общем, любая информация, которая дает представление о ценностях человека. Стоит также отметить, что имидж должен быть обусловлен регионально временем; демографическим и ситуативным фактором; зависеть от этнопсихологических факторов личности. Реципиент, который получает информацию от изучаемого им объекта, сравнивает знаковые определители данного объекта со своими, вследствие чего соотносит их со своим знаковым полем, к которому он принадлежит, и в итоге всего этого формирует определенный имидж[36].

Наиболее плодотворной методологической парадигмой изучения имиджа является символический интеракционизм, а конкретнее драматургический подход (И. Гофман[37]). Центральной идеей данного подхода является то, что каждый выбирает сам себе определенную социальную «маску» не случайно, а предпочитает ту, которая самым наилучшим образом изображает, кем он желает быть. Другими словами, актер играет определенную роль в жизни не только для окружающих, но и для самого себя. Маска (роль) — это и есть наше самое настоящее, подлинное лицо. В общем, свое начало данный подход берет от того, что каждому человеку свойственно демонстрировать себя другим людям с разных сторон, чтобы показать себя во всех случаях с самой наилучшей стороны, представить себя в самом выгодном для него образе, другими словами — сформировать позитивный имидж о себе.

Перейдем к определению ключевых понятий темы и их рассмотрению. Главной основой всего исследования будут являться понятия «имидж», «формирование имиджа», «имиджмейкинг», «имиджелогия», «субъект имиджа», «объект имиджа», «межличностная аттракция».

Прежде всего, рассмотрим определение самого понятия «имидж», представленного в различных изученных источниках. Есть различные подходы к объяснению данного определения: подход с позиции личности — «имидж лица», подход с позиции организации и обобщенный подход без детализации объекта имиджа. Далее будем рассматривать определения различных авторов, касающиеся имиджа организации, т. к. это соответствует изучаемой проблеме.

1. И. В. Алёшина дает следующее определение данному понятию: «Имидж — это согласованность всех элементов визуальной коммуникации организации,

---

[36] *Калюжный А. А.* Психология формирования имиджа учителя : монография. — Москва, 2004. — С. 17.

[37] *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни.

передающая публике основную идею об организации, продукте и создающая благоприятный отклик, увеличивающий степень доверия клиентов и партнеров к организации»[38].

2. Грем Даулинг: «Имидж — это общее представление, состоящее из набора убеждений и ощущений, которое складывается у человека об организации, услуге и т. п.»[39]

3. Ф. Джефкинс, Д. Ядин: «Имидж — это впечатление об организации, ее политике, людях, продукции или услугах»[40].

4. Ф. Котлер: «Имидж — это целенаправленно сформулированный образ, выделяющий ценностные характеристики, призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т. п., а также это восприятие компании или ее товаров обществом»[41].

5. И. М. Лифиц: «Имидж — известность или репутация как надежного партнера, способного обеспечить качество товаров, а также в срок выполнить свои обязательства. Имидж предприятия переносится и на его продукцию»[42].

1.2. Теоретические подходы к определению понятия «позитивный имидж»

Что касается теоретических подходов к определению «положительного» имиджа социокультурного продукта, то нужно тщательно разобрать следующие позиции по некоторым подходам:

1. С. А. Наумова в своем учебном пособии «Имиджелогия» пишет о том, что самая оптимальная модель последовательности стадий коммуникации касательно в управлении репутацией и продвижения социокультурного продукта либо услуги в современных зарубежных исследованиях представлена в пяти стадиях корпоративных коммуникаций, а именно:

А. Осведомленность. В данном плане организация или учреждение уверенно сообщает: «Вот кто мы такие!»

Б. Вовлеченность. На второй стадии учреждение говорит: «Вот что мы можем сделать для Вас!»

В. Связь. Позиция данного блока характеризуется фразой: «Вот как мы поддерживаем нашу ответственность!» В этом блоке учреждение показывает свой вклад в общественные дела.

Г. Убеждение. Транслируется потребителям или населению посредством сообщений: «Вот что мы думаем!»

Д. Побуждение к действию. Содержит в себе обращение: «Вот что мы хотим, чтобы Вы сделали!»[43]

---

[38] *Алёшина И. В.* Паблик рилейшнз для менеджеров : учебник. — Москва, 2006. — С. 3.

[39] *Даулинг Г.* Репутация фирмы: создание, управление и оценка эффективности / пер. с англ. — Москва, 2003. — С. 18.

[40] *Джефкинс Ф., Ядин Д.* Паблик рилейшнз: учеб. пособие. — Москва, 2003. — С. 247.

[41] *Гавра Д. П., Таранова Ю. В.* Имидж территориальных субъектов в современном информационном пространстве : учеб. пособие. — Санкт Петербург, 2013. — С. 27.

[42] *Лифиц И. М.* Конкурентоспособность товаров и услуг : учеб. пособие для академического бакалавриата. — Москва, 2019. — С. 117.

[43] *Наумова С. А.* Имиджелогия : учеб. пособие. — Томск, 2004. — С. 22.

В данном подходе стоит учитывать то, что если пропустить первоначальные стадии этих позиций, то можно вызвать ответную реакцию: «Ну и что?»

2. В Положении по бухгалтерскому учету ПБУ 14/2007 («Учет нематериальных активов») положительная деловая репутация рассматривается как надбавка к цене, которую покупатель уплачивает в ожидании будущих экономических выгод в связи с приобретенными неидентифицируемыми активами, и учитывается в качестве отдельного инвентарного объекта[44].

3. С точки зрения А. Ю. Панасюка, положительный имидж будет формироваться в случае:

А. Если постараться имитировать подсознательную информацию, формирующую имидж. Иначе простыми словами: нужно что-то делать специально так, чтобы собеседник либо группа людей, с которыми происходит взаимодействие, подумали, что эта имитация получается непроизвольно, непреднамеренно.

Б. Попытки воздействовать не столько на сознание человека, группы, с которыми происходит общение, сколько на его подсознание.

Исходя из данного теоретического подхода можно сказать, что позитивная стратегия формирования положительного имиджа социокультурной услуги основывается на психологии подсознания индивидуума, который продвигает данную услугу, и на психологии того, кому она адресована. В обычной жизни наше собственное подсознание осуществляет такое сильное влияние на наше поведение, что можно сказать: подсознание детерминирует над нашим поведением намного больше, чем мы это себе представляем[45].

4. Чтобы сформировать позитивный имидж личности нравственной, профессиональной либо социокультурного продукта, В. В. Волкова в своей монографии «Имиджелогия» рекомендует противопоставить негативным следующие качества: сдержанность, терпеливость, уверенность, доброжелательность, собранность, взвешенность, беспристрастность, трудолюбие, компетентность, творческий подход к делу, аналитический и реалистический ум, оперативное мышление, исполнительность, умение общаться с людьми и т. д.

5. По данным В. В. Меньщиковой и П. Утлика, наиболее важными критериями, которые позволят сформировать почву для возникновения доверия к организации, услуге, учреждению и соответственно создать ее положительный имидж, являются следующие представления людей:

А. О финансовом положении учреждения либо услуги (процветающее учреждение либо нет).

Б. Об истории развитии учреждения, его традициях и репутации («существует довольно длительное время», с ним имеют дело солидные учреждения и т. д.).

В. О личностных характеристиках руководителя учреждения, проекта («учреждением управляет солидный, умный, компетентный человек» и пр.).

---

[44] Положение по бухгалтерскому учету ПБУ 14/2007 «Учет нематериальных активов». // КонсультантПлюс : официальный сайт. — 2020. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_63465/adf2cfd636e9e799777ca5e7c8add8b722dced71/ (дата обращения: 17.08.2020).

[45] *Панасюк А. Ю.* Имидж : энциклопедический словарь. — Москва, 2007. — С. 7.

Г. Об особенностях «паблисити» — рекламной популярности и известности («хорошие маркетинговые решения», «хорошая реклама» и т. д.).
Д. Об отношении к собственному персоналу, партнерам, членам команды («патернализм в руководстве», «сотрудники учреждения чувствуют себя как члены семьи» и пр.).
Е. О социальной ответственности перед обществом — уровень выполняемой учреждением деятельности, направленность на потребителя и забота о нем («выпускает продукцию, в которой имеется потребность», «помогает малоимущим»).
Ж. О качестве управления учреждением, проектом («прогрессивные научно обоснованные решения руководителя», «с высокой честью постоянно выходит из трудных ситуаций»).
З. О фирменном стиле учреждения, корпоративной культуре социокультурного проекта («запоминающийся и яркий слоган», «замечательная и экстравагантная эмблема» и т. д.).
И. Об этичности деятельности учреждения и честном, нравственном отношении к потребителям и другим («честное», «открытое» и т. п.)[46].

6. Можно также отметить педагогический подход. Касательно формирования позитивного имиджа педагогический подход (Т. Б. Кулакова[47], В. Н. Черепанова[48], А. Б. Чередняковa[49]) представляет собой концентрацию четкого внимания на деятельности, реализующейся в когнитивной сфере субъекта, который адресует сообщение реципиенту. Педагогический подход может говорить о том, что позитивный имидж является интегральной характеристикой индивида, основанной на вербальных и невербальных знаках, которые раскрывают отдельные элементы характера личности, в том числе те незаменимые качества, которые очень важны в социальной и профессиональной среде. Можно сделать вывод, что персональный имидж, с точки зрения сторонников педагогического подхода, представляется внешним выражением определенных характеристик, которые существуют в реальной жизни, а также свойств и качеств, призванных обеспечить позитивное взаимодействие человека с социальной и профессиональной средой.

В *табл. 1* выделены основные теоретические подходы к понятию позитивного имиджа.

---

[46] Семикомпонентная и десятикомпонентная модели имиджа организации // Студопедия : [сайт]. — 2020. — URL: https://studopedia.ru/21_137019_semikomponentnaya-i-desyatikomponentnaya-modeli-imidzha-organizatsii.html (дата обращения: 19.08.2020).

[47] *Кулакова Т. Б.* Формирование имиджа будущего педагога в контексте культурологического подхода : автореф. дис. … канд. пед. наук : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Москва, 2009. — 29 с.

[48] *Черепанова В. Н.* Педагогическая имиджелогия : учеб. пособие для руководителей и педагогов ДОУ. — Тюмень, 1998. — 170 с.

[49] *Чередняковa А. Б., Казакова Г. М.* Имиджевая культура: верификация явления и концептуализация понятия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2019.— № 33. — С. 133–144.

Таблица 1. Теоретические подходы к понятию «позитивный имидж»

Подходы	**Сущность**	**Представители подходов**
Психологический	Положительный имидж рассматривается как психический образ, формирующийся в массовом сознании, и при этом опирается на определенные психологические установки	К. С. Гурчиани, И. Г. Дубов, Е. Б. Перелыгина, А. Ю. Панасюк, Е. А. Петрова
Социологический	Данный подход основан на понимании положительного имиджа как сформированного общественного мнения, опирающегося на процесс социальной оценки	Е. А. Брянцева, Д. П. Гаврa, И. А. Федоров, Т. В. Климова, М. Б. Буланова, О. Н. Козлова, В. Ф. Левичева
Экономический	С точки зрения данного подхода положительный имидж воспринимается как инструмент стратегического управления или, другими словами, функциональной стратегией, которая в конкурентной среде может носить моделирующий характер для организации, а также может формировать оценочный фактор для потребителя	Н. В. Кротова. Е. В. Клеппер, А. А. Романов, А. А. Ходырев, Е. В. Чиркова
Бухгалтерский	Положительный имидж определяется как деловая репутация и рассматривается как надбавка к цене, которую покупатель уплачивает в ожидании будущих экономических выгод в связи с приобретенными неидентифицируемыми активами, и учитывается в качестве отдельного инвентарного объекта	В. И. Венедиктова, С. С. Крамер, Ф. А. Кузин
Маркетинговый	Данный подход подразумевает под собой целенаправленное формирование положительного имиджа какого-либо объекта и предполагает тщательный контроль за элементами и процессом маркетинговых коммуникаций	Ф. Котлер, А. М. Годин, Д. Ахтямова, А. О. Блинова, И. Алехина
Философский	Положительный имидж определяется как модель, инструмент познания, как форма социального управления и образ	Е. Г. Калюжная, Т. Ю. Быстрова, Е. Б. Кужевская, У. С. Некрасова, Н. И. Григорьева, И. К. Черемушникова
Педагогический	Положительный имидж рассматривается как образ либо представление о человеке, формирующееся на основе его внешнего образа, определенных привычек, манеры говорить, поступков, менталитета и т. д.	В. А. Метаева, Е. А. Петрова, В. Н. Черепанова, В. М. Шепель
Культурологический	Данный подход описывает имидж как искусственно созданный или символически возникший образ объекта, оптимизирующий самоидентификацию	И. Г. Дубов, Е. Г. Калюжная, Н. Н. Летина
Политологический	Положительный имидж как воображаемый образ, создаваемый профессиональными имиджмейкерами в сознании общества	Г. Г. Почепцов, Д. В. Ольшанский, А. Кампбелл, Д. А. Седлецкий

По теме исследования имеются зарубежные публикации. В частности, авторы рассматривают вопросы формирования позитивного образа вуза[50], процессы формирования имиджа посредством его различных компонентов, вопросы

[50] *Baker S., Brown B.* Images of excellence: Constructions of institutional prestige and reflections in the university choice process // British Journal of Sociology of Education. — 2007. — № 28. — Pp. 377–391.

конфигурации имиджа вуза и его взаимосвязи с удовлетворенностью студентов[51]. Зарубежные ученые рассматривают конструкцию корпоративной репутации и связанные с ней конструкции имиджа и идентичности[52], имидж как ключевой инструмент в формировании маркетинговых, рекламных и коммуникационных технологий[53], влияние внешнего престижа на удовлетворенность работой, организационную ответственность и благополучие на работе[54].

ГЛАВА 2. ФОРМИРОВАНИЕ ПОЗИТИВНОГО ИМИДЖА СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА НА ПРИМЕРЕ РАЗРАБОТКИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА «АРЕНА FOLKA»

2.1. Формирование креативного стиля социокультурного проекта «Арена Folka» при помощи маркетинговых и рекламных технологий

В данной работе подготовлен социокультурный проект «Арена Folka», который направлен на формирование высокого интереса к русской народной культуре через призму циркового искусства. Стоит отметить, что данный проект как нельзя актуален в сегодняшних реалиях. Благодаря тесному взаимодействию культурных форм и технологий творческого процесса проект «Арена Folka» является достаточно креативным и ярким, а также служит ярчайшим примером положительного формирования как имиджа региона, так и имиджа социокультурной сферы в целом. Проектная деятельность перспективна с точки зрения установления партнерских отношений с другими субъектами культуры, оказывающими формирующее влияние на культурную среду. Первостепенными и важнейшими задачами данного проекта являются:

1. Интеграция русского народного творчества в деятельность циркового искусства.
2. Популяризация циркового искусства среди молодого поколения Самары и Самарской области в целом.
3. Популяризация русского народного творчества через призму цирковых жанров.
4. Создание нового синтетического продукта средствами циркового искусства и элементами русского народного творчества.

Проектная деятельность относится к разряду инновационной, творческой деятельности, ибо она предполагает преобразование реальности, строится на

---

[51] *Beerli A., Díaz B., Pérez P.* The configuration of the university image and its relationship with the satisfaction of students // Journal of Educational Administration. — 2007. — № 40. — Pp. 486–505.

[52] *Chun R.* Corporate reputation: Meaning and measurement. International // Journal of Management Review. — 2005. — № 7. — Pp. 91–109.

[53] *Dichter E.* What's in an image // The Journal of Consumer Marketing. — 1985. — № 2. — Pp. 75–79.

[54] *Herrbach O., Mignonac K.* How organizational image affects employee attitudes // Human Resource Management Journal. — 2004. — № 14. — Pp. 76–88.

базе соответствующей технологии, которую можно унифицировать, освоить и усовершенствовать[55].

Для того чтобы данный проект выделялся среди других социокультурных проектов, ему необходимо придать яркую индивидуальность, отличительные цвета, незаурядные формы и т. д.

Логотип проекта «Арена Folka» *(рис. 1)* соответствует созданной идее и очень важен для формирования позитивного имиджа проекта, т. к. логотип прежде всего направлен не на то, чтобы просто понравиться жителям, а на то, чтобы он мог моментально запомниться и надолго отложиться в памяти. Также можно отметить то, что креативный логотип позволяет проекту приобрести индивидуальность, особенность и отличиться от других социокультурных проектов и культурных мероприятий. Логотип состоит из названия проекта, в котором органично присутствует самый известный русский народный инструмент, который является «душой» всего русского народа, — балалайка. Инструмент расположен внутри огненного кольца, символизирующего солнце. Как известно, солнце глубоко почиталось у славян издавна, и они всеми способами старались оказывать ему уважение — проводили особые ритуалы, делали жертвоприношения, всячески превозносили его. Они истинно верили в то, что таким образом получают его защиту и становятся удачливее, богаче. Над названием социокультурного проекта изображен цирковой артист, который демонстрирует мастерство эквилибристики на канате, закрепленном между опорами, которые в свою очередь опираются на само название проекта как символ яркой, креативной и творческой коллаборации двух видов искусства. Яркий красный цвет логотипа тоже взят не просто так — это часто используемый атрибут циркового искусства.

Товарная марка проекта *(рис. 2)* также отличается от многих других товарных марок собственными креативными чертами. Слово «Арена», находящееся в музыкальном диске, с расположенной сверху нотой, также символизирует синтез русского народного творчества и цирковых технологий. Касательно музыкального диска можно отметить то, что эта деталь символизирует и напоминает непосредственно цирковой манеж.

Отметим, что лозунг социокультурного проекта «Арена Folka» *(рис. 3)* также будет интересен, незауряден и отличен своей пестрой цветовой гаммой и служит своеобразной отсылкой к другому известному девизу: «Быстрее, выше, сильнее!».

Также у проекта имеется весьма красочный сайт *(рис. 4)* и информативный рекламный видеоролик *(рис. 5)*. Сайт поможет ознакомиться с любой интересующей информацией[56]. Раздел «Для чего нужен данный проект» освещает актуальность и цель данного проекта. Раздел «Руководители проекта» знакомит посетителей сайта с биографией руководителей социокультурного проекта «Арена Folka». Раздел «Наши партнеры» освещает информацию о привлеченных к проекту партнерах (муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа Самара «Детская музыкальная школа № 7»; муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа

---

[55] *Марков А. П., Бирженюк Г. М.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие. — Санкт-Петербург, 1997. — С. 5.

[56] «Арена Folka» — социокультурный проект // Wix.com : [сайт]. — 2020. — URL: https://durunchikov.wixsite.com/arenafolka (дата обращения: 19.08.2020).

Самара «Детская музыкальная школа № 14»; средства массовой информации города Самары: ТРК «Губерния», ТРК «ТЕРРА», ВГТРК, «Самара-ГИС»; интернет-порталы города Самары). Разделы «Немного о русском народном искусстве» и «Немного о цирковом искусстве» включают в себя информацию о становлении и развитии данных видов искусства, а также их уровне востребованности среди населения. К данной информации прикреплены видеофайлы, которые наглядно познакомят гостей сайта с этими сферами культуры. Раздел «Наши контакты» содержит информацию о социальных интернет-площадках, на которых можно более подробно ознакомиться с проектом, а также связаться с руководителями проекта по наиболее интересующим вопросам.

В свою очередь, рекламный ролик проекта выступает своеобразным рекламным инструментом: знакомит зрителя с целью социокультурного проекта, уточняет, на какую именно аудиторию направлен данный проект, представляет логотип и руководителей проекта, а также предлагает поделиться данным роликом со знакомыми, близкими и друзьями, для того чтобы постараться охватить наибольшую часть населения.

2.2. Связь проекта «Арена Folka» с государственными программами развития культуры и Стратегией социально-экономического развития Самарской области

Социокультурный проект «Арена Folka» также отвечает поставленным целям и задачам Государственной программы «Развитие культуры» на 2013–2020 годы[57]. Основной целью данной программы является реализация потенциала российской культуры как духовно-нравственной основы развития личности и общества. В связи с этим проект напрямую связан с данной программой.

Данный проект также отвечает целям стратегий социально-экономического развития Самарского региона[58]. Стратегия социально-экономического развития Самарской области на период до 2030 года была разработана в соответствии с Федеральным законом от 28.06.2014 № 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации»[59]. Стратегия развития определяет приоритеты, цели, а также задачи государственного управления социально-экономическим развитием Самарской области и спрогнозирована на долгосрочный период. Данная стратегия учитывает Концепцию долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года, Стратегию социально-экономического развития Приволжского федерального округа на период до 2020 года, Прогноз долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2030 года, Основы государственной политики регионального

---

[57] Государственная программа «Развитие культуры» на 2013–2020 годы // Правительство России : официальный сайт. — 2020. — URL: http://government.ru/rugovclassifier/856/events (дата обращения: 19.08.2020).

[58] Стратегия социально-экономического развития Самарской области на период до 2030 года // Министерство экономического развития и инвестиций Самарской области : официальный сайт. — 2020. — URL: https://economy.samregion.ru/programmy/strategy_programm/proekt_strateg/ (дата обращения: 19.08.2020).

[59] Федеральный закон «О стратегическом планировании в Российской Федерации» от 28.06.2014 № 172-ФЗ (последняя редакция).

развития Российской Федерации на период до 2025 года, приоритеты и задачи, поставленные в основных направлениях деятельности Правительства Российской Федерации на период до 2018 года, указах Президента Российской Федерации от 07.05.2012, ежегодных посланиях Президента Российской Федерации Федеральному Собранию Российской Федерации, Губернатора Самарской области Самарской Губернской Думе, Стратегию экономической безопасности Российской Федерации на период до 2030 года, Стратегию научно-технологического развития Российской Федерации, а также основные положения стратегий и программ развития отдельно взятых сфер и направлений, которые были приняты как на федеральном, так и на региональном уровне. При разработке стратегии учтены мировые тенденции социально-экономического развития, а также международный опыт развития отраслевых кластеров и секторов экономики. Стратегия разработана Министерством экономического развития, инвестиций и торговли Самарской области совместно с закрытым акционерным обществом «Стратеджи Партнерс Групп» (Москва) с участием органов исполнительной власти Самарской области и органов местного самоуправления в Самарской области, широкого круга экспертов из представителей крупных предприятий, малого и среднего бизнеса, вузов, целевых групп общественности. При подготовке документа была осуществлена стратегическая диагностика Самарской области, проведен опрос населения Самарской области на тему удовлетворенности качеством жизни в регионе, дана оценка уровня конкурентоспособности региона, обозначены стратегические цели и задачи развития региона на длительный период и целевые ориентиры их достижения, также были определены приоритетные отраслевые кластеры и потенциально привлекательные новые секторы экономики, разработан перечень крупных стратегических проектов. Результаты, полученные в ходе проведения данных работ, были презентованы и активно обсуждались на стратегических сессиях. Ко всему прочему состоялась целая серия экспертных совещаний по вопросам развития отдельных кластеров, секторов экономики и социальной сферы в Самарской области, многочисленные двусторонние консультации с представителями вузов, предприятий и организаций Самарской области.

Сущность целей социально-экономического развития Самарского региона относительно реализации проекта «Арена Folka» заключается в следующем:

1. Разнообразие цирковой программы, цирковых номеров. Данный пункт можно соотнести со следующим ключевым направлением региональных стратегий социально-экономического развития Самарского региона: преобразование культурно-досуговых учреждений в многофункциональные культурные центры, отвечающие разнообразным потребностям детей и взрослых.

2. Повышение и укрепление чувства патриотизма, любви к русской народной художественной культуре, русскому языку и литературе. Укрепление русской гражданской идентичности на основе нравственных и культурных ценностей. Данный пункт можно соотнести со следующим ключевым направлением региональных стратегий социально-экономического развития Самарского региона: поддержка культурных инициатив, направленных на укрепление российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов Российской Федерации, включая мероприятия, связанные с популяризацией русского языка и литературы, народных промыслов и ремесел.

3. Проведение онлайн-трансляции на различных интернет-площадках. Организация рекламной кампании в сети Интернет. Данный пункт можно соотнести со следующим ключевым направлением региональных стратегий социально-экономического развития Самарского региона: внедрение и широкое распространение современных инновационных форматов и технологий демонстрации культурных проектов для обеспечения доступа граждан к культурным ценностям независимо от места проживания (путем создания виртуальных концертных залов, модельных библиотек с доступом к цифровым ресурсам, проведения онлайн-трансляций знаковых культурных мероприятий и создания виртуальных выставочных проектов, снабженных цифровыми гидами в режиме дополненной реальности).

4. Создание нового синтетического продукта, новой креативной формы. Данный пункт можно соотнести со следующим ключевым направлением региональных стратегий социально-экономического развития Самарского региона: в 2026–2030 годах деятельность в сфере культуры будет сконцентрирована на дальнейшем формировании положительного имиджа Самарской области как региона с высоким уровнем культуры, развитии культурной индустрии и творческого предпринимательства на его территории (обеспечение свободы творчества в самых разнообразных областях, содействие в создании новых креативных культурных пространств, поддержка творческих клиенториентированных проектов и инициатив), реализации проектов государственно-частного партнерства с вовлечением объектов культурного наследия, цифровизации культуры.

5. Организация перевозок для людей с ограниченными возможностями здоровья к месту проведения мероприятия. Данный пункт можно соотнести со следующим ключевым направлением региональных стратегий социально-экономического развития Самарского региона: создание условий для беспрепятственного доступа к услугам в сфере культуры граждан с ограниченными возможностями здоровья.

2.3. Организационно-управленческий механизм проекта

На этапе планирования организационно-управленческого механизма проекта (в узком смысле) осуществляется определение набора конкретных задач — действий, мероприятий и т. д., которые позволяют достичь или максимально приблизиться к поставленным целям в существующих или прогнозируемых условиях[60]. Данный механизм крайне необходим для комплексного управления социокультурным проектом в целом, который прежде всего должен быть ориентирован на достижение конечной цели. Организационно-управленческий механизм проекта состоит в следующем *(рис. 6)*:

1. Команда проекта (руководители социокультурного проекта, артисты Самарского государственного цирка, ансамбль русских народных инструментов МБУ ДО № 7, ансамбль русских народных инструментов МБУ ДО № 19, русский народный образцовый ансамбль «Дубравушка» МБУ ДО № 19, детская цирковая студия МБУ ДО № 14).

2. Партнеры проекта (администрация Самарского государственного цирка, администрация МБУ ДО № 7 г. о. Самара, администрация МБУ ДО № 19 г. о. Самара, администрация МБУ ДО № 14 г. о. Самара, СМИ).

[60] Механизмы управления : учеб. пособие / ред. Д. А. Новиков. — Москва, 2011. — С. 27.

3. Потребители (смешанная категория людей 3–17 лет и 18+, администрация города Самары).

Стоит также отметить, что все вышеперечисленные составляющие элементы организационно-управленческого механизма проекта являются основными его участниками.

Социокультурный проект «Арена Folka» должен также основываться на регламентирующих его деятельность нормативных документах. Нормативно-правовые акты отражают правовые, организационные, технические, технологические, другие стороны деятельности проекта и являются инструментами правового регулирования всех отношений внутри проекта[61]. А именно взаимодействие участников проекта осуществляется:

1. Между руководителями проекта на основании указаний, распоряжений.
2. Между партнерами на основании заключенных договоров аренды и договоров оказания услуг.

Законодательные и иные акты, на основании которых осуществляется взаимодействие участников проекта: Трудовой кодекс РФ, Кодекс деловой этики, Устав филиала ФКП «Росгосцирк» «Самарский госцирк», Устав МБУ ДО № 7, Устав МБУ ДО № 14, Устав МБУ ДО № 19.

Обязательства, принимаемые участниками в связи с осуществлением ими совместных действий по реализации проекта, состоят в следующем. По настоящему договору, заключенному между руководителями и партнерами, где Заказчик организует проведение мероприятия, а Исполнитель обязуется оказать услуги Заказчику по предоставлению реквизита и материалов для проведения мероприятия, прописаны обязательства между участниками проекта, права и обязанности сторон, ответственность сторон, гарантии таких обязательств.

Условия оборота ресурсов между участниками проекта основываются на безвозмездной передаче основных средств во временное пользование и использовании бартерного обмена с заключением договора аренды.

Внутренняя и внешняя среда реализации проекта состоит в следующем:

1. Внешняя среда (СМИ, наружная реклама).
2. Внутренняя среда (оборот трудовых ресурсов, нормативно-правовая база, финансовый анализ и отчетность, стратегическое планирование).

Также крайне важно и необходимо определить и составить план-график реализации социокультурного проекта «Арена Folka» для того, чтобы четко определить точные сроки, ресурсы и последовательность выполнения определенных этапов работ. Календарное планирование в управлении проектами — это ключевой и важный процесс, результатом которого является утвержденный руководителями проекта план (часто его называют еще календарным графиком, планом управления проектом). Цель календарного планирования — получить точное и полное расписание проекта с учетом работ, их длительности, необходимых ресурсов, которое служит основой для исполнения проекта[62]. План-график

---

[61] *Рыбакова Г. А., Ситникова Е. А.* Нормативные акты учреждений культуры клубного типа. — Иркутск, 2015. — С. 6.

[62] Разработка плана-графика // Stodwood.ru : [сайт]. — 2020. — URL: https://studwood.ru/1051748/menedzhment/razrabotka_plana_grafika (дата обращения: 19.08.2020).

социокультурного проекта «Арена Folka», представленный в *табл. 1 (прил. 1)* состоит из следующих этапов:

1. Подготовительный этап (февраль 2021 года).
2. Инвестиционный этап (март–апрель 2021 года).
3. Реализация проекта (апрель 2021 года).

Подготовительный этап проекта включает в себя:

1. Организационное собрание (разработка плана проекта).
2. Подготовка документации, составление сметы расходов, технического задания.
3. Составление сценарного плана мероприятия.
4. Установление партнеров проекта.

Инвестиционный этап содержит следующие подэтапы:

1. Аренда народных костюмов, народных инструментов и прочего реквизита.
2. Организация светового и звукового оборудования.
3. Составление графика репетиций цирковых номеров и их проведение.
4. Проверка на качество костюмов, народных инструментов и прочего реквизита в ходе репетиций.
5. Организация и проведение рекламной кампании.

В основе реализации проекта лежит:

1. Проведение генеральных репетиций.
2. Оформление зала к проведению мероприятия.
3. Приглашение администрации города и местных СМИ.
4. Проведение мероприятия и освещение мероприятия СМИ.
5. Подведение итогов работы по реализации проекта.

Необходимо также разобрать сценарный план мероприятия. Сценарное планирование проекта крайне необходимо, т. к. планирование сценария подразумевает не только его разработку, но нечто большее, тесно связанное со стратегическим планированием[63]. Проведение самого социокультурного мероприятия планируется в фойе Самарского государственного цирка и непосредственно на самом манеже перед основной программой. Фойе необходимо украсить разноцветными и яркими гелиевыми шарами, и разместить на стенах символику данного социокультурного проекта. Встречать гостей цирка под русские народные песни будут русские народные ансамбли, народный хор и артисты цирка. Перед началом основной шоу-программы на манеже Самарского государственного цирка также планируется проведение небольшой концертной программы ансамблей, хора и артистов, задействованных в реализации проекта, тем самым предварительно «разогрев» публику перед началом основной программы. Под музыку русских народных инструментальных ансамблей будут выступать артисты цирка и детская цирковая студия МБУ ДО № 14. Все представление планируется сопровождать видеопрезентацией на большом экране.

После составления четко продуманного организационно-управленческого механизма проекта, формирования корпоративной культуры и разработки структурированного плана-графика нужно обратить внимание на маркетинговое и рекламное продвижение социокультурного проекта «Арена Folka».

---

[63] Сценарное планирование и его особенности // Корпоративный менеджмент : [сайт]. — 2020. — URL: https://www.cfin.ru/management/strategy/plan/scenario.shtml (дата обращения: 18.08.2020).

2.4. Корпоративная культура проекта

Далее стоит четко сформировать принципы корпоративной культуры проекта «Арена Folka» и организовать деятельность по реализации проекта таким образом, чтобы постараться очень эффективно и максимально быстро адаптироваться как к внутренней, так и внешней среде в контексте реализации проекта и довольно слаженно показать свою оперативность в решениях по важным вопросам проектной деятельности в целом. Организация и поддержание корпоративной культуры внутри проекта в современных условиях становится очень важной задачей. Культура является неотъемлемой частью деятельности, конкурентоспособности проекта, главной силой, которая формирует основные аспекты поведения участников и руководителей проекта, и играет ключевую роль в том, чтобы ценности, изложенные в корпоративной философии проекта, отразились в поведении ее участников. Она также оказывает влияние на то, в какой мере будет формироваться стратегия, структура и механизмы контроля[64]. Для этого необходимо акцентировать внимание на следующем: миссия проекта; внешние атрибуты; нормы поведения; основные документы.

Миссия проекта состоит в следующем:

1. Философия проекта: приобщение населения к русской народной культуре, воспитание патриотизма и повышение интереса людей к культурной жизни города.
2. Роль: интеграция культуры. Проект делает акцент на сближение русского народного творчества и циркового искусства, тем самым расширив представление и интерес к народному творчеству.
3. Стратегия проекта: внедрение новых форм проведения культурно-массовых мероприятий в г. о. Самара и Самарской области.
4. Основные ценности: любовь к творчеству и искусству, взаимоуважение, активная жизненная позиция, воспитание и гуманность, сплоченность, высокий уровень доверия, коллаборация.

Внешние атрибуты включают в себя:

1. Корпоративные цвета — яркие красочные цвета: оранжевый, желтый, красный, зеленый, синий, — которые являются отражением дружелюбия, позитивных эмоций и праздника.
2. Корпоративная одежда: одежда в стиле русского народного творчества, яркие костюмы (разноцветные расшитые сарафаны, кокошники, рубахи, сапожки и т. д.).
3. Язык общения: общение на «ты» как с сотрудниками, так и с партнерами, чтобы еще раз подчеркнуть открытость в общении и равенство.
4. Оформление помещения: просторная площадка (фойе), яркие декорации, русская народная музыка для создания атмосферы праздника.

Нормы поведения:

1. График работы — стабильная непрерывная работа в соответствии с утвержденным планом-графиком проекта.
2. Правила поведения — четкость и дисциплинированность, ответственность в работе.

---

[64] *Рычкова А. А.* Корпоративная культура современной компании. Генезис и тенденции развития : монография. — Казань, 2015. — С. 4.

Основные документы включают в себя:

1. Должностные инструкции руководителей — в них входит график работы, обязанности и круг прочих задач, которые закреплены за конкретным сотрудником. Тем самым организовывается ясность в работе, возможность планирования времени и четкое разделение зон ответственности.
2. Кодекс деловой этики — куда войдут стандарты общения с сотрудниками, партнерами, посетителями, правила поведения на рабочем месте.
3. План развития проекта (календарь) — направление движения общее для всех сотрудников. Ясное понимание стратегических целей.

ГЛАВА 3. МАРКЕТИНГОВОЕ И РЕКЛАМНОЕ ПРОДВИЖЕНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТА «АРЕНА FOLKA»

3.1. Маркетинговое продвижение проекта

Актуальность маркетингового обеспечения проекта обусловлена большой значимостью и важностью использования маркетинговых инструментов на рынке социокультурных услуг. Маркетинговое продвижение социокультурного проекта «Арена Folka», при отлично продуманном использовании маркетинговых инструментов, позволит повысить к проекту доверие, репутацию и имидж среди граждан. Продвижение социокультурного проекта имеет несколько иную структуру, в отличие от продвижения коммерческого продукта. Связано это с тем, что не все многочисленные инструменты маркетинговых коммуникаций можно применить именно в социокультурной сфере. Из важнейших элементов комплекса продвижения продукта три элемента наиболее часто применяются в области культуры, а именно: реклама, прямой маркетинг и PR (Public Relations). Под маркетинговым продвижением понимаются все маркетинговые коммуникации, осуществляемые руководителями проекта с целью привлечения внимания потребителей к социокультурному продукту и донесения до них информации[65].

Выбор тех или иных инструментов продвижения и их возможных комбинаций определяется следующими факторами: финансовыми ресурсами, целями проекта, характеристиками целевой аудитории, характеристиками самого проекта и возможностью применения различных методов продвижения.

В итоге потребитель коммерческого сектора получает материальные блага и услуги, а потребитель сферы культуры — эстетическое и духовное наслаждение, удовлетворение потребностей в образовании и отдыхе.

Маркетинг в социокультурной сфере в наши дни становится тем самым механизмом, позволяющим социокультурным проектам эффективно функционировать, регулировать складывающиеся отношения между культурными потребителями и производителями на рынке социокультурных услуг.

---

[65] Маркетинг, PR и реклама // Справочник : [сайт]. — 2020. — URL:https://spravochnick.ru/marketing/sovremennye_koncepcii_marketinga/ponyatie_i_suschnost_marketinga/marketing_pr_i_reklama/ (дата обращения: 19.08.2020).

Маркетинговое обеспечение социокультурного проекта «Арена Folka» состоит в следующем:

1. Информирование о проекте (информирование о проекте будет осуществляться при помощи сайта, рекламного ролика и социальных сетей — Facebook, ВКонтакте, Instagram, Twitter, сайты МБУ ДО № 7, МБУ ДО № 19, МБУ ДО № 14, наружной рекламы — афиша, буклеты, флаеры).
2. Привлечение дополнительных источников финансирования (привлечение дополнительных источников финансирования будет осуществляться путем создания заявки на выделение финансовых средств с бюджета ФКП «Росгосцирк»).
3. Кадровое обеспечение проекта (кадровое обеспечение проекта будут осуществлять следующие специалисты: артисты цирка, участники народных ансамблей МБУ ДО № 7 и 19, детская цирковая студия МБУ ДО № 14, руководители проекта).
4. Создание круга партнеров (МБУ ДО № 7, МБУ ДО № 14, МБУ ДО № 19, средства массовой информации города Самары, администрация города Самары, администрация Самарского цирка).
5. Формирование благоприятного имиджа (благоприятный имидж будет формироваться посредством: внешнего имиджа, а именно рекламных технологий (красочная реклама — афиши, соответствующие тематике; маркетинговые мероприятия, соответствующие яркой колористике проекта и рекламной кампании в целом). Для повышения благоприятного имиджа проекта в целом реклама будет размещена по школам и детским садам города Самары, торговых центрах, институтах, колледжах и т. д. Лозунг проекта и рекламный ролик будут освещаться по радиостанциям города Самары. Также сюда входит освещение подготовки и реализации проекта. Внутренний имидж: создание благоприятного внешнего образа руководителей проекта; соответствие нормам и стилю внешнего вида и поведения, ответственность руководителей и всей команды проекта, соблюдение этических норм общения с сотрудниками, партнерами, рабочим персоналом и т. д., культура связей с общественностью.

3.2. Рекламное продвижение проекта

Рекламная кампания социокультурного проекта «Арена Folka» также необходима для более эффективного и своевременного освещения проекта. Реклама является одним из главных инструментов, благодаря которому формируется позитивный имидж у потребителей данного социокультурного продукта. Хорошо спланированные и правильно организованные рекламные мероприятия, разработанные в соответствии с вышеприведенной программой маркетингового продвижения проекта социально-культурной сферы, охватят определенный период времени и будут направлены на конкретную целевую аудиторию для формирования положительной реакции населения на данный социокультурный продукт. Реклама занимает существенное место в социально-культурной сфере, выполняя определенные социальные, воспитательные, идеологические функции. Реакция граждан, вызванная рекламной кампанией, поспособствует решению руководителями проекта поставленных перед ними стратегических, культурных и тактических задач.

Прежде всего для начала необходимо обосновать и охарактеризовать целевые и контактные группы. В связи с этим проект направлен на следующую аудиторию:

1. Целевая: семьи с детьми, граждане среднего возраста, люди с ОВЗ, подростки, пожилые люди. Обычно цирк посещает смешанная группа людей, многие из которых дети, поэтому данная целевая аудитория соответствует данному проекту.
2. Контактная: партнеры проекта, организаторы проекта. Данная группа направлена на развитие и освещение проекта посредством рекламных и PR-технологий.

Далее необходимо определить цели и задачи рекламной кампании. Цели рекламной кампании состоят в следующем:

1. Организация и проведение рекламной кампании проекта.
2. Формирование целевой аудитории и осведомленность о мероприятии.
3. Повышение интереса к данному проекту.

Задачи рекламной кампании:

1. Создание благоприятного имиджа проекта.
2. Повышение известности бренда проекта у населения.
3. Привлечение новых клиентов и партнеров.
4. Привлечение дополнительного финансирования.
5. Стимулирование потребителей к созданию собственного креативного проекта.

Опираясь на вышеперечисленные цели и задачи рекламной кампании, можно более организованно представить стратегию рекламной кампании социокультурного проекта «Арена Folka». Она включает в себя:

1. Целевые и контактные группы.
2. Цель и задачи.
3. Предмет рекламной коммуникации (социокультурный проект «Арена Folka», товарная марка, логотип, рекламный ролик, лозунг).
4. Основания позиционирования (доступность, место проведения, компонент, свойство, атрибут услуги, ориентация на определенный целевой сегмент, уникальность услуги, небольшая конкуренция, оригинальность формы услуги).
5. Формы и средства рекламной коммуникации:
   5.1. Устная (переговоры, пресс-конференция, торговая речь, информационная речь, пресса, радио).
   5.2. Письменная (пресс-релиз, листовка, буклет, афиша, слоган).
   5.3. Электронная (информация на электронных устройствах и на различных порталах СМИ).

Стоит также отметить и то, что ни один, даже самый перспективный социокультурный проект никоим образом не может быть полностью застрахован от возможных возникающих рисков, которые нужно уметь предвидеть и быть к ним готовыми. Риски, которые могут возникнуть при реализации социокультурного проекта «Арена Folka», — это:

1. Проблема привлечения СМИ (большая загруженность СМИ города Самары создает проблему возможного несвоевременного освещения проекта).
2. Недостаточное количество реквизита, народных костюмов у партнеров для организации проекта.

3. Финансовая проблема (могут возникнуть дополнительные затраты).

Эти возможные риски необходимо учитывать при реализации проекта, для этого нужно проводить постоянный мониторинг реализации проекта и вовремя принимать корректирующие и предупреждающие меры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, благодаря большому количеству исследований, авторских работ, диссертаций, научных публикаций можно выделить множество понятий и теоретических подходов к имиджу, выявить его основные направления, определенные черты, которые поспособствуют качественному формированию имиджа как социокультурного продукта, так и имиджа в целом, основанного на различных техниках, принципах и целях.

В исследовании предложен социокультурный проект «Арена Folka», который отличается довольно креативными чертами, новизной (синтез циркового искусства и элементов русского народного творчества), содействует созданию нового, качественного синтетического продукта, усилению и укреплению патриотических чувств, любви к русскому народному искусству, формированию положительного имиджа социокультурной сферы в целом, осознанию русской гражданской идентичности, основываясь на нравственных и культурных началах, внедрению новых оригинальных форм проведения культурно-массовых мероприятий на территории Самары и Самарского региона.

Интеграция русского народного творчества в цирковое искусство поспособствует созданию яркой коллаборации, подогреет интерес как к русской народной культуре, так и к цирковому искусству и создаст тем самым крепкую фундаментальную основу для развития такого рода синтетического вида искусств, а также поможет дать мощный толчок для развития новых креативных форм проявления творчества. Проект направлен не только на детей и подростков (3–17 лет), но также и на людей среднего и старшего возраста (18+). Особенно актуальным проект будет для подростков, людей среднего возраста и людей с ОВЗ (ограниченные возможности здоровья).

В исследовании предложен комплекс мероприятий, направленных на создание положительного имиджа социокультурного продукта.

Можно уверенно сказать о том, что социокультурный проект «Арена Folka» будет весьма актуальным, креативным и очень востребованным на сегодняшний день. Данный проект сможет достичь поставленной цели благодаря хорошо продуманному плану, слаженной команде и доверенным партнерам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон «О стратегическом планировании в Российской Федерации» от 28.06.2014 № 172-ФЗ (последняя редакция).
2. Федеральный закон «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 09.10.1992 № 3612-1ФЗ (ред. от 01.04.2020).

3. *Аверченко Л. К.* Психологические аспекты формирования имиджа // Реформируемая Россия : Социологический аспект : материалы 2-й научной конференции. — Новосибирск, 1994. — 59 с.
4. *Алёшина И. В.* Паблик рилейшнз для менеджеров : учебник. — Москва, 2006. — 480 с.
5. *Андреева Г. М.* Социальная психология. — Москва, 2001. — 384 с.
6. *Асмолов А. Г.* Психология личности : Принципы общепсихологического анализа. — Москва, 2001. — 416 с.
7. *Бандура А.* Теория социального научения. — Санкт-Петербург, 2000. — 246 с.
8. *Белоусова И. Э.* Этнопсихология : учеб. пособие. — Москва, 2009. — 94 с.
9. *Волкова В. В.* Имиджелогия : учеб.-метод. пособие. — Ставрополь, 2005. — 168 с.
10. *Гавра Д. П.* Имидж территориальных субъектов в современном информационном пространстве : учеб. пособие / Д. П. Гавра, Ю. В. Таранова. — Санкт-Петербург, 2013. — С. 27.
11. *Гамезо М. В.* Общая психология : учеб.-метод. пособие. — Москва, 2007. — 352 с.
12. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. — Москва, 2000. — 157 с.
13. *Грачёв Г. В.* Манипулирование личностью : Организация, способы и технологии информационно-психологического воздействия / Г. В. Грачёв, И. К. Мельник. — Москва, 2013. — 236 с.
14. *Гуревич П. С.* Психоанализ : Современная глубинная психология. — Москва, 2016. — 564 с.
15. *Даулинг Г.* Репутация фирмы: создание, управление и оценка эффективности / пер. с англ. — Москва, 2003.
16. *Деркач А. А.* Акмеология : учебник. — Москва, 2002. — 512 с.
17. *Джефкинс Ф.* Паблик рилейшнз : учеб. пособие / Ф. Джефкинс, Д. Ядин. — Москва, 2003. — 416 с.
18. *Джи Б.* Имидж фирмы : Планирование, формирование, продвижение. — Санкт Петербург, 2000. — 224 с.
19. *Жирнова В. В.* Формирование имиджа образовательной организации средствами массовой информации : магистерская диссертация : специальность 44.04.02 «Психолого-педагогическое образование». — Тольятти, 2016. — 141 с.
20. *Зазыкин В. В.* Акмеология : учеб. пособие / В. В. Зазыкин, А. Д. Деркач. — Москва, 2002. — 256 с.
21. *Зазыкин В. Г.* Психология проницательности : метод. рекомендации для госслужащих систем федерального, регионального и муниципального управления. — Москва, 2002. — 130 с.
22. *Калюжный А. А.* Психология формирования имиджа учителя : монография. — Москва, 2004. — 222 с.
23. *Козлова Т. В.* Социокультурное проектирование: от идеи до реализации. — Москва, 2005. — 267 с.
24. *Костенко Е. А.* Акмеологическая концепция развития имиджа политика : автореф. дис. … д-ра психол. наук : специальность 19.00.13 «Психология развития, акмеология (психологические науки)». — Москва, 2008. — 53 с.
25. *Костерина А. Г.* Поведенческая сегментация промышленных потребителей. — Санкт-Петербург, 2002. — 288 с.
26. *Котлер Ф.* Основы маркетинга. — Москва, 2007. — 656 с.
27. *Коули Д.* Создание торговой марки: опыт десяти наиболее успешных британских практиков. — Москва, 2002. — 215 с.
28. *Кулакова Т. Б.* Формирование имиджа будущего педагога в контексте культурологического подхода : автореф. дис. … канд. пед. наук : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Москва, 2009. — 29 с.
29. *Лабунская В. А.* Психология личности : учеб. пособие / В. А. Лабунская. — Москва, 2007. — 653 с.

30. *Лифиц И. М.* Конкурентоспособность товаров и услуг : учеб. пособие для академического бакалавриата. — Москва, 2019. — 392 с.
31. *Марков А. П.* Основы социокультурного проектирования : учеб. пособие / А. П. Марков, Г. М. Бирженюк. — Санкт-Петербург, 1997. — 258 с.
32. Механизмы управления : учеб. пособие / ред. Д. А. Новиков. — Москва, 2011. — 216 с.
33. *Наумова С. А.* Имиджелогия : учеб. пособие. — Томск, 2004. —116 с.
34. *Новокшенова М. Ю.* Имидж педагога: знания, опыт, мастерство // Учитель. — № 3. — 2005. — С. 69–72.
35. *Панасюк А. Ю.* Имидж : энциклопедический словарь. — Москва, 2007. — 767 с.
36. *Перелыгина Е. Б.* Психология имиджа : учеб. пособие. — Москва, 2002. — 226 с.
37. *Петрова Е. А.* Психология : учебник. — Москва, 2013. — 105 с.
38. *Рыбакова Г. А.* Нормативные акты учреждений культуры клубного типа / Г. А. Рыбакова, Е. А. Ситникова. — Иркутск, 2015. — 68 с.
39. *Рычкова А. А.* Корпоративная культура современной компании. Генезис и тенденции развития : монография. — Казань, 2015. — 151 с.
40. *Сидорова В. Л.* Управление формированием и распространением имиджа вуза : автореф. дис. … канд. социол. наук : специальность 22.00.08 «Социология управления». — Белгород, 2011. — 24 с.
41. *Утлик Э. П.* Психология личности. — Москва, 2013. — 320 с.
42. *Чередникова А. Б.* Имиджевая культура: верификация явления и концептуализация понятия / А. Б. Чередникова, Г. М. Казакова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2019.— № 33. — С. 133–144.
43. *Черепанова В. Н.* Педагогическая имиджелогия : учеб. пособие для руководителей и педагогов ДОУ. — Тюмень, 1998. — 170 с.
44. *Шалагина Е. В.* Имиджелогия: создание корпоративного имиджа. — Екатеринбург, 2015. — 112 с.

Электронные ресурсы

45. Арена Folka» — социокультурный проект. — Текст: электронный // Wix.com : [сайт]. — 2020. — URL: https://durunchikov.wixsite.com/arenafolka (дата обращения: 19.08.2020).
46. Государственная программа «Развитие культуры» на 2013–2020 годы. — Текст: электронный // Правительство России : официальный сайт. — 2020. — URL: http://government.ru/rugovclassifier/856/events (дата обращения: 19.08.2020).
47. Маркетинг, PR и реклама. — Текст: электронный // Справочник : [сайт]. — 2020. — URL: https://spravochnick.ru/marketing/sovremennye_koncepcii_marketinga/ponyatie_i_suschnost_marketinga/marketing_pr_i_reklama/ (дата обращения: 19.08.2020).
48. Национальный проект «Культура». — Текст: электронный // Министерство культуры Российской Федерации : официальный сайт. — 2020. — URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/ (дата обращения: 16.08.2020).
49. Положение по бухгалтерскому учету ПБУ 14/2007 «Учет нематериальных активов». — Текст: электронный // КонсультантПлюс : официальный сайт. — 2020. — URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_63465/adf2cfd636e9e799777ca5e7c8add8b722dced71/ (дата обращения: 17.08.2020).
50. Разработка плана-графика. — Текст: электронный // Stodwood.ru : [сайт]. — 2020. — URL: https://studwood.ru/1051748/menedzhment/razrabotka_plana_grafika (дата обращения: 19.08.2020).
51. Семикомпонентная и десятикомпонентная модели имиджа организации. — Текст: электронный // Студопедия : [сайт]. — 2020. — URL: https://studopedia.ru/21_137019_semikomponentnaya-i-desyatikomponentnaya-modeli-imidzha-organizatsii.html (дата обращения: 19.08.2020).

52. Стратегия социально-экономического развития Самарской области на период до 2030 года. — Текст: электронный // Министерство экономического развития и инвестиций Самарской области : официальный сайт. — 2020. — URL: https://economy.samregion.ru/programmy/strategy_programm/proekt_strateg/ (дата обращения: 19.08.2020).
53. Сценарное планирование и его особенности. — Текст: электронный // Корпоративный менеджмент : [сайт]. — 2020. — URL: https://www.cfin.ru/management/strategy/plan/scenario.shtml (дата обращения: 18.08.2020).
54. Федеральный проект «Культурная среда». — Текст: электронный // Министерство культуры Российской Федерации : официальный сайт. — 2020. — URL: https://culture.gov.ru/about/national-project/cultural-environment/ (дата обращения: 16.08.2020).

Зарубежная литература

55. *Baker S.* Images of excellence: Constructions of institutional prestige and reflections in the university choice process / S. Baker, B. Brown // British Journal of Sociology of Education. — 2007. — № 28. — Pp. 377–391.
56. *Beerli A.* The configuration of the university image and its relationship with the satisfaction of students / A. Beerli, B. Díaz, P. Pérez // Journal of Educational Administration. — 2007. — № 40. — Pp. 486–505.
57. *Chun R.* Corporate reputation: Meaning and measurement. International // Journal of Management Review. — 2005. — № 7. — Pp. 91–109.
58. *Dichter E.* What's in an image // The Journal of Consumer Marketing. — 1985. — № 2. — Pp. 75–79.
59. *Herrbach O.* How organizational image affects employee attitudes / O. Herrbach, K. Mignonac // Human Resource Management Journal. — 2004. — № 14. — Pp. 76–88.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Таблица 1. План-график проекта «Арена Folka»

№ этапа	Название этапа	Февраль 2021	Март 2021	Апрель 2021
1	Подготовительный этап	+		
1.1	Организационное собрание (разработка плана проекта)	+		
1.2	Подготовка документации, составление сметы расходов, технического задания	+		
1.3	Составление сценарного плана мероприятия	+		
1.4	Установление партнеров проекта	+		
2	Инвестиционный этап		+	
2.1	Аренда народных костюмов, народных инструментов и прочего реквизита		+	
2.2	Организация светового и звукового оборудования		+	
2.3	Составление графика репетиций цирковых номеров и их проведение		+	+
2.4	Проверка на качество костюмов, народных инструментов и прочего реквизита в ходе репетиций		+	+
2.5	Организация и проведение рекламной кампании		+	+
3	Реализация проекта			+
3.1	Проведение генеральных репетиций			+
3.2	Оформление зала к проведению мероприятия			+
3.3	Приглашение администрации города и местных СМИ			+
3.4	Проведение мероприятия и освещение СМИ			+
3.5	Подведение итогов работы по реализации проекта			+

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1. Логотип проекта «Арена Folka»

Рис. 2. Товарная марка проекта «Арена Folka»

Рис. 3. Лозунг проекта «Арена Folka»

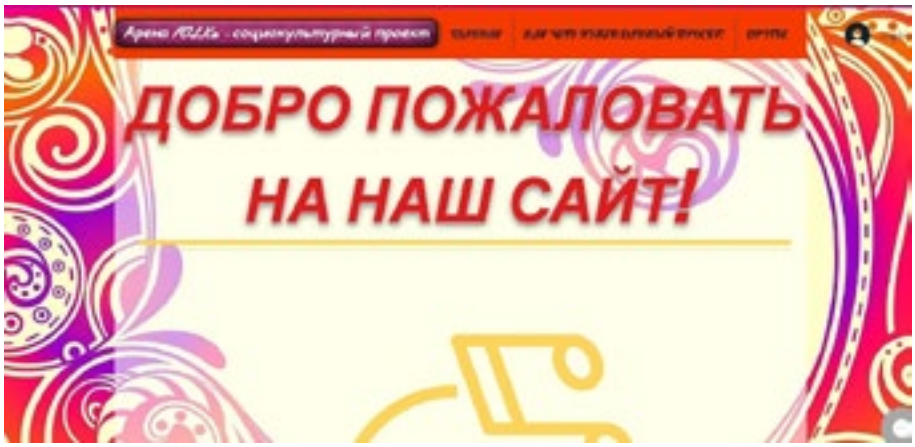


Рис. 4. Сайт проекта «Арена Folka»

Рис. 5. Видеоролик проекта «Арена Folka»

Рис. 6. Организационно-управленческий механизм проекта «Арена Folka»

Научное издание

СЕДЬМОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

Сборник работ лауреатов

Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного
наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru