



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ДЕВЯТЫЙ  
ВСЕРОССИЙСКИЙ  
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ  
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ  
И КУЛЬТУРЫ

2022

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

**ДЕВЯТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ  
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ  
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ  
И КУЛЬТУРЫ**

*Сборник работ лауреатов*

Москва  
2022

УДК 7  
ББК 85  
Д25

Рецензенты:

*Окороков А. В., доктор исторических наук,  
Ларионцев М. М., кандидат культурологии*

Д25        **Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры** : сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание] — М. : Институт Наследия, 2022. — 1434 с. : ил. — DOI 10.34685/НИ.2022.44.23.001. — ISBN 978-5-86443-401-7.

**УДК 7  
ББК 85**

ISBN 978-5-86443-401-7

© Коллектив авторов, 2022  
© Российский научно-исследовательский институт  
культурного и природного наследия  
имени Д. С. Лихачёва, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>О конкурсе</b> .....	6
<b>Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»</b>	
<i>Маишкар А. Д.</i> Нейминг в контексте позиционирования общедоступной библиотеки .....	7
<i>Абитова А. В.</i> Библиотеки Казани в историко-культурном пространстве региона (XIX — начало XX вв.) .....	45
<b>Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»</b>	
<i>Шимохин Б. С.</i> Фильмическая реальность и современные медиа .....	94
<i>Прохорова Е. В.</i> Проблема интерпретации авторского сценария («кинопрозы») в отечественном кинематографе 1990-х гг. ....	112
<i>Коровин А. И.</i> Монтаж в фильмах Рене Клера от «Париж уснул» до «Это случилось завтра» .....	179
<b>Номинация «Литературоведение»</b>	
<i>Кучеренко Н. М.</i> Художественная деталь как маркер социокультурных сдвигов в советском обществе периода оттепели .....	206
<i>Будкин Н. С.</i> Творческая рецепция Дж. Д. Сэлинджером романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» .....	251
<i>Мясникова М. В.</i> Образ России в творчестве Джулиана Барнса .....	289
<i>Попович А. И.</i> «Путник» митрополита Иоанна Тобольского как памятник русской поэзии эпохи перемен .....	310
<b>Номинация «Архитектура и дизайн»</b>	
<i>Пиляк С. А.</i> Генезис архитектурной уникальности Смоленской крепостной стены .....	330
<i>Колесник О. А.</i> Сохранение территориальной уникальности средствами дизайн-проектирования рекреационных зон .....	377
<i>Картовенко Т. В.</i> Геймификация с применением технологий дополненной реальности как уникальный опыт познания и популяризации изобразительного искусства России .....	406
<i>Машанов Д. А.</i> Проектирование культурно-досугового центра .....	416
<i>Тихонов А. В.</i> Архитектура Пряжинских карелов по материалам экспедиции 1979–1980 гг. ....	445
<b>Номинация «Теория и история искусства и культуры»</b>	
<i>Антропова Н. Д.</i> Театральный фестиваль в Западной Европе как феномен культуры (на примере Вагнеровского фестиваля в Байройте) .....	479
<i>Максимюк Т. М.</i> Натюрморт-гирлянда в испанской живописи XVII века (на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.) .....	516

<i>Платонова П. Р.</i> «Книга художника» в творчестве Евгения Стрелкова: опыт категоризации .....	585
<i>Мальцева В. Ю.</i> Отражение христианского мировосприятия в сочинениях с хором 1970–1980-х годов А. Г. Шнитке.....	614
<i>Маркова С. Р.</i> Чипчирган и Юсь Полян в музыкальных традициях пермских финнов: сравнительные аспекты изучения .....	636
<i>Чайкина Н. В.</i> Феномен цензуры и его влияние на развитие кинопроизводства (опыт России и Америки) .....	687
<b>Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»</b>	
<i>Бондаренко А. С.</i> Новая драма в репертуаре Малого театра на рубеже XIX–XX вв. ....	723
<i>Сытало О. К.</i> Проблема музыкально-хореографического синтеза большого академического балета на рубеже XIX–XX вв. на примере балета «Раймонда» А. К. Глазунова в постановках М. И. Петипа и А. А. Горского .....	751
<i>Рыбина Н. С.</i> Сторителлинг и «второе рождение личности» (из опыта работы театральной мастерской «Будильник») .....	783
<b>Номинация «Музыкальное искусство»</b>	
<i>Кашина К. В.</i> Ранние оперы-buffa Джоаккино Россини «Странный случай» и «Пробный камень»: особенности либретто и музыкальной драматургии.....	851
<i>Малюгина Е. Р.</i> Гармония «звуковой плазмы» Хорациу Рэдулеску.....	878
<i>Бобкова У. А.</i> Рукописания цифровая партитура священника Михаила Сергеева.....	945
<i>Талипов И. Ф.</i> Композиторская школа Казанской консерватории и ее роль в становлении и развитии национальных композиторских школ Советского Союза .....	990
<i>Балацкая А. Л.</i> Династия Конюс. Неизвестное об известном .....	1024
<i>Дубова А. Ю.</i> Музыкально-театральные сочинения Андре Превина: особенности композиции, стиля, драматургии .....	1051
<i>Колданова Д. С.</i> Музыка для терменвокса: в поисках особенностей трактовки тембра.....	1082
<i>Романычева А. Н.</i> Английская консортная фантазия XX века: генезис, жанровая идентификация, концепция формы.....	1126
<b>Номинация «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»</b>	
<i>Мамаева Е. И.</i> Фармацевтическое наследие как объект музеефикации: концептуализация и современные тенденции актуализации .....	1172

---

<i>Юровецкая А. В., Юровецкая Е. В., Морозова Е. А.</i> Исследование эффективности реставрационных методик по удалению восковых и воско-смоляных адгезивов из тканых основ произведений станковой масляной живописи .....	1206
<i>Войткевич Н. А.</i> Ямская слобода как исторический район города Тюмени .....	1241
<b>Номинация «Социально-культурная деятельность»</b>	
<i>Дмитриева А. В.</i> Социально-культурная анимация как прогрессивное направление развития культурно-досуговой деятельности в современных условиях .....	1266
<i>Пежемский Н. А.</i> Маркетинговый эффект рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга: тенденции и перспективы .....	1293
<i>Осокина Д. Д.</i> Управление добровольческой деятельностью как фактор сохранения и популяризации национальной культуры на примере дворца национальных культур «Строитель» .....	1346
<i>Назаров М. А.</i> Возрождение портретно-очеркового жанра как способ культурного просвещения и расширения кругозора молодёжи .....	1373
<i>Поливец А. А.</i> Просветительский потенциал библиотеки: опыт Европы и России .....	1393

## 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.

В 2022 году жюри конкурса решило не присуждать премии в номинации «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство».

*Работы лауреатов конкурса приводятся в авторской редакции.*

---

*Номинация*  
*«Библиотечно-информационная деятельность»*

---

***Первая премия***

---

## **НЕЙМИНГ В КОНТЕКСТЕ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ ОБЩЕДОСТУПНОЙ БИБЛИОТЕКИ**

---

*МАШКАРА Алексей Дмитриевич*  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

---

### **ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность темы.** В современном обществе маркетинг является неотъемлемой функцией любой организации. Нейминг как процесс разработки названия бренда для компании, товара или услуги становится важнейшей составляющей маркетинговой стратегии, одним из значимых элементов успешного развития и позиционирования организации.

Еще недавно выбор названия не являлся существенным элементом популяризации бренда: фирменное наименование или название торговой марки (товарного знака) не имело масштабного значения и выбиралось руководителями организаций спонтанно. Сейчас в связи с постоянным ростом большого количества новых брендов название становится все более важным фактором успешного развития бизнеса.

Условия активно развивающейся информатизации современного общества мотивируют руководство и сотрудников библиотек к модернизации профессиональной деятельности и применению различных стратегий позиционирования нового, актуального образа. Как следствие, библиотеки и многие другие учреждения культуры стремятся перейти от безликих номерных обозначений к стратегически обоснованному наименованию, поскольку оно является одним из важных инструментов формирования яркого бренда. Удачное наименование библиотеки, при успешном ребрендинге в целом, привлекает к ней новую аудиторию, во многих случаях повышает эффективность и продуктивность работы учреждения культуры, к чему стремятся библиотеки, ориентированные на стратегию развития, а не выживания.

При желании приобрести свое исключительное имя вместо обыденной цифры возникает вопрос о корректном осуществлении процедуры нейминга. Без понимания маркетинговых основ в области брендинга и без изучения опыта разработки наименований различных организаций и библиотек высока вероятность создания неэффективного имени, не способного стать брендом учреждения культуры. Для исключения вышеуказанных рисков необходимо комплексное рассмотрение преимуществ эффективной работы с наименованиями, способству-



ющей улучшению позиционирования библиотеки и, соответственно, развитию ее деятельности.

Стоит отметить, что бизнес-стратегии зачастую не могут в полной мере эффективно применяться в работе учреждения культуры без учета его особенностей. В этих условиях заметна необходимость расширения научных исследований проблемы нейминга в библиотечно-информационной деятельности.

**Степень изученности вопроса.** Тема нейминга стала активно исследоваться со второй половины XX века в Западной Европе и США. При изучении специализированной литературы по вопросам менеджмента и маркетинга можно заметить, что особое внимание к наименованию товара или услуги во многом связано с развитием рекламной индустрии, когда стали появляться новые каналы распространения информации, в частности, активно внедрялось телевидение.

Все больше внимания уделяется вопросам брендинга и позиционирования организации, поскольку в условиях возрастающей конкуренции в рыночной экономике необходимо развивать не только качество продукции, но и ее продвижение. В связи с этим можно отметить большое количество публикаций на тему нейминга в специализированных журналах, связанных с вопросами экономики и управления организацией. Так, например, «Бренд-менеджмент» — один из первых в нашей стране журналов на русском языке, посвященных практическим аспектам управления брендами. Авторы в данном издании рассматривают основные направления бренд-менеджмента и нейминга в частности: формирование уникальности бренда, разработка успешного названия организации, его оценка, позиционирование и воплощение. В данном журнале описывали современные особенности российского нейминга Д. Н. Сукманов, К. В. Комиссаров, Л. В. Афанасьева, отдельные вопросы наименования представили А. Г. Пометун (методика оценки названий) и Е. Ю. Вдовина (творческая составляющая нейминга).

В выпусках журнала «Маркетинг в России и за рубежом», издающегося с 1997 года, также публикуются исследования конкретных элементов нейминга. Например, Н. В. Заворохина и О. В. Чугунова рассматривали маркетинговые аспекты влияния фоносемантического звучания названия товара на сенсорные реакции потребителей, а И. В. Грошев и А. А. Краснослободцев анализировали этапы конструирования марочного имени и условия оптимального нейминга.

Всесторонне процесс создания успешного названия организации описан в работе Г. Чармэссона («Торговая марка: как создать имя, которое принесет миллионы»), А. Фрэнкеля («Нейминг. Как игра в слова становится бизнесом»), Н. Тейлора («Выбор имени, или все о нейминге»), А. Н. Барыкина («С чего начинается нейминг? Основы управления проектом по разработке названия компании / продукта / услуги»). Большое исследование по рассматриваемой теме представлено в книге Б. Гали «Бренд: рождение имени. Энциклопедия».

Общие вопросы нейминга как части процесса брендинга рассматриваются в книгах М. Марк, К. Пирсон, Э. П. Слободянюк, в работах В. Перция, Л. Мамлеева («Анатомия бренда»), П. Чуа, Д. Илисик («Лого Логика. Лучшие брендинговые агентства рассказывают о стратегиях нейминга и брендинга»), Э. Райс, Д. Траут («Позиционирование: битва за узнаваемость»).

Подробные исследования нейминга отечественными специалистами представлены во многих учебно-практических пособиях по заданной теме: например, книга В. В. Зотова («Бренд-решения»), В. С. Елистратова, П. А. Пименова («Нейминг: искусство называть») и А. М. Годин («Брендинг»).

Нейминг в библиотечно-информационной деятельности рассматривается преимущественно в статьях специализированных журналов и в материалах различных конференций профессионального сообщества. Большое количество исследований именных библиотек проведено С. Г. Матлиной («Новый образ публичной библиотеки: психологические аспекты», «О “тихой” профессии и о многом другом», «Библионимика. Имя как символ и бренд библиотеки», «Нам остается только имя...: имя как символ и бренд библиотеки»). Примечательна объемная работа Л. А. Бойко («Библиотека имени...»), также представляют интерес публикации И. В. Бабич («Названия библиотек: тенденции изменения в социокультурном контексте») и исследования М. Г. Болотовой, И. А. Гильфановой, А. А. Димитриевой, А. Л. Левченко, Г. А. Мельничук, Л. Н. Царегородцевой и других. Для практической части данной работы наиболее значимой стала публикация М. Б. Швеца «Новый облик библиотек. Что такое концептуальная реконструкция».

**Объектом** исследования является название общедоступной библиотеки как инструмент ее позиционирования.

**Предмет** — особенности создания и функционирования нейминга общедоступной библиотеки.

**Цель** исследования — теоретическое и организационно-методическое обоснование нейминга как инструмента позиционирования общедоступной библиотеки.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **основные задачи**:

- Выявление основных тенденций нейминга в маркетинге и библиотечном деле;
- Характеристика процесса нейминга в общедоступных библиотеках России;
- Характеристика особенностей нейминга ведущих публичных библиотек США;
- Выявление и характеристика этапов формирования названий организаций и общедоступных библиотек;
- Разработка авторского алгоритма нейминга и его технологической структуры;
- Оценка влияния названия на эффективность деятельности именных библиотек ЦБС Красногвардейского района Санкт-Петербурга;
- Формирование рекомендаций по эффективному использованию нейминга.

**Методы исследования:**

- Терминологический анализ для определения предметного поля изучаемой проблемы;
- Структурный анализ для разработки алгоритма создания названий библиотек;
- Технологический анализ процесса нейминга для конкретизации алгоритма формирования названия библиотеки.
- Поаспектный анализ отчетных и методических документов для характеристики работы библиотек;
- Сравнительный анализ общедоступных библиотек для выявления влияния нейминга на эффективность библиотечно-информационной деятельности.

**Научная значимость** исследования:

- Обоснован понятийный аппарат термина «нейминг» применительно к библиотечно-информационной сфере;
- Разработана методика формирования названий общедоступных библиотек;
- Обоснована технологическая структура нейминга;
- Предложена группировка подходов к формированию названий общедоступных библиотек (топонимический, концептуальный и персонифицированный нейминг).

**Практическая значимость** исследования: разработан авторский обобщенный алгоритм создания собственных названий библиотек, который может быть использован в деятельности учреждений культуры; предложены рекомендации по эффективному проведению нейминга в общедоступной библиотеке.

Исследование технологии нейминга показало возможности повышения эффективности деятельности учреждения культуры и улучшения позиционирования общедоступных библиотек путем присвоения наименования и разработки программы деятельности, связанной с названием. Изучение примеров ребрендинга конкретных библиотек может стать основой дальнейших углубленных исследований по теме нейминга.

Научная работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Глава I посвящена анализу общетеоретических вопросов и методологических аспектов изучаемой темы, отраженных в научной литературе. Представлен терминологический анализ основных понятий «бренд», «брендинг», «нейминг».

В главе II раскрывается авторский алгоритм нейминга общедоступной библиотеки. Отражены результаты авторского исследования комплексных процессов создания названий филиалов Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Также отмечен дифференцированный подход в реализации нейминга общедоступной библиотеки. В этой связи именные библиотеки были разделены на группы по аспектам классификации наименований — топонимический, концептуальный и персонифицированный нейминг.

В заключении подведены основные итоги исследования и выявлены направления развития научной и практической деятельности в сфере нейминга.

## **Глава I** **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К НЕЙМИНГУ**

### **1.1. Терминологическое поле исследования, функции и тенденции нейминга как инструмента позиционирования организации**

В последние годы можно отметить повышенную исследовательскую активность в изучении деятельности библиотек, имеющих название, — в частности, возрастает количество тематических конференций, круглых столов и съездов библиотечно-информационного сообщества, в ходе которых специалисты делятся опытом работы с исторически сложившимся наименованием учреждения культуры или рассказывают об особенностях создания уникального имени библиотеки. В профессиональной литературе эти процессы принято обозначать по-

нятием «нейминг». Однако актуальное терминологическое поле имеет множество смежных обозначений деятельности по формированию и функционированию названий организаций — ономастика, номинация, нейминг, брендинг.

Научный термин «ономастика» в переводе с древнегреческого означает «искусство давать имена»<sup>1</sup>. «Под ономастикой принято понимать раздел языкознания, изучающий любые собственные имена»<sup>2</sup>. А. К. Матвеев отмечает противоречивость ономастической терминологии, различия между русскими и зарубежными терминами («разработка научной терминологии во многих отношениях является интернациональной проблемой») и предлагает «для обозначения науки о собственных именах использовать синоним термина “ономастика” слово ономатология»<sup>3</sup>.

В отраслевой литературе распространено понятие «номинация», которое в целом определяется как «наделение названием, установление (посредством речевого акта) отношения между сущностью (предметом, ситуацией) и именем», а также «совокупность проблем, касающихся способов наименования в форме предложения, высказывания»<sup>4</sup>. Выделяются основные элементы номинации:

- Топонимы (названия природных объектов и населенных пунктов);
- Антропонимы (все формы личных имен, отчества, фамилии, прозвища);
- Астронимы (наименования космических объектов);
- Зоонимы (названия представителей животного мира);
- Теонимы (имена божеств);
- Эргонимы (наименования деловых объединений людей);
- Этнотонимы (названия наций, народов)<sup>5</sup>.

В ономастике проявляются также философские и психологические аспекты, о чем свидетельствуют труды Павла Александровича Флоренского, Сергея Николаевича Булгакова, Алексея Фёдоровича Лосева — основателей религиозного течения «имяславия»<sup>6</sup>. В наименовании может быть воплощена не только концептуальная идея деятельности организации или специфики выпускаемой продукции, но и в некоторых случаях возможно частичное отражение идеи исторической эпохи, политического и экономического направления, культурных особенностей страны. И если философский интерес к специфике наименований существует несколько столетий, а значения многих имен восходят из античности, то коммерческое понимание ценности названия осознано относительно недавно (с развитием рыночной экономики), но уже имеет многоас-

---

<sup>1</sup> Мельничук Г. А. Ономастика библиотек России (постановка вопроса) // Библиотека в контексте истории : материалы VI междунар. науч. конф. — Москва : Пашков дом, 2005. — С. 300–312.

<sup>2</sup> Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : Наука, 1988. — 192 с.

<sup>3</sup> Матвеев А. К. Ономастика и ономатология: терминологический этюд // Вопросы ономастики. — 2005. — № 2. — С. 5–10.

<sup>4</sup> Азимов Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) — Москва : Издательство ИКАР, 2009. — 448 с.

<sup>5</sup> Виноградова К. А. Лингвокультурологические особенности названий футбольных клубов США // Меридиан. — 2020. — №8 . — URL: <http://meridian-journal.ru/site/article?id=3478&pdf=1> (дата обращения: 24.08.2022).

<sup>6</sup> Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. — 2005. — № 10. — URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/10/ep12.html> (дата обращения: 24.08.2022).

пектное отражение в теории маркетинга. Рассмотрим наименование библиотек в этом контексте.

Зачастую даже многие современные специалисты одинаково трактуют понятия «бренд», «товарный знак», «торговая марка» и другие смежные термины. Чтобы разобраться в этом разнообразном терминологическом поле, на первом этапе необходимо разграничить определения бренда от всех сопутствующих тематических понятий. При изучении специализированной литературы можно отметить, что товарный знак или торговая марка характеризуют в большей степени физическую и юридическую сторону бренда. Иными словами, идентификационные символы, название и другие элементы продвижения организации можно отнести к начальному этапу позиционирования компании, а формирование бренда — желаемое состояние и цель, к которой стремится организация. Существует большое количество определений понятия «бренд», нет единой общепринятой и целенаправленной формулировки. Каждый специалист в области маркетинга может иметь свою обоснованную точку зрения по данной проблеме.

Слово «бренд» (*англ.* brand) в дословном переводе с английского означает «клеймо» в сознании, отпечаток в памяти<sup>7</sup>. Для подробной характеристики данного понятия следует обратиться к авторам специализированных изданий в области маркетинга и экономики.

Бренд (*англ.* brand) — термин в маркетинге, символизирующий комплекс информации о компании, продукте или услуге; популярная, легко узнаваемая и юридически защищенная символика какого-либо производителя или продукта<sup>8</sup>.

Бренд — единое обозначение (название, символ, лозунг, слоган, девиз, стиль, термин, идея, математическая модель), узнаваемое потребителем концептуально выработанного набора товаров и услуг, обычно объединенных в направлении деятельности компании<sup>9</sup>.

В учебном пособии по брендингу А. М. Година представлено следующее определение: «Бренд — это именно технология, т. е. совокупность методов обработки, изготовления, изменения состояния и свойств образа товара (услуги) и (или) предприятия (фирмы, компании), наука о способах воздействия на образ»<sup>10</sup>. Классик теории и практики рекламы Дэвид Огилви дал следующее определение бренда: «Это неосоздаваемая сумма свойств продукта: его имени, упаковки и цены, его истории, репутации и способа рекламирования. Бренд также является сочетанием впечатления, которое он производит на потребителей, и результатом их опыта в использовании бренда»<sup>11</sup>. Анализируя вышеперечисленные понятия, можно определить, что в широком смысле бренд состоит не только из основы предоставляемой услуги или товара, но и включает в себя все параметры продук-

<sup>7</sup> Гали Б. Brand. Рождение имени. Энциклопедия — Москва : Этерна, 2007. — 432 с.

<sup>8</sup> Большой экономический словарь: 26500 терминов / Авт. и сост. А. Н. Азрилиян, О. М. Азрилиян, Е. В. Калашникова и др. — 7-е изд., доп. — Москва : Ин-т новой экономики, 2007. — 1472 с.

<sup>9</sup> Славинский С. Нейминг: придумай имя бренду! // Переработка молока. — 2014. — № 10. — С. 60–63.

<sup>10</sup> Годин А. М. Бренддинг: учеб. пособие. — Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2016. — 184 с.

<sup>11</sup> Цит. по: Там же. — С. 99.

та, набор характерных ассоциаций, которые воспринимает потребитель и проецирует на предприятие, организацию.

Дискуссионными являются трактовки понятия «брендинг». «Инговое» окончание в английской грамматике напрямую отсылает к процессу того или иного явления, но недостаточно понимать брендинг только в общей парадигме формирования бренда. Достаточно объемное осмысление исследуемого понятия представлено в работе Кевина Келлера и Филипа Котлера: «Брендинг наделяет продукты и услуги силой бренда»<sup>12</sup>. Брендинг создает ментальные структуры, которые помогают потребителям организовать их знания о продуктах и услугах таким образом, чтобы внести ясность в процесс принятия решений, и в ходе этого процесса обеспечивает ценность для фирмы»<sup>13</sup>. Часть исследователей использует термин «брендиование» в синонимичной интерпретации с понятием «брендинг». Это связано с особенностями перевода английского слова branding. На основе анализа литературы представляется корректной транслитерация устойчивых зарубежных терминов (брендинг, нейминг), когда происходит «формальное побуквенное воссоздание исходной лексической единицы с помощью алфавита переводящего языка, буквенная имитация формы исходного слова»<sup>14</sup>. В. В. Зотов в определении изучаемого явления отдельно упоминает значимость наименования: «Брендинг — это идея, концепция продавать не просто товар, а товар под именем и/или картинкой (брендом, т. е. маркой), чтобы выделить товар из огромной массы ему подобных, облегчить покупателю его выбор»<sup>15</sup>. В анализируемом терминологическом поле нейминг находится в соподчинении к брендингу, но, тем не менее, процесс присвоения имени выходит на первый план, поскольку бренд во многом формируется из успешного наименования. Также важно понимать, что ребрендинг — это «активная маркетинговая стратегия, включающая комплекс мероприятий по изменению бренда либо его составляющих: названия, логотипа, слогана, визуального оформления, с изменением позиционирования»<sup>16</sup>.

Резюмируя представленные определения, можно в целом трактовать брендинг как ряд управленческих решений по созданию оригинального и притягательного для потребителей образа продукта или услуги организации. Для решения данной задачи необходимо создать звучное и уникальное название, способствующее всестороннему развитию бренда — оно должно вызывать положительный отклик у целевой аудитории компании и привлекать новых клиентов.

---

<sup>12</sup> Цит. по: Черенков В. И. Бренд и брендинг: вопросы теории и репрезентации / В. И. Черенков, А. А. Веретено // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. — 2019. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/brend-i-branding-voprosy-teorii-i-reprezentatsii> (дата обращения: 25.08.2022).

<sup>13</sup> Цит. по: Черенков В. И. Бренд и брендинг: вопросы теории и репрезентации / В. И. Черенков, А. А. Веретено // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. — 2019. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/brend-i-branding-voprosy-teorii-i-reprezentatsii> (дата обращения: 25.08.2022).

<sup>14</sup> Казакова Т. А. Практические основы перевода. English <=> Russian. — Санкт-Петербург : Союз, 2001. — 320 с.

<sup>15</sup> Зотов В. В. Бренд-маркетинг. — Москва : Московская финансово-промышленная академия, 2005. — 36 с.

<sup>16</sup> Цит. по: Ориентация — ребрендинг: из практики работы общедоступных библиотек / Дальневосточная государственная научная библиотека : Отдел научно-исследовательской и методической работы ; сост. С. А. Горячев. — Хабаровск, 2019. — 39 с.

В современных экономических реалиях для успешного формирования бренда зачастую требуется помощь профессионалов специальной сферы рекламного бизнеса — индустрии нейминга.

Опубликовано большое количество рекомендаций, практических пособий по созданию яркого названия организации, товара или услуги. Функционируют многочисленные тематические форумы, где обсуждаются проблемы нейминга, но само определение этого процесса в профессиональной литературе появилось относительно недавно и имеет множество смежных и зачастую синонимичных понятий. Например, в современных научных трудах, посвященных неймингу, названия организаций могут обозначаться неймами, коммерческими номинациями, брендами, именами бренда, рекламными именами и т. д. В книге Алекса Фрэнкеля отмечается, что «нейминг — способность давать предметам торговли, фирмам и организациям звучные, соответственные и уникальные имена, способствующие их продвижению на рынке, которые станут основой сильного бренда»<sup>17</sup>. И. А. Тортунова определяет понятие нейминга как «новую разновидность речевой деятельности, направленную на создание оригинального, запоминающегося названия для компании, предприятия, торговой марки или товара»<sup>18</sup>. «Нейминг в буквальном смысле — процесс именованья, важнейшая часть маркетинговой стратегии, без нее позиционирование бренда практически невозможно», — отмечает С. Н. Малайкин в «Книге для тех, кто хочет придумать хорошее название»<sup>19</sup>. Достаточно развернутое определение нейминга представлено в статье О. Н. Косогор: «Нейминг (от англ. to name — называть, давать имя) — деятельность по имяобразованию, представляющая собой подбор (поиск, придумывание) подходящего наименования для того, что нуждается в собственном оригинальном имени». Автор также отмечает, что «термин “нейминг” впервые появился в конце XIX века и связано его появление с началом обостренной экономической конкуренции и борьбой за покупателя»<sup>20</sup>.

Изначально профессиональным неймингом стало заниматься первое в мире бренд-консалтинговое агентство Landor, основанное в 1941 году в Сан-Франциско. Специалисты американского неймингового агентства Lexicon, созданного в 1982 году, основываясь на собственном богатом опыте, выделяют 5 категорий наименований:

- Образованные от других слов — «сконструированные» (PowerBook, InDesign, LightNote);
- Уже существующие слова — «реальные» (Outback, Forester, Embassy Suites);
- Целиком придуманные — «изобретенные» (Celeron, Pentium, Dasani, Kodak);

<sup>17</sup> Фрэнкель А. Нейминг. Как игра в слова становится бизнесом. — Москва : Добрая книга, 2011. — 320 с.

<sup>18</sup> Тортунова И. А. Эргоним как результат речетворчества // Лингвистика дискурса. — № 3. — 2012. — С. 124–136.

<sup>19</sup> Малайкин С. Н. Одним словом. Книга для тех, кто хочет придумать хорошее название. 33 урока. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 304 с.

<sup>20</sup> Косогор О. Н. Как мы называем культурные события: нейминг в библиотеке // В помощь библиотекарям: информационно-методический бюллетень. — Вологда : ВОУНБ, 2017. — № 61. — С. 37–51.

- «Классические» (Merus);
- «Сжатые» (Optima — от optimal, Meridia, Industria)<sup>21</sup>.

Еще недавно многие интуитивно сформированные и продвигаемые названия были очень успешны: уровень конкуренции находился на недостаточно высоком уровне. В настоящее время выход на многие отрасли рынка стал в несколько раз дороже, и предприниматели не желают рисковать. Ситуация требует универсальных технологий, не зафиксированных на одной лишь личности основателя организации или на творческом замысле людей, зачастую не имеющих достаточных знаний и навыков в экономической и маркетинговой области.

При анализе публикаций, посвященных вопросам наименования организаций, их товаров и услуг, а также при изучении работы брендинговых агентств, можно заметить, что нейминг как вид деятельности в целом сформирован на отечественном рынке. Но в то же время этот процесс как самостоятельная отдельная услуга пока еще недостаточно систематизирован. Теоретические подходы к технологии формирования названия организации или отдельного товара во многом не обладают однозначной понятийной базой.

В данном исследовании на основе анализа публикаций, посвященных вопросам разработки бренда и названия организации, а также по результатам изучения опыта работы именных библиотек, предложено рабочее определение термина «нейминг» применительно к деятельности библиотек — комплексный процесс создания названия, способствующего формированию бренда — уникального и привлекательного образа библиотеки, ее ресурсов и услуг. Под комплексным процессом понимается не только присвоение названия, но и разработка концепции, на основе которой формируется имя, создание программы его продвижения и сопоставления с деятельностью библиотеки.

## 1.2. Нейминг в библиотечно-информационной сфере России

Распространение смежных терминов, которые были описаны выше, можно объяснить мощной активизацией маркетинговых исследований. Их различные аспекты и подходы в контексте библиотечно-информационной деятельности требуют дополнительных обоснований, которые не представлены в общей теории маркетинга. С учетом исторических и культурных особенностей библиотеки, специфики ее работы (когда смещен акцент с коммерческой составляющей на социальную) важное значение принимает развитие теории маркетинга библиотечно-информационной деятельности. За последние 30 лет произошла стремительная эволюция образа библиотеки, ее социальной значимости, особенностей функционирования. Развитие в нашей стране рыночных отношений потребовало от библиотек новых практик, подкрепленных соответствующими теоретико-методологическими обоснованиями. В 1992–1993 гг. были переведены и изданы первые в России книги по библиотечному маркетингу — «Основы маркетинга для библиотекарей, архивистов и документалистов: руководство по преподаванию курса в высшей школе»<sup>22</sup> и «Концепция маркетинга для публич-

<sup>21</sup> Вегенер Ю. С. Нейминг в системе формирования и продвижения бренда // Омский научный вестник. — 2012. — № 1. — С. 260–262.

<sup>22</sup> Савар Р. Основы маркетинга для библиотекарей, архивистов и документалистов / Науч. ред. И. Б. Михнова. — Москва, 1992. — 159 с.



ных библиотек»<sup>23</sup>. В новых социально-экономических условиях стали активно издаваться российские учебные пособия по маркетингу, появилось множество тематических статей, учитывающих специфику работы российских учреждений культуры. Сегодня маркетинг библиотечно-информационной деятельности сформирован в контексте научно-прикладной и учебной дисциплины. Отмечается значимость рекламы библиотечных услуг, «положительного имиджа библиотеки как социально ориентированного учреждения»<sup>24</sup>.

За последние несколько десятилетий в профессиональном сообществе возросло количество публикаций об имидже библиотеки в целом и библиотекаря в частности. М. Ю. Матвеев определяет имидж как «относительно устойчивый образ какой-либо личности или организации (в данном случае — библиотеки и библиотекаря), сформировавшийся в сознании различных групп населения под воздействием непосредственной деятельности данной личности (организации), мер, предпринимаемых ею для улучшения своей популярности (привлекательности) и ряда случайных (труднопрогнозируемых) факторов»<sup>25</sup>.

В связи с динамичной модернизацией библиотечных процессов и с появлением новых форм работы учреждений культуры сотрудники библиотек должны обладать актуальными профессиональными знаниями и своевременно повышать уровень своей квалификации. И если обобщенных исследований по библиотечному маркетингу накоплено достаточно много, то специфика брендинга и нейминга изучена в меньшей степени. Несмотря на большой объем тематических статей, наблюдается недостаток комплексных пособий по наиболее значимым маркетинговым аспектам, отчасти усиливающий проблему терминологической разобщенности.

Стоит отметить, что маркетинговые процессы в отечественных библиотеках стали прорабатываться позднее в сравнении со странами Западной Европы и Северной Америки. Однако, можно сказать, что нейминг российских библиотек является отчасти особым культурным феноменом, исходящим из исторического контекста нашей страны, поэтому использование маркетинговых инструментов в практике именной библиотеки необходимо подкреплять актуальными методическими рекомендациями, многоаспектной научной разработанностью.

В терминологическом аспекте данного вопроса уже есть успешные примеры издания специализированных учебных пособий для бакалавров, например — «Маркетинг библиотечно-информационной деятельности» под редакцией В. К. Ключева<sup>26</sup> или опубликованное в 2019 году учебно-методическое пособие О. В. Дворовенко по маркетингу библиотечно-информационной деятельности<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Концепция маркетинга для публичных библиотек / П. Борхард, Ш. Флодель, М. Мильц [и др.] ; пер. с нем. Е. М. Ястребовой. — Москва : НВЦ БиблиоМаркет, 1993. — 144 с.

<sup>24</sup> Маркетинг библиотечно-информационной деятельности: учебник / В. В. Брежнева, Н. Ю. Дементьева, Н. В. Жадько [и др.] ; науч. ред. В. К. Ключев. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 239 с.

<sup>25</sup> Матвеев М. Ю. Использование художественной литературы при анализе проблем, связанных с имиджем библиотек : методические вопросы // Библиосфера. — 2006. — № 3. — С. 32–36.

<sup>26</sup> Маркетинг библиотечно-информационной деятельности: учебник / В. В. Брежнева, Н. Ю. Дементьева, Н. В. Жадько [и др.] ; науч. ред. В. К. Ключев. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 239 с.

<sup>27</sup> Дворовенко О. В. Маркетинг библиотечно-информационной деятельности : учебно-методическое пособие. — Кемерово : КемГИК, 2016. — 97 с.

Библиотечный нейминг в России развивается в мировом контексте брендинга, но имеет свои особенности и традиции. Имена знаменитых писателей, краеведов и других значимых представителей отечественной культуры и искусства, воплощающие эпоху, являющиеся культурным кодом и символом, значение которых остается в подсознании читателей и положительно ассоциируется с деятельностью культурного учреждения, можно назвать классическим подходом к наименованию библиотек.

Традиция присваивать почетные имена библиотекам восходит из дореволюционной эпохи. Именных библиотек в то время еще было немного и, как правило, таковыми являлись крупные городские и губернские библиотеки.

В годы советской власти имена библиотекам стали присваиваться более активно, но такие решения принимались в основном по указаниям различных администраций, органов культуры. И все же чаще всего библиотеке присваивался номер, и она становилась в ряду других ей подобных<sup>28</sup>. Если говорить о наименовании советских библиотек, то стоит отметить особенное распространение имен различных деятелей коммунистической партии, например, В. И. Ленина, Н. К. Крупской и других. Далее библиотекам активно присваивались имена знаменитых писателей — А. П. Чехов, А. П. Гайдар, А. С. Пушкин и т. д.<sup>29</sup> Такие библиотеки функционировали по-разному: одни были связаны с наименованием лишь вывеской, другие проводили тематические выставки и мероприятия, ассоциирующиеся с личностью, имя которой присвоено библиотеке. Зачастую за название приходилось бороться, и не факт, что библиотека его получала, низовая инициатива по переименованию библиотеки чаще всего пресекалась, огромное количество документации, которое необходимо было собирать для подтверждения того, что библиотека достойна того или другого имени, сводила на нет творческую составляющую данного процесса.

Наступили 90-е годы XX века, библиотечное руководство всерьез стало задумываться о том, какое впечатление библиотеки производят на читающую публику, впервые и название учреждения культуры стало обладать особым значением. Немаловажно, что упростилась и процедура получения названия — не нужно годами доказывать свою состоятельность на то или другое имя<sup>30</sup>.

Библиотека под безликим номером изначально сориентирована на тихое существование — без инновационных всплесков и творческих порывов: она существует «как все» и предпочитает «не высываться»<sup>31</sup>.

При изучении теории развития нейминга, опыта разработки наименований организаций из различных отраслей экономики и сфер деятельности, подтверждается значение имени как одного из важнейших элементов бренда. При удачном нейминге наименование организации легко запоминается, а в совокупности с успешной проектной деятельностью оно вырабатывает положительный имидж, который зачастую образуется в так называемый негласный бренд: боль-

<sup>28</sup> Матлина С. Г. Новый образ публичной библиотеки: психологические аспекты. (Постановка проблемы) // Информ. бюл. РБА. — 2002. — № 21. — С. 127–133.

<sup>29</sup> Бабич И. В. Названия библиотек: тенденции изменения в социокультурном контексте // Библиотековедение. — 2017. — Т. 66. — № 2. — С. 220–227.

<sup>30</sup> Бойко Л. А. Библиотека имени... — Новосибирск : Издательство НГОНБ, 2016. — 53 с.

<sup>31</sup> Матлина С. Г. Библионимика. Имя как символ и бренд библиотеки : постановка проблемы // Науч. и техн. б-ки. — 2007. — № 4. — С. 5–14.

шинство ведущих библиотек России сформировали особо теплое отношение своих пользователей и работников, что выражается в преобразовании имени, например, Архангельской областной научной библиотеки имени Н. А. Добролюбова, которая в публикациях местных СМИ и на собственном сайте чаще всего именуется «Добролюбовка». Многие жители России по-прежнему называют РГБ «Ленинка», а РНБ — «Публичка»<sup>32</sup>. Знаменитая на всю страну Свердловская областная научная библиотека имени В. Г. Белинского с уменьшительно-теплым наименованием «Белинка» фактически стала одним из брендов среди учреждений культуры, так же, как петербургская «Маяковка» и не менее известные столичные «Некрасовка» и «Чеховка»<sup>33</sup>. Можно сделать вывод, что в некоторых случаях брендом становятся не прямые названия компаний, а производные от имен, поэтому концептуальное наполнение и положительный имидж деятельности организации играет важную роль.

Имя библиотеки позиционирует учреждение в социокультурном пространстве. Исследователи отмечают, что присвоение имени библиотеки становится тем культурным ресурсом, который работает на ее репутацию, имидж и выделяет среди прочих библиотек<sup>34</sup>.

Библиотеквед С. Г. Матлина в своих трудах, посвященных именным библиотекам, подчеркивает, что технология наименования имеет множество положительных моментов, но в этом вопросе нужна последовательность, необходимо тщательно учесть все аспекты нейминга, а одним из важных его элементов является личностный фактор<sup>35</sup>. Только творческая личность сотрудника библиотеки — от менеджера до рядового библиотекаря на абонементе, а в наилучшей ситуации — сплоченный и мотивированный коллектив профессионалов, эффективная рабочая группа по конкретным вопросам нейминга способны реализовать идеи позиционирования и продвижения учреждения культуры, воплотить концепцию выбранного наименования.

Можно выделить несколько типизированных вариантов образования имени библиотек. Чаще всего в его основе лежит так называемое прецедентное наименование<sup>36</sup>. Во многом с этим взаимосвязана тенденция персонализации в современной культурно-творческой деятельности, когда библиотека комплексно работает с именем определенного значимого деятеля, в честь которого названо учреждение культуры. Например, в библиотеке имени Николая Рубцова (ЦБС Невского района Санкт-Петербурга) функционирует литературный музей «Николай Рубцов: стихи и судьба», «Рубцовская гостиная», «Рубцовские чтения» и изобразительная Рубцовиана. В Центральной городской библиотеке имени Л. Н. Толстого (МУК «ГЦБС» г. Бузулука) проводились Толстовские краеведческие чтения («Толстой на Бузулукской земле»), работали тематические выставки («Художники рисуют

<sup>32</sup> Бойко Л. А. Библиотека имени... — Новосибирск : Издательство НГОНБ, 2016. — 53 с.

<sup>33</sup> Матлина С. Г. «Нам остается только имя...» Имя как символ и бренд библиотеки // Библиотечное дело. — 2008. — № 24. — С. 2–6.

<sup>34</sup> Матлина С. Г. О «тихой» профессии и о многом другом: Точка зрения // Библ. газета. — 2002. — Спец. выпуск. — С. 4.

<sup>35</sup> Матлина С. Г. Библионимика. Имя как символ и бренд библиотеки : постановка проблемы // Науч. и техн. 6-ки. — 2007. — № 4. — С. 5–14.

<sup>36</sup> Библиотеки, носящие имена земляков: обобщение опыта работы / ГБУК «СКУНБ имени Лермонтова»; сост. И. И. Смагина, Г. М. Павлова. — Ставрополь, 2016. — 26 с.

Л. Толстого, «Мгновения жизни великого русского писателя», «Ваш друг — Лев Толстой»), также был издан буклет «Толстой в памяти бузулучан», составлен аннотированный список литературы и периодических изданий на тему «Л. Н. Толстой в искусстве»<sup>37</sup>.

Распространение персонифицированных названий связано и с расширением возможностей выбора имени, за последние 20 лет появились библиотеки, наименования которых было невозможно представить в прежнюю эпоху, как в случае с Коношской Центральной районной библиотекой имени Иосифа Бродского в Архангельской области.

Имена знаменитых писателей, краеведов и других значимых деятелей отечественной культуры и искусства воплощают память эпохи, являются культурным кодом и символом, значение которых остается в подсознании пользователей библиотек и положительно ассоциируется с деятельностью учреждения культуры. Библиотека имени значимой личности для региона в целом или для определенного населенного пункта может выполнять мемориальную функцию, а также позиционировать себя в восприятии местных жителей как образ сохранения своей локальной культуры. Этому способствуют именные проекты и конференции, направленные на продвижение персоналии и исследование ее деятельности. Такие библиотеки можно обобщить понятием «учреждения культуры с персонифицированным названием».

Другой вариант наименования связан с отражением приоритетного направления деятельности культурного учреждения или основной концепции его работы, например, библиотека семейного чтения или библиотека комиксов, книжной графики. Помимо этого, в качестве названия библиотеки выбираются абстрактно-концептуальные ассоциативные наименования, которые создают притягательный запоминающийся образ, мотивирующий потенциальных пользователей посетить яркую именованную библиотеку (например, детская библиотека «ГОРОД», библиотечный центр общения «Современник», «Библиотека друзей»).

Распространен и территориально-географический или топонимический вариант названия библиотеки, при котором организация демонстрирует взаимосвязь с территорией, на которой она расположена, тем самым позиционируя себя в городской среде. Подобный нейминг повышает значение библиотеки как одной из основных культурно-досуговых площадок конкретного района (например, библиотеки «Ржевская», «Семёновская», «Охтинская», «Старая Коломна» и другие).

В связи с активным распространением библиотек, которые обладают концептуальными или топонимическими названиями, возникает вопрос о корректном терминологическом обобщении учреждений культуры, не имеющих номерных обозначений. Именная библиотека классически воспринимается в контексте наименования в честь значимой личности. Так, например, участниками I Всероссийского съезда именных библиотек «Именами славится Россия» стали представители библиотек, обладающих персонифицированными названиями. Примечательно, что И. В. Бабич, анализируя процесс выбора различных названий для библиотек (как абстрактных, так и персонифицированных), упоминает

---

<sup>37</sup> Переседова Г. И. Здесь истари владычествует слово // Библиотека с именем : работа публичных библиотек по изучению и популяризации культурного наследия : сб. матер. — Оренбург : НМО ГБУК «ОУНБ имени Н. К. Крупской», 2012. — С. 47–53.

термин «имянаречение»<sup>38</sup>, основу которого составляет слово «имя», автор также использует формулировку «библиотеки, имеющие обозначения вне номерного ряда»<sup>39</sup>. В этой связи можно предположить, что терминологические особенности исследуемого явления станут предметом дальнейших обсуждений в профессиональном библиотечном сообществе.

С. Г. Матлина особо отмечает, что бренд в оптимальном варианте предусматривает позиционирование конкретной библиотеки как уникальной, непохожей на другие и выделяет в ней типические признаки, присущие другим продвинутым библиотекам, то есть маркирует ее особым образом<sup>40</sup>. Библиотековед также замечает, что неслучайно в последние годы по инициативе самих библиотекарей возникают общественные объединения библиотек, например, сообщество пушкинских библиотек, которое было создано в 2003 году<sup>41</sup>. Устанавливается контакт между чеховскими библиотеками, а одним из первых подобных сообществ стала Российская Ассоциация библиотек и музеев Николая Рубцова, созданная в 2002 году.

Примечателен веб-проект Нижегородской области «Мы с этим именем живем, мы этим именем гордимся», направленный на популяризацию деятельности библиотек, названных в честь известных людей, на привлечение общественного внимания к данным личностям<sup>42</sup>. Схожая концепция реализовывалась в проекте «Омским библиотекам — новые имена», целью которого обозначалось увековечение памяти «писателей-земляков»<sup>43</sup>.

Также важно отметить, что на 103-м заседании Правления Российской библиотечной ассоциации «было принято решение о создании в РБА Круглого стола «Именные и мемориальные библиотеки», который впоследствии может быть преобразован в Секцию»<sup>44</sup>.

### 1.3. Тенденции нейминга в деятельности публичных библиотек США

Является ли отечественный опыт нейминга библиотек исключительно культурным феноменом России, или же в зарубежной практике можно наблюдать схожие аспекты работы с названием учреждения культуры? Для изучения данной проблемы мы обратились к изданиям специализированной литературы для библиотекарей США — в профессиональной среде библиотечных специалистов заметно преобладание практико-ориентированных публикаций по анализируемой теме: можно обнаружить разнообразие книг, раскрывающих актуальные проблемы

---

<sup>38</sup> Бабич И. В. Названия библиотек: тенденции изменения в социокультурном контексте // Библиотечное дело. — 2017. — Т. 66. — № 2. — С. 220–227.

<sup>39</sup> Там же. — С. 220.

<sup>40</sup> Матлина С. Г. «Нам остается только имя...»: имя как символ и бренд библиотеки // Библиотечное дело. — 2008. — № 24. — С. 2–6.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Мы с этим именем живем. Мы этим именем гордимся // Нижегородская Государственная Областная Универсальная Научная Библиотека имени В. И. Ленина. — URL: [https://ngounb.ru/ARCH/projects/nmo\\_name/start.php](https://ngounb.ru/ARCH/projects/nmo_name/start.php) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>43</sup> Царегородцева Л. Н. Друг в беде не бросит, или Как имя меняет «характер» // Библиотечное дело. — 2008. — № 24. — С. 17–19.

<sup>44</sup> 103-е заседание Правления Российской библиотечной ассоциации состоялось в Москве // Официальный сайт Российской библиотечной ассоциации. Новости. — URL: [http://www.rba.ru/news/news\\_4541.html](http://www.rba.ru/news/news_4541.html) (дата обращения: 26.08.2022).

маркетинга в библиотеках, подробно описывающих различные аспекты брендинга, PR. Создаются практические пособия по исследуемой тематике, так, например, изданное Американской библиотечной ассоциацией «The Library PR Handbook» (Настольная книга по библиотечному пиару) раскрывает успешный опыт конкретных организационных проектов и содержит прямое руководство по улучшению коммуникации между сотрудниками библиотеки и ее пользователями<sup>45</sup>.

Эффективные маркетинговые практики разных типов библиотек представлены в книге «Creative Library Marketing and Publicity» (Креативный библиотечный маркетинг и реклама), в которой сделан акцент на «видимых аспектах маркетинга библиотек — продвижение, реклама, брендинг и адвокация»<sup>46</sup>. Авторами отмечается, что многие библиотечные сотрудники синонимично воспринимают различные маркетинговые понятия. В этой связи особое внимание в американской профессиональной литературе уделяется терминологическим проблемам маркетинга. Так в книге «Library marketing basics» (Основы библиотечного маркетинга) подчеркивается значимость понимания различий между терминами «маркетинг», «продвижение» и другими тематическими определениями<sup>47</sup>. Это издание, опубликованное в 2019 году, также раскрывает аспекты планирования, бренда, особенности использования социальных медиа в работе библиотек. Но стоит заметить, что и в профессиональной литературе США проблема нейминга библиотечно-информационной сферы не освещается подробно, а зачастую уступает общим вопросам брендинга. Возможно, это связано с тем, что большинство публичных библиотек США имеют топонимический вариант названия, при котором организация напрямую ассоциируется с районом, где она расположена (библиотеки Hyde Park, East Boston и т. д.). Анализ 25 крупнейших библиотечных систем США (по данным Американской библиотечной ассоциации) показал, что среди американских библиотек в меньшей степени распространены наименования в честь знаменитых писателей, краеведов и других значимых представителей местной культуры и искусства<sup>48</sup>. Тем не менее, в Лос-Анджелесе можно встретить библиотеки имени Марка Твена, Роберта Льюиса Стивенсона. Также в США были созданы публичные библиотеки, названные в честь политических и общественных деятелей, библиотечных меценатов. В разных штатах функционирует свыше десятка библиотек имени Мартина Лютера Кинга, несколько библиотек имени Вашингтона Ирвинга. Но эти примеры не идут ни в какое сравнение с более чем сотней учреждений культуры имени А. С. Пушкина в нашей стране, даже с учетом разницы в общем количестве общедоступных библиотек двух стран (в США — около 16 000<sup>49</sup>, а в России — 42 000<sup>50</sup>). В Соединенных Штатах не практиковалась

<sup>45</sup> Gould M. The Library PR Handbook. — American Library Association, 2009. — 113 с.

<sup>46</sup> Lackie R. Creative Library Marketing and Publicity. — Rowman & Littlefield, 2015. — 204 с.

<sup>47</sup> Polger M. Library marketing basics. — Rowman & Littlefield, 2019. — 315 с.

<sup>48</sup> List of the largest libraries in the United States // Wikipedia. — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_the\\_largest\\_libraries\\_in\\_the\\_United\\_States#cite\\_note-ALA-1](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_the_largest_libraries_in_the_United_States#cite_note-ALA-1) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>49</sup> Крауз М. Г. Популярнее, чем когда-либо: восприятие библиотек в США и будущие тенденции их развития // Научные и технические библиотеки. — 2015. — № 7. — С. 60–80.

<sup>50</sup> Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года : утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13.03.2021 № 608-п // Правительство Российской Федерации. — URL: <http://government.ru/docs/41743/> (дата обращения: 26.08.2022).

нумерация библиотек, исторически характерная для обозначения многих отечественных библиотек. Этим можно объяснить тот факт, что в американских специализированных публикациях вопрос нейминга библиотек не стоит на первом плане, тогда как в России к этой проблеме остается повышенный интерес. Тем не менее, в США распространены публикации по общей проблематике нейминга, которая интересует многих представителей бизнеса.

### **Выводы к главе I**

Несомненно, название любой организации напрямую влияет на ее деятельность, поскольку оно является одним из первых элементов установления взаимосвязи с потребителем. Удачное имя — основа бренда, важная часть имиджа организации.

Можно резюмировать, что в профессиональной литературе нейминг является универсальным, а также наиболее корректным термином для обозначения деятельности по созданию и функционированию эффективного наименования организации, продукта или услуги. Альтернативные понятия многосложны и синонимичны (как, например, термин «номинация»). Дальнейшее исследование нейминга библиотек, совершенствование его терминологической системы может оказать положительное влияние на развитие библиотечно-информационной сферы, а также на методическую поддержку деятельности учреждений культуры.

Изучение опыта деятельности ведущих публичных библиотек США показывает, что проблема нейминга американской библиотечно-информационной сферы решается в контексте общих вопросов брендинга местных библиотек.

Нейминг библиотек характеризуется разнообразием элементов, вариантов решений, представляет собой многоаспектную структуру.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что именная библиотека — это формат инновационного развития учреждения культуры. Нейминг придает библиотеке индивидуальность, становится тем культурным ресурсом, который работает на повышение имиджа библиотеки в местном сообществе, выделяет ее среди других учреждений культуры и открывает дополнительную сферу приложений творческого потенциала как библиотекарей, так и библиотечников, для которых именные библиотеки актуальны в контексте исследований, значимых в данной области знания, что способствует развитию теории и практики библиотечно-информационной деятельности.

## **Глава II**

### **ТЕХНОЛОГИЯ ЭФФЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ НЕЙМИНГА В ОБЩЕДОСТУПНОЙ БИБЛИОТЕКЕ**

#### **2.1. Разработка методики нейминга**

##### **2.1.1. Алгоритмы создания наименований организации**

Изучив значимость нейминга, принимая решение о применении этой технологии в организации, следует определить алгоритм действий для внедрения нового названия. Существует множество методик наименований, например,

Балахонская Л. В. отмечает, что в создании имени бренда необходимо пройти несколько этапов<sup>51</sup>:

1. Формирование технического задания. Изначально определяются цели и задачи, которым должно соответствовать разрабатываемое название, а также вырабатываются дополнительные критерии с учетом специфики организации (анализ объекта, рынка, целевой аудитории).
2. Прорабатывание вариантов наименований. На данном этапе посредством метода «мозгового штурма» обсуждаются около 50 или даже более предложений.
3. Анализ и тестирование разработанных вариантов названий. Происходит проверка соответствия техническому заданию и концепции деятельности организации. Из общего потока определяются около 10–15 наименований, которые наиболее соответствуют всем заданным параметрам. По выработанным вариантам в дальнейшем проводится специальное анкетирование целевой аудитории. На основе результатов подобного экспресс-анализа переходят к следующим этапам.
4. Презентация основных вариантов названий. Среди разработанных и проанализированных сведений отбираются основные варианты, происходит дальнейшее сужение круга возможных наименований.
5. Юридическая экспертиза выбранного названия. Важнейший этап нейминга: окончательное наименование должно быть проверено на уникальность во избежание судебных разбирательств по вопросам авторского права торговой марки.

Вышеперечисленная структура представляет собой достаточно подробную и креативную составляющую нейминга, которая может быть выполнена и при ограниченных ресурсах организации. Однако в этом случае возможны затраты, связанные с проведением юридической экспертизы выбранного названия. Силами работников самой организации можно осуществить проверку уникальности имени *de visu* или же воспользовавшись открытыми источниками, базами данных торговых марок и брендов, но эффективность таких способов изучения существующих наименований остается под вопросом, многое зависит от специфики деятельности компании и особенностей предложенного названия.

В. В. Зотов формулирует следующую классификацию процесса нейминга<sup>52</sup>:

1. Выбор тематических полей и рабочей лексики;
2. Генерация названий (десятки-сотни вариантов);
3. Отбор названий для презентации, соответствующих «проходимости» среди лиц, принимающих решение в организации, лингвистическим и содержательным критериям, рекламоспособности;
4. Промежуточная презентация заказчику;
5. Проверка отобранных названий по базе Федерального института промышленной собственности ФИПС (не более 10);
6. Холл-тест;

---

<sup>51</sup> Балахонская Л. В. Основные этапы нейминга // Брендинг как коммуникативная технология XXI века : матер. II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГЭУ, 2016. — С. 158–160.

<sup>52</sup> Зотов В. В. Бренд-решения : учеб. пособие. — Москва : Евразийский открытый институт, 2011. — 80 с.



### 7. Доработка и итоговая презентация.

Первый этап позволяет точнее сориентировать отбор вариантов названий, но при жестких рамках возможно ограничение генерации идей, что отчасти противоречит формулировке второго пункта данной структуры, где В. В. Зотов отмечает в некоторых случаях представление сотен пробных наименований организации или продукта в процессе «мозгового штурма». Проверка отобранных вариантов названий в базе данных ФИПС — важный этап, который позволяет не допустить нарушение исключительных прав на товарный знак тех компаний, которые ранее уже зарегистрировали определенное наименование.

По мнению Э. Райса, весь процесс нейминга состоит из следующих этапов<sup>53</sup>:

1. Позиционирование. Максимальный сбор информации по данному товару и ситуации на рынке.
2. Генерация неймов. Путем «мозгового штурма» или индивидуальной работы (чередование форматов аналитической работы) нарабатывается база максимального количества потенциальных названий.
3. Анализ созданных неймов. Все предложенные слова подвергаются анализу на предмет соответствия различным критериям и требованиям, выдвинутому заказчиком и обусловленным ситуацией на рынке.
4. Оценка заказчиком. Отобранные на предыдущем этапе слова представляются для оценки заказчику.
5. Тестирование. Отобранные в результате всех предыдущих этапов названия проходят «полевые испытания» — тестирование на фокус-группах. На этом же этапе происходит проверка юридических аспектов созданного имени для последующей регистрации торговой марки.
6. Завершающий этап. На этом этапе заказчику предоставляется отчет, содержащий имена, прошедшие все этапы. В нем указываются результаты тестирований, а также юридические справки. На основе полученных данных заказчик принимает название.

По данному принципу функционируют многие брендинговые агентства, занимающиеся технологией нейминга. У таких компаний существуют специальные методы и программы лингвистического и морфологического анализа, которые позволяют осуществлять генерирование и поиск названий в полуавтоматическом и даже полностью автоматическом режиме<sup>54</sup>. Брендинговые организации обладают достаточным ресурсом для решения задач нейминга с проведением многоструктурного анализа, поэтому этапы наименования, предложенные в работе Э. Райса, применимы в большей степени именно в профессиональных компаниях, занимающихся исследованиями в области маркетинга и брендинга.

Н. Жебит дает следующую структуру нейминговой технологии<sup>55</sup>:

1. Оценка перспектив. Необходим ли поиск имени для узкопрофильной сферы применения или нужен более расширительный план для возможного распространения на более широкие области бизнеса.

<sup>53</sup> Райс Э. Позиционирование: битва за узнаваемость / Э. Райс, Д. Траут. — Санкт-Петербург : Питер, 2001. — 256 с.

<sup>54</sup> Росситер Дж. Реклама и продвижение товаров / Дж. Росситер, Л. Перси. — Санкт-Петербург : Питер, 2000. — 651 с.

<sup>55</sup> Жебит Н. Вокруг нейминга: искусство наименования // Корпоративная имиджелогия. — 2008. — № 1. — С. 40–41.

2. Соотношение с другими брендами организации, их иерархическое взаимодействие.
3. Подсчет реальных затрат на регистрацию и обеспечение юридической защиты.
4. На предварительном этапе нейминга рекомендуется рассмотрение как можно большего количества возможных вариантов имени.
5. Проведение анализа на выявление возможных трудностей с именем бренда в других странах.
6. Обсуждение с менеджерами организации будущего встраивания нового имени в бизнес, выявление общественной реакции.
7. План действий на поддержание и продвижение нового названия.

### **2.1.2. Обоснование и технологическая структура авторского алгоритма нейминга**

Проведенный анализ выявленных методик нейминга и изучение опыта ребрендинга библиотек позволили предложить в данном исследовании обобщенный алгоритм нейминга, состоящий из следующих этапов:

1. Подготовительный. Формирование концепции, целей и задач, на основании которых создается наименование. Формирование рабочей группы нейминга (5–10 участников).
2. Предварительный. Генерация вариантов названий (в среднем обсуждается 50 предложений) посредством «мозгового штурма». Отбор 10 наиболее удачных наименований.
3. Аналитический. Анализ соответствия вариантов названий с выбранной концепцией организации. Определение трех наилучших предложений для дальнейшего исследования. Разработка проекта анкетирования по восприятию отобранных вариантов.
4. Исследовательский. Проведение анкетирования целевой аудитории на восприятие названия. Сбор и обработка полученных результатов.
5. Презентационный. Демонстрация аналитических материалов руководству библиотеки. Выбор приоритетного названия.
6. Проектный. Проверка наименования на уникальность. Разработка технического задания на порядок внедрения, дальнейшей работы с названием (создание логотипа, дизайнерского проекта, бренд-продукции, программы продвижения).
7. Юридический. Закрепление названия в нормативных документах, его возможное патентование и становление учредительного названия, защита бренда.

В данном алгоритме предпринята попытка адаптировать различные методики нейминга, представленные в литературе и использующиеся в маркетинговых исследованиях, под специфику деятельности и ресурсы учреждения культуры, сделать его универсальным для библиотек.

Раскроем подробнее вышеперечисленную структуру. Первые два этапа в целом независимы от возможностей конкретных учреждений культуры, каждая библиотека должна понимать, для чего она проводит нейминг и в каком направлении разрабатываются варианты названий — продвижение ассоциаций с концепцией деятельности учреждения культуры, позиционирование по терри-

ториально-географическому признаку или же связь с персоналией, имя которой значимо для определенной библиотеки.

В этапе генерации названий оптимальным представляется выявление около 50 вариантов, число которых вполне достаточно для комплексной подготовки к аналитическому этапу и не избыточно в плане следования заданной концепции.

Проведение аналитической работы в третьем этапе нейминга библиотеки и дальнейшей работы с названием в рамках завершающей части наименования отчасти зависит от ресурсов организации — имеются ли возможности глубокого исследования влияния названия на целевую аудиторию, приглашения стороннего профессионального специалиста брендингового агентства или обучения своих сотрудников основным методикам маркетингового исследования, определения степени экспертизы, проектные возможности для внедрения преобразований, создание фирменной продукции и т. д.

Для целостного понимания вышеперечисленной структуры был проведен анализ авторского алгоритма присвоения имени библиотеке с точки зрения технологического подхода, в ходе которого были сформулированы процессы и результаты основных элементов процесса нейминга.

- Подготовительный этап (процесс — результат):  
Формирование концепции, целей и задач — концепт-проект нейминга;  
Формирование рабочей группы — список участников группы.
- Предварительный этап (процесс — результат):  
Генерация вариантов названий — от 50 зафиксированных наименований;  
Отбор 10 наиболее удачных — список из 10 названий.
- Аналитический этап (процесс — результат):  
Анализ соответствия вариантов названий с концепт-проектом — отчет-обоснование соответствия;  
Определение трех наилучших предложений — список обоснованных наименований;  
Разработка анкетирования — анкета.
- Исследовательский этап (процесс — результат):  
Проведение анкетирования — заполненные анкеты;  
Сбор и обработка результатов — графический отчет.
- Презентационный этап (процесс — результат):  
Демонстрация аналитических материалов — презентация;  
Выбор приоритетного названия — приказ руководства.
- Проектный этап (процесс — результат):  
Проверка наименования на уникальность — аналитический отчет;  
Разработка технического задания — техническое задание проекта нейминга.
- Юридический этап (процесс — результат):  
Закрепление названия в нормативных документах — акты, патент, товарный знак.

Обладая теоретическими знаниями о нейминге и опытом работы с именем в различных сферах бизнеса, изучив разнообразные методики наименования и следуя универсальному алгоритму нейминга, сотрудники библиотек имеют базу для успешной разработки нового названия, которое положительно скажется на деятельности и поспособствует продвижению учреждения культуры и пози-

ционированию его бренда. Рассмотрим это на примере деятельности ЦБС Красногвардейского района Санкт-Петербурга.

## **2.2. Нейминг как инструмент позиционирования общедоступных библиотек (на примере ЦБС Красногвардейского района Санкт-Петербурга)**

### **2.2.1. Топонимический нейминг библиотеки «Охтинская», «Ржевская», «Пороховская», «Малоохтинская»**

Большинство филиалов Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района Санкт-Петербурга являются именными, но содержат различные основания в выборе наименования. Так, например, библиотеки «Охтинская», «Ржевская», «Пороховская» и «Малоохтинская» имеют ярко выраженный территориально-географический (топонимический) признак названия. Подобные наименования позволяют библиотекам успешно закрепляться в сознании жителей Красногвардейского района, они также являются важнейшими элементами позиционирования конкретной ЦБС в культурной жизни Санкт-Петербурга.

Вся Централизованная библиотечная система Красногвардейского района в целом проводит исследования и популяризирует историю территории, на которой расположены ее филиалы. В каждой библиотеке сформированы отдельные книжные фонды, посвященные истории района, города и его области, организуются краеведческие выставки и встречи. Топонимическое название библиотеки в определенной мере характеризует данную область ее деятельности.

В рамках проекта «Историко-краеведческие клубы», одной из главных целей которого является обзор истории Красногвардейского района и его развития в настоящий момент, в «Охтинской» библиотеке в 1998 году был создан клуб любителей истории Охты «КЛИО», зарегистрированный как общественная организация в 2000 году. Название клуба, его деятельность выделяет библиотеку, которая является наименьшей по площади по сравнению с другими филиалами ЦБС Красногвардейского района<sup>56</sup>. «Охтинская» стала заметной библиотекой данной Централизованной системы не только благодаря своей проектной работе, но и в результате обновления своего помещения по архитектурному проекту Дмитрия Ковалёва.

Библиотека «Охтинская» в новом виде предстала в январе 2012 года, ее интерьер был оформлен в «средиземноморской гамме», само помещение стало универсальным и свободным пространством, открытым для пользователей<sup>57</sup>. Новый дизайн в определенных элементах ассоциируется и с названием библиотеки. Примечателен также ее логотип, который представляет собой развернутую книгу и демонстрирует прямую связь с основным видом деятельности данного учреждения культуры, но выделяется и символ «@», который применяется и чаще всего встречается в адресах электронной почты, что является прямой ассоциацией с инновационной работой, с использованием компьютерных технологий.

<sup>56</sup> Библиотеки Петербурга // Библиотеки России — детям. — URL: [http://stat.rgdb.ru/?filter\\_region=37&filter\\_federal=0&filter\\_type=0&view=libraries&start=120](http://stat.rgdb.ru/?filter_region=37&filter_federal=0&filter_type=0&view=libraries&start=120) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>57</sup> Кулинченко Л. В. Как создаются образы библиотек. Опыт библиотек Красногвардейского района // Библиотечное дело. — 2012. — № 9. — С. 16–17.

В логотипе выделено само название «Охтинской» библиотеки, что дополнительно его закрепляет в памяти посетителей.

Библиотека «Охтинская» является ярким представителем Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района, что подтверждается и статистическими показателями: если в 2009–2010 годах библиотеку посещало около 22 000–23 000 человек, то после ремонта ежегодные данные посещений выросли до 25 000–28 000.

Похожее наименование, но более выгодное территориальное расположение имеет библиотека «Малоохтинская», которая находится по адресу: Новочеркасский проспект, дом 49/20, недалеко от метро «Новочеркасская». Созданная в мае 1945 года, «Малоохтинская» была полностью обновлена в ходе ремонта по авторской идее архитектора В. А. Нефедова в 2004 году<sup>58</sup>.

В середине 2015 года библиотека представила новый логотип, черты которого изображают букву «М» и стопку раскрытых книг, также в нем прописано само наименование учреждения культуры, а цвета отсылают к дополнительным дизайнерским решениям, ассоциирующихся с выделенным слоганом библиотеки — «Творчество. Развитие. Познание». В связи с проведенными обновлениями показательны данные посещаемости библиотеки — по итогам 2015 года в библиотеке побывало 71 628 человек, что на 3000 больше, по сравнению с показателями предыдущего года.

Своей деятельностью, историей и названием этот филиал ЦБС Красногвардейского района удачно позиционирует себя для целевой аудитории — библиотека проводит краеведческие мероприятия, например, в рамках проекта «От библиотеки до...» проводятся тематические экскурсии. Потенциальную аудиторию библиотеки расширяет и разнообразный формат проводимых мероприятий, часть из которых в летний сезон проходит во внутреннем дворе за библиотекой, тем самым «Малоохтинская» привлекает к себе внимание жителей и гостей своего микрорайона.

Форма деятельности и топонимическое наименование данного филиала Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района в целом позволяет ему эффективно функционировать и пользоваться успехом у пользователей.

Еще одна библиотека Красногвардейского района обладает ярким названием, воспроизводящим исторические ассоциации с местностью, на которой она расположена. Библиотека «Пороховская» является одной из старейших в районе и уже в своем наименовании имеет отсылку к истории пороховых складов и заводов по производству пороха, построенных на реке Охте еще несколько веков назад<sup>59</sup>. Значение подобного имени подтверждается историческим названием части Красногвардейского района — «Пороховые», а также появившейся еще в начале XIX века Пороховской улицей, получившей современное название в 1939 году — Большая Пороховская<sup>60</sup>.

В нынешнем здании на улице Лазо библиотека расположена с 1960-х годов и, находясь вдали от станций метро, активно занимается своим позициониро-

<sup>58</sup> Сердце, преданное книге // Вести Красногвардейского района. — 2008. — № 12. — С. 3.

<sup>59</sup> Соловьева Е. В. Всегда со своими читателями // НО. — 2008. — № 11. — С. 2.

<sup>60</sup> Большая Пороховская ул. // Городские имена сегодня и вчера : Петербургская топонимика / Сост. С. В. Алексеева, А. Г. Владимирович, А. Д. Ерофеев и др. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Лик, 1997. — С. 98. — 288 с.

ванием не только с помощью многогранной массовой работы, но и посредством нейминга. В конце 2017 года для «Пороховской» библиотеки был разработан новый яркий логотип — название обрамляет пороховую пушку, подчеркивая наименование данного филиала ЦБС Красногвардейского района. Новый логотип привлекает внимание в социальных сетях и повышает интерес к мероприятиям и проектам, проводимых в библиотеке для широкого круга пользователей.

Одной из самых посещаемых библиотек исследуемой ЦБС является «Ржевская». Именуемая по названию исторической части территории Санкт-Петербурга, расположенной в Красногвардейском районе, данная библиотека ярко выделяется своим комплексным обновлением, представленным в ноябре 2017 года. Инновационный дизайн помещения обновленной библиотеки соответствует тенденции информатизации общества и, в связи с этим, модернизации самого библиотечного обслуживания. Благодаря данным преобразованиям и своему наименованию эта библиотека также ярко себя позиционирует не только на уровне района, но и в масштабах всего города. Модернизированная «Ржевская» организовала совершенно новые направления работы:

«Либтех» — пространство для проведения мастер-классов, связанных с научными разработками и инновационными технологиями.

«Творческая среда» — проект, при котором организуются творческие встречи с деятелями культуры, проводятся лекции<sup>61</sup>.

В обновленном формате библиотека не потеряла свою постоянную аудиторию прошлых лет, поскольку продолжили функционировать ранее организованные проекты и клубы: курсы компьютерной грамотности, изучения истории, тематические встречи, краеведческое направление. Таким образом был воплощен слоган, сформулированный библиотекой: «Создавая будущее — сохраняем прошлое»<sup>62</sup>.

Подтверждает сочетание инноваций и традиций в деятельности библиотеки «Ржевская» цифровой проект «Интерактивная карта Красногвардейского района», доступный на веб-сайте [krasnakarta.ru](http://krasnakarta.ru). «Ресурс создан таким образом, что позволяет изучать историю района визуально, устанавливая связи и логические цепочки, а также с помощью практических занятий — экскурсионных маршрутов»<sup>63</sup>.

Примечательно и особое мероприятие, организованное в партнерстве Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района и компании «Горэлектротранс» — литературно-исторический трамвай, где пассажиры имели возможность в пути изучить историю этого района и его значимые объекты, а также ознакомиться с наиболее востребованными книгами, изданными за последние десять лет, и узнать о деятельности местных общедоступных библиотек<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Обновленная библиотека «Ржевская»: Создавая будущее — сохраняем прошлое // Невские Новости. — URL: <https://nevnov.ru/22166961-obnovlennaya-biblioteka-rzhevskaya-sozdavaya-budushee-sokhranyaem-proshloe> (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Швец М. Б. Библиотека: место в городе // Информ. бюл. РБА. — 2018 — № 81. — URL: [http://www.rba.ru/netcat\\_files/55/993/rba81.pdf](http://www.rba.ru/netcat_files/55/993/rba81.pdf) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>64</sup> Обновленная библиотека «Ржевская»: Создавая будущее — сохраняем прошлое // Невские Новости. — URL: <https://nevnov.ru/22166961-obnovlennaya-biblioteka-rzhevskaya-sozdavaya-budushee-sokhranyaem-proshloe> (дата обращения: 26.08.2022).

Появление подобного примечательного трамвая летом 2017 года также способствовало росту внимания граждан к открытию библиотеки «Ржевская». В целом данный проект направлен на рост информированности и вовлеченности граждан в краеведческую деятельность, увеличение на 10 % посетителей библиотек Красногвардейского района и читателей на 5 %, а брендинг общественного транспорта является успешной мировой практикой продвижения местной истории и интереса к чтению<sup>65</sup>.

Логотип обновленной библиотеки получился лаконичным, но ярким — в символе над наименованием «Библиотека Ржевская» воплощен взаимосвязанный образ книги и дома, когда одно переходит в другое и составляет единое целое, своеобразный дом книги, а также ассоциативно обозначена концептуальная стратегия поэтапного обновления библиотек Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района — «Библиотека: место в городе».

«Ржевская» нового формата — это пример не просто масштабного ремонта, который был сделан ранее в других филиалах (даже по авторским дизайн-проектам) ЦБС Красногвардейского района, а новая тенденция в переосмыслении библиотечного пространства путем концептуальной модернизации помещения и с помощью комплексного нейминга. Этот тренд начался с обновления Центральной районной библиотеки имени Н. В. Гоголя в ноябре 2013 года. Тогда же директор Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района М. Б. Швец отметила: «Мы хотим, чтобы люди увидели библиотеку с иного ракурса: современной площадкой, где сочетаются разные форматы учебной и научной деятельности, творчества и досуга»<sup>66</sup>. Значимую роль в этом направлении играет концептуальный нейминг.

### **2.2.2. ЦРБ имени Н. В. Гоголя — переосмысление персонифицированного наименования. Концептуальный нейминг библиотеки «ГОРОД», БЦО «Современник», ЦДБ «КиТ», «ШКАФ»**

Центральная районная библиотека имени Н. В. Гоголя на первый взгляд является одним из примеров классических имяобразований библиотек в честь знаменитых отечественных писателей и деятелей культуры, но в ноябре 2013 года ЦРБ Красногвардейского района продемонстрировала, как исторически сложившееся наименование, полученное еще в 1952 году, возможно преобразовать в яркий бренд с помощью основательной модернизации библиотечного пространства, его превращения в мультимедийную образовательную и культурно-досуговую площадку города.

Задачами обновленной ЦРБ имени Н. В. Гоголя, по словам М. Б. Швец, являются: «Налаживание связи между городским сообществом и библиотеками, сделать библиотеку важной частью культурной и общественной жизни города, вернуть ей привлекательность, в том числе и для молодежи»<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Краеведческий проект «Литературно-исторический трамвай» // Программа инновационного развития ЦБС Красногвардейского района 2016-2020 гг. — URL: [https://drive.google.com/drive/folders/0B\\_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk](https://drive.google.com/drive/folders/0B_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>66</sup> Швец М. Б. Обновленная библиотека: бином фантазии / М. Б. Швец, М. Селивёрстова // Современная библиотека. — 2013. — № 9. — С. 8–13.

<sup>67</sup> Козлова А. Открытие: Библиотека имени Гоголя // Собака.ru. — URL: <http://www.sobaka.ru/city/city/19368> (дата обращения: 26.08.2022).

В ЦРБ имени Н. В. Гоголя продолжается процесс максимального привлечения аудитории к книге, остающейся смысловой основой библиотеки. С пятью многофункциональными отделами она стала привлекательнее для молодого поколения, находящего время как для активной учебы и работы, так и для творческого досуга в залах художественной и отраслевой литературы, обладающих возможностью преобразования в концертные и лекционные площадки. Локальные встречи проводятся в конференц-зале, арт-холле или медиатеке, в которой пользователям также предоставляют спектр сервисных услуг.

Помимо модернизации пространства комплексный нейминг выражен в ярких образах Н. В. Гоголя, представленных в разных визуальных интерпретациях, которые вместе со всем дизайн-проектом обновленной библиотеки разработало молодое архитектурное бюро «KIDZ». Новый логотип библиотеки содержит в себе узнаваемый силуэт писателя, что дополнительно закрепляет в памяти название Центральной библиотеки Красногвардейского района.

Важной составляющей позиционирования Центральной районной библиотеки имени Н. В. Гоголя является работа в рамках проекта «Библиотека с именем» (знакомство с биографией и творчеством Н. В. Гоголя, организация тематических выставок, лекций, презентаций, круглых столов). Также в библиотеке проводится научно-практическая конференция «Гоголь сегодня», деятельность которой актуализирует изучение литературы Н. В. Гоголя, современных взглядов на его творчество.

Проектная работа с названием положительно влияет на позиционирование организации, но наиболее успешным и значимым брендом в среде учреждений культуры города Библиотека Гоголя стала с помощью комплексного ребрендинга своего пространства и благодаря переосмыслению классического наименования в конце 2013 года. Можно заметить, как за несколько лет до открытия обновленной библиотеки ее посещаемость в год составляла около 40 000–44 000 человек, а в 2014 и 2015 гг. Центральную библиотеку ЦБС Красногвардейского района посетили свыше 63 000 и 78 000 пользователей соответственно. В целом рост позиционирования библиотеки можно назвать более чем успешным, поскольку ЦРБ имени Н. В. Гоголя не только увеличила свою аудиторию, но и стала активной туристической точкой. «За последние 5 лет нас посетили более тысячи человек в составе различных делегаций», — отмечала в 2018 году Юлия Мартинкенайте, заведующая библиотекой имени Н. В. Гоголя<sup>68</sup>.

С осени 2014 года в новом формате, пространстве и с особым названием функционирует детская библиотека «ГОРОД». По отчетным документам можно зафиксировать рост посещаемости концептуально обновленной библиотеки для детей — с 40 000–43 000 человек в 2009–2013 гг. до 43 000–48 000 в 2015–2019 гг.

Основная концепция обновленной детской библиотеки «ГОРОД» — создание мультикультурного развивающего социально-ориентированного центра для детей и родителей, в котором комфортно читать, отдыхать, познавать новое, встречаться с друзьями и интересными людьми<sup>69</sup>. Была воплощена детская биб-

---

<sup>68</sup> Цит. по: Яланская А. До 2021 года в Петербурге появится восемь новых библиотек // Петербургский дневник. — URL: <https://spbdnevnik.ru/news/2018-04-02/do-2021-goda-v-peterburge-poyavitsya-8-novykh-bibliotek> (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>69</sup> Васенкова Н. Как устроена детская библиотека нового типа // The Village. — URL: <https://www.the-village.ru/village/city/picture-story/170409-detskaya-biblioteka-novogo-tipa> (дата обращения: 08.06.2020).



лиотека нового формата — территория искусства, общения и развития, которая вместе с традиционным библиотечным обслуживанием помогает детям обучаться в игровой форме.

Логотип библиотеки выполнен в минималистичном стиле и характеризует символ, позволяющий с легкостью идентифицировать детскую библиотеку «ГОРОД».

Стилистика оформления интерьеров библиотеки взаимосвязана с ее названием — это настоящий маленький город со своей жизнью, разнообразными домами и дорогами. Цветовое решение интерьеров — натуральные, приглушенные растительные оттенки. Сама структура детской библиотеки содержит в себе элементы своеобразного городка, как например, зоны: «Маленький город» (книжный фонд, развивающие игры и оборудование ориентированы на детей младшего возраста), «Большой город» (литература для учеников средней и старшей школы, компьютерная зона), «Аллея» и «Парк развлечений» (разнообразие настольных, подвижных, развлекательных и развивающих игр, необходимых для всестороннего творческого и интеллектуального развития ребенка), «Академия» (зона творчества и образования: увлекательные мастер-классы и лекции для детей), «Театральная площадь» (небольшой зал для ярких представлений, который будет трансформироваться с учетом проводимых в нем мероприятий).

Благодаря комплексному неймингу, переосмыслению пространства и деятельности, детская библиотека «ГОРОД» стала одним из ведущих учреждений культуры Красногвардейского района и полностью оправдывает выбранный слоган — «Место для развития и действия».

Библиотечный центр общения «Современник» активно продвигает свое название через концептуальную культурно-досуговую деятельность, а наименования некоторых проектов напрямую ассоциируются с именем учреждения.

В ходе реализации программы инновационного развития филиалов ЦБС Красногвардейского района была выработана концепция деятельности библиотечного центра общения «Современник» как объединенного пространства, где просто быть вместе читателям разных поколений, инициативным горожанам и людям с особыми потребностями. В начале 2018 года было объявлено, что на базе «Современника» (Заневский пр-т, 32) и детской библиотеки № 2 (Заневский пр-т, 28) будет создан культурный кластер, в структуру которого входит обслуживание с универсальным фондом литературы и неформальное пространство для отдыха и самореализации<sup>70</sup>. В здании по первому адресу реализована концепция «Библиотека — Соседский Центр», идея «соседства» активно развивалась в этом учреждении с середины 2016 года, она проявлялась в проектной деятельности: были созданы проекты «Лаборатория соседских инициатив», «Соседские праздники», «Ярмарка Соседского обмена — АНТУПлюшкин», направленные на объединение представителей местных сообществ, развитие соседских инициатив жителей района. В 2017 году проводился косметический ремонт, осуществлялась закупка дизайнерской мебели. В октябре 2018 года был представлен новый стиль оформления библиотеки в социальных сетях, в котором отразились значимые символы концептуальной деятельности данного учреждения культуры: добросо-

<sup>70</sup> Библиотечный центр общения «Современник» // Программа инновационного развития ЦБС Красногвардейского района 2016–2020. — URL: [https://drive.google.com/drive/folders/0B\\_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk](https://drive.google.com/drive/folders/0B_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk) (дата обращения: 26.08.2022).

седство и индивидуальность, творчество и открытость, внимание к традициям и инновациям, любовь к советской эстетике и минимализму, многофункциональность и мобильность<sup>71</sup>. В этом же формате обновился и логотип БЦО «Современник». А в октябре 2019 года в «Соседском Центре» открылась обновленная зона — «Соседская гостиная», в которой доступны ежемесячно пополняемые новинки художественной литературы за последние 5 лет. Воссоздана атмосфера гостиной, где можно комфортно провести время за чтением или работой.

В конце 2018 года на Заневском, 28 был открыт «Книжный Квартал», созданный по принципу универсальной библиотеки: книжные фонды для всех возрастных категорий и интересов, уютные зоны для отдыха и общения, удобные пространства для работы, мультимедийный выставочный зал — таким образом продолжилась тенденция объединения традиции книжной культуры и инновационных форм деятельности в работе обновленных филиалов ЦБС Красногвардейского района.

Примечательно, что все пространства «Книжного квартала» БЦО «Современник» имеют особые названия с приставкой «со», что ассоциативно может быть связано с наименованием библиотеки, а также имеет свой концептуальный смысл: детский зал «Соцветие», коворкинг «Соискание» и другие — они все с приставкой «со». «Мы хотели обыграть все возможные ипостаси совместных практик, которые осуществимы в нашей библиотеке, — пояснила заведующая сектором культурных программ библиотеки «Современник» Светлана Качанова. — Например, подростковая литература — это «Со-мнение», потому что подросткам свойственно сомневаться. Взрослые ищут знание, отсюда «Со-знание». Есть у нас и зоны отдыха, «Согласие» и «Созвучие», где люди говорят и слушают»<sup>72</sup>.

Эффективность нейминга БЦО «Современник» заключается не только в комплексном обновлении пространства, в развитии концептуального направления культурно-досуговой деятельности, но и непосредственно в процессе наименования учреждения, его отделов и проектов. Помимо множества ассоциативных связей с названием «Современник», выделяются знаки, указывающие на основные концепции работы отделов («Соседский Центр», «Книжный квартал»), и в целом аббревиатура «БЦО» (библиотечный центр общения) раскрывает один из главных смыслов данного учреждения культуры — развитие коммуникации, соседских инициатив жителей Красногвардейского района.

При анализе контрольных показателей БЦО «Современник» разных лет, необходимо учитывать, что обновленная библиотека осуществляет свою деятельность в двух филиалах (на Заневском пр-те, 32 и в здании, где ранее располагалась детская библиотека № 2 — Заневский пр-т, 28). В таком формате она отработала 2019 год с показателем посещаемости 81 303. Но даже если сложить ежегодное число пользователей работающей ранее детской библиотеки № 2 данной ЦБС и БЦО «Современник» до обновления, то в сумме их показатель посещаемости определяется в диапазоне от 60 748 человек в 2009 году до 74 800 в 2017 году, когда библиотечный центр общения, еще не имея комплексного изменения по-

---

<sup>71</sup> Время перемен! // Библиотечный Центр Общения «Современник». — URL: [https://vk.com/wall-56424692\\_3974](https://vk.com/wall-56424692_3974) (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>72</sup> Пройду я по Классической, сверну на Современную // K-insider | Новости | Красногвардейский район. — URL: <https://vk.com/@newskrgv-proidu-ya-po-klassicheskoi-svernu-na-sovremennuu> (дата обращения: 26.08.2022).

мещений, начал активно развивать концепцию «соседских инициатив» в своей деятельности.

Показательным примером нейминга является преобразование Пискаревского библиотечно-культурного центра ЦБС Красногвардейского района. При разработке обновления данного учреждения культуры в 2018 году был объявлен архитектурный конкурс, на участие в котором приглашались творческие коллективы, специалисты по архитектурному проектированию и интерьерному дизайну, реализовавшие не менее двух проектов общественных пространств. Для этого был создан отдельный сайт, где размещалась информация о проекте (техническое задание, концепция, положение о конкурсе, контакты), новости от организаторов и публикации в СМИ о проведении конкурса.

Подобный масштаб проекта было бы проблематично реализовать без спонсорской поддержки. Стратегическим партнером и консультантом конкурса выступил «Проект Балтия» — профессиональное издание об архитектуре, урбанистике и дизайне на Северо-Западе России, в Финляндии и странах Балтии. Информационными партнерами стали профессиональные издания об архитектуре: журнал «Адреса Петербурга», газета «Урбанист», журнал «Реликвия»<sup>73</sup>.

Конкурсные заявки принимались в течение 18 дней (с 29 марта 2018 года). Прошедшие отбор проекты с 29 мая были представлены на территории Новой сцены Александринского театра, где 7 июня 2018 г. объявили финалистов конкурса «Арт-резиденция» по итогам голосования жюри, состоящего из известных архитекторов, арт-консультантов в области городской архитектуры и урбанистики.

Первое место получил проект «Шкаф» архитектурного бюро Serious project<sup>74</sup>. Победитель конкурса получил право на заключение контракта с ЦБС Красногвардейского района по созданию дизайн-проекта обновленной библиотеки. Работы трех финалистов были опубликованы на информационных ресурсах партнеров конкурса.

Проведение крупного архитектурного конкурса — новый опыт преобразования общедоступных библиотек Петербурга, где для создания общественного пространства, моделирующего социокультурный активный бренд, привлекается творческий потенциал региона.

Конкурсная основа развивает профессиональную конкуренцию, тем самым повышается качество предлагаемых проектов. Также дополнительной мотивацией для специалистов может стать внимание СМИ, спонсорская поддержка проекта и имидж успешной, активно развивающейся Централизованной библиотечной системы. Сравнивая предложенные в ходе конкурса работы, руководство ЦБС лучше понимает возможности обновляемого пространства, прорабатывает концепцию изменений с дизайнерскими предложениями.

Идея обновления заключена и в сохранении функции книжного пространства для читателей, и в создании территории творчества, которая позволила бы заниматься воплощением актуальных идей российских и иностранных писате-

---

<sup>73</sup> Новый креативный кластер на территории Санкт-Петербурга от создателей инновационных библиотек «Гоголя» и «Ржевская» ЦБС Красногвардейского района // Ассоциация архитекторов АРХСОЮЗ. — URL: <http://aaaunion.ru/prensa/art-reziden/> (дата обращения: 26.08.2022).

<sup>74</sup> Архитектурный конкурс — «Арт-резиденция» // Project Baltia. — URL: <http://projectbaltia.com/events-ru/16179/> (дата обращения: 26.08.2022).

лей, художников, архитекторов, актеров. В соответствии с данной концепцией деятельности, администрация Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района определяет две группы целевой аудитории «ШКАФА»: люди разного возраста и социального статуса, воспринимающие учреждение культуры, прежде всего, как библиотеку (проводят время в основном за чтением); творческая группа, пришедшая в арт-резиденцию (писатели, художники, архитекторы — люди, профессионально занимающиеся искусством).

Подобная совмещенная концепция обозначена в наименовании обновленного филиала ЦБС Красногвардейского района — библиотека и арт-резиденция «ШКАФ». Название соотносится с идеей «вместилища» — места скопления, концентрации знаний и генерации идей.

Масштабный проект определяется значимой миссией: «ШКАФ» стремится стать прогрессивным, комфортным и инновационным центром творчества российских и мировых профессионалов в области искусства, вдохновляя талантливых людей служить духовному и просветительскому развитию, вовлекая каждого гостя в процесс созидания и воплощения.

Логотип обновленного филиала исследуемой ЦБС лаконичен — заглавные буквы визуально закрепляют в памяти название «ШКАФ». В особом стиле представлена буква «Ф» — по форме она напоминает символ поворотного книжного шкафа, позволяющего активно трансформировать библиотечные залы, что является дополнительной отсылкой к идее открытого, просторного, «подвижного» пространства. Подобные шкафы расположены в залах художественной и научной литературы. Они зонировуют помещение, расширяя его функциональные возможности и облегчая доступ к книгам.

Следует понимать, что в рассмотренных выше библиотеках происходил процесс, который можно обозначить, как комплексный нейминг, когда само пространство помещений кардинально преобразовалось в целях ребрендинга прежнего названия и активной работы с новой концепцией наименования. В связи с этим, как минимум, в год основательного ремонта (в некоторых случаях и на больший срок) библиотекам приходилось работать в «полевых условиях», фактически только на книговыдачу, а часть учреждений культуры закрывалась полностью, организуя пункты возврата книг в других филиалах Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района. Это обстоятельство заметно и по статистике посещаемости: за 2012–2013 гг. в Центральной районной библиотеке имени Н. В. Гоголя побывало 34 054 и 24 389 человек соответственно — в несколько раз меньше стандартных показателей. А в год основных ремонтных работ, создававших «ГОРОД» из детской библиотеки № 5, была отмечена посещаемость в 36 377 (при прежних средних показателях — 40 000–43 000). У «Ржевской» библиотеки в 2016 и 2017 году были показатели в 29 352 и 19 483 соответственно, тогда как до начала реконструкции ее посещаемость была от 80 000 человек. Даже на примере «Охтинской» библиотеки, открывшейся в начале 2012 года после менее масштабного, но основательного ремонта, можно заметить похожую логическую закономерность: за 2010 год у библиотеки было 23 086 посетителей, в 2011 — 8181, а по итогам 2012 года эта цифра выросла до 25 639.

В целом можно отметить, что в первые годы новых инвестиций, преобразования деятельности, как в основательном бизнес-проекте, наблюдается определенное падение прибыли и некоторых других показателей, но успешная реализация новой концепции дает впоследствии положительный эффект.

Однако даже без кардинальных дизайнерских преобразований помещения возможно проведение успешного нейминга. Таким примером является Центральная детская библиотека «КиТ» Красногвардейского района. Не проводя масштабных изменений, через процесс локального нейминга (приобретение индивидуального названия вместе с формированием фирменного стиля, уникального логотипа и брендинга помещения) она также смогла стать ярким учреждением культуры для детей и родителей района.

Успех наименования связан и с продвижением бренда в социальных сетях среди целевой аудитории, а также со следованием одному из своих основных направлений деятельности, выраженного отчасти в названии «КиТ», где заглавные буквы являются производными от слов «книги» и «творчество». Такой подход к позиционированию названия закрепляет у пользователей один из главных аспектов деятельности данной библиотеки, также маловероятны проблемы его восприятия, поскольку исследуемое наименование не является классической аббревиатурой, а прежде всего, ассоциируется с конкретным образом, визуализированным в логотипе.

Обновленный логотип и название были визуализированы в помещении библиотеки. В социальных сетях специально обозначены разнообразные направления деятельности учреждения культуры: «MEDIАКиТ» (бесплатный Wi-Fi, доступ к электронным базам данных, сервисные услуги, помощь квалифицированных библиографов); «КиTART» (концерты, литературные чтения, кинопоказы, детские и семейные праздники, творческие занятия); «КиTBOOK» (фонд библиотеки, как в печатном, так и электронном виде, развитие книжной культуры, знакомство с писателями); «КиTSMART» (лекции по культуре и искусству, тематические конкурсы и курсы, мастер-классы и дискуссии, тренинги и интерактивные занятия). Эти примеры показывают эффективность нейминга даже без осуществления масштабных вложений в преобразование помещения.

Примечательна и статистика посещений данной библиотеки — если в 2016 году, когда ЦДБ Красногвардейского района только внедряла свое новое наименование, ее посетили 50 920 человек, то по итогам 2017 года этот показатель возрос до 54 082, а в 2019 году составил 59 372 человек.

Таким образом, анализ открытых источников и отчетной документации позволил выявить примеры удачного нейминга филиалов Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района. Специалисты данных библиотек имели возможность исследовать накопленный опыт деятельности учреждения культуры в прежнем формате, лучше изучить особенности своей целевой аудитории за годы работы. Обладая объемной информационной базой предыстории библиотеки, группа нейминга может мобильнее и эффективнее разработать концептуальный проект обновления.

### **2.3. Рекомендации по эффективному проведению нейминга в общедоступной библиотеке**

Проект нейминга организации, подготовленный высококвалифицированными специалистами, может оказаться неэффективен, если не изучена ее целевая аудитория — социальный портрет пользователей, степень удовлетворенности их запросов. В этой связи важное значение принимают различные методы оценки восприятия концепции обновления библиотеки. Анализ полученных результа-

тов продемонстрирует, какие аспекты проекта, с точки зрения потенциальных пользователей организации, требуют особого внимания, дальнейшего развития и корректировок. Данные исследования также позволят понять, каким образом формируется представление о библиотеках у разных групп читателей, насколько для них значим концептуальный ребрендинг учреждений культуры, и в какой степени нейминг повышает информационную комфортность пользователя.

По итогам исследований восприятия концепции нейминга необходимо зафиксировать ответы, как минимум, на базовые вопросы. Например, следует изучить, какие впечатления и ассоциации вызывает название библиотеки в сознании пользователей, поскольку у некоторых социальных групп могут возникать различные представления об одном и том же названии библиотеки. Также важным аспектом эффективности станет понимание, насколько концепция нейминга соответствует ценностным установкам потенциальных посетителей библиотеки. Некоторые категории пользователей имеют уникальные запросы, динамика значимости которых существенно отличается, соответственно и факторы формирования положительного или отрицательного восприятия обновленной концепции могут быть разными. Нейминговые ассоциации ребенка, представителя молодежи и пожилого человека в отдельных аспектах не имеют одинаковых оснований. Их изучение позволит спрогнозировать общие направления восприятия нового названия учреждения культуры.

Не менее значимо исследование имиджа существующих именных библиотек. Накопленный опыт работы библиотек с именем поможет избежать типовые ошибки при разработке нового названия.

Общий анализ восприятия целевой аудиторией будущего обновления учреждения культуры во многом определяет дальнейшие возможности работы над проектом. Полученные сведения могут обозначить направления, которые следует улучшить в концепции нейминга.

Учитывая в целом ограниченность ресурсов большинства библиотек, в связи с которой сокращаются возможности для проведения качественных исследований с привлечением высококвалифицированных специалистов, наиболее функциональным представляется количественный метод анализа. Восприятие названия библиотеки эффективно изучать посредством холл-теста, в ходе которого респонденты определяют степень соответствия наименования по различным критериям. Например, по оригинальности, уровню слухового и визуального восприятия, престижности, запоминаемости, ассоциации с деятельностью конкретной библиотеки и другим критериям. В заключительной части холл-теста респондентам предлагается определить баллами общее впечатление по предложенной концепции обновления учреждения культуры.

Многообразие исследовательских инструментов позволяет руководителям библиотек определить пользовательское восприятие концепции обновления в соответствии с имеющимися возможностями учреждения культуры.

В некоторых случаях возможны проведения качественных исследований даже при ограниченных ресурсах организации посредством привлечения студентов выпускных курсов специализированных вузов. Так, например, с библиотекой имени Н. В. Гоголя Красногвардейского района Санкт-Петербурга сотрудничали Центр цифровых гуманитарных исследований ИТМО, НИУ ВШЭ и другие высшие учебные заведения, бакалавры и магистранты которых готовы принимать участие в проектах учреждения культуры. В рамках учебной практики

магистранты НИУ ВШЭ анализировали действующую аудиторию Библиотеки Гоголя с помощью проведения фокус-групп и полуструктурированных интервью. Дополнительными же методами исследования являлись количественный сбор данных путем онлайн и оффлайн анкетного опроса, а также осуществление включенного наблюдения. По итогам аналитической работы магистранты выявили мотивы, интересы и представления пользователей о современном библиотечном пространстве, определили социальный портрет посетителей Центральной районной библиотеки имени Н. В. Гоголя. Возможно, что эффективность студенческих исследований будет уступать анализу от специалистов маркетинговых организаций, но подобная работа может использоваться как пилотный аналитический этап нейминга, который покажет варианты развития концепции и в целом продемонстрирует степень запроса аудитории библиотеки на изменения.

Некоторые библиотеки применяют в том числе общедоступные средства получения обратной связи со своей аудиторией. Так, например, детская библиотека № 1 Красногвардейского района предложила подписчикам своей группы в социальной сети «ВКонтакте» пройти опрос, в котором были представлены варианты нового названия библиотеки. Такие способы исследования не имеют высокую степень репрезентативности, но позволяют понять тенденцию восприятия потенциальными пользователями библиотеки ее концептуальных изменений. Стопроцентное следование мнению целевой аудитории не гарантирует успех нейминга, необходимо взвешенно реализовывать проект обновления с учетом экспертных оценок, однако отсутствие исследований социального портрета будущего читателя библиотеки повышает риск неэффективного функционирования учреждения культуры.

Значимость обратной связи с пользователем библиотеки следует помнить и во время ее закрытия на ремонт. Это важно как с точки зрения информирования и удержания своей целевой аудитории, так и в связи с позиционированием учреждения культуры. Ярким примером работы в этом направлении является библиотека и арт-резиденция «ШКАФ». Данный филиал Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района закрылся на основательную реконструкцию в конце апреля 2019 года. С этого момента подписчики страницы Пискаревского библиотечно-культурного центра (который преобразался в «ШКАФ») в социальной сети «ВКонтакте» каждые две недели могли наблюдать за ходом ремонтных работ. Сотрудники учреждения культуры публиковали фотографии и подробные отчеты о воплощении проекта новой библиотеки и арт-резиденции. Также целевой аудитории предлагались различные сетевые активности, книжные акции, краеведческие проекты. Таким образом концепция пространства «ШКАФ» заранее представлялась будущему посетителю обновленной библиотеки еще до ее фактического открытия.

Для эффективного использования результатов нейминга сотрудникам библиотеки рекомендуется осуществлять активную проектную деятельность, а также работу по развитию качества ее фонда. Одного переименования без концептуального наполнения и при отсутствии качественного библиотечного функционала недостаточно даже при масштабных дизайнерских изменениях. Проектная деятельность зачастую направлена за пределы библиотеки и позволяет позитивно изменить социокультурную ситуацию в муниципальном образовании и даже в городе и тем самым развивает формирование бренда учреждения культуры.

Проектный подход к организации деятельности библиотеки является средством, обеспечивающим достижение конкретных результатов в сжатые сроки с использованием ограниченных интеллектуальных, материальных и финансовых ресурсов<sup>75</sup>.

В результате качественной работы учреждения культуры ее положительный имидж закрепляется в памяти в виде конкретного наименования, сформированного неймингом.

Предложенные рекомендации и модели следует сопоставлять с характеристикой, параметрами конкретной библиотеки. Каждое учреждение обладает разными ресурсами, имеет свою историю и особые запросы у сформированной годами аудитории. Необходимо проанализировать состояние внутренней и внешней среды библиотеки, возможности ее сотрудников. Так, например, при проведении нейминга в соответствии с предложенным авторским алгоритмом следует учитывать, что эффективность деятельности рабочей группы проекта обновления индивидуальна — в зависимости от численности и квалификации ее состава и объема ресурсов меняется показатель необходимого времени для выполнения каждого этапа нейминга. Члены рабочей группы совместно с руководителем учреждения культуры определяют количество часов на решение задач. Но рекомендуется ориентирование на качество, а не скорость выполнения проекта наименования. Также следует разделять каждый этап на отдельные рабочие дни для перераспределения нагрузки участников группы, переосмысления локальных целей и задач, подведения промежуточных итогов нейминга.

## Выводы к главе II

Система развития нейминга в библиотеке начинает функционировать с алгоритма создания наименований учреждения культуры. Возникает потребность в универсальной методике наименования, которая особенно важна для организаций, впервые осуществляющих технологию внедрения и продвижения своих названий. В связи с этим в рамках данного исследования была предпринята попытка создать обобщенный и в целом универсальный алгоритм нейминга.

Следование обобщенной методике нейминга с учетом специфики деятельности определенной библиотеки позволяет эффективнее скоординировать и оптимизировать работу над развитием концептуальных изменений. Определение технологической структуры предложенного алгоритма может усилить понимание индивидуальных особенностей проекта обновления библиотеки через четкое обозначение процесса и результата промежуточных этапов нейминга.

Опыт работы филиалов исследуемой Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района Санкт-Петербурга подтверждает значимость изучения целевой аудитории учреждения культуры для успешного осуществления нейминга. Наиболее полным социологическим анализом представляется применение комплекса качественных и количественных методов исследования. Но с учетом возможных ограничений в ресурсном обеспечении некоторых библиотек

---

<sup>75</sup> Удачный выбор проекта — гарантия профессионального успеха : проектная деятельность библиотек : метод. пособ. / Национальная научная библиотека РСО-Алания ; инновационно-методический отдел ; сост. Т. Н. Кравченко. — Владикавказ, 2014. — 59 с.



оптимальным способом понимания реакций целевой аудитории можно считать холл-тест по различным концептам названий учреждения культуры.

Деятельность всех библиотек Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района способствует формированию положительного имиджа ЦБС, а именные библиотеки через свое индивидуальное название ярко позиционируют этот эффект на уровне целого города.

Безусловно, на статистику посещений влияет множество факторов: деятельность ЦБС в целом, тенденции развития библиотек в Петербурге, также значима работа каждого библиотечного сотрудника, эффективность проектов, но и название библиотеки, нейминг играет важную роль в привлечении людей в учреждение культуры, что подтверждается и в вышеуказанных примерах.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выполненное исследование доказало многоаспектность, эффективность и значимость нейминга в контексте позиционирования общедоступных библиотек. Актуальность и универсальность процесса формирования бренда организации посредством работы с названием подтверждает проведенный анализ основных тенденций нейминга в маркетинге и библиотечном деле, отраженных в публикациях авторов из различных сфер деятельности. В условиях возрастания конкуренции все большее значение уделяется технологии разработки нейминга, многие исследователи предлагают свои концепции и алгоритмы позиционирования библиотеки посредством комплексной работы с названием учреждения культуры.

В данном исследовании на основе анализа публикаций, посвященных вопросам разработки бренда и названия организации, а также по результатам изучения опыта работы именных библиотек, предложено рабочее определение термина «нейминг» применительно к деятельности библиотек — комплексный процесс создания названия, способствующего формированию бренда — уникального и привлекательного образа библиотеки, ее ресурсов и услуг. Под комплексным процессом понимается не только присвоение названия, но и разработка концепции, на основе которой формируется имя, создание программы его продвижения и сопоставления с деятельностью библиотеки.

Специфические свойства нейминга библиотек были выявлены в ходе характеристики данного процесса в отечественной практике библиотечно-информационной деятельности, а также с помощью изучения основных тенденций нейминга публичных библиотек США. Выявленная информация в свою очередь поспособствовала созданию универсального алгоритма нейминга, учитывающего ресурсы и особенности работы общедоступных библиотек.

Эффективность нейминга была доказана на примере деятельности ЦБС Красногвардейского района. Анализ статистических показателей и результатов проектной деятельности за период с начала 2000-х годов подтвердил значимость нейминга как инструмента позиционирования анализируемых библиотек.

Аспектами характеристики при проведении сравнительного анализа библиотек были выбраны:

*Контрольные показатели.* С помощью анализа контрольных показателей посещаемости рассматриваемых библиотек на разных этапах развития были вы-

явлены особенности влияния нейминга на работу Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района с пользователями.

*Логотипы.* Для разностороннего изучения позиционирования библиотек были проанализированы наиболее яркие логотипы, которые являются важной частью процесса нейминга филиалов ЦБС Красногвардейского района.

*Название.* Именные филиалы Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района были разделены на группы по аспектам классификации наименований.

Проведенное исследование показало различную степень влияния нейминга на позиционирование учреждений культуры. Так, например, после ремонта посещаемость библиотек «Охтинская» и «Малоохтинская» возросла на несколько тысяч человек, а комплексный ребрендинг и инновационное преобразование «Ржевской», Центральной районной библиотеки имени Н. В. Гоголя, БЦО «Современник», библиотеки «КУБ» и детской библиотеки «ГОРОД» — позволили существенно повысить внимание к Централизованной библиотечной системе Красногвардейского района в целом и к ее филиалам.

Также была отмечена логическая закономерность существенного снижения посещаемости библиотек, находящихся в масштабном ремонте. Этот фактор следует учитывать вместе с решением вопроса финансовых ресурсов, которые требуют определенного объема вложений для реализации концепции обновления.

Вместе с тем был изучен опыт локального ребрендинга, требующего меньших затрат, но не исключающего детальной проработки концепции обновления библиотеки. Таким примером является Центральная детская библиотека «КиТ», которая улучшила свое позиционирование в районе и городе, что можно определить и по ее статистическим показателям посещаемости, возросшим на 4000 человек в год открытия в обновленном формате.

Часть локального нейминга проявляется в каждом именном филиале ЦБС Красногвардейского района, где переосмысливают название учреждения культуры, разрабатывают новые логотипы, например, библиотеки «Пороховская» и «Малоохтинская».

Тенденция инновационного развития библиотек Централизованной библиотечной системы Красногвардейского района подтверждается успешной реализацией новых проектов (библиотечный центр общения «Современник», библиотека «КУБ», библиотека и арт-резиденция «ШКАФ»).

Изученные в процессе работы тематические материалы позволили сформулировать рекомендации по эффективному проведению нейминга в общедоступных библиотеках. В дальнейших исследованиях возможна конкретизация факторов, влияющих на принятие различных стратегий нейминга для развития позиционирования библиотеки, социологическое изучение восприятия целевой аудиторией концептуальных обновлений учреждения культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. 103-е заседание Правления Российской библиотечной ассоциации состоялось в Москве // Официальный сайт Российской библиотечной ассоциации. Новости. — URL: [http://www.rba.ru/news/news\\_4541.html](http://www.rba.ru/news/news_4541.html) (дата обращения: 26.08.2022).
2. Азимов Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. — Москва : Издательство ИКАР, 2009. — 448 с.

3. Архитектурный конкурс — «Арт-резиденция» // Project Baltia. — URL: <http://projectbaltia.com/events-ru/16179/> (дата обращения: 26.08.2022).
4. *Бабич И. В.* Названия библиотек: тенденции изменения в социокультурном контексте // Библиотекосведение. — 2017. — Т. 66. — № 2. — С. 220–227.
5. *Балахонская Л. В.* Основные этапы нейминга // Брендинг как коммуникативная технология XXI века : матер. II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГЭУ, 2016. — С. 158–160.
6. Библиотеки Петербурга // Библиотеки России — детям. — URL: [http://stat.rgdb.ru/?filter\\_region=37&filter\\_federal=0&filter\\_type=0&view=libraries&start=120](http://stat.rgdb.ru/?filter_region=37&filter_federal=0&filter_type=0&view=libraries&start=120) (дата обращения: 26.08.2022).
7. Библиотеки, носящие имена земляков: обобщение опыта работы / ГБУК «СКУНБ имени Лермонтова» ; сост. И. И. Смагина, Г. М. Павлова. — Ставрополь, 2016. — 26 с.
8. Библиотечный центр общения «Современник» // Программа инновационного развития ЦБС Красногвардейского района 2016–2020. — URL: [https://drive.google.com/drive/folders/0B\\_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk](https://drive.google.com/drive/folders/0B_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk) (дата обращения: 26.08.2022).
9. *Бойко Л. А.* Библиотека имени... — Новосибирск : Издательство НГОНБ, 2016. — 53 с.
10. Большая Пороховская ул. // Городские имена сегодня и вчера : Петербургская топонимика / Сост. С. В. Алексеева, А. Г. Владимирович, А. Д. Ерофеев и др. — 2-е изд., перераб. и доп. — Санкт-Петербург : Лик, 1997. — С. 98. — 288 с.
11. Большой экономический словарь: 26500 терминов / Авт. и сост. А. Н. Азрилиян, О. М. Азрилиян, Е. В. Калашникова и др. — 7-е изд., доп. — Москва : Ин-т новой экономики, 2007. — 1472 с.
12. *Васенкова Н.* Как устроена детская библиотека нового типа // The Village. — URL: <https://www.the-village.ru/village/city/picture-story/170409-detskaya-biblioteka-novogo-tipa> (дата обращения: 08.06.2020).
13. *Вегенер Ю. С.* Нейминг в системе формирования и продвижения бренда // Омский научный вестник. — 2012. — № 1. — С. 260–262.
14. *Виноградова К. А.* Лингвокультурологические особенности названий футбольных клубов США // Меридиан. — 2020. — № 8. — URL: <http://meridian-journal.ru/site/article?id=3478&pdf=1> (дата обращения: 24.08.2022).
15. Время перемен! // Библиотечный Центр Общения «Современник». — URL: [https://vk.com/wall-56424692\\_3974](https://vk.com/wall-56424692_3974) (дата обращения: 26.08.2022).
16. *Гали Б.* Brand. Рождение имени. Энциклопедия. — Москва : Этерна, 2007. — 432 с.
17. *Годин А. М.* Брендинг : учеб. пособие. — Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2016. — 184 с.
18. *Дворовенко О. В.* Маркетинг библиотечно-информационной деятельности : учебно-методическое пособие. — Кемерово : КемГИК, 2016. — 97 с.
19. *Жебит Н.* Вокруг нейминга искусство наименования // Корпоративная имиджелогия. — 2008. — № 1. — С. 40–41.
20. *Зотов В. В.* Бренд-маркетинг. — Москва : Московская финансово-промышленная академия, 2005. — 36 с.
21. *Зотов В. В.* Бренд-решения : учеб. пособие. — Москва : Евразийский открытый институт, 2011. — 80 с.
22. *Казакова Т. А.* Практические основы перевода. English <=> Russian. — Санкт-Петербург : Союз, 2001. — 320 с.
23. *Козлова А.* Открытие: Библиотека имени Гоголя // Собака.ru. — URL: <http://www.sobaka.ru/city/city/19368> (дата обращения: 26.08.2022).
24. Концепция маркетинга для публичных библиотек / П. Борхард, Ш. Флодель, М. Мильц [и др.] ; пер. с нем. Е. М. Ястребовой. — Москва : НВЦ БиблиоМаркет, 1993. — 144 с.

25. Косогор О. Н. Как мы называем культурные события: нейминг в библиотеке // В помощь библиотекам: информационно-методический бюллетень. — Вологда : ВОУНБ, 2017. — № 61. — С. 37–51.
26. Краеведческий проект «Литературно-исторический трамвай» // Программа инновационного развития ЦБС Красногвардейского района 2016–2020 гг. — URL: [https://drive.google.com/drive/folders/0B\\_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk](https://drive.google.com/drive/folders/0B_d8qWWXfz4YM0JmYnQ5aVlHRVk) (дата обращения: 26.08.2022).
27. Крауз М. Г. Популярнее, чем когда-либо: восприятие библиотек в США и будущие тенденции их развития // Научные и технические библиотеки. — 2015. — № 7. — С. 60–80.
28. Кулинченко Л. В. Как создаются образы библиотек. Опыт библиотек Красногвардейского района // Библиотечное дело. — 2012. — № 9. — С. 16–17.
29. Малайкин С. Н. Одним словом. Книга для тех, кто хочет придумать хорошее название. 33 урока. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 304 с.
30. Маркетинг библиотечно-информационной деятельности : учебник / В. В. Брежнева, Н. Ю. Дементьева, Н. В. Жадько [и др.] ; науч. ред. В. К. Ключев. — Санкт-Петербург : Профессия, 2015. — 239 с.
31. Матвеев А. К. Ономастика и ономатология: терминологический этюд // Вопросы ономастики. — 2005. — № 2. — С. 5–10.
32. Матвеев М. Ю. Использование художественной литературы при анализе проблем, связанных с имиджем библиотек : методические вопросы // Библиосфера. — 2006. — № 3. — С. 32–36.
33. Матлина С. Г. «Нам остается только имя...»: имя как символ и бренд библиотеки // Библиотечное дело. — 2008. — № 24. — С. 2–6.
34. Матлина С. Г. Библионимика. Имя как символ и бренд библиотеки : постановка проблемы // Науч. и техн. б-ки. — 2007. — № 4. — С. 5–14.
35. Матлина С. Г. Новый образ публичной библиотеки: психологические аспекты. (Постановка проблемы) // Информ. бюл. РБА. — 2002. — № 21. — С. 127–133.
36. Матлина С. Г. О «тихой» профессии и о многом другом: Точка зрения // Библ. газета. — 2002. — Спец. выпуск. — С. 4.
37. Мельничук Г. А. Ономастика библиотек России (постановка вопроса) // Библиотека в контексте истории : материалы VI междунар. науч. конф. — Москва : Пашков дом, 2005. — С. 300–312.
38. Мы с этим именем живем. Мы этим именем гордимся // Нижегородская Государственная Областная Универсальная Научная Библиотека имени В. И. Ленина. — URL: [https://ngounb.ru/ARCH/projects/nmo\\_name/start.php](https://ngounb.ru/ARCH/projects/nmo_name/start.php) (дата обращения: 26.08.2022).
39. Новый креативный кластер на территории Санкт-Петербурга от создателей инновационных библиотек «Гоголя» и «Ржевская» ЦБС Красногвардейского района // Ассоциация архитекторов АРХСОЮЗ. — URL: <http://aaaunion.ru/pressa/art-reziden/> (дата обращения: 26.08.2022).
40. Обновленная библиотека «Ржевская»: Создавая будущее — сохраняем прошлое // Невские Новости. — URL: <https://nevnov.ru/22166961-obnovlennaya-biblioteka-rzhevskaya-sozdavayabudushee-sokhranyaem-proshloe> (дата обращения: 26.08.2022).
41. Ориентация — ребрендинг: из практики работы общедоступных библиотек / Дальневосточная государственная научная библиотека : Отдел научно-исследовательской и методической работы ; сост. С. А. Горячев. — Хабаровск, 2019. — 39 с.
42. Переседова Г. И. Здесь исстари владычествует слово // Библиотека с именем: работа публичных библиотек по изучению и популяризации культурного наследия : сб. матер. — Оренбург : НМО ГБУК «ОУНБ имени Н. К. Крупской», 2012. — С. 47–53.
43. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : Наука, 1988. — 192 с.
44. Пройду я по Классической, сверну на Современную // К-insider | Новости | Красногвардейский район. — URL: <https://vk.com/@newskrgv-proidu-ya-po-klassicheskoi-svernu-na-sovremennuu> (дата обращения: 26.08.2022).

45. Райс Э. Позиционирование: битва за узнаваемость / Э. Райс, Д. Траут. — Санкт-Петербург : ПИТЕР, 2001. — 256 с.
46. Росситер Дж. Реклама и продвижение товаров / Дж. Росситер, Л. Перси. — Санкт-Петербург : Питер, 2000. — 651 с.
47. Савар Р. Основы маркетинга для библиотекарей, архивистов и документалистов / Науч. ред. И. Б. Михнова. — Москва, 1992. — 159 с.
48. Сердце, преданное книге // Вести Красногвардейского района. — 2008. — № 12. — С. 3.
49. Славинский С. Нейминг: придумай имя бренду! // Переработка молока. — 2014. — № 10. — С. 60–63.
50. Соловьева Е. В. Всегда со своими читателями // НО. — 2008. — № 11. — С. 2.
51. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года : утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13.03.2021 № 608-р // Правительство Российской Федерации. — URL: <http://government.ru/docs/41743/> (дата обращения: 26.08.2022).
52. Тртунова И. А. Эргоним как результат речетворчества // Лингвистика дискурса. — № 3. — 2012. — С. 124–136.
53. Удачный выбор проекта — гарантия профессионального успеха : проектная деятельность библиотек: метод. пособ. / Национальная научная библиотека РСО-Алания ; инновационно-методический отдел ; сост. Т. Н. Кравченко. — Владикавказ, 2014. — 59 с.
54. Фрэнкель А. Нейминг. Как игра в слова становится бизнесом. — Москва : Добрая книга, 2011. — 320 с.
55. Царегородцева Л. Н. Друг в беде не бросит, или Как имя меняет «характер» // Библиотечное дело. — 2008. — № 24. — С. 17–19.
56. Черенков В. И. Бренд и брендинг: вопросы теории и репрезентации / В. И. Черенков, А. А. Веретено // Вестник Санкт-Петербургского университета. Менеджмент. — 2019. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/brend-i-brening-voprosy-teorii-i-reprezentatsii> (дата обращения: 25.08.2022).
57. Швец М. Б. Библиотека: место в городе // Информ. бюл. РБА. — 2018 — № 81. — URL: [http://www.rba.ru/netcat\\_files/55/993/rba81.pdf](http://www.rba.ru/netcat_files/55/993/rba81.pdf) (дата обращения: 26.08.2022).
58. Швец М. Б. Обновленная библиотека: бином фантазии / М. Б. Швец, М. Селивёрстова // Современная библиотека. — 2013. — № 9. — С. 8–13.
59. Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре // Звезда. — 2005. — № 10. — URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/10/ep12.html> (дата обращения: 24.08.2022).
60. Яланская А. До 2021 года в Петербурге появится восемь новых библиотек // Петербургский дневник. — URL: <https://spbdnevnik.ru/news/2018-04-02/do-2021-goda-v-peterburge-rouyavitsya-8-novykh-bibliotek> (дата обращения: 26.08.2022).
61. Gould M. The Library PR Handbook. — American Library Association, 2009. — 113 с.
62. Lackie R. Creative Library Marketing and Publicity. — Rowman & Littlefield, 2015. — 204 с.
63. List of the largest libraries in the United States // Wikipedia. — URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_the\\_largest\\_libraries\\_in\\_the\\_United\\_States#cite\\_note-ALA-1](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_the_largest_libraries_in_the_United_States#cite_note-ALA-1) (дата обращения: 26.08.2022).
64. Polger M. Library marketing basics. — Rowman & Littlefield, 2019. — 315 с.

---

*Третья премия*

**БИБЛИОТЕКИ КАЗАНИ  
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА  
(XIX — НАЧАЛО XX вв.)**

---

*АБИТОВА Анна Валерьевна*  
Казанский государственный институт культуры

---

**ВВЕДЕНИЕ**

*Актуальность.* Круг вопросов, связанных с региональными особенностями становления библиотечного дела как науки и его практикообразующими основами, не утратил своей значимости и сейчас, — он настоятельно требует дальнейшего изучения. Ретроспективное исследование библиотек Казани как историко-культурного, информационного достояния региона имеет не локальное, а общенациональное значение, поскольку позволяет выявить, осмыслить и сохранить уникальный опыт «служения книге», национального библиотечного строительства и культуры книгопочитания.

*Проблемная ситуация данного исследования.* Деятельность библиотек разных типов в XIX — начале XX вв. в условиях полиэтнического региона — важная страница библиотечного дела России. Имеющиеся публикации по теме освещают лишь отдельные ее фрагменты. Между тем, данный компонент регионального историко-культурного пласта содержит богатейший материал, который нуждается в дальнейшем изучении и введении в научный оборот. Приведенные далее сведения, извлеченные из разнообразных источников, — свидетельство тому. На ареале обширного документного материала мы исследуем становление и развитие просветительской деятельности через призму библиотек Казани. Содержащийся материал позволяет увидеть, что до революции была создана обширная, хотя и неслаженная библиотечная сеть. Отсюда вытекает основное *противоречие* — между объективной потребностью в теоретическом осмыслении деятельности казанских библиотек и отсутствием комплексных исследований обобщающего характера в изучаемой области. Вышеизложенное позволяет нам сформулировать *проблему исследования*: несмотря на то, что история казанского библиотечного дела обеспечена достаточным количеством исследований, имеются пробелы содержательного плана — это неравномерность изучения различных типов библиотек города. Необходимо упорядочить и структурировать социально-значимую информацию об истории библиотек Казани до 1917 года с целью дальнейшего ее извлечения и использования специалистами библиотечного дела в своих научно-методологических и библиографических изысканиях.

*Объект исследования* — библиотеки Казани XIX — начала XX века.

*Предмет исследования* — основные тенденции и особенности развития библиотек различных типов и ведомственной принадлежности.

*Цель исследования* — изучить роль библиотек Казани XIX — начала XX века в историко-культурном пространстве региона и разработать электронный ресурс, репрезентирующий основные результаты исследования.

В соответствии с обозначенной целью были определены следующие *задачи исследования*:

1. Выявить, обобщить и проанализировать источниковую базу реконструкции библиотечно-просветительской деятельности в Казани XIX — начала XX века на основе обширного массива материалов — опубликованных и неопубликованных.
2. Определить тенденции и особенности развития библиотек различных типов и ведомственной принадлежности на основе сформированной базы — в контексте их социально-значимого влияния на культурную ситуацию в городе.
3. Разработать электронный ресурс «Библиотеки Казани до 1917 года в историко-культурном пространстве региона» как информационно-библиографическое обеспечение книговедческих и библиотековедческих исследований с перспективой его пополнения новыми материалами.

*Общая гипотеза исследования* заключается в предположении, что электронный ресурс представит в комплексе особенности развития библиотек Казани и послужит базой изысканий в учебном и научно-поисковом процессе студентами, обучающимися по направлению «библиотечно-информационная деятельность», а также профильными специалистами.

*Частные гипотезы*:

1. Определение закономерностей или противоречий в организации обслуживания книгой — в специфических условиях национальной республики — позволит сформировать целостную картину историко-книжной эпохи в срезе «библиотека/общество», чтобы оценить воздействие местных условий на развитие региональной культуры, расширить источниковую базу в различных областях книговедческого знания.
2. Период середины XIX — начала XX вв. наиболее показателен, репрезентативен в аспекте коренных изменений, коснувшихся книжного и библиотечного дела Казани. Библиотеки во всем своем типологическом разнообразии являлись важным элементом системы книжного распространения, которая переживала в это время эпоху своего становления. Общественное использование книги становилось значимым компонентом развития книжной культуры на рубеже веков, а сама библиотечная книга — важнейшим компонентом книжной культуры края.
3. Организация обслуживания книгой, достигая определенного уровня системности, всегда наталкивается на противоречия, вызванные специфическими условиями национальной республики, и в то же время подвержена сейсмическому воздействию общероссийских тенденций.

*Методы исследования*, которыми обеспечиваются достоверность и обоснованность полученных результатов:

1. Анализ документов (литература по теме исследования). Один из базовых методов сбора данных для исследования, использовался для выявления литературы по теме и составления аналитического обзора.
2. Библиографический метод. Метод изучения источниковой базы по т. н. внешним данным, а также путем книговедческого просмотра — выбо-

рочного чтения. Библиографическое свертывание информации с различной степенью глубины проникновения в содержание произведений. На основе данного метода создан библиографический указатель, интегрированный в электронный ресурс.

3. Аналитико-тематический метод. Получил распространение в различных областях книговедческого знания. Позволяет фиксировать тематический состав литературы, выявлять общее направление в масштабах отрасли знания или определенного исторического периода, в рамках одной библиотеки или группы библиотек. Данный метод использован при анализе фондов библиотек Казани.

*Изученность темы исследования.* В исследовании казанских библиотек до-революционного периода мы опирались на работы Н. Г. Валеевой, Ю. Н. Валеевой, Э. Н. Валеева, Г. Г. Габдельганеевой, А. В. Гайнуллиной, Н. Н. Горшковой, Е. Э. Лобачевой, Г. В. Матвеевой, М. Ю. Матвеева, З. С. Миннуллина, А. М. Панченко, К. Б. Фатхеевой, Н. С. Хамитбаевой, Ж. В. Щельвановой, Р. К. Юнусовой и других ученых. Научное исследование осуществлялось на базе Центральной библиотеки МБУК «Централизованная библиотечная система г. Казани». Ее справочная полнотекстовая база данных «Казань и казанцы», аккумулирующая разнообразную фактографическую информацию, а также материалы фондов Методико-библиографического отдела и Отдела краеведения обеспечили основу для многостороннего исследования прошлого Казанского края. Особую историко-библиотечную ценность представляли рукописные и печатные каталоги книг, редкие материалы Фонда литературы по библиотековедению Российской национальной библиотеки, Отдела редких книг и рукописей и Отдела татарской и краеведческой литературы Национальной библиотеки РТ. *Основные результаты исследования* опубликованы в профессиональной печати в 2020 году (журнал «Библиотековедение», рекомендованный для публикации ВАК)<sup>1</sup>.

## Глава 1 ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА РЕКОНСТРУКЦИИ БИБЛИОТЕЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КАЗАНИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Основным объектом нашего анализа служат официальные документы (материалы Государственного архива РТ, отчеты о состоянии библиотек, годовые отчеты, обзоры, доклады Казанской уездной земской управы, утвержденные правила пользования книгами из библиотеки, каталоги библиотек), библиографические указатели и материалы конференций, публикации из профессиональных изданий, монографии по истории библиотечного дела России. Самый ранний документ выборки датирован 1850-м годом. В ходе исследования было проанализировано 22 официальных архивных документа, 97 публикаций из профессиональных изданий (периодика, тематические сборники) и книг по истории книжного дела, 1 монография, 3 диссертации, 6 библиографических указателей. Из всей совокуп-

---

<sup>1</sup> Абитова А. В. Библиотеки общественных организаций Казани в культурном пространстве региона (середина XIX — начало XX в.) // Библиотековедение. — 2020. — № 4. — С. 417–425.



ности информационного массива — 4 электронных ресурса удаленного доступа. Самый ранний документ датирован 1850-м годом.

На основе обработанного и изученного материала мы определили круг источников, которые необходимы в процессе изучения библиотек Казани до 1917 года.

### 1.1. Историко-библиотечное развитие Казани на страницах дореволюционных материалов

Источниковой базой для изучения библиотек в первую очередь выступают местные издания дореволюционного периода (официальные, справочные, обзорно-статистические, обзорно-исторические и др.), материалы казанской периодической печати и неопубликованные документы, включая архивные.

#### **XX. Библиотеки, книжные магазины и лавки.**

**Библиотеки:** Городская, (на Воскрес. ул., д. город. общества). *Юшковой*, (Воскрес. ул., при магазинѣ «Восточная Лира»). *Михайловой*, (Воскресенская ул. Пассаждь). Бельгійской подданной Александры *Брюно*, (Воскресенская ул., д. Челышева). Дворячки Анастасіи Николаевны *Сергеевой*, (Лядская ул., д. Парамонова).

**Книжные магазины:** Потом. почетн. гражданина Алексѣя Андреевича *Дубровина*, (Воскресенская ул., Гостинный дворъ). Николая Яковлевича *Башмакова*, (Воскресенская ул., городской Пассаждь) Отставн. писаря Федора Александровича *Ярыгина*, (Проломная ул., д. Петцольдъ). Временной купчихи Варвары Николаевны *Дубровиной*, (Воскресенская ул., город. Пассаждь) Мѣщ. Харитона Иванова *Иванова*, (Воскрес. ул., Гостин. дворъ). **Книжные лавки:** крестьян-вдовы Анны Дмитриевны *Купцовой*, (Гостинодвор ул., д. Щербавова), отст. чиновн. Александра Ильича *Овчинникова*, (Николаевская площ., д. Юшкова), мѣщанина Мухаметъ-Галея Минигазетдинова *Кадырева*, (Московская ул., обществ. домъ), турец. под. Маликъ-Эфенди *Махмеда*, (Московская ул., д. Юнусова), крестьян Шарифа *Карымова*, (Московская ул., обществ. домъ), мѣщан. Галимбаа *Араслянова*, (Сѣнная площ., обществ. домъ), жены отстав. писаря Аграфены Кузминой *Кацъ*, (Рыбнорядская ул., д. Меркулова), Мѣщ. Македона *Петрова*, (Толбуцій рынокъ. прот. гостин. двора). Библиейское депо, (Поперечно-Владимірская ул., д. Молотковой). Магазины нотъ и музыкальныхъ книгъ, бельгійскаго поддан. Ипполита Францевича *Брюно*, (Воскресенская ул., д. Челышева).

Рис. 1. Памятная книжка Казанской губернии за 1893–94 годы (составил В. Люстрицкий).  
Раздел I-й. — Адресные сведения о начальствующих и служащих лицах в губернских, окружных, городских и других учреждениях, находящихся в Казани

Так, «Перечень основных библиотек г. Казани» в «Обзоре Казанской губернии за 1895 год» свидетельствует, что в регионе функционировало 19 публичных библиотек и читален<sup>2</sup>. Они, наряду с другими группами библиотек, отражены в адресных и памятных книжках Казани и Казанской губернии, систематически издававшихся с начала 1860-х гг. В составе фондов библиотек России на данный момент хранится 16 памятных книг Казанской губернии, размещенных в открытом доступе для читателей ФГБУ «Российская Национальная библиотека», ФГБУ «Российская Государственная библиотека», ГБУК РТ «Национальная библиотека Республики Татарстан», ОГБУК «Дворец книги — Ульяновская областная научная библиотека имени В. И. Ленина».

Зачастую разрозненная и отрывочная информация о казанских библиотеках встречается в материалах обзорно-статистического характера, подробная и тщательно выверенная — в изданиях, посвященных истории отдельных учебных заведений (Казанской духовной семинарии, духовной академии, первой и второй мужских гимназий и т. д.).

Как сейчас, так и прежде библиотечные инициативы не умалчивались, а удостоивались внимания современников, о чем свидетельствуют материалы из местной периодической печати до 1917 года. Так, историком Н. С. Хамитбаевой осуществлена репрезентативная выборка публикаций, посвященных дореволюционным библиотечным учреждениям, — со страниц газет «Казанские губернские ведомости» (1838–1917), «Волжский вестник» (1884–1906) и «Казанский биржевой листок» (1869–1892), где обнаружено 18 тематических материалов. Актуальной «библиотечной» информации, получившей освещение в прессе, сопутствовали подробные описания — о функционирующих публичных и частных библиотеках «общественного пользования», проектах по учреждению новых читален, степени укомплектованности книгами, количественном и сословном составе посетителей и пр. Важность таких описаний усиливалась оценкой значимости библиотечных учреждений в аспекте культурного развития горожан, характеристикой состояния и деятельности в сравнении с библиотеками других провинциальных городов, ценными критическими замечаниями. Обращение Хамитбаевой к библиотечной теме — в контексте ее отражения на страницах местной периодической печати — дополняет необходимыми сведениями историю культурной повседневности горожан и подтверждает «книгоцентричность» развития Казанской губернии<sup>3</sup>.

Периодическая печать не обходила своим вниманием и деятельность *частных библиотек общественного пользования*, книготорговую деятельность. Отдельный интерес и особую ценность для исследования библиотек в XIX — начале XX века представляют рукописные и печатные каталоги книг. В 1866 году газета «Казанские губернские ведомости» представила своим читателям каталог книг и список периодических изданий, которые приобрела библиотека *И. А. Шидловского с кабинетом для чтения* (1822–1884)<sup>4</sup>. В 1865 г. вслед за открытием библио-

<sup>2</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — С. 363.

<sup>3</sup> Хамитбаева Н. С. Казанские библиотеки XIX века (по материалам периодической печати) // Из истории и культуры народов среднего Поволжья. — 2013. — № 3. — С. 226–238.

<sup>4</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — С. 671.

теки был напечатан «Каталог книг» (1159 названий). Примечание каталога гласило, что «библиотека будет пополняться недостающими за определенные годы журналами и часто запрашиваемыми новыми изданиями, а по мере пополнения фонда будут печататься дополнения к каталогу». Затем вышли: в 1866 году — «Первое прибавление к Каталогу библиотеки И. А. Шидловского» (701 название), в 1868 году — «Основной каталог книг библиотеки И. А. Шидловского при книжном его магазине в Казани» (2301 название) и в 1872 году — «Первое дополнение к Основному каталогу библиотеки И. А. Шидловского» (4003 названия). В 1861 и 1863 годах в Казани вышли «Каталоги библиотеки Н. И. Кунавина». К 1863 году его библиотека составляла 780 названий. В Национальной библиотеке РТ и Научной библиотеке имени Н. И. Лобачевского Казанского федерального университета сохранились некоторые издания этих каталогов<sup>5</sup>.

Многие каталоги сохранились до наших дней в фондах Национальной библиотеки РТ, РНБ и РГБ.

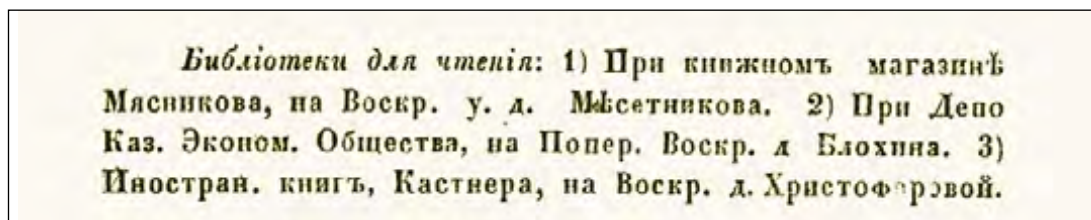


Рис. 2. Памятная книжка Казанской губернии (1861–1862).  
Отпечатана в типографии Губернского Правления

Изучая учебные библиотеки и библиотеки социальных учреждений, исследователь, несомненно, обнаружит весьма интересный материал. Так, в 1898 году газета «Волжский вестник» разместила на своих страницах информацию о бесплатной народной библиотеке при Пороховых заводах (к тому моменту она функционировала уже два года). Газета «Волжский вестник» обратила внимание читателей на вопрос об устройстве в городе публичной мусульманской (татарской) библиотеки для бесплатного чтения<sup>6</sup>. Либеральный орган печати, журнал «Русская школа» информировал, что «воскресно-повторительные классы в Казанской губернии существовали в том числе благодаря библиотекам, существующим при них»<sup>7</sup>. Казанская периодика также сообщала о функционировании народной читальни при Казанском обществе трезвости, о библиотеке-читальне при лечебнице для алкоголиков, о библиотеке-читальне в Ягодной слободе, библиотеке Торгово-промышленного общества Алафузовских фабрик и др.

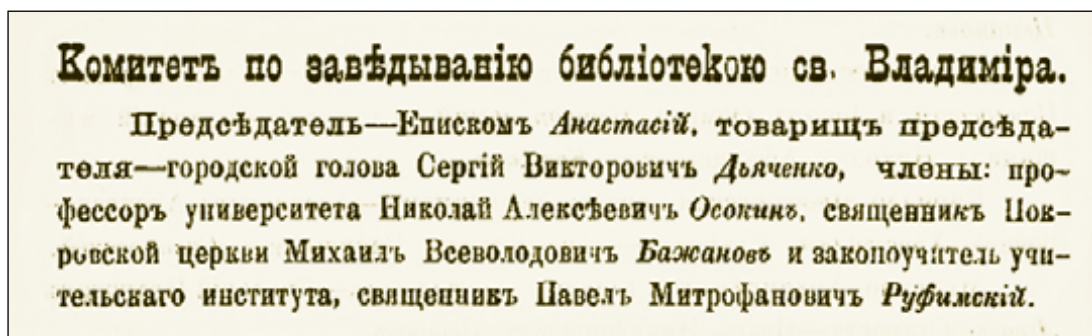
Библиотека-читальня св. равноапостольного князя Владимира. Подробные отчеты о состоянии библиотеки-читальни с 1891 по 1914 гг., сохранившиеся до сегодняшнего дня, необходимо искать в Фонде литературы по библиотеко-

<sup>5</sup> Юнусова Р. К. Иван Андреевич Шидловский и судьба его библиотеки // Каз@нские истории: [сайт]. — URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/istoriya-v-litsakh/zhzl-kazanskaya-seriya/14172-ivan-andreevich-shidlovskij-1822-1884-i-sudba-ego-biblioteki> (дата обращения: 22.04.2020).

<sup>6</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — 671 с.

<sup>7</sup> Валеев Э. Н. Общественные библиотеки Казанской губернии : к истории вопроса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — С. 217–222.

ведению ФГБУ «Российская Национальная библиотека»<sup>8</sup>. Здесь же хранятся: годовой отчет бесплатной народной библиотеки в слободе Казанских пороховых заводов (1897–1898); правила для гг. членов, пользующихся книгами из библиотеки Вспомогательного общества приказчиков в Казани, утвержденные 10 ноября 1893 г.; правила пользования книгами из библиотеки Общества любителей шахматной игры в Казани, опубликованные в 1900 г.; правила пользования книгами из библиотеки Собрания служащих в правительственных и общественных учреждениях Казани, утвержденные общим собранием гг. членов 22-го декабря 1901 года<sup>9</sup>.



*Рис. 3. Памятная книжка Казанской губернии за 1893–94 годы (составил В. Люстрицкий). Раздел I-й. — Адресные сведения о начальствующих и служащих лицах в губернских, окружных, городских и других учреждениях, находящихся в Казани*

Среди официальных материалов дореволюционного периода, хранящихся в фондах ФГБУ «Российская Государственная библиотека», следует выделить доклад об организации *центральной учительской библиотеки* при Казанской уездной земской управе от 1896 г., а также отчеты о состоянии *Казанской городской общественной библиотеки* за 1902–1917 гг. и *Проект инструкции для «Техническо-ремесленной библиотеки»* Казанского отделения Русского технического общества от 1897 г.<sup>10</sup>

*Учебные библиотеки* тоже находились в фокусе интереса периодической печати, хотя и не в столь значительном (16,7% от всех библиотечных публикаций). Как правило, подробную информацию о них содержали доклады (отчеты) различных учебных заведений, опубликованные на страницах казанской периодики: формирование и содержание учебных библиотек, количественный состав фонда, посещаемость и т. д.

<sup>8</sup> Отчет о состоянии Библиотеки-читальни св. равноапостольного князя Владимира в гор. Казани за 1896 год. — Казань, 1897. — 8 с.

<sup>9</sup> Годовой отчет бесплатной народной библиотеки в слободе Казанских пороховых заводов за 1897 год. — Казань : Типо-лит. В. М. Ключникова, 1898. — 15 с.; Правила пользования книгами из библиотеки «Собрания служащих в правительственных и общественных учреждениях г. Казани», утвержденные общим собранием гг. членов 22-го декабря 1901 года. — Казань, 1902. — 2 с.; Правила пользования книгами из Библиотеки Общества любителей шахматной игры в г. Казани. — Казань, 1900. — 48 с.

<sup>10</sup> Доклад Казанской уездной земской управы. Уездному земскому собранию (1875–1914) : Об организации центральной учительской библиотеки при Казанской уездной земской управе. — Казань, 1896. — 2 с.; Отчет о состоянии Казанской городской общественной библиотеки и ее филиального Отделения. — Казань, 1902; Проект инструкции для «Техническо-ремесленной библиотеки» Казанского отделения Русского технического общества. — Казань, 1897. — 6 с.

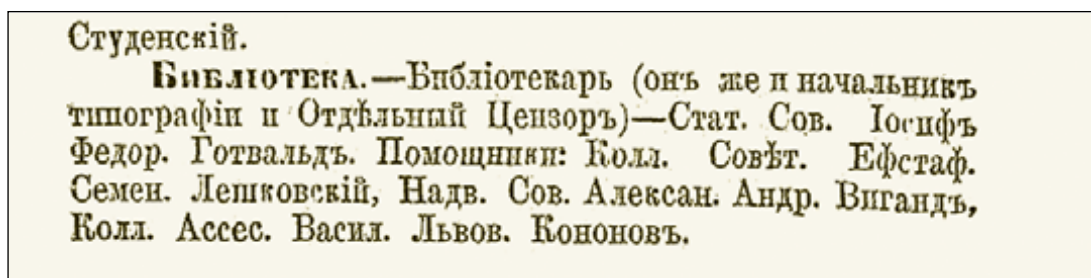


Рис. 4. Сведения о библиотеке Императорского университета. Адрес-календарь служащих в Казанской губернии лиц (1871)

С первыми месяцами службы статистика А. И. Артемьева при университетской библиотеке совпало печальное событие — пожар 24 августа 1842 года, разрушивший бóльшую часть Казани и захвативший библиотеку. Описанию этого события Артемьев посвятил статью, помещенную в «Прибавлении» (неофициальная часть) «Казанских Губернских Ведомостей»<sup>11</sup>.

Авторству управляющего библиотекой Казанского общества врачей М. В. Казанского принадлежит брошюра-обзор 25-летнего периода ее существования, отпечатанная в типографии Императорского университета в 1897 г.<sup>12</sup> Сведения о земских библиотеках Казанского уезда (центральной, при управе, школьных и народных) приведены в «Начальном обучении» — приложении к «Циркуляру по Казанском учебному округу», опубликованному в 1905 г.<sup>13</sup> О народных библиотеках при начальных училищах Казанского учебного округа, их составе и деятельности приведены в том же издании, за 1908 г.<sup>14</sup> В издании 1907 года были раскрыты вопросы финансирования и пополнения ученических библиотек, на материалах съезда директоров народных училищ и начальников учительских школ, состоявшегося в Казани в августе 1907 года<sup>15</sup>.

*Книжные памятники.* Деятельность библиотек Казани и отдельные книжные коллекции, рукописи и старопечатные книги были описаны философом А. П. Щаповым, историками П. В. Знаменским и И. Я. Порфирьевым, профессором Н. Ф. Катановым, статистиком А. И. Артемьевым, профессором И. Ф. Готвальдом и др. Деятельное участие в судьбе первой Публичной библиотеки приняли ученые Казанского университета Н. Н. Булич, Н. П. Загоскин, Д. А. Корсаков, разработавшие принципы комплектования фондов, обслуживания читателей. Владельцы библиотек при обществах уделяли внимание содержанию фондов, их подробному и своевременному отражению в каталогах, информированию читателей о новинках литературы. Основные направления деятельности библиотек научных и просветительских обществ нашли отражение в их уставах и программах.

<sup>11</sup> Прогулки по Казани. VI. Университетская б-ка // Казанские губернские ведомости. — 1850. — 24 апр. (№ 17). — С. 138–141.

<sup>12</sup> Казанский М. В. Библиотека Казанского общества врачей за 25 лет его существования. — Казань : Императорский университет, 1897. — 35 с.

<sup>13</sup> Библиотеки (центральная, при управе, школьные и народные) в Казанском уезде // Нач. обучение : (прил. к «Циркуляру по Казан. учеб. окр.»). — 1905. — № 8. — С. 361–363.

<sup>14</sup> Народное образование в Казанском учебном округе за 1906 г. // Нач. обучение : (прил. к «Циркуляру по Казан. учеб. окр.»). — 1908. — № 1. — С. 18–19.

<sup>15</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — 671 с.

## 1.2. Историко-библиотечное развитие Казани в публикациях советского и современного периодов

Не менее примечательны в контексте ретроспективных исследований обзоры со страниц университетских сборников, специализированных журналов советского периода и современности, затрагивающих различные аспекты библиотечной деятельности. Публикации свидетельствуют, что историко-библиотечная тематика на региональном уровне разрабатывалась достаточно активно — в том числе В. В. Аристовым, Н. Г. Валеевой, Ю. Н. Валеевой, Г. Г. Габдельганеевой, А. В. Гайнуллиной, З. С. Миннуллыным, Г. Г. Шагиахметовой, В. И. Шишкиным, Ж. В. Щельвановой и др. Начало 21-го столетия — века в ретроспективной национальной библиографии благодаря появлению таких фундаментальных работ, как «Библиотечно-просветительная деятельность Казанского и Вятского земств» Н. Г. Валеевой и «История татарской книги (от истоков до 1917 г.)» Г. Г. Габдельганеевой. Национальная библиотека РТ в рамках специальной научной программы продолжает работу над «Историей библиотек Татарстана». В результате разработок воссоздана «биография» отдельных библиотек бывшей Казанской губернии, включая крупнейшие библиотеки (Императорского Казанского университета и Казанской городской публичной библиотеки), татарских библиотек. Первый выпуск «Истории библиотечного дела Татарстана» включает обзорную статью по истории становления и развития библиотечного дела в Татарстане со времени появления библиотек на территории республики (XVI в.) до 90-х годов XX века. Вторая часть сборника К. Б. Фатхеевой — «История библиотечного дела Татарстана. Дореволюционные библиотеки Казани и Казанской губернии», — является логическим продолжением. В нем представлены статьи, присланные рядом ЦБС, основой которых стали архивные документы, дореволюционные издания, отчеты библиотек и воспоминания библиотекарей.

Как известно, после 1917 года центрами библиотековедческих исследований становятся крупные государственные библиотеки. Основное место в исследованиях отводилось истории библиотек (В. В. Аристов, Е. В. Ермолаева, В. И. Шишкин, Ж. В. Щельванова, А. В. Гайнуллина). История библиотек социальных учреждений и учебных заведений Казани частично находит свое отражение в библиографическом указателе «Библиотеки России с XI века по 1991 год» (составители Н. Л. Щербак и др.), опубликованном в 2012 г., и указателе профессора М. Ю. Матвеева — «Земство и библиотечное дело: по материалам общероссийской печати 1864–1917 гг.», опубликованном в 2006 г.

Судьбе книг И. А. Второва (1772–1844), известного в Поволжье библиофила и краеведа, судьбы и уездного предводителя дворянства в Самаре, посвятили свои исследования М. А. Осоргин (1989), А. В. Гайнуллина (2011) и Р. К. Юнусова (2016). Среди исследований, раскрывших историю и содержание других коллекций казанских «книгособирателей», следует выделить работы В. В. Аристова и Н. В. Ермолаевой (1975), Н. Н. Горшковой (2011) (о личных книжных коллекциях казанских ученых) и Г. Г. Мингазетдиновой (2005) (о личной библиотеке М. И. и Я. М. Лопаткиных).

В 20–30-е гг. XX века изучением отдельных книжных коллекций занимались искусствовед П. М. Дульский, книговед Е. И. Шамурин, историк М. А. Усманов, книговед-библиограф А. Г. Каримуллин, историк М. И. Ахметзянов. В 1920 г.

профессор Н. Ф. Катанов писал о *библиотеке историка и археографа Сайида Вахидова — С. Вахида (1887–1938)*<sup>16</sup>.

В 1926 году в Казани выходит необычный «Опыт имущественной характеристики первого русского романтика» Георгия Залкинда<sup>17</sup>. Используя архивные материалы семьи Каменевых и литературу о Г. П. Каменеве (1842–1908), автор пытается дать характеристику мировоззрения поэта — через описание оставшегося после его смерти наследственного движимого и недвижимого имущества<sup>18</sup>.

В 1970 году опубликована работа Е. Д. Чельшева «В поисках редких книг», где, в частности, мы узнаем *судьбу библиотеки владельца мелочной лавки и булочной А. С. Деренкова*, организованной в 1880-е гг. одновременно с кружком для самообразования<sup>19</sup>.

В 1975 году выходит в свет книга «Все началось с путеводителя» известного казанского библиографа и краеведа В. В. Аристов в соавторстве с Н. В. Ермолаевой, где представлены очерки о рукописных и печатных изданиях, хранившихся в Научной библиотеке имени Н. И. Лобачевского, о казанских литераторах и библиофилах, о людях, чья биография так или иначе связана с Казанью. Важное издание, которое внесло свой вклад в изучение истории Казанского края конца XVIII — первой четверти XX вв. Оно открыло одну из интереснейших страниц истории казанского библиофильства — *библиотеку востоковеда И. Ф. Готвальда (1813–1897)*. Это была уникальнейшая библиотека в условиях не только Казани, но и всей страны. Основную ее часть составили ценнейшие рукописи на арабском, персидском, татарском, турецком, чагатайском, киргизском языках, которые Готвальд собирал, используя личные связи с татарскими просветителями и учеными, а через них — и с учеными Средней Азии<sup>20</sup>.

В 1970 году Аристов начал работу над книгой о первых десятилетиях истории библиотеки Казанского университета. Книга, написанная совместно с Н. В. Ермолаевой, увидела свет только в 1985 году. Это единственная научная монография по истории библиотеки и одна из немногих книг по истории университетских библиотек России<sup>21</sup>.

В 1976 году вышла статья И. Ф. Мартынова о непростом «путешествии» *библиотеки российского военного деятеля Г. А. Потемкина (1739–1791)*, нашедшей свое пристанище в Казанском крае. Книжное собрание насчитывало более 2 тысяч сочинений и представляло собой большую культурно-историческую ценность<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> Катанов Н. Ф. Несколько слов о казанских коллекционерах // Казанский музейный вестник. — 1920. — № 7–8. — С. 35–46.

<sup>17</sup> Залкинд Г. М. Опыт имущественной характеристики первого русского романтика / Г. М. Залкинд, Г. П. Каменев. — Казань, 1926. — 117 с.

<sup>18</sup> Загвозкина В. Г. Литературные тропы : поиски, встречи, находки. — Казань : Татарское книжное издательство, 1991. — С. 30–31.

<sup>19</sup> Чельшев Б. Д. В поисках редких книг. — Москва : Просвещение, 1970. — 110 с.

<sup>20</sup> Аристов В. В. Все началось с путеводителя... Поиски литературные и исторические / В. В. Аристов, Н. В. Ермолаева. — Казань : Издательство Казанского университета, 1975. — 222 с.

<sup>21</sup> Аристов В. В. История Научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского (1804–1850) / В. В. Аристов, Н. В. Ермолаева. — Казань : Издательство Казанского университета, 1985. — 149, [2] с.

<sup>22</sup> Мартынов И. Ф. Частные библиотеки в России XVIII в. // Памятники культуры : Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник. — 1976. — С. 101–116.

В 1985 году Аристов и Ермолаева написали материал о библиотеке *В. И. Полянского* (1742–1800), упомянутого выше, — бывшего секретаря Петербургской Академии Художеств. Библиотека комплектовалась во время его путешествий по Швейцарии и Италии в (1771–1772), продолжив обогащаться в Казани.

Особняком стоит издание 1985-го года «Книги и люди» Абрара Каримуллина, известного татарского ученого, библиографа-книговеда, живо описавшего книжный мир казанских библиофилов. Так, мы узнаем историю «очарованного книгой» *Н. Ф. Катанова* (1862–1922), известного большей частью как автора востоковедческих работ и библиографии восточных книг, чье имя неразрывно связано с библиотекой Готвальда. Ему же принадлежали библиографические указатели русских книг («Каталог книг, отпечатанных в типографии императорского Казанского университета с 1896 по 1899 год»). По предложению совета Казанского университета Катанову было поручено разобрать богатую библиотеку и архив профессора Казанского университета Готвальда. Подготовленное описание было издано под названием «*Императорского Казанского университета почетный член, профессор и библиотекарь Иосиф Федорович Готвальд*» (1900). Часть его работы состоит из библиографии — «*Каталога книг и рукописей, пожертвованных им императорскому Казанскому университету, 1895—1897 гг.*»<sup>23</sup>.

В 1989 году были опубликованы работы *В. И. Шишкина*, *Ж. В. Щельвановой*, *П. Б. Парамоновой*, посвященные книжным собраниям *Мясникова*<sup>24</sup>. В 1989 г. вышла статья *Шишкина* о библиотеке казначея Казанского военного училища *Н. И. Кунавина*, открытой в начале 1860-х гг.

Профессор *Г. Г. Габдельганеева* подробно описала библиотеку *Ф. Амирхана* (2002), отметив, что до сегодняшнего дня сохранился перечень изданий библиотеки, составленный писателем (около 800 названий)<sup>25</sup>.

В 2009–2011 гг. профессор *А. В. Гайнуллина* в рамках научных конференций опубликовала ряд исследований о частных библиотеках общественного пользования и роли *Второвых* в открытии публичной библиотеки Казани<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Каримуллин А. Г. Книги и люди. — Казань : Татарское книжное издательство, 1985. — С. 233–241.

<sup>24</sup> Парамонова Н. Б. Г. И. и А. Г. Мясниковы — книготорговцы русской провинции первой половины XIX века // Книга в России XVII — начала XIX века. Проблемы создания и распространения. — Ленинград, 1989. — С. 68–79; Шишкин В. И. Казанские частные библиотеки для чтения 30–60-х гг. XIX века / В. И. Шишкин, Ж. В. Щельванова // Библиотека Казанского университета : Фонды, раритеты, история / Науч. библиотека имени Н. И. Лобачевского КГУ. — Казань, 1989. — С. 77–87.

<sup>25</sup> Татарская энциклопедия: [в 6 т.] / Гл. ред. М. Х. Хасанов (т. 1–5); А. М. Мазгаров (т. 6); отв. ред. Г. С. Сабирзянов. — Казань : Ин-т татар. энцикл., 2002–2014. — С. 368.

<sup>26</sup> Гайнуллина А. В. И. А. и Н. И. Второвы и их роль в открытии публичной библиотеки г. Казани // Библиотека в контексте истории : материалы 9-й международной научной конференции, 3–4 октября 2011 г. — Москва : Пашков дом, 2011. — С. 244–249; Гайнуллина А. В. К истории частных библиотек общественного пользования г. Казани XIX века // Библиотека в контексте истории: материалы 8-й международной научной конференции (5–6 октября 2009 г.) / МГУКИ. — Москва, 2009. — С. 16–19; Гайнуллина А. В. Просветительская миссия общественных библиотек г. Казани в первой четверти XX века // Основные социокультурные процессы Татарстана и Узбекистана : проблемы, тенденции, новации. — Вып. 1. — Казань : КазГУКИ, 2009. — С. 111–115; Гайнуллина А. В. Частные книжные коллекции в библиотеках Казани (вторая половина XIX и начало XX в.) // Наука о книге. Традиции и инновации, 28–30 апреля 2009 г. — Ч. 1. — Москва : Наука, 2009. — С. 376–378.



Объектом изучения Н. В. Ермолаевой (1989) и М. М. Сидоровой (2007) стала библиотека ученого и первого историка Казанского университета Н. Н. Булича (1824–1895), чье книжное собрание, подаренное университету (1894), включало в себя около трех тысяч названий книг, что составляло более семи тысяч томов<sup>27</sup>. Ориентируясь на труд эссеиста и журналиста М. А. Осоргина, вышедший в 1989 г. — «Заметки старого книгоеда» — можно сделать вывод, что библиотека выделялась разнообразием тематики<sup>28</sup>. Данный факт, безусловно, не останется незамеченным исследователями, намеренными изучать личные библиотеки казанских ученых.

В материалах Татарской энциклопедии под редакцией М. Х. Хасанова (2002) нашли свое отражение различные библиотеки дореволюционной Казани, включая личную библиотеку религиозного и общественного деятеля Г. М. Галиева (Баруди) (1857–1921)<sup>29</sup>.

В историко-книжном развитии Казани особое место принадлежит коммерческим библиотекам (или, как их еще называют, частным библиотекам общественного пользования). Нескольким заведениям такого типа и посвящена обзорная статья доктора филологических наук Г. Г. Габдельганеевой, опубликованная в 2014 году, — это библиотеки А. Г. Мясникова — А. С. Четвергова, Каствнера, И. А. Сахарова, Н. А. Кунавина, И. А. Шидловского, А. Н. Соловьева, Э. С. Перимовой и А. В. Брюно<sup>30</sup>.

Книжные коллекции представителей дореволюционной интеллигенции — неотъемлемая часть культурной жизни города начала XX в. В 2010 году главный библиотекарь Центральной научной библиотеки Казанского научного центра РАН Н. Н. Горшкова опубликовала материал о творческой активности казанских книголюбов, который привел к созданию библиографического кружка «Друзья книги». Он имел большое значение в деле сохранения культуры, а отражением его деятельности стал критико-библиографический журнал «Казанский библиофил» — единственный провинциальный журнал того времени, целиком посвященный книге и книжному просвещению<sup>31</sup>.

В последней трети XIX — первой трети XX веков сложились тенденции специализации книжных коллекций в казанском библиофильстве (Приложение 1). На примере личных коллекций ученых, хранящихся в библиотеках Казани, автор проследила данные тенденции и отметила, что все изменения, связанные с историческими событиями в России на рубеже XIX — XX веков, отражались на жизни города и казанском книгособирательстве. Ею были проанализирова-

---

<sup>27</sup> Ермолаева Н. В. Книжное собрание профессора Казанского университета Н. Н. Булича // Библиотека Казанского университета : фонды, раритеты, история. — Казань, 1989. — С. 34–56; Сидорова М. М. Автографы в книжном собрании Н. Н. Булича // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия : гуманитарные науки. — Т. 149, Кн. 2. — С. 36–46.

<sup>28</sup> Осоргин М. А. Заметки старого книгоеда. — Москва : Книга, 1989. — 288 с.

<sup>29</sup> Татарская энциклопедия: [в 6 т.] / Гл. ред. М. Х. Хасанов (т. 1–5); А. М. Мазгаров (т. 6); отв. ред. Г. С. Сабирзянов. — Казань : Ин-т татар. энцикл., 2002–2014. — С. 368.

<sup>30</sup> Габдельганеева Г. Г. Коммерческие библиотеки Казани XIX — начала XX вв. // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию КазГУКИ. — Казань, 2014. — С. 57–61.

<sup>31</sup> Горшкова Н. Н. Книжная культура Казани 1920-х гг. и журнал «Казанский библиофил» как ее отражение // Библиосфера. — 2010. — № 4. — С. 19–23.

ны базовые типы собирателей, мотивы формирования собраний, их влияние на количественный и тематический состав личных библиотек<sup>32</sup>.

Монография научного сотрудника Института истории имени Ш. Марджани Лилии Габдрафиковой посвящена проблеме европеизации повседневной жизни татарского народа, которая происходила под воздействием буржуазных и джиддских преобразований конца XIX — начала XX века. В книге реконструируются различные аспекты татарской городской культуры, в том числе организация *домашних (частных) библиотек* и чтения как традиции свободного времяпрепровождения<sup>33</sup>.

Филолог Р. Р. Сафиуллина-Аль Анси приводит сведения о татарских книжных памятниках и раскрывает специфику их содержания и оформления. Кроме того, она затрагивает актуальную проблематику сохранения и трансляции письменного культурного наследия. Упомянуты Научная библиотека имени Н. И. Лобачевского, Казанская городская публичная библиотека, личные книжные собрания казанских библиофилов<sup>34</sup>.

«Спутник по Казани» Н. П. Загоскина — уникальное издание, впервые вышедшее в свет более ста лет тому назад и снискавшее большую популярность у краеведов, историков, культуртрегеров — всех неравнодушных к тысячелетней истории города. Несмотря на свою историко-культурную ценность, книга ни разу не переиздавалась вплоть до 2005 года и давно стала раритетом среди библиофилов, которые называют ее «Спутником Загоскина» Кроме того, здесь кратко изложена история Казанской городской публичной библиотеки, Библиотеки и читальни св. равноапостольного князя Владимира, библиотеки-читальни казанского Общества трезвости<sup>35</sup>.

З. С. Миннуллин подчеркивает зависимость развития и состояния регионального библиотечного дела от экономических, политико-идеологических и социокультурных процессов, что подтверждается на примере библиотек дооктябрьского периода. Он отмечает, что начало формирования национальной информационной сети, имеющей дихотомическую структуру (книгоиздательское дело и конфессиональная система образования), относится к первой половине XIX в. Возникновение в 1801 г. книгопечатания в Казани привело к появлению в фондах библиотек мусульманских печатных книг. Анализ каталогов татарских общественных библиотек Миннуллиным показывает, что художественная литература составляла основную часть фондов, на втором месте — книги научно-популярного цикла (история, география и философия). Процент религиозной литературы был незначителен. Автор резюмирует, что книги на русском языке составляли одну треть всех книг, среди которых была представлена и переводная

---

<sup>32</sup> Горшкова Н. Н. Личные книжные коллекции казанских // Первая международная конференция «Библиофильство и личные собрания». — Москва : Пашков дом, 2011. — С. 139–146; Горшкова Н. Н. Тенденции развития казанского библиофильства последней трети XIX — первой трети XX веков (на примере личных книжных коллекций ученых) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 1. — С. 106–108.

<sup>33</sup> Габдрафикова Л. Татарское буржуазное общество : стиль жизни в эпоху перемен (вторая половина XIX — начало XX века). — Казань : Татарское книжное издательство, 2015. — 366, [1] с.

<sup>34</sup> Сафиуллина-Аль Анси Р. Р. Татарская книжная традиция XIX–XX вв. : рукописная и печатная книга // Филология и культура. — 2013. — № 1. — С. 163–169.

<sup>35</sup> Спутник по Казани : иллюстрированный указатель достопримечательностей и справочная книжка города / Под ред. проф. Н. П. Загоскина. — Казань, 2005. — 847 с.

литература с английского, немецкого, французского и других языков, почти по всем отраслям знаний. Владельцы библиотек придавали значение комплектованию периодикой (в приоритете — оперативность информации)<sup>36</sup>.

Научная статья доктора исторических наук Э. Н. Валеева посвящена историко-библиотечному развитию Казанского края в условиях полиэтнического региона XIX — начала XX вв., учреждению библиотек различных типов и ведомственной принадлежности и их многообразной деятельности: Казанской городской публичной библиотеке, земским специальным и земским публичным библиотекам, образцовым библиотекам, павленковским библиотекам, бесплатным библиотекам-читальням, передвижным библиотекам, мусульманским библиотекам и т. д.<sup>37</sup>

Другая обзорная статья Валеева посвящена истории открытия и функционирования общественных библиотек в Казанской губернии, населенной полиэтническим народом — это библиотеки при земских училищах; образцовые библиотеки и их реорганизация в передвижные и стационарные, школьные и народные; бесплатные народные библиотеки (учреждаемые земствами, волостями и частными лицами); ученические и учительские библиотеки для внеклассного чтения; библиотеки при профессиональных обществах; библиотеки-читальни для рабочих (народная библиотека рабочих Алафузовских фабрик и заводов Казани, библиотеки при Обществе служащих и рабочих Торгового дома «Наследники коммерции-советника И. В. Александра»); частные библиотеки общественного пользования; библиотеки-читальни Попечительств о народной трезвости (при больницах, приемных покоях, чайных, трактирах и мельницах); общественная библиотека для евреев; общественные библиотеки при промышленных предприятиях.

Опираясь на архивные материалы, автор подчеркивает, что библиотеки — это индикатор духовного развития общества. Ее положение и значение на рубеже XIX–XX веков определялось неисчерпаемыми воспитательными, культурно-образовательными, просветительными возможностями книги в социально-экономическом развитии края, осознаваемыми в тот период<sup>38</sup>.

В «Ученых записках Казанского университета» за 1930 г. мы находим информацию о так называемых «библиотеках студентов», которые были организованы в 1850-х гг. как частные библиотеки-читальни<sup>39</sup>. Подобные нелегальные библиотеки — типичное явление своего времени, распространенное по всей России. Впоследствии фонд по частям был вывезен студентами на свои квартиры и стал основой для организации новых библиотек, включая созданные при марксистских кружках. Часть книг перешла Библиотеке кружка Н. Е. Федосеева Мы находим

<sup>36</sup> Миннуллин З. С. Восточный клуб: исторический очерк = Шэрык клубы : тарихи очерк. — Казань : Татарское книжное издательство, 2013. — 95 с.; Миннуллин З. С. Татарские общественные библиотеки конца XIX — начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 3. — Ч. 2. — С. 100–103.

<sup>37</sup> Валеев Э. Н. К проблеме социокультурной эволюции многонационального этноса Казанской губернии : библиотечная летопись // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2008. — № 50. — С. 116–125.

<sup>38</sup> Валеев Э. Н. Общественные библиотеки Казанской губернии : к истории вопроса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — С. 219.

<sup>39</sup> Бирюков А. А. Университет и студенты в начале 60-х годов // Ученые записки Казанского университета. — 1930. — Кн. 5. — С. 861–878.

ее описание у М. К. Федорова (1956) и А. Г. Каримуллина (1985), где обнаруживаем все ту же тенденцию «двухчастного фонда» — легального и нелегального (скрытого)<sup>40</sup>.

Н. Г. Валеева — кандидат педагогических наук и доцент Елабужского государственного педагогического университета — в период с 2002 по 2006 гг. в своих исследованиях отразила библиотечную политику Казанского земства. Ее монография «Библиотечно-просветительная деятельность Казанского и Вятского земств» дает системный анализ деятельности земских библиотек Казанской губернии как важнейшего компонента образовательно-просветительской программы. Научное исследование Валеевой определило их типологическую структуру, идентификационные признаки и специфические особенности, а также выявило новые архивные документы об учреждении *образцовых и специальных библиотек*<sup>41</sup>.

Ряд работ Г. А. Аухадиевой, Ж. В. Щельвановой, А. В. Гайнуллиной, М. Ш. Абузярова и др. (с 2002 по 2014 гг.) был посвящен *научной библиотеке имени Н. И. Лобачевского*. Помимо них отметим также «Воспоминания» В. А. Артисевич о директоре библиотеки А. С. Гурьянове, изданные Казанским государственным университетом в 2003 г.<sup>42</sup> и исследование Н. В. Ермолаевой о дарах известных деятелей науки и культуры XIX в., обнаруженных в фондах «Лобачевки»<sup>43</sup>. Это одна из крупнейших и старейших библиотек России, основанная в 1804 г. году одновременно с Казанским университетом.

Профессор Г. Г. Габдельганеева в рамках научно-практических конференций с 2005 по 2015 гг. опубликовала исследования, посвященные коммерческим, татарским и общественным библиотекам в контексте историко-книжного развития Казани. С 2006 по 2013 гг. заслуженный работник культуры Республики Татарстан и кандидат педагогических наук А. В. Гайнуллина опубликовала ряд исследований об историческом аспекте формирования общественных библиотек и их просветительской миссии в первой четверти XX в.

«Вопрос влияния» по-прежнему остается весьма значимым в библиотековедческих исследованиях, поскольку традиции и тенденции регионального библиотечного строительства были обусловлены политическими, экономическими и религиозными вопросами. Говоря о роли библиотек в миссионерской службе, Г. В. Матвеева — кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотечно-информационной деятельности и интеллектуальных систем КазГИК — отмечает, что к концу столетия библиотечная тема стала одной из самых актуальных вопросов на епархиальных съездах духовенства. Епархиальные училищные советы принимали меры к изысканию средств на пополнение фондов, учреждение новых библиотек, составляли правила относительно хранения книг, их «систематиза-

<sup>40</sup> Каримуллин А. Г. Книги и люди. — Казань : Татарское книжное издательство, 1985. — С. 233–241.

<sup>41</sup> Валеева Н. Г. Библиотечно-просветительная деятельность Казанского и Вятского земств, 1865–1917. — Москва : Альянс, 2005; Киров : Дом печати — Вятка. — 315, [1] с.

<sup>42</sup> Артисевич В. А. Воспоминания В. А. Артисевич о директоре Научной библиотеки Казанского государственного университета А. С. Гурьянове / Публ. Ж. В. Щельвановой, В. И. Шишкина // Уроки Вульфсона : памяти Г. Н. Вульфсона. — Казань, 2003. — С. 199–202.

<sup>43</sup> Ермолаева Н. В. Дары известных деятелей науки и культуры XIX в. в фондах Научной библиотеки Казанского университета // История библиотек : исследования, материалы, документы : сборник научных трудов / РНБ. — Вып. 9. — Санкт-Петербург : Издательство РНБ, 2012. — С. 10–18.

ции» и ведения каталогов. Церковное духовенство, церковные братства, попечительства, крестьянские общества и пр. оказывали помощь в данном начинании. Приходское духовенство издавна устраивало при церквях библиотеки, в которых преобладала литература религиозно-нравственного и церковно-исторического характера. Подобные начинания имели место и в Казани. В статье приводится анализ миссионерской деятельности епархиальных библиотек, библиотек «братских» школ и церковно-приходских школ, «владимирской библиотеки»<sup>44</sup>.

Ведущий научный сотрудник Отдела истории библиотечного дела (ОИБД) РНБ, доктор педагогических наук М. Ю. Матвеев в своих исследованиях подчеркивает, что еще до революции была сформирована достаточно разветвленная сеть библиотек общественных учреждений. В максимально кратком виде список «держателей» таких библиотек выглядел следующим образом: общественно-политические организации; научные, религиозные, профсоюзные, сословные, благотворительные, просветительные, художественно-искусствоведческие, спортивные общества; клубы по интересам. Так, в одной из своих научных работ М. Ю. Матвеев упоминает библиотеки Общества врачей и Общества естествоиспытателей при Императорском Казанском университете, а также технико-ремесленную библиотеку Казанского отделения Русского технического общества и библиотеку Общества любителей шахматной игры<sup>45</sup>. Кроме того, М. Ю. Матвеев исследует особый тип дореволюционных библиотек (т. н. «специальных»), своим возникновением и развитием обязанных системе общественных организаций. Он дает краткую характеристику обществ-основателей и предлагает общую типологию самих библиотек, в основе которой лежит конкретный типологический признак — это отрасль знания. Автор отмечает неравномерность развития специальных библиотек. В его статьях упоминаются библиотеки Казанского юридического общества, Собрания служащих в правительственных и общественных учреждениях г. Казани, Вспомогательного общества приказчиков, Русского соединенного собрания, Казанского купеческого собрания, Казанского общества трезвости, а также библиотека Губернского земства и публичная библиотека, открытая Казанским экономическим обществом<sup>46</sup>.

Исследования М. Ю. Матвеева показывают, что по мере распространения просвещения границы книжно-культурной среды «расширялись», включая людей разного сословного положения и профессиональной принадлежности. Появление в дореволюционной России библиотек нового типа, — организованных по сословному признаку, — это общественный отклик на недостаточную укомплектованность публичных книгохранилищ, нехватку общедоступных библиотек в масштабе целых губерний. Ученый комплексно оценивает библиотеки различ-

---

<sup>44</sup> Матвеева Г. В. Библиотека на службе миссионеров / Г. Г. Габдельганеева, Г. В. Матвеева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 4-1. — С. 121-127.

<sup>45</sup> Матвеев М. Ю. Библиотеки общественных организаций в дореволюционной России. Часть 2. Библиотеки естественнонаучных, математических, медицинских, технических, сельскохозяйственных, искусствоведческих и других обществ // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2014. — № 1. — С. 83-95.

<sup>46</sup> Матвеев М. Ю. Библиотеки общественных организаций в дореволюционной России. Часть 1. Библиотеки при объединениях библиотекарей, философских и религиозных обществах, обществах в сфере общественных наук // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2013. — № 4. — С. 27-44.

ных объединений, поскольку сословный признак тесно переплетается с делением по профессиям. В его работах упоминаются библиотеки Русского соединенного собрания в Казани, Императорского Казанского экономического общества, Губернского земства, Казанского купеческого собрания, Казанского военного собрания, Вспомогательного общества приказчиков в Казани, Собрания служащих в правительственных и общественных учреждениях г. Казани.

Многим библиотекам такого типа приходилось брать на себя функции публичных, что говорит об одной из основных проблем библиотечного дела того периода — информационные потребности казанских читателей, в период расцвета науки и культуры региона, не были удовлетворены в достаточной мере<sup>47</sup>.

Также ученый анализирует деятельность дореволюционных библиотек сквозь призму их образовательной функции — прежде всего, это система православных библиотек (монастырские, епархиальные, благотворительные, церковные) и система библиотек при учебных заведениях (православных и светских). В его работах упоминается библиотека Казанской духовной академии<sup>48</sup>.

В целом М. Ю. Матвеев дает глубокий анализ деятельности библиотек различных типов и ведомственной принадлежности, существовавших в середине XIX в.: высших органов управления, российских министерств, органов местного управления и самоуправления, учреждений культуры и искусства, медицинских и благотворительных учреждений, общественно-политических и общественных организаций, библиотек в системе военного образования, тюремных библиотек и др. Многообразие учредителей было обусловлено как «нерасторопностью» самого государства в этом вопросе, так и активным устремлением конкретных лиц распространять знания, исходящим из личностных установок, роли в народном образовании, общей политической и социально-экономической ситуации и т. д. Неравномерность, неслаженность этих процессов имела и негативные последствия: отсутствие координации между библиотеками и ведомственная разобщенность. «Держатели» библиотек не всегда сходились во мнении относительно их функций, роли и назначения. В его работах упоминаются библиотеки Казанского общества врачей, Императорского Казанского экономического общества и Губернского земства, Казанского купеческого собрания.

В середине XIX в. были заложены основные тенденции, которые проявили себя в дальнейшей истории библиотечного дела дореволюционной России. Данный период ознаменован всплеском просветительских инициатив общественных объединений, органов местного самоуправления, профессиональных союзов. Кроме того, велика была роль частной инициативы. С этим периодом сопряжены такие важные события, как появление публичных библиотек в губернских и уездных городах России, активное развитие коммерческих библиотек (частных библиотек для чтения), разработка проектов общедоступных книгохранилищ, появление первых народных библиотек. М. Ю. Матвеев упоминает казанские частные библиотеки — *И. А. Шидловского и Н. И. Кунавина*.

---

<sup>47</sup> Матвеев М. Ю. Библиотеки, организованные по сословному и профессиональному признаку : вторая половина XIX — начало XX в. // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2013. — Т. 201, Ч. 1. — С. 145–155.

<sup>48</sup> Матвеев М. Ю. Библиотеки Российской империи в 1850–1860 гг. в системе духовного и светского образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 1. — С. 75–88.

Кандидат исторических наук Ю. Н. Валеева на основе неопубликованных архивных материалов из делопроизводственной документации воссоздала картину просветительской деятельности библиотеки при Казанском губернском статистическом комитете (в пореформенное время — 1860–1890-е): организацию фонда, типологическую характеристику и источники комплектования<sup>49</sup>.

Отдельного внимания заслуживают исследования книговеда А. М. Панченко, изучавшего историю военных библиотек русской армии. В контексте регионального библиотечного дела он упоминает библиотеку Канцелярии военного прокурора Казанского военно-окружного суда<sup>50</sup>.

Как мы видим, накопленная документная база составляет основу не только для обобщения однородных явлений в библиотечно-просветительской сфере Казани того периода, но и для более узких научно-проблемных исследований. Она показывает, что народная библиотека, играя ведущую роль в историко-культурной среде конца XIX — начала XX века, являлась полифункциональным социальным институтом общества, была ориентирована на интересы многонационального этноса, собственного края и руководствовалась в деятельности принципами общедоступности, бесплатности, общественности, активности; позитивно влияла через документное обеспечение, разнообразные формы и методы работы с народной аудиторией на социокультурную ситуацию в Казани.

## Глава 2

### ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БИБЛИОТЕК РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ И ВЕДОМСТВЕННОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

Развитие библиотек в XIX веке обусловлено общественной потребностью в информации и книге. Период второй половины XIX — начала XX вв. в истории Казани примечателен разнообразием библиотек различных типологических групп: научных, учебных, народных, сословных и коммерческих, ведомственных и частных. Посредством своих фондов они продвигали в общество книгу, а через нее — достижения науки и практики, способствовали развитию просветительства, распространению образования, культурному росту различных слоев населения. Наиболее доступными для населения были бесплатные народные библиотеки, а среди них — библиотеки для рабочих крупнейших промышленных предприятий Казани, библиотеки-читальни Казанской епархии, библиотеки Казанского общества трезвости.

#### 2.1. Бесплатные (народные) и коммерческие библиотеки в дореволюционной Казани

Первые библиотеки в регионе (в условиях его развития в составе России) были созданы на базе учебных заведений (Казанская духовная семинария и Пер-

<sup>49</sup> Валеева Ю. Н. Библиотека Казанского губернского статистического комитета : особенности организаций фонда // Вестник КГУКИ. 2014. — № 1. — С. 137–142.

<sup>50</sup> Панченко А. М. Классификация военных библиотек русской армии // Библиосфера. — 2015. — № 1. — С. 28–40.

вая казанская мужская гимназия, XVIII в.). Библиотека Казанской духовной семинарии («старой Казанской духовной академии») одно время частично выполняла роль публичной библиотеки, обслуживая горожан, — впрочем, как и библиотека Императорского Казанского университета (в 30-е гг. XIX в.).

К началу XX века в Казани существовало большое количество библиотечных пространств. Инициатива земских органов самоуправления способствовала открытию бесплатных общественных библиотек. 6 декабря 1906 года на Сенной улице открыла свои двери библиотека, учрежденная на средства Казанского городского общественного управления. К 1908 году в Казани насчитывалось 24 библиотеки, а в 1912 году — уже 33<sup>51</sup>. Такое количество для города в то время было значительным.

Но в историко-книжном развитии Казани велика роль и частной инициативы. Общественные библиотеки открывались от имени различных лиц: с 1860-х гг. — И. Н. Кунавина, А. И. Шидловского, библиотеки А. Н. Соловьева; с 1870 гг. — Э. С. Перимовой, Степановой, А. А. Штукенберга, А. А. Михайловой, А. А. Хомяковой, В. И. Картиковского; с 1880 гг. — Н. С. Пальчинской, Н. В. Рейнгардт, Л. П. Рейнгардт (детская), А. Н. Сергеевой, А. В. Брюно; с 1890 гг. — Л. Г. Юшковой, А. И. Картиковской; с 1900 гг. — В. И. Терентьева, Г. П. Ачинской, В. Н. Яновой, С. И. Сыздыковой, Е. С. Ружевской, Л. В. Кротовой, Е. И. Ярыгина. Принцип общедоступности соблюдался неукоснительно, и представитель любого сословия мог пользоваться библиотекой<sup>52</sup>.

Особое место в развитии городской культуры принадлежало так называемым «частным библиотекам общественного пользования», созданным на коммерческих, благотворительных и просветительских началах. «Подобные просветительные заведения, созданные на средства частных лиц, занимали свою нишу в библиотечном пространстве региона. Появившись в 1850-е гг., они к 1917 г., безусловно, превратились в значимые центры книжной культуры. Большая их часть являлась платными, т. е. без абонементной платы, которую вносили читатели-подписчики, они существовать, как правило, не могли. Этим объяснялось и частое закрытие подобных просветительных заведений, иногда буквально через несколько лет»<sup>53</sup>. Лица разных сословий — купцы, мещане, крестьяне, приказчики — подавали специальные прошения об открытии такой библиотеки в канцелярию казанского губернатора.

Появление в России «библиотек для чтения» с платным абонированием приходится на конец XVIII в., по инициативе книгопродавцев, которые следовали образцу распространенных в Германии платных библиотек<sup>54</sup>. Рост численности

<sup>51</sup> История библиотечного дела Татарстана (XVI в. — 2-ая половина XX века). Вып. 1 / НБ РТ; сост. Е. Г. Шемелова; отв. ред. А. Х. Мушинский. — Казань, 1997. — С. 2.

<sup>52</sup> Фатхеева К. Б. История библиотечного дела Татарстана. Дореволюционные библиотеки Казани и Казанской губернии (XIX–XX вв.). Вып. 2 / Национальная библиотека Республики Татарстан; сост. К. Б. Фатхеева; отв. ред. А. Р. Абдулхакова. — Казань : Милли китап, 1999. — С. 57.

<sup>53</sup> Соловьев А. А. История библиотечного дела Верхнего Поволжья в XIX — начале XX века : по материалам Владимирской, Костромской и Ярославской губерний : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук : 05.25.03. — Казан. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань, 2016. — С. 22.

<sup>54</sup> Макарова Е. А. Феномен частных библиотек г. Томска конца XIX — начала XX в. // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2012. — № 1. — С. 67–69.



читательской аудитории обеспечил их экономическую рентабельность. Потребность в библиотеках для чтения возросла у «среднего читательского слоя» — разночинской интеллигенции, купцов, духовенства, мещан, поскольку для них формирование собственной домашней библиотеки и приобретение книг оставалось роскошью<sup>55</sup>.

Библиотеки для чтения выпускали собственные печатные каталоги и пополнялись преимущественно русскими книгами. Современный взгляд на «библиотечную природу» учреждений такого типа доминирует над старой традиционной концепцией, где они рассматриваются как особый вид торговли. А. И. Рейтблат полагал, что «библиотеку для чтения» того времени справедливо считать дополнительным каналом распространения книжной продукции, занимающим промежуточное место между книжным магазином и библиотечным учреждением<sup>56</sup>. Библиотеки для чтения — привычный компонент повседневного городского образа жизни в условиях развития не только губернских, но и многих уездных городов, и их число начинает быстро расти в период реформ, с 1860-х годов (Приложение 2).

Отметим, что превращение небольших библиотек при магазинах в самостоятельные *cabinet de lecture* («кабинеты для чтения») или своеобразные литературные клубы, стало чертой, характерной именно для XIX в.; они предоставляли читателям столичные газеты и журналы текущего года и успели укорениться в центральной части России. Однако подобная практика показала свою нежизнеспособность уже к середине XIX века, и напоминание о ней осталось в образе «коммерческих библиотек». «Кабинет для чтения» не мог удовлетворить многообразие потребностей своих подписчиков, их число сокращалось, что в свою очередь влияло на «окупаемость» кабинета, — снижающаяся прибыль с абонементной платы не давала возможности ассигновать необходимые суммы для пополнения такой библиотеки<sup>57</sup>.

Самая первая в Казани коммерческая библиотека (под управлением А. Г. Мясникова) открыла двери в начале 30-х гг. XIX века и, совмещенная с книжным магазином, активно посещалась горожанами: местной интеллигенцией, семинаристами, студентами университета. У Андрея Гавриловича продавались и старопечатные книги, и самая богатая в Казани коллекция журналов, которую он ежегодно пополнял. Как отмечает Г. Г. Габдельганеева, «данное заведение, по сути, заменяло сословные, профессиональные, культурно-просветительные объединения (общества), получившие развитие во второй половине XIX века»<sup>58</sup>.

Освещая книготорговую деятельность, корреспондент «Казанских губернских ведомостей» (1844) акцентировал свое внимание на важных, с точки

<sup>55</sup> Залкинд Г. М. Опыт имущественной характеристики первого русского романтика / Г. М. Залкинд, Г. П. Каменев. — Казань, 1926. — 117 с.

<sup>56</sup> Рейтблат А. И. Библиотеки для чтения и их читатель // От Бовы до Бальмонта : Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. — Москва, 1991.

<sup>57</sup> Макарова Е. А. Феномен частных библиотек г. Томска конца XIX — начала XX в. // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2012. — № 1. — С. 67–79.

<sup>58</sup> Габдельганеева Г. Г. Коммерческие библиотеки Казани XIX — начала XX вв. // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию КазГУКИ. — Казань, 2014. — С. 57.

зрения научной библиотековедческой мысли, аспектах деятельности библиотеки Мясникова: предметно-систематической расстановке книг, содействии в продвижении чтения через постоянное обновление фонда за счет своевременного пополнения периодики, что подразумевает своевременное пополнение журналов и раскрытие совокупного фонда книг в Казани каталогами русских книготорговцев<sup>59</sup>.

Перечисленные выше черты коммерческих библиотек позволяют вывести их в особый «переходный тип» между личными библиотеками и библиотеками общественными. И по мнению некоторых экспертов, такие «кабинеты для чтения» фактически стали прообразом публичных библиотек<sup>60</sup>.

Привычного на сегодняшний день деления на детские и юношеские библиотеки в то время не существовало<sup>61</sup>. Однако среди библиотек описываемого типа была характерна «специализация» комплектования. Например, основные направления фондоформирования библиотеки доктора медицины А. Н. Соловьева (открылась в начале 1869 г.) отмечены наличием многоотраслевого фонда и созданием фонда детской литературы (то есть специальным выделением детской категории читателей), фонда книжных новинок и периодических изданий<sup>62</sup>. «Библиотека для чтения с читальным кабинетом» жены титулярного советника Э. С. Перимовой, открытая в конце 1874 г., характеризовалась наличием популярной, своевременно обновляемой периодики и значительным количеством книг, адресованных детскому чтению<sup>63</sup>, устойчивым спросом на иностранную литературу, что, безусловно, повлияло на формирование ее фонда. Библиотека И. А. Шидловского также характеризовалась своевременно обновляемой периодикой, фондом справочных изданий (месяцесловы, календари, памятные книжки, словари, энциклопедии), открытостью и доступностью книжного собрания для читателей<sup>64</sup>. Крупнейшая в Казани «Русская и иностранная библиотека А. В. Брюно» (1885) отличалась многоотраслевым фондом и специальным абонементом для выдачи нотных изданий<sup>65</sup>. Библиотечные учреждения данного типа открывались под юрисдикцией Министерства внутренних дел, ориентировались на образованную часть населения, комплектовались без ограничений (за исключением книг,

<sup>59</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — С. 311–312.

<sup>60</sup> Фатхеева К. Б. История библиотечного дела Татарстана. Дореволюционные библиотеки Казани и Казанской губернии (XIX–XX вв.). Вып. 2 / Национальная библиотека Республики Татарстан; сост. К. Б. Фатхеева; отв. ред. А. Р. Абдулхакова. — Казань : Милли китап, 1999. — С. 57.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 6733. — С. 57–61.

<sup>63</sup> Габдельганеева Г. Г. Коммерческие библиотеки Казани XIX — начала XX вв. // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию КазГУКИ. — Казань, 2014. — С. 60.

<sup>64</sup> История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — С. 315–317.

<sup>65</sup> Габдельганеева Г. Г. Коммерческие библиотеки Казани XIX — начала XX вв. // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию КазГУКИ. — Казань, 2014. — С. 60.

запрещенных цензурой), но, как правило, предполагали платное библиотечное обслуживание<sup>66</sup>.

Частные книжные собрания — основа многих библиотек, открытие которых относится к дореволюционному периоду. Казанское «книгособирательство» как культурный феномен своего времени оказало сильное влияние на становление публичных библиотек. Часто в роли дарителей выступали представители местной интеллигенции, земские деятели, члены городской думы и т. д. 10 (24) января 1865 года открывает свои двери первая городская публичная библиотека Казани (ныне — Национальная библиотека РТ). В основу ее фонда легло собрание книг И. А. Второва, известного в Поволжье библиофила и краеведа, судьи и уездного предводителя дворянства в Самаре. «Второвская коллекция» насчитывала 903 названия и 1908 томов книг и периодических изданий. Она была передана городу в дар сыном Ивана Алексеевича — Н. И. Второвым (литератором, археологом и этнографом) с целью организации общественной библиотеки (1844 год)<sup>67</sup>. Таким образом, долгие годы Казанскую публичную библиотеку называли «Второвской», и судьбе ее книг посвятили свои исследования многие ученые.

В 1906 году Публичная библиотека открывает «филиальное отделение» для мусульманского населения — татарский просветительский центр Казанской губернии и всего региона. Ядро фонда составили пожертвованные различными лицами издания на восточных и русском языках (915 наименований и 1277 томов). Кроме вышеназванного отделения, на рубеже XIX–XX вв. в Казани функционировало еще несколько татарских общественных библиотек: библиотека «Восточного клуба» — «Шарык клубы» (1908 г.), библиотека для татарских рабочих Алафузовской фабрики (1906 г.) и русско-татарская библиотека с читальней Г. Шарафа (1916 г.).

## 2.2. Общественные организации на службе библиотечного дела

Культурная инициатива частных лиц и различных объединений достигла максимума в пореформенный период развития России (годы после великих реформ 60–70-х гг. XIX века). Библиотеки открывались для учащихся и рабочих, духовных лиц, населения татарской, русской и еврейской национальности. Началу XX века сопутствовал бурный рост промышленности, который создал благоприятные условия для дальнейшего развития библиотечной сети<sup>68</sup>.

Среди библиотек общественного пользования активно учреждались бесплатные народные библиотеки и читальни, передвижные библиотечки (90-е гг. XIX в. — начало 1900-х гг.) Так, в 1896 г. была учреждена бесплатная народная библиотека Казанских пороховых заводов. Из отчета о деятельности библиотеки за 1897 г. следует, что ее посещало как взрослое население, так и детское, причем

<sup>66</sup> Бурлакова Е. С. История библиотек Южного Урала : вторая половина XVIII — начало XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук : 05.25.03. — Челябин. гос. акад. культуры и искусства. — Челябинск, 2010. — С. 13.

<sup>67</sup> История библиотечного дела Татарстана (XVI в. — 2-ая половина XX века). Вып. 1 / НБ РТ; сост. Е. Г. Шемелова; отв. ред. А. Х. Мушинский. — Казань, 1997. — С. 2.

<sup>68</sup> Валеев Э. Н. Общественные библиотеки Казанской губернии : к истории вопроса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — С. 217.

более 55 % читателей составляла женская аудитория. В течение года наблюдалось более 6 тыс. посещений и на каждого абонента (в общей сложности — 404) приходилось в среднем по 19 книг. Незначительный по объему фонд (688 томов изданий) активно обращался. Беллетристика, в особенности произведения Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и Н. В. Гоголя, пользовалась наибольшим спросом и находилась в постоянном обращении. Также читателей живо интересовала литература духовно-нравственного содержания, историческая литература и книги по географии<sup>69</sup>.

Двадцать третьего июля 1900 г. состоялось открытие библиотеки-читальни при лечебнице для алкоголиков (располагалась на Первой академической улице). В Ягодной слободе (на Архангельской улице) находилась народная библиотека-читальня Торгово-промышленного общества Алафузовских фабрик и заводов, учрежденная 14 ноября 1900 г. Фонд библиотеки включал 2500 томов изданий, которые выдавались на дом с 14 декабря 1900 г. Библиотека, таким образом, обслуживала читателей в условиях абонемента. В 1906 г. при библиотеке был открыт отдел книг и периодических изданий на татарском языке для рабочих-мусульман, о чем говорилось ранее.

В 1905 г. в губернское правление поступило прошение от доверенного лица Фабрично-заводского товарищества братьев Крестовниковых В. И. Сорокина на открытие бесплатной библиотеки для рабочих, которая должна была размещаться в доме товарищества на Екатерининской улице. Правила библиотеки, прилагаемые к прошению, подчеркивали, что библиотека предназначалась «исключительно для рабочих». В итоге библиотеку разрешили открыть, а надзор за ней попечитель Казанского учебного округа поручал инспектору народного училища Д. Ф. Богданову<sup>70</sup>.

К 1888 г. относится начало народной библиотеки-читальни св. Равноапостольного князя Владимира, открытой по инициативе архиепископа Павла и по случаю 900-летнего крещения Руси. Располагавшаяся в здании Покровской церкви, она находилась в ведении Казанской епархии и функционировала под наблюдением специального комитета. До 1891 г. библиотека существовала на пожертвования, а в дальнейшем — на средства, выделявшиеся Городской думой. Созданная в религиозно-просветительских целях, она содержала в основном религиозно-нравственную литературу<sup>71</sup> и помещалась в старом здании Покровской церкви. На 1890 год фонд библиотеки составлял 1030 томов изданий. Еще одна народная читальня под попечительством церковных организаций (Боголюбская церковь) располагалась на Московской улице (в доме Городского общественного управления) и функционировала с 24 июля 1895 года. «Специфический состав фондов подобных библиотек, в которых львиную долю составляли богослужебные книги и духовно-нравственные сочинения, нисколько не умаляет их вклад в развитие библиотечного дела. В XIX в. и даже в начале XX в. религиозная литература занимала одно из

<sup>69</sup> Годовой отчет бесплатной народной библиотеки в слободе Казанских пороховых заводов за 1897 год. — Казань : Типо-лит. В. М. Ключникова, 1898. — 15 с.

<sup>70</sup> Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 1657.

<sup>71</sup> Отчет о состоянии Библиотеки св. равноапостольного Владимира за 1891-й год. — Казань : Тип. Губ. Правл., 1892. — С. 2.

приоритетных мест в структуре чтения простого населения России (в первую очередь крестьянства)»<sup>72</sup>.

«После введения винной монополии государства многократно увеличилось количество трезвеннических организаций, что нашло свое отражение и в библиотечном деле. Данные организации полагали, что чтением можно эффективно разнообразить досуг простого населения, оторвав тем самым рабочих и крестьян от чрезмерного винопития»<sup>73</sup>. Активную деятельность по учреждению общественных библиотек развернул Казанский городской комитет попечительства о народной трезвости. На его счету открытие нескольких народных библиотек-читален: имени Н. В. Гоголя на Мокрой улице в доме Соболевых (13 июня 1902 г.) и в Дрябловском доме (24 августа 1903 года).

Архивные документы за 1890 и 1899 гг. сообщают о функционировании народной читальни, открытой 15 февраля 1895 г. и располагавшейся в доме Казанского общества трезвости (на углу Булака и Кузнечного переулка). По сведениям «Камско-Волжского вестника», в 1915 г. в библиотеке имелось 3900 книг и периодических изданий, а «число подписчиков» доходило до 1150<sup>74</sup>. Данная библиотека считалась одной из самых доступных для малоимущего населения города.

В распоряжении Казанского общества трезвости имелась еще одна библиотека-читальня на Подлужной улице, в собственном доме комитета общества, организованная для членов названного объединения (обслуживала с 28 июня 1900 г.).

Достаточно обширными библиотеками располагали и научные объединения, например, Императорское Казанское экономическое общество (с 1839 г.), Казанское общество врачей (с 1868 г.), Общество археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете (с 1877 г.), Физико-математическое общество при указанном университете (с 1880 г.) и др.<sup>75</sup>

Так, значительное собрание литературы по медицине имело Общество врачей при Казанском университете. По данным на 1887 г., фонд библиотеки содержал 2554 диссертации, составлявшие, как отмечалось в одном из отчетов, «наиболее ценную часть» собрания<sup>76</sup>. В 1892 г. объем фонда возрос до 3754 единиц хранения, среди которых — диссертации, книги и журналы. В библиотеке велись систематический, алфавитный каталоги, функционировал читальный зал. Что касается медицинских библиотек по России в целом, они начали формироваться еще во второй половине XIX в.<sup>77</sup>, и библиотека Казанского общества врачей (второе

---

<sup>72</sup> Соловьев А. А. История библиотечного дела Верхнего Поволжья в XIX — начале XX века : по материалам Владимирской, Костромской и Ярославской губерний : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук : 05.25.03. — Казан. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань, 2016. — С. 18.

<sup>73</sup> Там же. — С. 37.

<sup>74</sup> История казанского книжного дела в документах и материалах : хрестоматия. Кн. 2 / Сост. Г. Г. Габдельганеева. — Казань, 2017. — С. 177.

<sup>75</sup> Абитова А. В. Библиотеки общественных организаций Казани в культурном пространстве региона (середина XIX — начало XX в.) // Библиотековедение. — 2020. — № 4. — С. 417–425.

<sup>76</sup> Казанский М. В. Библиотека Казанского общества врачей за 25 лет его существования. — Казань : Императорский университет, 1897. — С. 4.

<sup>77</sup> Матвеев М. Ю. Библиотеки общественных организаций в дореволюционной России. Часть 2. Библиотеки естественнонаучных, математических, медицинских, технических, сельскохозяйственных, искусствоведческих и других обществ // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2014. — № 1. — С. 83–95.

название объединения) была одной из крупнейших среди библиотек подобных медицинских объединений.

Библиотеки открывали и филиалы столичных научных обществ. Среди них — Казанское отделение Русского технического общества, располагавшее «техническо-ремесленной библиотекой».

Библиотеки или книгохранилища имели церковные общества и братства. Из них — Церковно-археологическое общество Казани (с 1906 г.), преследовавшее цель собирания и хранения «местных письменных и вещественных памятников церковной древности, их описание (равно как и описание архивов и библиотек монастырей), сбор публикаций краеведческого характера, а также обследование церковно-религиозной жизни той или иной епархии»<sup>78</sup>. Библиотека включала книги «исторические и церковно-исторические», поступавшие в основном от ученых архивных комиссий, церковно-архивных и других обществ. Кроме того, она комплектовалась за счет частных лиц, обмена и пожертвований. По данным на 1912/13 г., в библиотеку поступило пожертвованиями и путем обмена (на труды объединения) 10 названий книг и брошюр<sup>79</sup>, в 1915 г. — 44 названия, в том числе труды аналогичных обществ в Киеве, Новгороде, издания ученых комиссий Воронежа и Владимира<sup>80</sup>. Поступления 1916 года составили 122 названия книг и 7 названий периодических изданий<sup>81</sup>. Приведенные данные свидетельствуют о незначительном объеме фонда библиотеки, на пополнение которой практически не выделялось средств. Основную статью расходов Общества составляла публикация материалов, отражавших его деятельность. К 1916 г., например, были подготовлены первые очерки «Историко-статистического описания церквей и приходов Казанского уезда». Предполагалась подготовка 14 выпусков по уездам (выпуск I — вводный; выпуск II — «Монастыри и церкви Казани»; выпуск III — «Монастыри и церкви Казанского уезда»; в каждом выпуске — по 30 п. л.). Тем не менее, библиотека постепенно, хотя и медленно, развивалась. В 1916 г. на покупку литературы было отпущено 113 руб., на которые приобрели не только книги, но и рукописи, что следует подчеркнуть, исходя из ценности такого документального материала, находившегося в центре внимания исследовательской деятельности объединения<sup>82</sup>. Библиотека и «древнехранилище» располагались в каменном здании архиерейского дома, переданного Обществу архиепископом Казанским Никанором в 1910 г.

Во второй половине XIX в. в России учреждаются финансовые, коммерческие и другие объединения, в том числе по сословно-профессиональному признаку. При них открывались библиотеки, составлявшие особую группу библиотек и управлявшиеся выборными, которые каждый год менялись, а также советами старейшин, либо отдельными комиссиями. Причем, по закону от 12 июля 1867 года «О подчинении всех городских и общественных публичных библиотек ведению Министерства внутренних дел» и «Уставу о цензуре и порядке надзо-

<sup>78</sup> Отчет церковно-археологического общества в Казани за 1912–13 год (VII-й год его существования). — К. : Центр. тип., 1914. — 5 с.

<sup>79</sup> Отчет Церковно-исторического общества Казанской епархии за 1915 год. — К. : Центр. тип., 1916. — 31 с.

<sup>80</sup> Отчет Церковно-исторического архивного общества Казанской епархии. — К. : Центр. тип., 1917. — 47 с.

<sup>81</sup> Там же. — С. 32.

<sup>82</sup> Отчет Церковно-исторического архивного общества Казанской епархии. — К. : Центр. тип., 1917. — 47 с.

ра за библиотеками», в данных объединениях не предусматривались лица, ответственные за библиотеки. Кроме того, клубы не подавали ежегодные отчеты о своих библиотеках (сведений об их местонахождении и состоянии). Клубные библиотеки, таким образом, в отличие от других библиотек, находились в более выгодном положении и были в своей деятельности относительно независимы и самостоятельны. Применительно к исследуемому региону назовем библиотеки Казанского купеческого собрания, Клуба любителей шахматной игры (Шахматного клуба), Восточного клуба, Казанского военного собрания<sup>83</sup>.

Так, популярностью в городе пользовался Шахматный клуб. Открытый в 1885 г. на «общих основаниях», он являлся «исключительно мужским», располагался на Воскресенской улице, в доме Челышева. В библиотеке клуба преобладала беллетристика, исходя из спроса на данный жанр изданий. Вместе с тем присутствовали книги по искусству, публицистика и критика, литература для детского и юношеского чтения, справочники, периодические издания. В каталоге за 1900 г. названы сочинения 103 русских и зарубежных авторов, включая собрания сочинений, 54 наименования периодических изданий, в том числе 37 журналов (популярные в то время «Русский архив», Русское богатство», «Русский вестник», «Русская мысль», «Русская старина», «Вестник Европы», «Вестник иностранной литературы» и др.) и 17 газет («Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Правительственный вестник» и т. д.)<sup>84</sup>.

В последующие годы наблюдался значительный прирост фонда. По данным на 1910 г., он включал 7275 томов (переплетов) изданий. Как указывалось в предисловии к каталогу, «без преувеличения можно сказать, что для членов клуба одно пользование ею уже окупает с избытком стоимость членского взноса»<sup>85</sup>. Изменилось и содержание фонда. В нем появилась научная литература, произведения художественной литературы на языке оригинала (французском и немецком языках, которыми владели члены клуба), в улучшенном оформлении. Таким образом, при пополнении библиотеки новыми изданиями учитывались потребности читателей, что наблюдалось и в последующем.

Библиотека Казанского купеческого собрания, открытого в 1861 г., напротив, располагала незначительным книжным собранием (по данным на 1899 г. — 265 названий и томов). Однако выписывалось 63 названия периодических изданий («Нива», «Исторический вестник», «Русский архив», «Заграничные вести», «Природа и земля», «Северное сияние», «Современник». «Отечественные записки» и др.), среди них — шесть иностранных. Прирост фонда был незначительным<sup>86</sup>. По данным на 1910 г., в библиотеке имелось 1311 названий книг, выписывалось 46 периодических изданий<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> *Абитова А. В.* Библиотеки общественных организаций Казани в культурном пространстве региона (середина XIX — начало XX в.) // Библиотековедение. — 2020. — № 4. — С. 417–425.

<sup>84</sup> Каталог книг библиотеки Общества любителей шахматной игры в Казани. — Казань : Типо и литогр. А. А. Родионова, 1900. — 16 с.

<sup>85</sup> Каталог книг Общества любителей шахматной игры в г. Казани : Продолжение : Книги, вошедшие в состав библиотеки с 1 апр. 1908 г. по 15 апреля 1910 г. / Сост. под рук. чл. Правления Об-ва Л.Ш.И. Н. Д. Колотинского. — Казань : Типо-лит. ун-та, 1910. — 136 с.

<sup>86</sup> Каталог библиотеки Казанского купеческого собрания, составленный в 1899 году. — Казань : Типо-литограф. И. С. Перова, 1899. — 44 с.

<sup>87</sup> Каталог библиотеки Казанского купеческого собрания г. Казани. 1909–1910 г. — Казань : Электро-скоропечатня Окунь, 1910. — 39 с.

В 1903 и 1906 гг. были утверждены «Правила пользования библиотекой Вспомогательного общества приказчиков». По данным на 1892 г., в библиотеке значилось 4171 название изданий (4858 томов) общей стоимостью 4428 руб. 28 коп., и обслуживалось 376 абонентов<sup>88</sup>. В 1900 г. фонд библиотеки включал 5439 названий изданий (6215 т.)<sup>89</sup>, к началу 1904 г. — 5804, в том числе 5655 книг и 149 периодических изданий. Преобладала беллетристика, имелись книги для детей, научно-популярная литература по различным отраслям знания и учебные руководства, справочные и периодические издания.

Нельзя обойти вниманием научно-вспомогательную библиотеку Казанского губернского статистического комитета, регулярно пополнявшуюся литературой, начиная с 1860 гг. Публикации комитета за период 1870–1890 гг. свидетельствовали о «становлении и последовательном развитии научного краеведения, <...> аккумулировали разнообразную фактографическую информацию, которая создавала научную основу для многостороннего исследования прошлого Казанского края»<sup>90</sup>. До 1886 г. библиотека располагалась на Старо-Горшечной улице, в дальнейшем была переведена в помещение Казанской губернской земской управы. К 1889 г. в ней насчитывалось 1379 названий (2420 экз.) книг и 913 брошюр<sup>91</sup>.

«Возвращаясь к общероссийским тенденциям библиотечного дела, особо следует отметить роль женщин в учреждении частных публичных библиотек. Среди них выделялись жены фабрикантов и представителей технической интеллигенции, а также просто образованные мещанки, обладавшие денежными средствами для оборудования читален и покупки книг»<sup>92</sup>. Говоря о Казани, выделим библиотеку на Воскресенской улице (ныне Кремлевская улица) в городском Пассаже, принадлежавшую Г. П. Ачинской (19 февраля 1904 г.).

Таким образом, изложенный материал, представляющий краткий экскурс в историю казанских дореволюционных библиотек, показывает, что с распространением просвещения границы книжно-культурной среды региона «расширялись», вовлекая людей разного сословного положения и профессиональной принадлежности. До революции была создана обширная, хотя и весьма неупорядоченная, система библиотек общественных организаций (Приложение 3). Каждая библиотека такого плана является своего рода культурным феноменом, обязанным в своем появлении потребности в чтении среди тех или иных слоев общества. Характерной чертой развития народных библиотек в Казани (включая татарские) стало отсутствие системного подхода к их открытию, размещению и формированию фондов. В совокупности все перечисленные выше виды читален создавали единое библиотечное пространство Среднего Поволжья. Каждое просветительное заведение являлось по своему важной составляющей единой формирующейся библиотечной сети рассматриваемого региона. К сожалению, ре-

<sup>88</sup> Государственный архив. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 3. — Д. 9373.

<sup>89</sup> Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 6733.

<sup>90</sup> Валеева Ю. Н. Библиотека Казанского губернского статистического комитета : особенности организаций фонда // Вестник КГУКИ. 2014. — № 1. — С. 141.

<sup>91</sup> Там же. — С. 139–140.

<sup>92</sup> Соловьев А. А. История библиотечного дела Верхнего Поволжья в XIX — начале XX века : по материалам Владимирской, Костромской и Ярославской губерний : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук : 05.25.03. — Казан. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань, 2016. — С. 23.



волюционные потрясения 1917 г. нарушили естественное развитие библиотечного дела. Процесс создания единого библиотечного пространства и формирования библиотечной сети оказался незавершенным.

\* \* \*

Для реализации информационного ресурса по истории библиотек вышеозначенного периода была выбрана система управления контентом сайта WordPress — информационная система, получившая признание во всем мире, поскольку не требует специальных знаний в области программирования. Это блочный конструктор сайтов, отвечающий за обеспечение и организацию процесса создания, редактирования и управления содержимым информационного ресурса. Данная платформа привлекательна для многих пользователей удобством использования, ориентацией на сетевые стандарты и эстетической привлекательностью<sup>93</sup>.

Информационный ресурс на платформе «конструируется» из специальных шаблонных блоков для оформления и размещения текстового материала, наделенных свойством адаптивности отображения в отношении мобильных и десктоп-устройств; блоки дифференцируются по смысловым категориям (например, обложка сайта, цитата, меню, фотогалерея форма, текст, список). С помощью блоков автор ресурса может верстать материал самостоятельно, не прибегая к помощи веб-дизайнера и верстальщика.

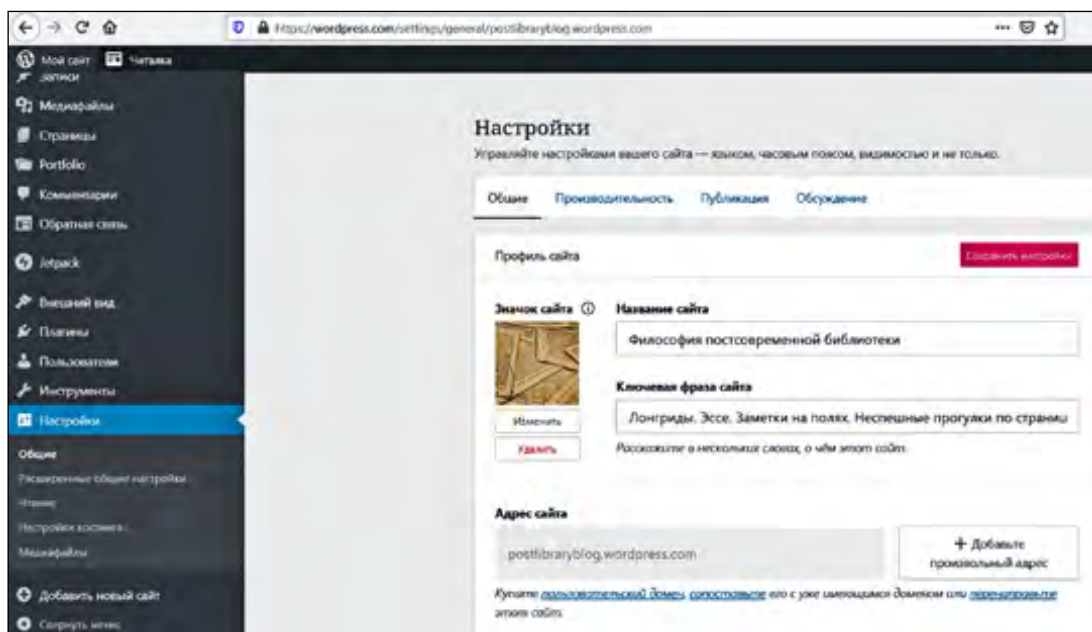


Рис. 5. Административная часть сайта

Темы (шаблоны) WordPress состоят из заготовленных стилей, в совокупности определяющих внешний вид ресурса. Темы на выбор представлены в соответствующем разделе на панели управления сайтом и необходимы пользователю, чтобы создавать профессиональные редакционные материалы.

<sup>93</sup> Бакланова А. А. Разработка информационного сайта для социального проекта «Живая история» // Вестник Совета молодых ученых и специалистов Челябинской области. — 2016. — № 4. — С. 67–69.

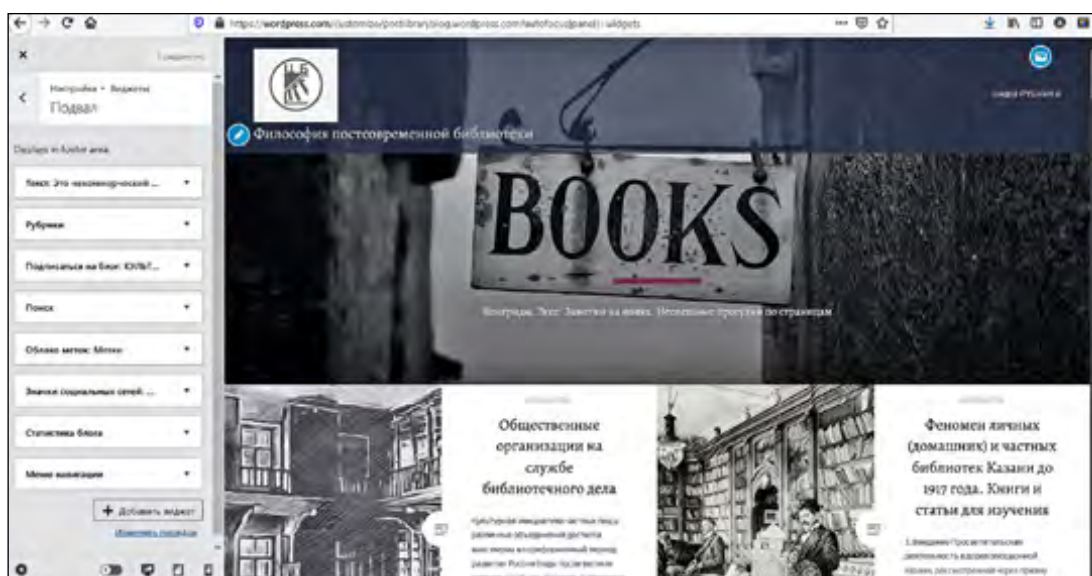


Рис. 6. Область настройки виджетов

Возможности данной платформы позволили автору исследования опубликовать основные результаты своей работы в виде историко-краеведческой рубрики, доступной для чтения в мобильной и десктоп-версиях. Рубрика интегрирована в авторский книжный блог «Вокруг Текста»<sup>94</sup>. Изначально блог был создан с целью донести до библиотечного сообщества некоторые теоретические и практические вопросы профессиональной деятельности, прояснить взаимосвязь библиотековедческих учений и философии в контексте проблем чтения и читателя, познания, теории коммуникации. Его главный принцип — открытость и доступность научной информации. Электронный ресурс «Библиотеки Казани до 1917 года»<sup>95</sup> адресован всем, кто интересуется историко-культурным развитием «третьей столицы» России. Он сформирован на основе монографий, материалов научно-практических конференций и публикаций профессиональных изданий. Включает издания с 1956 по 2017 гг. и содержит социально-значимую информацию об изданиях, посвященных истории дореволюционных библиотек Казанской губернии.

Электронный ресурс «Библиотеки Казани до 1917 года», разработанный на базе платформы WordPress, представляет собой несколько «лонгридов» с частичной креолизацией, где текстовая часть сравнительно автономна и ее изобразительные элементы являются факультативными. Иконические компоненты текста представлены в основном иллюстрациями (фотографиями, рисунками).

Главная цель ресурса, его общая направленность влияют на содержание и структуру самих материалов («лонгридов»). Прежде всего, исследователь должен отдавать себе отчет в том, какую функцию выполняет текст (массив текстов) о библиотеках в контексте исследования. На данный момент ресурс представляет из себя серию «историко-краеведческих лонгридов»:

<sup>94</sup> Абитова А. В. Библиотеки Казани до 1917 года // Wordpress.com. — URL: <https://aroundthetxt.wordpress.com/category/библиотеки-казани-до-1917-года/> (дата обращения: 08.06.2022).

<sup>95</sup> Там же.

1. «Библиотеки Казани до 1917 года в историко-культурном пространстве региона».
2. «Феномен личных (домашних) и частных библиотек Казани в XIX — начале XX вв.»
3. «Общественные организации на службе библиотечного дела».
4. «Дореволюционные библиотеки Казани: книги и статьи, без которых не обойтись исследователю».

Таким образом, ресурс не статичен, а имеет динамическое свойство, что предполагает его дальнейшее пополнение новыми материалами, в зависимости от того, насколько многоаспектно мы будем погружаться в тему. В связи с этим перспективы развития данного ресурса видятся нам в следующем — это более углубленное исследование библиотек культовых учреждений, дифференцированное исследование специальных библиотек (управлений, земских управ, обществ, профессиональных объединений, начальных и средних учебных заведений), дальнейший поиск новых документов или фактографической информации о деятельности библиотек, не выявленной ранее.

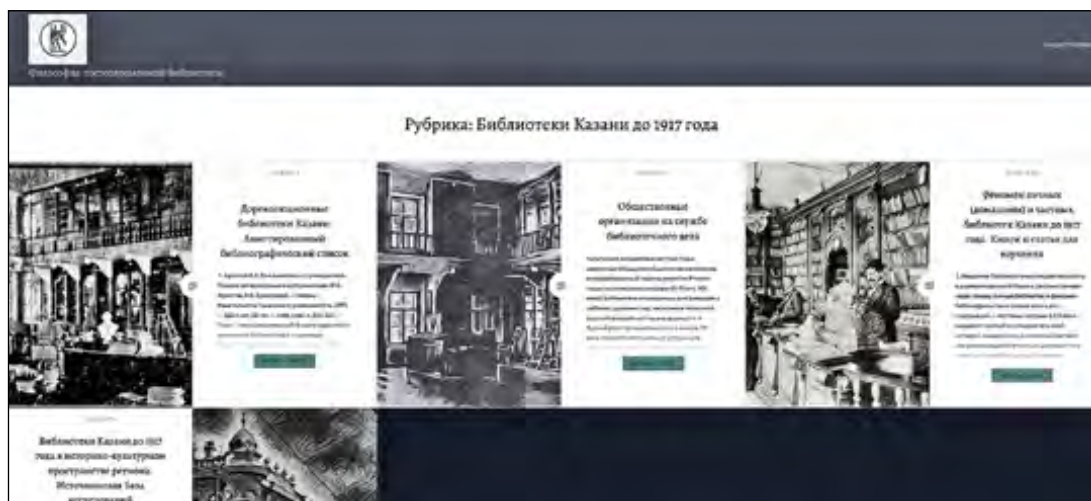


Рис. 7. «Обложка» ресурса. Статьи рубрики выполнены в виде открывающихся баннеров



Рис. 8. Пример публикации

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Будучи системным по своей природе, книжное дело связано с производством книги, ее реализацией, распространением, использованием. Под производством книги понимается издательская и типографская (книгопечатная) деятельность, реализацией и распространением — книжная торговля, использованием — библиотечно-библиографическая деятельность, ставшая объектом данного исследования. Период конца XIX — начала XX вв. видится автору данного исследования наиболее показательным, репрезентативным в аспекте коренных изменений, коснувшихся книжного и библиотечного дела Казани. Библиотеки во всем своем типологическом разнообразии являются важным элементом системы книжного распространения, которая переживает в это время эпоху своего становления. Общественное использование книги становится значимым компонентом развития книжной культуры на рубеже веков, а сама библиотечная книга — важнейшим компонентом книжной культуры края. Историко-библиотечное развитие Казани и региона в целом — наименее изученная страница книжного дела. Между тем, данный компонент регионального историко-культурного пласта содержит богатейший материал, который нуждается в изучении и введении в научный оборот, и приведенные выше сведения — свидетельство тому. На ареале обширного документного материала нами исследовано развитие казанской библиотечно-просветительской деятельности.

По мере того, как просвещение озаряло собой культурное интеллектуальное пространство города в XIX — начале XX века, границы книжной среды «расширялись», захватывая людей разного сословного положения и профессиональной принадлежности. Важно подчеркнуть, что до революции в Казани была создана весьма разветвленная система (сеть) библиотек.

Библиотечная сеть — это совокупность библиотек, выделяемая по различным признакам: принадлежности к определенной территории, административно-территориальному образованию, отрасли или ведомству; она характеризуется единством целей, общностью задач, организационных решений, взаимодействием и разграничением обязанностей включенных в нее библиотек в формировании и использовании библиотечных ресурсов. Изначально сеть библиотек являла собой только совокупность библиотек, расположенных на одной территории. С середины XVIII в. начинают формироваться сети ведомственных библиотек.

Во второй половине XIX — начале XX вв. в Казани функционировало множество библиотек различных типологических групп: научные, учебные, народные, сословные, коммерческие и др. Первые библиотеки — учебные (с XVIII в.), выполняли функции общественных библиотек. Первая библиотека общественного пользования — коммерческая — была открыта в начале 1830-х гг., долгое время оставаясь единственной общедоступной библиотекой.

Приобщение к письменной культуре более широких кругов населения, общественная потребность в информации и книге обусловила дальнейшее развитие библиотек во второй половине XIX в. Наиболее доступными были бесплатные народные библиотеки. Среди них — библиотеки для рабочих крупнейших промышленных предприятий Казани, библиотеки-читальни Казанской епархии, библиотеки Казанского общества трезвости.

Обширными книжными собраниями располагали библиотеки научных обществ Казани. Старейшее из них и долгое время единственное — Императорское

Казанское экономическое общество (с 1839 г.). С конца 1860 гг. учреждаются научные объединения при Казанском университете, а вместе с ними и библиотеки.

Библиотеки имели и церковные общества и братства, однако достаточно скудные в силу отсутствия средств на пополнение фондов.

Библиотеки открывали также финансовые, коммерческие, сословные и прочие объединения (Казанское купеческое собрание, Шахматный клуб, Восточный клуб и др.), функционировавшие в более благоприятных условиях.

Значительным книжным собранием располагал Шахматный клуб, в отличие от Казанского купеческого собрания.

Наиболее распространенными в провинции были общества «вспоможения приказчиков и лиц, занимающихся частным трудом». Библиотека Общества приказчиков в Казани была одной из образцовых и активно пополнялась литературой, исходя из запросов своих читателей.

Богатым фондом изданий располагала библиотека Казанского губернского статистического комитета, с деятельностью которого связано во многом начало в регионе научного краеведения.

Формирование библиотек различных типов и ведомственной принадлежности обусловлено потребностями общества в развитии тех или иных общественных структур — культуры, науки, образования, политики и др. В зависимости от своего типа и конкретно-исторических условий библиотека в определенный период времени может быть настолько же востребована, насколько и вовсе забыта в последующих этапах развития общественной мысли. Тем не менее, анализ особенностей казанских библиотек во второй половине XIX — начале XX вв. показывает, что их развитие шло в русле общероссийских тенденций библиотечного дела — это и неуклонный рост числа библиотечных учреждений, и расширение их типо-видового разнообразия, и увеличение фондов. В итоге, к началу XX века в Казани существовали все известные типы провинциальных библиотек, которые составляли большую библиотечную сеть, покрывавшую все пространство города.

Подводя итоги, можно подчеркнуть тот факт, что каждая библиотека являлась своего рода культурным феноменом, обязанным своим появлением потребности в чтении среди тех или иных слоев общества. Отсутствие в государственной политике системного подхода к созданию библиотек повлияло на возникновение такого парадокса как многообразие учредителей. Кроме того, он был обусловлен желанием конкретных лиц распространять различные культурные и научные знания, исходя из личностных установок, положения с народным образованием, социально-экономической и политической ситуации и т. д. Из негативных последствий подобного процесса можно назвать отсутствие координации между библиотеками и ведомственную разобщенность. «Держатели» библиотек не всегда сходились во мнениях относительно их функций, роли и назначения.

Содержащийся исследовательский материал позволяет объективно оценить заслуги местных ученых и деятелей просвещения, которые не только своими научными достижениями, но и «книгопочтанием» вносили неоценимый вклад в развитие региональной системы просвещения и науки, способствовали росту прогрессивных интеллектуальных сил в этом регионе.

Основные результаты исследования опубликованы в профессиональной печати в 2020 году (журнал «Библиотековедение», рекомендованный для публикации ВАК) и на страницах краеведческой рубрики «Библиотеки Казани до 1917 года»:

Абитова А. В. Библиотеки общественных организаций Казани в культурном пространстве региона (середина XIX — начало XX в.) // Библиотековедение. — 2020. — № 4. — С. 417–425.

Ссылка на электронную версию статьи:

<https://bibliotekovedenie.rsl.ru/jour/article/view/1561>

Ссылка на рубрику:

<https://aroundthetxt.wordpress.com/category/библиотеки-казани-до-1917-года/>

Рубрика интегрирована в авторский книжный блог «Вокруг Текста» и адресована всем, кто интересуется историко-культурным развитием «третьей столицы» России. Ресурс сформирован на основе монографий, материалов научно-практических конференций и публикаций профессиональных изданий. Включает издания с 1956 по 2017 гг. и содержит социально-значимую информацию об изданиях, посвященных истории дореволюционных библиотек Казанской губернии. Включенные в рубрику научные материалы могут использоваться для выполнения курсового и дипломного проектирования, контрольных работ по истории библиотечного дела края, изучаемой студентами по направлению «библиотечно-информационная деятельность».

Стоит отметить, что данный электронный ресурс носит информационный, справочный характер и не претендует на абсолютную полноту. Он может быть рекомендован преподавателям, аспирантам, соискателям и студентам КазГИК, а также всем интересующимся литературой по истории библиотечного дела Татарстана. Публикации ресурса могут использоваться для научных исследований, составления учебных пособий по соответствующим темам, подготовки лекционных материалов по истории культуры Казани в XIX в. В период с 10 апреля 2021 г. по 27 апреля 2022 г. краеведческая рубрика сайта набрала более 200 просмотров.

В завершение необходимо отметить, что в центре проведенного исследования находились общие тенденции развития библиотек Казани, поэтому оно охватывает далеко не все многообразие явлений и фактов регионального библиотечного дела. В связи с этим перспективы изучения истории казанских библиотек видятся в:

1. Более углубленном исследовании библиотек культовых учреждений.
2. Дифференцированном исследовании специальных библиотек (управлений, земских управ, обществ, профессиональных объединений, начальных и средних учебных заведений).
3. Поиске, осмыслении новых документов, фактографической информации о деятельности библиотек, не выявленных ранее.

Изложенный материал — введение в тему, которая требует разработки и осмысления с позиций современности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абитова А. В. Библиотеки Казани до 1917 года // Wordpress.com. — URL: <https://aroundthetxt.wordpress.com/category/библиотеки-казани-до-1917-года/> (дата обращения: 08.06.2022).
2. Абитова А. В. Библиотеки общественных организаций Казани в культурном пространстве региона (середина XIX — начало XX в.) // Библиотековедение. — 2020. — № 4. — С. 417–425.

3. *Аристов В. В.* Все началось с путеводителя... Поиски литературные и исторические / В. В. Аристов, Н. В. Ермолаева. — Казань : Издательство Казанского университета, 1975. — 222 с. — Алф. указ.: с. 215–221.
4. *Аристов В. В.* История Научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского (1804–1850) / В. В. Аристов, Н. В. Ермолаева. — Казань : Издательство Казанского университета, 1985. — 149, [2] с.
5. *Артисевич В. А.* Воспоминания В. А. Артисевич о директоре Научной библиотеки Казанского государственного университета А. С. Гурьянове / Публ. Ж. В. Щелывановой, В. И. Шишкина // Уроки Вульфсона : памяти Г. Н. Вульфсона. — Казань, 2003. — С. 199–202.
6. *Аухадиева Г. А.* Научная библиотека имени Н. И. Лобачевского и КГУ / Г. А. Аухадиева, В. И. Шишкин // Проблемы нелинейного анализа в инженерных 246 системах : международный сборник / Казан. ГТУ. — Казань, 2005. — Т. 11, Вып. 3. — С. 174–182.
7. *Аухадиева Г. А.* Научной библиотеке Казанского университета — 200 лет // Университетские библиотеки в глобальном информационном и культурном пространстве : материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань, 2004. — С. 3–7.
8. *Аухадиева Г. А.* Путь длиною в два столетия // Науч. Татарстан. — 2002. — № 3/4. — С. 69–73.
9. *Бакланова А. А.* Разработка информационного сайта для социального проекта «Живая история» // Вестник Совета молодых ученых и специалистов Челябинской области. — 2016. — № 4. — С. 67–69.
10. *Баренбаум И. Е.* К вопросу о методах книговедческих дисциплин // Книга. Исследование и материалы. — 1994. — С. 29. — С. 20–45.
11. Библиография русской библиографии, 1901–1916 / Под ред. Г. Л. Левина. — Москва : Российская государственная библиотека, 2011. — 230 с.
12. Библиотеки (центральная, при управе, школьные и народные) в Казанском уезде // Нач. обучение : (прил. к «Циркуляру по Казан. учеб. окр.»). — 1905. — № 8. — С. 361–363.
13. Библиотеки России с XI века по 1991 год : указатель литературы на русском языке, опубл. в 2001–2005 гг. / Сост. Н. Л. Щербак // Российская национальная библиотека: [сайт]. — URL: [https://nlr.ru/nlr\\_visit/dep/artupload/media/article/RA2020/NA15006.pdf](https://nlr.ru/nlr_visit/dep/artupload/media/article/RA2020/NA15006.pdf) (дата обращения: 22.04.2020).
14. Библиотеки Татарстана : история и современные реалии : материалы научного семинара «История библиотечного дела Татарстана» (Казань, 26 ноября 1997 г.) / Национальная библиотека РТ; составители: Р. Н. Камбеева, А. Р. Абдулхакова. — Казань : Милли китап, 1999. — 191 с.
15. *Бирюков А. А.* Университет и студенты в начале 60-х годов // Ученые записки Казанского университета. — 1930. — Кн. 5. — С. 861–878.
16. *Благовецкий А.* История старой Казанской духовной академии. 1797–1818 гг. — Казань : Университетская типография, 1875. — 209 с.
17. *Бурлакова Е. С.* История библиотек Южного Урала : вторая половина XVIII — начало XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук : 05.25.03. — Челябин. гос. акад. культуры и искусства. — Челябинск, 2010. — 19 с.
18. *Валеев Э. Н.* Общественные библиотеки Казанской губернии : к истории вопроса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — С. 217–222.
19. *Валеев Э. Н.* К проблеме социокультурной эволюции многонационального этноса Казанской губернии : библиотечная летопись // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — 2008. — № 50. — С. 116–125.
20. *Валеева Н. Г.* Библиотеки для земских служащих Вятского и Казанского земства // Библиотечное дело — 2005 : деятельность библиотек и развитие информационной культуры общества : материалы Десятой междунар. науч. конф. / МГУКИ. — Москва, 2005. — С. 286–287.
21. *Валеева Н. Г.* Библиотечная и издательская деятельность земств Казанской и Вятской губерний : 1865–1917 гг. : диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук : 07.00.02. — Казань, 2006. — 475 с.

22. *Валева Н. Г.* Библиотечно-просветительная деятельность Казанского и Вятского земств, 1865–1917. — Москва : Альянс, 2005; Киров : Дом печати — Вятка. — 315 с.
23. *Валева Н. Г.* Земские библиотеки Казанской губернии : исторические реалии (вторая половина XIX в.) // Библиотечно-краеведение в развитии провинциальной культуры России : материалы Всероссийской научной конференции / РБА, РНБ, Киров. ГУОНБ имени А. И. Герцена. — Киров : ГУОНБ имени А. И. Герцена, 2004. — С. 137–142.
24. *Валева Н. Г.* Образцовые библиотеки Казанского губернского земства : к истории создания // Новая библиотека. — 2004. — № 2. — С. 16–17.
25. *Валева Н. Г.* Павленковские библиотеки Казанской губернии // Науч. Татарстан. — 2004. — № 12. — С. 149–152.
26. *Валева Н. Г.* Библиотеки-читальни попечительства о народной трезвости // Библиотечный вестник. — 2002. — № 1. — С. 24–26.
27. *Валева Н. Г.* Библиотечно-просветительная политика Казанского земства // Объед. науч. журн. — 2004. — № 33. — С. 24–37.
28. *Валева Н. Г.* Земские библиотеки Казанской губернии : проблемы становления // Вестник КазГУКИ. — 2005. — № 2, ч. 2. — С. 111–114.
29. *Валева Ю. Н.* Библиотека Казанского губернского статистического комитета : особенности организаций фонда // Вестник КГУКИ. — 2014. — № 1. — С. 137–142.
30. *Васильев П. П.* Частные библиотеки в Казани. // Журнал министерства народного просвещения. — 1863. — № 8. — С. 96.
31. Вехи истории Национальной библиотеки Республики Татарстан : Казанская городская публичная библиотека : в 2 кн. Кн. 1 : Архивные документы, материалы периодической печати и изданий. 1837–1915 / Национальная библиотека Республики Татарстан; сост. Р. К. Юнусова, Р. У. Елизарова; науч. ред. Е. И. Карташева; отв. ред. И. Г. Хадиев. — Казань : Милли китап, 2015. — 160 с.
32. *Габдельганеева Г. Г.* Казанская городская публичная библиотека в начале XIX века // Документ в социокультурном пространстве региона (теория, история и современность) : материалы межрегиональной заочной научно-практической конференции. — Казань : КазГУКИ, 2017. — С. 133–143.
33. *Габдельганеева Г. Г.* Коммерческие библиотеки Казани XIX — начала XX вв. // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию КазГУКИ. — Казань, 2014. — С. 57–61.
34. *Габдельганеева Г. Г.* Первая татарская общественная библиотека Казани : 1000-летию города и 100-летию первой татарской общественной библиотеки г. Казани посвящается // Библиотечный вестник : научно-практический журнал. — 2005. — № 1/2. — С. 8–13.
35. *Габдельганеева Г. Г.* Татарские библиотеки Казани начала XX века // Восток и Запад : глобализация и культурная идентичность : материалы междунар. конгр., посвящ. 1000-летию г. Казани / Сост. Г. Меньчиков, А. Абдулхакова. — Казань, 2005. — С. 281–286.
36. *Габдельганеева Г. Г.* История библиотеки Казанской духовной семинарии // Библиотечно-информационная деятельность в контексте культурных традиций региона : материалы региональной научно-практической конференции. — Самара, 2005. — С. 48–52. — (Четвертые Азаровские чтения).
37. *Габдельганеева Г. Г.* История одной казанской библиотеки // Скворцовские чтения. Библиотечное дело — 2012 : библиотечно-информационная деятельность в пространстве науки, культуры и образования : материалы 17-й научной конференции, 25–26 апреля 2012 г. / МГУКИ. — Ч. 2. — Москва : МГУКИ, 2012. — С. 225–227.
38. *Габдрафикова Л.* Татарское буржуазное общество: стиль жизни в эпоху перемен (вторая половина XIX — начало XX века). — Казань : Татарское книжное издательство, 2015. — 366, [1] с.



39. *Гайнуллина А. В.* И. А. и Н. И. Второвы и их роль в открытии публичной библиотеки г. Казани // Библиотека в контексте истории : материалы 9-й международной научной конференции, 3–4 октября 2011 г. — Москва : Пашков дом, 2011. — С. 244–249.
40. *Гайнуллина А. В.* К истории общественных библиотек г. Казани и их просветительской миссии в первой четверти XX века // Скворцовские чтения. Библиотечное дело — 2013 : библиотечно-информационная деятельность в современной системе информации, документных коммуникаций и культуры : материалы 18-й международной научной конференции, 24–25 апреля 2013 г. / МГУКИ. — Ч. 1. — Москва, 2013. — С. 34–35.
41. *Гайнуллина А. В.* К истории частных библиотек общественного пользования г. Казани XIX века // Библиотека в контексте истории : материалы 8-й международной научной конференции (5–6 октября 2009 г.) / МГУКИ. — Москва, 2009. — С. 16–19.
42. *Гайнуллина А. В.* Просветительская миссия общественных библиотек г. Казани в первой четверти XX века // Основные социокультурные процессы Татарстана и Узбекистана : проблемы, тенденции, новации. — Вып. 1. — Казань : КазГУКИ, 2009. — С. 111–115.
43. *Гайнуллина А. В.* Роль Казанской публичной библиотеки в развитии информационно-духовной культуры города (1865–1880 гг.) : К 1000-летию г. Казани и 140-летию открытия библиотеки. — URL: [http://libconfs.narod.ru/2005/s9/s9\\_p4.htm](http://libconfs.narod.ru/2005/s9/s9_p4.htm) (дата обращения: 22.04.2020).
44. *Гайнуллина А. В.* Страницы истории Научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского Казанского государственного университета (КГУ) в начале XX века : к 200-летию КГУ и 1000-летию Казани // Библиотека в контексте истории : материалы 6-й международной научной конференции / РГБ. — Москва : Пашков дом, 2005. — С. 224–226.
45. *Гайнуллина А. В.* Частные книжные коллекции в библиотеках Казани (вторая половина XIX и начало XX в.) // Наука о книге. Традиции и инновации, 28–30 апреля 2009 г. — Ч. 1. — Москва : Наука, 2009. — С. 376–378.
46. *Глухов М. С.* Казанский ретро-лексикон : первый опыт родословно-биографической и историко-краеведческой энциклопедии. — Казань : Основа, 2002. — 575 с.
47. Годовой отчет бесплатной народной библиотеки в слободе Казанских пороховых заводов за 1897 год. — Казань : Типо-лит. В. М. Ключникова, 1898. — 15 с.
48. *Горшкова Н. Н.* Книжная культура Казани 1920-х гг. и журнал «Казанский библиофил» как ее отражение // Библиосфера. — 2010. — № 4. — С. 19–23.
49. *Горшкова Н. Н.* Личные книжные коллекции казанских // Первая международная конференция «Библиофильство и личные собрания». — Москва : Пашков дом, 2011. — С. 139–146.
50. *Горшкова Н. Н.* Тенденции развития казанского библиофильства последней трети XIX — первой трети XX веков (на примере личных книжных коллекций ученых) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 1. — С. 106–108.
51. Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 3755.
52. Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 6733.
53. Государственный архив РТ. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 4. — Д. 1657.
54. Государственный архив. Ф. 1. Канцелярия Казанского губернатора. — Оп. 3. — Д. 9373.
55. *Данилов В. Л.* Из истории издания и распространения мусульманской книги в России // Вестник Омского университета. — 2004. — № 2. — С. 102–106.
56. Доклад Казанской уездной земской управы. Уездному земскому собранию (1875–1914) : Об организации центральной учительской библиотеки при Казанской уездной земской управе. — Казань, 1896. — 2 с.
57. *Ермолаева Н. В.* Дары известных деятелей науки и культуры XIX в. в фондах Научной библиотеки Казанского университета // История библиотек : исследования, материалы, документы : сборник научных трудов / РНБ. — Вып. 9. — Санкт-Петербург : Издательство РНБ, 2012. — С. 10–18.
58. *Ермолаева Н. В.* Книжное собрание профессора Казанского университета Н. Н. Булича // Библиотека Казанского университета : фонды, раритеты, история. — Казань, 1989. — С. 34–56.

59. *Загвозкина В. Г.* Литературные тропы : поиски, встречи, находки. — Казань : Татарское книжное издательство, 1991. — С. 30–31.
60. *Зайцева А. А.* «Кабинеты для чтения» в Санкт-Петербурге конца XVIII — начала XIX века // Русские библиотеки и частные книжные собрания XVI–XIX веков : сборник научных трудов. — Ленинград : БАН, 1979. — С. 29–46.
61. *Залкинд Г. М.* Опыт имущественной характеристики первого русского романтика / Г. М. Залкинд, Г. П. Каменев. — Казань, 1926. — 117 с.
62. *Знаменский П.* История Казанской духовной академии за первый (дореформенный) период ее существования (1842–1870 годы). Выпуск 2. — Казань : Императорский университет, 1892. — 593 с.
63. Из истории библиотеки Казанского университета, XIX — начало XX вв. / М. Ш. Абузярова и др. — Казань : Изд-во Казанского университета, 2014. — 102, [1] с.
64. История библиотечного дела Татарстана (XVI в. — 2-ая половина XX века). Вып. 1 / НБ РТ; Сост. Е. Г. Шемелова; отв. ред. А. Х. Мушинский. — Казань, 1997. — 50 с.
65. История Казани в документах и материалах. XIX век. Книга 5 : Культурная жизнь города / Под ред. И. К. Загидуллина. — Казань : Татарское книжное издательство, 2014. — 671 с.
66. История казанского книжного дела в документах и материалах : хрестоматия. Кн. 2 / Сост. Г. Г. Габдельганеева. — Казань, 2017.
67. *Казанский М. В.* Библиотека Казанского общества врачей за 25 лет его существования. — Казань : Императорский университет, 1897. — 35 с.
68. *Каримуллин А. Г.* Книги и люди. — Казань : Татарское книжное издательство, 1985. — С. 233–241.
69. Каталог библиотеки Казанского купеческого собрания г. Казани. 1909–1910 г. — Казань : Электро-скоропечатня Окунь, 1910. — 39 с.
70. Каталог библиотеки Казанского купеческого собрания, составленный в 1899 году. — Казань : Типо-литогр. И. С. Перова, 1899. — 44 с.
71. Каталог книг библиотеки Общества любителей шахматной игры в Казани. — Казань : Типо и литогр. А. А. Родионова, 1900. — 16 с.
72. Каталог книг Общества любителей шахматной игры в г. Казани : Продолжение : Книги, вошедшие в состав библиотеки с 1 апр. 1908 г. по 15 апреля 1910 г. / Сост. под рук. чл. Правления Об-ва Л.Ш.И. Н. Д. Колотинского. — Казань : Типо-лит. ун-та, 1910. — 136 с.
73. *Катанов Н. Ф.* Несколько слов о казанских коллекционерах // Казанский музейный вестник. — 1920. — № 7–8. — С. 35–46.
74. *Керчикер И.* Из истории народной школы Казанской губернии // Русская школа. — 1894. — № 5–6. — С. 15–32.
75. Коллекция книг Общества врачей г. Казани в фонде Научной библиотеки Казанского ГМУ : библиогр, указатель / Казан. гос. мед. ун-т; сост. Р. Л. Керженевич, Г. З. Фаткуллина; под ред. С. А. Семенычевой. — Казань : КГМУ, 2016. — 50 с.
76. *Корнилов П. Е.* Книжные знаки библиотеки Н. Я. Агафонова. — Казань, 1929. — 8 с.
77. *Крейденко В. С.* Методология и методика библиотечного исследования : Учеб. пособие по курсу «Библиотечковедение» для студентов библиотечного факультета / Министерство культуры РСФСР, Ленинград. гос. ин-т культуры имени Н. К. Крупской. — Ленинград : ЛГИК, 1977. — 81 с.
78. *Лаврский К. В.* Карл Федорович Фукс и его время // Казанский литературный сборник. — 1878. — С. 223–255.
79. *Лихачев Н. П.* Генеалогическая история одной помещичьей библиотеки. — Санкт-Петербург, 1913. — 21, [1] с.
80. *Лобачева Е. Э.* Вклад казанских архиереев в Библиотеку Казанской духовной академии (1842–1870) // Региональные проблемы истории книжного дела : материалы II Всероссийской (с меж-

- дународным участием) научной конференции, 25–26 октября 2011 г. / Челябинская государственная академия культуры и искусств. — Челябинск, 2011. — С. 119–121.
81. *Лобачева Е. Э.* Крупные частные вклады в библиотеку Казанской духовной академии (1842–1870) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2010. — № 4. — С. 62–65.
82. *Макарова Е. А.* Феномен частных библиотек г. Томска конца XIX — начала XX в. // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2012. — № 1. — С. 67–79.
83. *Мартынов И. Ф.* Частные библиотеки в России XVIII в. // Памятники культуры : Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник. — 1976. — С. 101–116.
84. *Матвеев М. Ю.* Земство и библиотечное дело : по материалам общероссийской печати 1864–1917 // Российская национальная библиотека [сайт]. — URL: <http://www.nlr.ru/res/epubl/zemstvo/> (дата обращения: 22.02.2020).
85. *Матвеев М. Ю.* Библиотеки Российской империи в 1850–1860 гг. в системе духовного и светского образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 1. — С. 75–88.
86. *Матвеев М. Ю.* Библиотеки общественных организаций в дореволюционной России. Часть 1. Библиотеки при объединениях библиотекарей, философских и религиозных обществах, обществах в сфере общественных наук // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2013. — № 4. — С. 27–44.
87. *Матвеев М. Ю.* Библиотеки общественных организаций в дореволюционной России. Часть 2. Библиотеки естественнонаучных, математических, медицинских, технических, сельскохозяйственных, искусствоведческих и других обществ // Вестник Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2014. — № 1. — С. 83–95.
88. *Матвеев М. Ю.* Библиотеки, организованные по сословному и профессиональному признаку : вторая половина XIX — начало XX в. // Труды Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. — 2013. — Т. 201, Ч. 1. — С. 145–155.
89. *Матвеева Г. В.* Библиотека на службе миссионеров / Г. Г. Габдельганеева, Г. В. Матвеева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2013. — № 4–1. — С. 121–127.
90. *Мингазетдинова Г. Г.* Личная библиотека М. И. и Я. М. Лопаткиных : (опыт реконструкции). — Казань : Изд-во КГУ, 2005. — 23 с. : ил.
91. *Миннуллин З. С.* Восточный клуб : исторический очерк = Шэрык клубы : тарихи очерк. — Казань : Татарское книжное издательство, 2013. — 95 с.
92. *Миннуллин З. С.* Татарские общественные библиотеки конца XIX — начала XX века // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 3. — Ч. 2. — С. 100–103.
93. Народное образование в Казанском учебном округе за 1906 г. // Нач. обучение : (прил. к «Циркуляру по Казан. учеб. окр.»). — 1908. — № 1. — С. 18–19.
94. Национальная библиотека Республики Татарстан : к 140-летию со дня основания первой публичной библиотеки в г. Казани / Сост. К. Б. Фахтеева. — Казань : Милли китап, 2005. — 92 с.
95. Национальные библиотеки : вехи истории и современный облик : материалы Международной научно-практической конференции (г. Казань, 14–16 октября 2015 г.) / Министерство культуры Республики Татарстан, Национальная библиотека Республики Татарстан; сост. Р. У. Елизарова, Г. В. Пичугина. — Казань : Милли китап, 2016. — 373 с. : ил.
96. *Недорезова И. А.* К вопросу об изучении частных библиотек : театральная библиотека П. М. Медведева // Рукописная и старопечатная книга : проблемы сбора, сохранения и изучения : научно-практическая конференция : тезисы докладов. — Казань, 1995. — С. 97–98.
97. О городской публичной библиотеке // Казанские губернские ведомости. — 1859. — 24 января (№ 4). — С. 31.
98. Обзор Казанской губернии за 1895 год. — Казань, 1895.

99. Осоргин М. А. Заметки старого книгоеда. — Москва : Книга, 1989. — 288 с.
100. Отчет о состоянии Библиотеки св. равноапостольного Владимира за 1891-й год. — Казань : Тип. Губ. Правл., 1892. — 7 с.
101. Отчет о состоянии Библиотеки-читальни св. равноапостольного князя Владимира в гор. Казани за 1896 год. — Казань, 1897. — 8 с.
102. Отчет о состоянии Казанской городской общественной библиотеки и ее филиального Отделения. — Казань, 1902.
103. Отчет церковно-археологического общества в Казани за 1912–13 год (VII-й год его существования). — Казань : Центр. тип., 1914. — 5 с.
104. Отчет Церковно-исторического архивного общества Казанской епархии. — Казань : Центр. тип., 1917. — 47 с.
105. Отчет Церковно-исторического общества Казанской епархии за 1915 год. — Казань : Центр. тип., 1916. — 31 с.
106. Панченко А. М. Классификация военных библиотек русской армии // Библиосфера. — 2015. — № 1. — С. 28–40.
107. Парамонова Н. Б. Г. И. и А. Г. Мясниковы — книготорговцы русской провинции первой половины XIX века // Книга в России XVII — начала XIX века. Проблемы создания и распространения. — Ленинград, 1989. — С. 68–79.
108. Педагогическая хроника // Народная школа. — 1887. — № 3. — С. 51–52.
109. Пинегин М. Казань в ее прошлом и настоящем. — Санкт-Петербург, 1890. — С. 522.
110. Правила для гг. членов, пользующихся книгами из Библиотеки Вспомогательного общества приказчиков в Казани : (Утв. 10 ноября 1893 г.). — Казань, 1897. — 7 с.
111. Правила пользования книгами из библиотеки «Собрания служащих в правительственных и общественных учреждениях г. Казани», утвержденные общим собранием гг. членов 22-го декабря 1901 года. — Казань, 1902. — 2 с.
112. Правила пользования книгами из Библиотеки Общества любителей шахматной игры в г. Казани. — Казань, 1900. — 48 с.
113. Прогулки по Казани. VI. Университетская б-ка // Казанские губернские ведомости. — 1850. — 24 апр. (№ 17). — С. 138–141.
114. Проект инструкции для «Техническо-ремесленной библиотеки» Казанского отделения Русского технического общества. — Казань, 1897. — 6 с.
115. Рабочая книга социолога / АН СССР. — 2-е изд., доп. — Москва : Наука, 1983. — 477 с.
116. Рейтблат А. И. Библиотеки для чтения и их читатель // От Бовы до Бальмонта : Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. — Москва, 1991.
117. Сафиуллина-Аль Анси Р. Р. Татарская книжная традиция XIX–XX вв. : рукописная и печатная книга // Филология и культура. — 2013. — № 1. — С. 163–169.
118. Сидорова М. М. Автографы в книжном собрании Н. Н. Булича // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия : гуманитарные науки. — Т. 149, Кн. 2. — С. 36–46.
119. Собрания книжных памятников (редких и ценных изданий) в библиотеках, музеях и архивах Российской Федерации : библиографический указатель (1917–2014) / Российская государственная библиотека, Научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги); отв. сост. Л. И. Фурсенко; сост. О. А. Грачева, Н. Г. Ромашева; послесл. А. Ю. Самарина. — Изд. 4-е, перераб. и доп. — Москва : Пашков дом, 2015. — 627 с.
120. Соловьев А. А. История библиотечного дела Верхнего Поволжья в XIX — начале XX века : по материалам Владимирской, Костромской и Ярославской губерний : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук : 05.25.03. — Казан. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань, 2016. — 45 с.
121. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М., 1990.

122. Анисимова Е. Е. О целостности и связности креолизованного текста (к постановке проблемы) // Филологические науки. — 1996. — № 5.
123. Спутник по Казани : иллюстрированный указатель достопримечательностей и справочная книжка города / Под ред. проф. Н. П. Загоскина. — Казань, 2005. — 847 с.
124. Столяров Ю. Н. Распространение ислама и мусульманских библиотек в России : к 110-летию Мусульманского отделения Национальной библиотеки Республики Татарстан и 25-летию Республиканской крымскотатарской библиотеки имени И. Гаспринского // Научные и технические библиотеки. — 2015. — № 11. — С. 37–49.
125. Съезд директоров народных училищ и начальников учительских школ, бывший в г. Казани в августе 1907 года // Нач. обучение : (прил. к «Циркуляру по Казан. учеб. окр.»). — 1907. — № 10. — С. 394–395.
126. Татарская энциклопедия : [в 6 т.] / Гл. ред. М. Х. Хасанов (т. 1–5); А. М. Мазгаров (т. 6); отв. ред. Г. С. Сабирзянов. — Казань : Ин-т татар. энцикл., 2002–2014.
127. Терновский С. А. Историческая записка о состоянии Казанской духовной академии после ее преобразования. 1870–1892. — Казань : Императорский университет, 1892. — 652 с.
128. Тичер С. Методы анализа текста и дискурса / С. Тичер и др.; пер. с англ. и науч. ред. А. А. Киселевой. — Харьков : Гуманитарный Центр, 2009. — 354 с.
129. Фатхеева К. Б. История библиотечного дела Татарстана. Дореволюционные библиотеки Казани и Казанской губернии (XIX–XX вв.). Вып. 2 / Национальная библиотека Республики Татарстан; сост. К. Б. Фатхеева; отв. ред. А. Р. Абдулхакова. — Казань : Милли китап, 1999. — 64 с.
130. Федоров М. К. Нелегальные библиотеки с начала 70-х годов до второй половины 90-х годов прошлого столетия // Из истории нелегальных библиотек революционных организаций в царской России : сборник материалов под ред. Е. Д. Стасовой. — Москва : ГБ СССР, 1956. — С. 34.
131. Хамитбаева Н. С. Казанские библиотеки XIX века (по материалам периодической печати) // Из истории и культуры народов среднего Поволжья. — 2013. — № 3. — С. 226–238.
132. Чельшев Б. Д. В поисках редких книг. — Москва : Просвещение, 1970. — 110 с.
133. Шагиахметова Г. Г. Иван Алексеевич Второв и его библиотека // Библиотекосведение. 2003. — № 2. — С. 74–79.
134. Шишкин В. И. Казанские частные библиотеки для чтения 30–60-х гг. XIX века / В. И. Шишкин, Ж. В. Щельванова // Библиотека Казанского университета : Фонды, раритеты, история. / Науч. библиотека имени Н. И. Лобачевского КГУ. — Казань, 1989. — С. 77–87.
135. Щельванова Ж. В. К истории Научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского : 30-е годы XX века // Библиотечный вестник. — 2004. — № 1. — С. 21–26.
136. Юнусова Р. К. Иван Андреевич Шидловский и судьба его библиотеки // Каз@нские истории: [сайт]. — URL: <http://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/istoriya-v-litsakh/zhzl-kazanskaya-seriya/14172-ivan-andreevich-shidlovskij-1822-1884-i-sudba-ego-biblioteki> (дата обращения: 22.04.2020).
137. Юнусова Р. К. Книжная коллекция И. А. Второва — составная часть фонда Казанской городской публичной библиотеки // Библиотекосведение. — 2016. — № 4. — С. 74–79.
138. Ядов В. А. Социологическое исследование : методология, программа, методы. — Самара: Изд-во «Самарский университет», 1995. — 330 с.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Типизация казанских книгособирателей

Типы книгособирателей	Видные деятели Казани
Собиратели-библиофилы (редкие старинные рукописные и печатные издания)	Медик Н. А. Толмачев Химик М. И. Лопаткин Слависты М. П. и Н. М. Петровские Естествоиспытатель А. М. Вилькен Краевед Н. Я. Агафонов Булич Н. Н.
Собиратели-утилитаристы (книжные коллекции изданий, необходимых для работы)	Медик С. С. Зимницкий Медик В. С. Груздев Медик К. В. Ворошилов
Собиратели-исследователи (самостоятельные научные изыскания на основе личных библиотек)	Историк русской литературы Н. Н. Булич Миколог Н. В. Сорокин Профессор римской словесности Д. И. Нагуевский Языковед В. А. Богородицкий Археограф С. Вахиди Тюрколог Н. Ф. Катанов
Собиратели-читатели (общая формулировка, подразумевающая книжные собрания разрозненной тематики, где выбор не продиктован исключительно научными, библиофильскими или профессиональными изысканиями)	Писатель Ф. Амирхан Искусствовед В. В. Егерев, Священник Е. А. Малов, Языковед С. Е. Малов, Книготорговец А. Г. Мясников Отставной титулярный советник И. А. Шидловский Казначей Казанского военного училища Н. И. Кунавин
Собиратели-благотворители (книжные собрания впоследствии были переданы в дар и послужили основой первоначального фонда для учебных, общественных библиотек или «переросли» в библиотеки общественного пользования)	Религиозный и общественный деятель Г. М. Галиев (Баруди) Городничий И. А. Второв Востоковед И. Ф. Готвальд

Сводная таблица частных библиотек для чтения

Тип учреждения	Кому принадлежит	Кем и когда разрешено открытие	Состав фонда. Сохранившиеся документы	Сведения о числе томов
Личная библиотека	Агафонову Н. Я.	Дата начала формирования неизвестна	Издания XVIII, произведения Ф. Вольтера, справочники, словари, мемуарная литература, литературные альманахи, труды по богословию. <i>Агафонов Н. Я. Каталог книг библиотеки покойного Николая Яковлевича Агафонова в Казани. — Казань: типо-лит. Ун-та, 1911. — 103 с.</i>	2703 единиц хранения. 37 на иностранных языках.
Личная библиотека	Амирхану Ф.	Дата начала формирования неизвестна	История, география, общественно-политическая литература, книги на татарском, русском и иностранных языках, художественная литература.	Перечень изданий библиотеки, составленный Амирханом, содержал около 800 названий
Личная библиотека	Историку Арцъбашеву Н. С.	Дата начала формирования неизвестна	Русские летописи в копиях, мемуары, словари, сочинения по философии, издания Общества истории и древностей российских, первое издание «Слова о полку Игореве».	173 названия книг и рукописей в 357 томах передана в Научную библиотеку Казанского университета (1857).
Личная библиотека	Религиозному и общественному деятелю Баруди Г.	Дата начала формирования неизвестна	Рукописные и старопечатные книги религиозного содержания; по истории, грамматике арабского и персидского языков; книги на арабском, персидском, татарском, русском и других языках; различные словари (русско-татарский, русско-арабский и др.).	3241 печатная книга и 947 рукописей в личной библиотеке; 2945 книг в библиотеке для шакирдов медресе «Мухаммадия»; 3277 книг и рукописей в Публичной библиотеке Казани (1914) Книги на арабском — 2724 единиц. Книги на татарском — 446 единиц.
Личная библиотека — Научная библиотека Казанского университета	Профессору Буличу Н. Н.	Дата начала формирования неизвестна	Книги на русском и иностранном языках по филологии, филологии, истории, этнографии, истории религий. Произведения русской и мировой художественной литературы, в том числе запрещенные цензурой. Литературные и научные журналы, исторические труды, дневники и воспоминания, философские сочинения. Имеют экслибрис «Библиотека Н. Н. Булича».	Около 7 тысяч томов; по каталогу — более 3 тысяч названий, из них около 1000 на иностранных языках

Личная библиотека	Историку и археологу Вахидову С. Г. (Вахиди)	Собиралась с 1905 г.	Рукописные книги на восточных языках	Около 200 книг — Отдел восточных рукописей Национального музея РТ (1925); 1127 рукописных книг — Татарский научно-исследовательский экономический институт (1930; имеет опись); 500 рукописей на тюрко-таатарском, персидском и арабском языках — Санкт-Петербургский филиал востоковедения РАН (1936); 140 рукописей — Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН
Личная библиотека	Естествоиспытателю и педагогу Вилькену А. М.	Дата начала формирования неизвестна	Книги на русском и иностранных языках, журналы XIX века, документы из личного архива. История, литературоведение, философия, искусство, естествознание, художественная литература. Многотомные энциклопедические словари, альбомы репродукций, карикатур, гравюр и т. п.	9976 единицы хранения — Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН. Около 1000 рукописных книг и документов — Национальный музей РТ.
Личная библиотека	Востоковеду Готвальду И. Ф.	Дата начала формирования неизвестна	Рукописи на арабском, персидском, татарском, киргизском, турецком языках. Книги на татарском языке, в том числе 30 трудов К. Насыри, а также Г. Баруди, Ш. Марджани. Несколько изданий Корана, труды востоковедов, издания самого Готвальда с его рукописными примечаниями — «Описание арабских рукописей...» (1855) и «Опыт арабско-русского словаря на Коран» (1863).	Более 2500 названий; 870 названий на западно-европейских языках и 268 рукописей.
Библиотека + кружок для самообразования	Деренкову А. С.	Организована в 1880-е гг.	Периодические издания. Легальная и нелегальная литература, художественная литература, исторические сочинения	Общее количество книг неизвестно
Личная библиотека в доме Каменева	Поэту Каменеву Г. П.	Дата начала формирования неизвестна	Издания XVIII века	489 томов, из них 296 на русском языке (опись 1803 г.)
Частная библиотека общественного пользования	Казначее Казанского военного училища Кунавану Н. И.	Открыта в начале 1860-х гг.	Произведения художественной литературы и журналы.	Продана Шидловскому И. А. (1864)
Личная библиотека	Общественному деятелю Максудову А. Н.	Дата начала формирования неизвестна	Древние рукописные и печатные книги на татарском, арабском, персидском языках, документы по истории татарской культуры, подшивки газет «Юлдуз», издания 2-ой половины XIX века.	Сохранилось всего 140 единиц хранения, из них около 20 рукописей.



Продолжение табл. прилож. 2

Тип учреждения	Кому принадлежит	Кем и когда разрешено открытие	Состав фонда. Сохранившиеся документы	Сведения о числе томов
Личная библиотека	Богослову и философу Марджани Ш.	Дата начала формирования неизвестна	Рукописи восточных авторов по истории, философии, богословию, мусульманскому праву; художественная и религиозная литература.	Более 4 тысяч книг и рукописей. Сохранилось 1250 единиц хранения (Научная библиотека Казанского университета (1937)) и 74 тома — Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН.
Личная библиотека	Медведеву П. М.	Начало формирования: 1857–1858 г.	Печатные издания, литографии, рукописи пьес русских и иностранных авторов, биографии артистов. Есть карточный каталог (Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки Казанского университета).	Около 2000 единиц хранения.
Личная библиотека	Бывшему секретарю Петербургской Академии художеств Полянскому В. И.	Дата начала формирования неизвестна	Издания XVIII века по философии, филологии, истории; художественная литература. Книги на иностранных (преимущественно на французском) языках.	298 названий в 693 томах подарены Казанской первой мужской гимназии (1798), впоследствии 287 книг переданы в библиотеку Казанского университета.
Личная библиотека	Профессору Казанского университета Фукусу К. Ф.	Дата начала формирования неизвестна	Книги по истории, топографии и этнографии России, татарские и старообрядческие рукописи	Общее количество книг неизвестно
Библиотека для чтения	Сверхштатному учителю Казанского уездного училища Штейну	С разрешения г. Министра внутренних дел в 1864 г.	Русские книги, имеется рукописный каталог	Общее количество книг неизвестно
Библиотека + книжный магазин на Воскресенской улице в доме Месетникова	Отставному титулярному советнику Шидловскому И. А.	По свидетельству начальника губернии 22 ноября 1865 года.	Русские книги и периодические издания. <i>Шидловский И. А. Основной каталог книг библиотеки И. А. Шидловского при книжном его магазине в Казани. — Казань, 1868. — 260 с.</i>	3060 названий (около 6 тысяч томов). Выписывалось более 40 наименований журналов и газет. Продана Шерстневой И. А. (1872)
Библиогазета + книжный магазин	Жене окружного землемера Шерстневой А. А.	Губернским правлением 11 апреля 1872 г.	Русские книги <i>1-е дополнение к каталогу книг библиотеки А. А. Шерстневой при книжном ее магазине в Казани. — Казань: Тип. и лит. М. А. Гладышевой, 1872. — 92, [2] с.; 16 см</i>	Общее количество книг неизвестно

Библиотека + книжный магазин	Подполковнику Дженеву М. В.	Губернским правлением 6 июня 1872 г.	Педагогические и детские книги, есть каталог Дженев, М. В. <i>Каталог Детской библиотеки М. Д. в Казани. — Казань, 1876. — [2], 60 с.</i>	Общее количество книг неизвестно
Библиотека для чтения	Дворянину Соловьеву	Губернским правлением 20 января 1870 г.	Общественно-политические, профессиональные (практические), литературно-художественные, издания.	1413 наименований, в том числе 1349 книг и 24 периодических изданий (по каталогу 1870 г.)
Библиотека для чтения	Отставному надворному советнику Степанову С. В.	Губернским правлением с 1877 г.	Русские книги	Общее количество книг неизвестно
Библиотека + книжный магазин	Чебоксарскому помещику Рязанову	Губернским правлением с 1869 г.	Русские книги	Общее количество книг неизвестно
Библиотека для чтения	Ординатору госпитальной клиники Котовщикову	Губернским правлением с 1873 г.	Русские книги	Общее количество книг неизвестно
Библиотека + читальный кабинет + кабинет + книжный магазин	Жене титулярного советника Перимовой Э. С.	Губернским правлением с 1874 г.	Книги на французском и немецком языках (преимущественно беллетристика), книги на русском языке, детские издания. Перимова Э. С. <i>Каталог книг и журналов Библиотеки Э. С. Перимовой в Казани на 1876 год: Вып. 1. — Казань, 1876.</i>	Общее количество книг неизвестно
Библиотека в здании городского пассажа	Жене чиновника XII класса Михайловой	Губернским правлением с 1877 г.	<i>Основной систематический каталог книг Библиотеки, бывшей Михайловой: Основание Б-ки положено в 1860 г. в Казани. — Казань, 1901. — [4], 132 с.</i>	20 000 томов
Библиотека на Воскресенской улице в доме Чельшева	Жене бельгийского подданного Брюно А. В.	Казанским губернатором 10 января 1885 г.	Книги на русском и западноевропейских языках, периодические издания, ноты. Брюно А. В. <i>Основной, систематический каталог русских книг Библиотеки для чтения русских, французских, немецких и английских книг А. В. Брюно в Казани: Б-ка основана в 1874 г. — Казань, 1902. — [2], 106, 15 с.</i>	до 14 тыс. томов (1892)
Библиотека на Воскресенской улице в магазине «Восточная лира»	Юшковой Л. Г.	Казанским губернатором 18 января 1890 г.	Русские и иностранные книги, есть каталог Юшкова Л. Г. <i>Каталог театральных пьес библиотеки «Восточная лира» в г. Казани. — Казань, 1890. — 48 с.</i>	11 000 томов

Окончание табл. прилож. 2

Тип учреждения	Кому принадлежит	Кем и когда разрешено открытие	Состав фонда. Сохранившиеся документы	Сведения о числе томов
Библиотека на Воскресенской улице в городском Пассаже	Врачу Кротову М. В.	Казанским губернатором 28 мая 1897 г.	Русские и иностранные книги, есть каталог	Общее количество книг неизвестно
Библиотека на Покровской улице в доме Головиной	Дворянке Пальчинской А. И.	Казанским губернатором 8 апреля 1894 г.	Русские и иностранные книги, есть каталог <i>Основной систематический каталог книг Библиотеки, бывшей Михайловой: Основание Б-ки положено в 1860 г. в Казани. — Казань, 1901. — [4], 132 с. Общее количество книг неизвестно</i>	Общее количество книг неизвестно
Библиотека на Покровской улице в доме Пермяковой	Жене коллежского секретаря Рейнгардт Л. П.	Казанским губернатором 31 декабря 1897 г.	Русские и иностранные книги, есть каталог <i>Рейнгардт Л. П. Каталог книг французских и немецких библиотеки Л. П. Рейнгардт в Казани. — Казань, 1899. — [34] с.</i> <i>Рейнгардт Л. П. Каталог книг Библиотеки Л. П. Рейнгардт в Казани. — Казань, 1898 (обл. 1899). — 172 с.</i>	Общее количество книг неизвестно
Библиотека при книжном магазине на Проломной улице в доме Тимофеева	Казанскому мещанину Ф. А. Ярыгину	Казанским губернатором 23 ноября 1899 г.	Нет сведений	Общее количество книг неизвестно
Библиотека при книжной лавке	Купцу Мясникову А. Г.	Книжный магазин и библиотека для чтения при нем открылись с 1834 г.	Книги по многим отраслям знаний; беллетристика, периодические издания, коллекция трудов ученых Казанского университета; комплекты региональных газет и журналов.	Более двух тысяч томов и до 20 наименований журналов

**Сводная таблица библиотек  
общественных организаций и учебных заведений**

Тип учреждения	Кому принадлежит	Кем и когда разрешено открытие	Состав фонда . Сохранившиеся документы	Число томов
Бесплатная народная библиотека в Пороховой Слободе	Благотворителям Лукницким	Губернатором Полторацким П. А. в 1895 г.	Беллетристика. Книги по истории, географии, словесности, сельскому хозяйству, медицине. Духовная литература. <i>Казанские пороховые заводы. Годовой отчет Бесплатной народной библиотеки в слободе Казанских пороховых заводов. — Казань, 1897 – 1898.</i>	До 900 томов
Народная читальня на углу Булака и Кузнечного переулка в доме Казанского общества трезвости	Казанскому обществу трезвости	Губернатором Полторацким П. А. 15 февраля 1895 года	Книги духовно-нравственного, общеобразовательного и беллетристического содержания	Общее количество книг неизвестно
Народная читальня на Московской улице в доме Городского общественного управления	Попечительству Боголюбской церкви	Губернатором Полторацким П. А. 24 июля 1895 года	Книги духовно-нравственного, общеобразовательного и беллетристического содержания	Общее количество книг неизвестно
Библиотека-читальня при лечебнице для алкоголиков в г. Казани на 1-й Академической улице в доме общества	Казанскому обществу трезвости	Губернатором Полторацким П. А. 23 июля 1900 г.	Книги духовно-нравственного, общеобразовательного и беллетристического содержания	Общее количество книг неизвестно
Библиотека-читальня для членов Общества трезвости на Подлужной улице в собственном доме Комитета Казанского общества трезвости	Казанскому обществу трезвости	Губернатором Полторацким П. А. 28 июня 1900 г.	Книги духовно-нравственного, общеобразовательного и беллетристического содержания	Общее количество книг неизвестно
Народная библиотека-читальня в Ягодной слободе по Архангельской улице в собственном доме	Торгово-промышленному обществу Алафузовских фабрик и заводов.	Библиотека-читальня открыта 14 ноября 1900 г. Библиотека с выдачей книг открыта 14 декабря 1900 г.	Книги духовно-нравственного, общеобразовательного и беллетристического содержания	До 2500 томов

Окончание табл. прилож. 3

Тип учреждения	Кому принадлежит	Кем и когда разрешено открытие	Состав фонда. Сохранившиеся документы	Сведения о числе томов
Библиотека Казанского статистического комитета	Казанскому статистическому комитету. В 1886 году книжный фонд был помещен в помещение губернской земской управы.	Открыта с 1853 г.	Книги на русском и иностранных языках.	2420 экз. и 913 брошюр (1889)
Библиотека Казанской духовной академии	Казанской духовной академии	Открыта в 1842 г.	Учебная литература, книги на русском, европейском и восточном языках, газеты и журналы. Велись систематический, алфавитный, хронологический, топографический каталоги.	198 рукописей и старопечатных книг казанского архиепископа Григория (1867); 1348 названий (2105 томов) казанского архиепископа Афанасия (1866); 1356 рукописей и старопечатных книг Соловецкого монастыря (1855). Всего 22144 названия книг (49129 томов) (1891).
Библиотека Казанской духовной семинарии: А) фундаментальная библиотека; Б) учебническая библиотека; В) библиотека чтения; Г) продажная библиотека	Казанской духовной семинарии	Продажная библиотека — организована в 1797 г. Библиотека для чтения — организована в 1808 г. архиепископом П. Зерновым. Пансионерская библиотека — открыта в 1886/87 г.	Собрание богословских сочинений Л. Канашевича (1733). Исторические, философские, богословские сочинения. Журналы, карты и атласы. Учебная литература. <i>Систематический каталог книг Фундаментальной библиотеки Казанской духовной семинарии. — Казань, 1889. — 388 с.</i>	4819 названий изданий и рукописей (11956 томов (1898 г.)). 58 названий книг (623 тома) — пансионерская библиотека (1886). 522 названия книг — библиотека для чтения (1818).
А) Главная библиотека при Императорском университете Б) Студентская библиотека при университете	Императорскому Казанскому университету	Министерством народного просвещения	Книжные собрания князя Потемкина-Таврического Г. А., надворного советника Полянского В. П. архиепископа Булгара Е., лейб-медика Франка И. П., бывшего попечителя Казанского учебного округа Салтыкова М. А., адмирала Крузенштерна И. Ф., купца Зимняка С. В. и др.	129311 томов, из них 811 рукописей и 793 карты — главная библиотека (1890). 16433 томов — студентская библиотека (1890).

Казанская общественная библиотека	Казанскому городскому обществу	Губернским правлением. Открылась 10 января 1865 г.	Книги и периодические издания	Число томов — 14 746 (1890) Около 20 наименований газет и журналов.
Библиотека Специального женского учебного заведения	Специальному женскому учебному заведению	Дата начала формирования неизвестна	Нет сведений	Число томов — 1160 (1890)
Библиотека Ветеринарного института	Казанскому Ветеринарному институту	Дата начала формирования неизвестна	Нет сведений	Число томов — 6649 (1890)
Библиотека Общества врачей Казани при Казанском университете	Обществу врачей Казани (управляющий — врач Петров А. В.)	Основана в 1868 г.	Труды общества, прочая медицинская литература	3754 единицы хранения (1892)
Научно-вспомогательная библиотека Казанского статистического комитета	Казанскому статистическому комитету	Библиотека при обществе существовала с 1853 г. В 1886 году книжный фонд был перемещен в помещение губернской земской управы.	Книги на русском и иностранном языках	К 1889 году числилось 1379 названий, 2420 экз. и 913 брошюр

---

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

---

**Первая премия**

## **ФИЛЬМИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И СОВРЕМЕННЫЕ МЕДИА**

---

ШИМОХИН Богдан Сергеевич  
Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С. А. Герасимова

---

### **ВВЕДЕНИЕ**

Научно-исследовательская работа посвящена изучению тенденций изменения образности в цифровых медиа, а также такому феномену, как фильмическая реальность. Через парадигму этого понятия анализируются основные процессы, которые наблюдаются на протяжении многих лет в современных медиа. Среди них — постепенное уменьшение площади экранной плоскости и растущая популярность повествования от первого лица. В работе исследуются истоки, а также движущие силы данных процессов, определяется роль современных медиа в актуализации фильмической реальности, приводится детальный анализ такого формата киноповествования, как Screenlife.

Также, помимо прочего, приводится методика проведения экспериментов, способных доказать феномен фильмической реальности. Реализация описанных исследований будет являться новым шагом в понимании генезиса образа, способствует расширению применения VR-технологий для борьбы со стрессом, утомляемостью, а также для повышения качества образования.

Говоря о фильмической реальности, следует отметить, что введению данного термина в обиход киноведения способствовало появление и широкое распространение виртуальной реальности, цифровых медиа. Технология VR (virtual reality) возродила полемику вокруг определения экранной образности, генезиса визуальных образов, их восприятия. Невольно стали возникать вопросы о правомочности понятий «экранное искусство», «экранный образ». Ведь экран не всегда являлся характеристикой кинематографического произведения. Кинетоскоп Эдисона, который не имел экрана, тому подтверждение. Такая форма трансляции информации (непосредственно на сенсорные каналы восприятия) без воздействия экрана, экранных образов также является частью кинематографа. Следовательно, образуется понятийный вакуум.

Дабы заполнить его, и был предложен термин *фильмическая реальность*. Начать, пожалуй, стоит с арт-хауса как выразителя наиболее актуальных тенденций в искусстве. Дадим такие определения: арт-хаус — это направление кинопро-

цесса, включающее фильмы, не рассчитанные на широкую аудиторию, а именно авангардное, авторское, интеллектуальное кино, кино меньшинств<sup>1</sup>.

Цифровые медиа — это любые формы информации, произведенные, распространённые или сохранённые при помощи компьютерных технологий<sup>2</sup>.

Во многом кинематограф также можно относить к новым медиа. Здесь речь идет именно о новых, но не о цифровых медиа. Кинематограф может быть отнесен к ним в связи с тем, что обладает рядом формальных характеристик, свойственных новым медиа. А именно: дискретностью, модульностью, вариативностью, автоматизацией, сложностью декодирования.

Начнем с дискретности. Любое аналоговое произведение искусства мыслится как синкретичное и целостное. Это понимание сложено самой историей искусств, картина писалась единожды, и единственным доступным средством для ее мультипликации была рисованная копия; то же происходило и с книгой, текстом. Написанный однажды, он мог быть лишь переписан. Такой ход вещей был нарушен Гуттенбергом. Он впервые разбил целостный текст на мельчайшие элементы и сделал доступным его мультипликацию. То же произошло и при изобретении фотографии — целостная картина мира была разбита на фрагменты, которые могли быть помножены и копированы бесчисленное количество раз. Таким образом, основополагающим элементом, позволяющим произвести переход к новой форме медиа, можно считать именно дискретность, ее прогрессирующую величину. Кинематограф разбил реальность на дискретные составляющие — кадры, то же сделали и новые цифровые медиа — описали синкретичное состояние мира и предшествующих медиа при помощи бинарного кода. Реальность становится цифровой лишь после того, как превратится из непрерывной в дискретную, через описание множеством мельчайших единиц, например пикселей. Пиксели подобны литерам в книгопечатной машине Гуттенберга, они подвижны и позволяют не только продуцировать бесчисленное количество копий синкретичного произведения, но и трансформировать его.

Автоматизация как элемент авангарда свойственна кинематографу арт-хауса. Сегодня она неразрывно связана с цифровыми медиа, когда ПО и компьютер заменяют не только камеры, но и актеров. Так, ученые из Университета Нью-Йорка устроили «виртуальный театр», где в режиме реального времени «виртуальные актеры» разыгрывали постановку, основываясь на эмоциях зрителей.

Модульность фильмов определяется тем, что различные фрагменты, состоящие из мельчайших частей, могут свободно компоноваться, образуя новые произведения. В цифровых медиа это можно проследить на примере HTML-документа, включающего в себя изображения GIF и JPEG, медиаклипы, тексты, видеофрагменты, каждый из которых существует по отдельности на компьютере или в Сети. То же доступно и кинематографу. Компиляция, снабженная авторской мыслью, рождает целостные произведения искусства. Соединение, например, различных хроникальных кадров в рамках одной картины — яркая черта творчества Э. И. Шуб — фильм «Падение династии Романовых» (1927), М. И. Ромма — фильм «Обыкновенный фашизм» (1965).

<sup>1</sup> Самутина Н. В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 52.

<sup>2</sup> Новиков В. Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис. ... канд. искусствовед. — М. : ВГИК, 2019. — С. 84.



В этом контексте стоит поговорить о наиболее общем сходстве фильмов арт-хауса с цифровыми медиа. Заключается оно в буквальном подобии таких фильмов базам данных. Во-первых, арт-хаусные фильмы — это не отдельные нарративы, а их множество. Подобно данным они не подлежат обработке, а лишь «складируются» режиссером, оставляя за зрителем право анализировать эти данные с угодной ему точки зрения. Образы достигают своей максимальной концентрации именно в арт-хаусных фильмах. Этим определяется их направленность на элитарного зрителя, желающего и способного анализировать этот массив данных. Просмотр арт-хауса требует от зрителя хорошего знания разных культурных уровней, без которых ряд нарративов будет попросту не понят.

Во-вторых, борясь за расширение жанровых рамок, арт-хаусные фильмы зачастую остаются непонятыми, но не значит, что забытыми. Они аккумулируют в себе комплекс технических и идеологических приемов, которые могут быть использованы последующими поколениями кинематографистов. Так, в фильме Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929) не только демонстрируется база данных (кадры с монтажером Е. Свиловой, раскладывающей бобины с пленкой на тематические полки), фильм сам выступает базой данных, систематизируя существующие технические приемы (мультиэкспозицию, мультипликацию, замедленную/ускоренную съемку), но, помимо этого, создает задел на будущее. Кадры со съемкой спортивного матча, съемка от первого лица войдут в обиход кинематографа намного позже, с приходом новой медийности, однако они были запротокколированы Вертовым, может и неосознанно. Фильм является примером нелинейного исследования жизни — принципа, который свойственен именно для исследования баз данных. Не через взаимосвязанные элементы, а через подобия. Вот что говорит об этом Михаил Кауфман: «Обычный человек находится в некой среде, теряется в миллиарде явлений и наблюдает эти явления с невыгодной точки обзора. Он отмечает для себя одно явление, второе, третье, но не имеет никакого представления, куда эти явления могут привести... Однако человек с киноаппаратом нагружен мыслью о том, что он видит мир за других людей. Вы понимаете? Он соединяет один феномен с другими, взятыми отовсюду, возможно даже не им заснятыми. Как своего рода исследователь он способен собрать эмпирические наблюдения из одного пространства, потом из другого»<sup>3</sup>.

Здесь мы подходим к генезису фильмической реальности кинематографистом, к генезису через активное преобразование запечатленной информации о мире реальном. В эпоху тотальной цифровизации именно новые медиа станут передовой областью интереса для арт-хауса. Опишем некоторые примеры удачного взаимодействия арт-хауса с новыми медиа и предложим ряд доступных для творчества горизонтов.

Компьютерная действительность, возможности вычислительной техники позволили создать целое направление, базирующееся на интерфейсе рабочего стола, так называемые screenlife-фильмы<sup>4</sup>. Screenlife — это формат киноповествования, включающий фильмы, снятые при помощи специального программного обеспечения, запись происходящего на экране компьютера, ноутбука, планшета или другого устройства.

<sup>3</sup> Копалина Г. И. Последнее интервью Михаила Кауфмана // Новый мир. — 1994. — № 1. — С. 241.

<sup>4</sup> Манович Л. З. Язык новых медиа. — М. : АД Маргинем Пресс, 2018. — С. 94.

Другая форма влияния новых медиа на кинематограф — перенос игровой действительности в кино<sup>5</sup>. Это не просто «экранизация», зачастую это куда более сложные взаимоотношения. Так, фильм может воплотить на экране вселенную компьютерной игры, как в случае «Варкрафта» (реж. Данкан Джонс, 2016), а может, наоборот, инспирировать своей эстетикой создание компьютерной игры, как в случае «Гарри Поттера и философского камня» (реж. Крис Коламбус, 2001) и игр от LEGO и EA Games. Бывает и так, что кино заимствует у игровой действительности некоторые характерные элементы, как в фильме «Хардкор» (реж. Илья Найшуллер, 2016), где главный герой был представлен в типичном для компьютерных игр виде «от первого лица». Этот способ съемки и тенденции, связанные с ним, будут проанализированы ниже в контексте зрительского желания контролировать фильмическую реальность, погрузиться в нее.

Новые медиа влияют на кинопроцесс и косвенно: так, реакцией на построение кинопроизводства вокруг компьютерных технологий стало появление арт-хаусного течения «Догма-95»<sup>6</sup>.

Таким образом, можно сделать вывод, что конвергенция кинематографа и новых медиа в последние годы увеличивается. Она основана на общей тенденции к дискретности, модульности, автоматизации, вариативности и сложности декодирования. Арт-хаус, находясь на периферии кинематографа, наиболее подвержен влиянию и взаимопроникновению со стороны цифровых медиа. При кажущейся безобидности этот процесс опасен полным растворением кинематографа как искусства. В процессе цифровизации могут быть полностью размыты и уничтожены его границы. Ведь дискретность несет в себе угрозу абсолютной материализации и механизации искусства. Стоит помнить, что лишь человеческая мысль является синкретичной и сингулярной, способной к рождению истинного искусства.

### «Агрессия медиа»

Сегодня все сферы жизни общества подчинены экранной культуре, все чаще можно наблюдать своего рода «агрессию» медиа. Благодаря современным цифровым медиа в обиход широко вошло такое понятие, как «виртуальная реальность» (VR — virtual reality). Различные приложения и игры, VR и screencast-технологии являются трансляторами этой реальности, сконструированной на базе кинематографических приемов. Именно кинематограф со своей более чем столетней историей подготовил восприятие современного зрителя к жизни в эпоху экранной культуры. На протяжении многих лет в новых медиа наблюдаются две очевидные тенденции: постепенное уменьшение площади экранной плоскости и растущая популярность повествования от первого лица.

Проанализировав эти тенденции, мы постараемся обнаружить их истоки, а также движущие силы, определить, какова роль современных медиа в постепенно растущем интересе к виртуальной реальности.

<sup>5</sup> Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. — СПб. : Сеанс, 2018. — С. 339.

<sup>6</sup> Манович Л. 3. Программное обеспечение берет на себя командование. — Нью-Йорк : Bloomsbury Academic, 2013. — С. 78.

### Фильмическая реальность

Для дальнейшего изучения темы мы используем понятие «фильмической реальности» как контаминации хронотопа произведения и его внутреннего пространства. О. Аронсон пишет: «Парадокс заключается в том, что кино — это не просто особая техника представления, но это такая техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле техникой самого представления»<sup>7</sup>.

Очевидно, что кинематограф, являясь средством репрезентации действительности, в ходе этой репрезентации создает свой особый мир, свою действительность, которую мы и именуем фильмической реальностью.

В кинематографической системе координат можно выделить несколько фундаментальных точек. В первую очередь это человек, именно он является создателем и оформителем фильма, а также зрителем, для которого этот фильм предназначен. Следующая точка — средство захвата и репрезентации действительности как среды человеческого бытия. Именно в этой точке определяется ряд ключевых характеристик фильма. Далее следует фильмическая реальность. Объекты этой «реальности» отличаются от действительных тем, что они были обработаны и так или иначе искажены в ходе фиксации и репрезентации. Таким образом, все явления кинематографа определяются взаимоотношениями четырех точек: фильмической реальности, действительной реальности (действительности), средств захвата/репрезентации этой реальности, человека.

Так в самых общих словах можно описать процесс рождения кинематографического произведения. Такая концепция доступно объясняет понятие фильмической реальности.

### Фильмическая реальность, современные медиа и кинематограф

Появление фильмов для очков виртуальной реальности открыло большую область феноменологических вопросов о природе этой реальности, а также о природе самого кино.

В первую очередь возник вопрос о возможности относить данные фильмы к экранным произведениям. Ведь технология VR не предполагает наличие экрана. Однако ясно, что нарративная, сюжетная и изобразительная составляющие VR-фильмов ненамного отличаются от классических повествовательных фильмов, лишь интерактивностью и трансляцией информации непосредственно на сенсорные каналы восприятия. Таким образом, можно объявить если не тождественность, то принципиальное сходство виртуальной реальности и художественного пространства фильма.

Приходя в зал, зритель оказывается перед экраном, экран становится «проводником» в художественное пространство фильма, в его фильмическую реальность. Из истории кинематографа мы знаем о дихотомии «Эдисон — Люмьеры», которая предполагает не только противоборство индивидуального и массового просмотра, но и экранный и неэкранный форматы.

Дело в том, что кинетоскоп Эдисона не предполагал наличия экрана. Изображение транслировалось через окуляр непосредственно на сетчатку глаза. Этот

<sup>7</sup> Аронсон О. Метакино. — М., 2003. — С. 234–235.

способ репрезентации фильмической реальности наиболее схож с современной виртуальной реальностью, при погружении в которую зрителю надевают на голову шлем, представляющий собой как раз окуляр. Модель Люмьеров же предполагала включение действительности (ее пространства и времени) в трансляцию информации фильмической реальности посредством экрана.

Как известно, модель трансляции фильмической реальности Эдисона не нашла широкого применения. А последующее формирование кинематографии использовало исключительно модель Люмьеров. Важнейшим отличием этих моделей стала различная степень вовлеченности зрителя в художественное пространство фильма.

Информация о фильмической реальности в модели Эдисона транслируется непосредственно на сенсорные каналы восприятия, полностью исключая зрителя из действительности, предлагая ему альтернативное пространство и время — пространство и время художественного произведения. Модель Люмьеров предполагает совмещение пространства-времени действительности с хронотопом картины. Оказываясь перед экраном, зритель лишь частично погружается в художественное пространство фильма, оставляя за собой право отвести взгляд от изображения и «напомнить» себе о существовании настоящего пространства-времени, отличного от фильмического.

Это можно рассматривать как неготовность зрительского восприятия к полному погружению в фильмическую реальность, которое предполагало одиночный, а не массовый просмотр. При просмотре движущихся изображений посредством окуляра зритель максимально вовлечен в фильмическую реальность. Большинство сенсорных каналов восприятия при таком просмотре принимают информацию лишь этой реальности. Зрительское восприятие полностью подчинено приему и анализу изображения и звукового сопровождения.

Следует отметить, что явления, называемые «интерактивными», не являются отнюдь новыми и, что самое важное, не были впервые предложены современными медиа или же кинематографом. Интерактивность предполагает вовлеченность зрителя в художественное пространство произведения искусства, а также возможность зрителя влиять на собственное восприятие произведения. Такой характеристикой, как интерактивность, обладает любое произведение искусства. Наиболее наглядным примером является эффект, производимый картиной Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». За счет своего размера, а также величины сюжетообразующих деталей картина требует пристального рассмотрения, а значит зритель неминуемо «погружается» в художественное пространство произведения. В поле его зрения оказывается лишь произведение, ничего больше. И от степени «погружения» в картину, ее детали, зависит зрительское восприятие и, следовательно, возникают инклюзивные и интерактивные отношения между зрителем и произведением.

Ключевым моментом, привнесенным современными медиа в процесс «погружения», является то, что они не оставляют альтернативного хронотопа, кроме хронотопа произведения. В очках виртуальной реальности, в отличие от экранных произведений или живописи, существует только одно пространство и одно время — фильмическое.

### **Постепенное уменьшение площади экранной плоскости**

Экран — это связующее звено этапов появления новых медиа. На пути от классического кинофильма к телефильмам, цифровым фильмам, *screenlife*-формату, приложениям и играм менялось многое, но всегда неизменно присутствовал экран.

Такое перманентное наличие экрана на всех этих этапах обусловлено, как представляется, тем, что он включен в процесс репрезентации и является, таким образом, составной частью средств захвата и репрезентации действительности. Пожалуй, единственными изменениями, происходившими с экраном, были изменения его технических и габаритных характеристик.

Технически экран проделал эволюцию от поверхности, на которую проецировали изображение, до поверхности, самостоятельно воспроизводящей изображения, рожденные кинокамерой или компьютером. Это эволюция от стены через кинескоп к пикселям.

Тенденция к уменьшению габаритов экрана может являться, с одной стороны, реакцией на интенсификацию воздействия фильмической реальности на зрительское восприятие, а с другой — выражать желание зрителя подчинить себе фильмическую реальность.

На протяжении всей истории кинематографа экраны претерпевали постоянное изменение габаритов. К 1920 г. популярными стали миниатюрные проекторы, которые предполагали возможность устраивать домашние просмотры. Размер экрана при таких просмотрах значительно уменьшился по сравнению с площадью экрана публичного кинотеатра. Следующим значительным уменьшением экрана стал этап появления нового медиа — телевидения.

К тридцатым годам XX в. возникает множество телевизионных приборов, основанных на различных технологиях. Первые телевизоры, работавшие по принципу механической развертки, имели необычайно маленькие экраны (круглые линзы диаметром 3–4 см). С изобретением иконоскопа стало возможным увеличение экрана. С течением времени габариты телевизионного экрана постепенно увеличивались. Следующим этапом в развитии экранов стало появление компьютерных и телефонных экранов, которые уменьшились в габаритах по сравнению с телевизионными.

Таким образом, в габаритных характеристиках экранов прослеживаются две закономерности: после прихода новой формы экранного медиа происходит уменьшение габаритов экрана; с течением времени наблюдается незначительное увеличение этих габаритов в рамках данного поколения новых экранного медиа (телеэкран значительно уменьшился в сравнении с киноэкраном, его «рост» не довел габариты до уровня киноэкрана, т. е. предыдущего поколения новых экранного медиа).

О чем могут свидетельствовать данные закономерности? В первую очередь мы предположим, что эти тенденции указывают на неотступное желание обладать фильмической реальностью, контролировать и подчинять ее себе. Это желание реализуется через постоянное уменьшение габаритов «окна» в фильмическую реальность — экрана, а также через интенсификацию присутствия фильмической реальности в повседневной жизни. Появление новых экранного медиа на каждом этапе неотступно следовало этим целям. Ведь в самом широком смысле телевизионный приемник — это буквально принесенный в дом кинотеатр; компьютер — это телевизор, программу вещания которого можно выбирать самостоятельно, пользуясь интерфейсом ввода данных в виде мыши и клавиатуры, а смартфон — это «ручной» компьютер, чей экран представляет собой интерфейс ввода данных.

Новые экранного медиа на каждом этапе своей эволюции, помимо возможности привнести фильмическую реальность в бытовую жизнь, предоставляли зрителю возможность влиять на повестку этой реальности. Несмотря на незы-

блемость телевизионной программы, зритель мог устраивать «сеансы» когда ему вздумается, что выгодно отличало телевидение от кино. С появлением же нескольких каналов телепередач стал возможным и мнимый интерактив — выбор подходящего экранного произведения. Компьютер и сеть Интернет позволили зрителю получить возможность не только формировать программу просмотра, но и самостоятельно создавать экранные произведения.

Эволюционный путь экранного искусства — от кино к телевидению и цифровому искусству — демонстрирует динамику и специфику внутреннего художественно-коммуникативного процесса, в котором отчетливо проявляет себя интенсификация интерактивности (воздействие зрителя на экранное произведение): мнимая (кино), реально ощутимая (телевидение), активно преобразующая (цифровое искусство).

Важной характеристикой, свойственной всей истории развития новых экранных медиа, является постепенное увеличение времени присутствия фильмической реальности в повседневной жизни. Киносеанс рано или поздно оканчивается. Телеканал может транслировать информацию круглосуточно. В интерактивных компьютерных играх уже сегодня существует возможность «вечного пребывания».

Сейчас мы наблюдаем «агрессию» фильмической реальности, которая становится очевидной на примере множества явлений.

Это и формирование «экранной культуры»<sup>8</sup>, и вполне ощутимая популяризация VR как формы трансляции фильмической реальности без экрана непосредственно на сетчатку глаза. VR движется по пути более плотного вовлечения зрителя в фильмическую реальность. При помощи интерактивного интерфейса и шлема происходит максимальное выключение человека из действительности. Пока информация не транслируется сквозь все сенсорные каналы восприятия, у человека остается связь с реальностью, но уже сегодня научная фантастика, например фильм «Первому игроку приготовиться» (2018 г., реж. Стивен Спилберг), исследует тему «полного погружения» в фильмическую реальность. Можно допустить, что в ближайшем будущем информация будет транслироваться в мозг в обход сенсорных каналов восприятия и подменит собой действительность, как в фильме «13 этаж» (1999 г., реж. Йозеф Руснак), где главный герой совершает путешествие в компьютерный мир, подменивший реальный. «Движущиеся изображения будут окружать нас еще более разнообразными способами, они станут настолько привычными и вездесущими, что мы начнем воспринимать их как нечто само собой разумеющееся: они перестанут быть “окном в мир”, “интерфейсом”, пространством соприкосновения с реальностью, но окажутся самим лицом этой реальности»<sup>9</sup>.

Можно предположить, что горизонтом, определяющим очередной этап смены медиа, является принципиально новый подход к фильмической реальности, он позволит создать в ее рамках понятие сингулярного пространства и времени. Ведь то, что сегодня отличает действительность от виртуальной реальности, —

---

<sup>8</sup> Экранная культура — явление, когда экранные виртуальные образы моделируют реальность и выступают в качестве инструмента формирования стереотипов поведения и социокультурной идентификации личности.

<sup>9</sup> Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции тело. — СПб. : Сеанс, 2018. — С. 346–347.

это ее бесконечная возможность действия. В рамках VR, компьютерных игр все действия игрока-зрителя предопределены либо ограничены в свободе. И если современные медиа допускают возможность непрерывного существования в них, то в плане доступности пространства, свободы перемещения они явно уступают действительности.

Такие мысленные эксперименты не только предсказывают пути развития новых экранных медиа, но и, возвращая нас к их истоку — кино, отвечают на вопрос: в чем же заключается его необъяснимая притягательность?

Кинематограф смог сформировать фильмическую реальность, альтернативную действительности нашего повседневного существования. Реальность, подчиненную человеку, полностью зависимую от человека. Формирование этой реальности, безусловно, проходило на основе работы с материалом, запечатлевающим действительность. Но принципы и закономерности, по которым она функционировала, определили мастера отечественного и зарубежного кинопроцесса. Они создали понятие экранной образности, которая заимствуется новыми экранными, а также современными неэкранными медиа.

### Фильмическая реальность и эскапизм

Киберпространство, возникшее в эпоху постмодернистского поворота в культуре, наполнено разнообразными симулякрами, которые человек «пост-культуры» активно потребляет, заменяя ими реальный опыт, сопряженный с физическими усилиями и нередко весьма опасный. При детальном рассмотрении истории человечества оказывается, что такая «подмена опыта» возникает еще на заре существования культуры. Именно благодаря ей и возник мифогенез, ритуальные практики, а позже и искусство. Эта «подмена опыта» в терминологии Эйзенштейна — «фиктивная деятельность».

Он трактует ее таким образом: «Искусство дает возможность человеку через сопереживание фиктивно создавать героические поступки, фиктивно проходить через великие душевные потрясения. И все в порядке фикции — фиктивного выполнения подвигов мысли, подвигов чувств, подвигов действия»<sup>10</sup>. Таким образом, любое произведение искусства — это сжатый сублимированный опыт, передающийся за счет построения художественного пространства произведения. В более общем смысле — это инициационное блуждание, ставящее своей целью обретение опыта. Такое сближение искусства с ритуалом отмечает и Эйзенштейн. «Сама установка моя несла и несет в себе точный пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства — ритуалом, а именно: покорять — подвергая воздействию — подчинять себе, своей воле. Там (и тогда) [на заре человечества] — природу и силы природы»<sup>11</sup>. Человечество в то время оказалось перед колоссальным массивом информации о мире, которую можно было приобрести лишь опытным путем и невозможно было передать потомству в полном объеме лишь посредством игры. Необходимо было создавать новые формы коммуникации, подчинять себе природу, присваивать и передавать опыт, информацию о ней.

<sup>10</sup> Эйзенштейн С. М. Автобиография. Статьи. Воспоминания. — М. : Директ-медиа, 2016. — С. 44.

<sup>11</sup> Эйзенштейн С. М. Метод. — М. : Музей кино, 2002. — Т. 1. — С. 46.

Мифологический вымысел, как и все другие проявления человеческой мысли, основывается на опыте, а если точнее — на необходимости его передавать. С течением времени опыт все более и более накапливался, трансформировались и формы его передачи. Они становились более и более лаконичными. Стали отчетливо проявляться центральные проблемы в передаче информации, а именно нехватка ресурса носителей этой информации и нехватка времени для ее передачи в полном объеме. Как бы ни был велик роман «Война и мир», он не способен отразить весь спектр жизненного опыта на своих страницах. Как бы ни была велика человеческая жизнь, ее недостаточно для постижения всего культурного наследия, всего тысячелетнего опыта. С приходом новых и цифровых медиа часть этих проблем удастся разрешить. Увеличивается поток информации, увеличивается время воздействия на человека этой информации, увеличиваются объемы носителей.

Эволюционный путь от классических произведений искусства к кино, телевидению, Интернету и виртуальной реальности сопровождается интенсификацией воздействия информации на реципиента. Информация, полученная в ходе просмотра фильма в кинотеатре, ограничена лишь его временными рамками, в то время как просмотр телевизора может длиться вечно, хоть и будет ограничен определенной последовательностью получения информации — телепрограммой. В современных медиа и компьютерных играх, также бесконечно длящихся, у пользователя уже возникает свобода выбора — свобода самому «формировать» свою программу просмотра.

Виртуальная реальность и современные цифровые медиа, равно как и кинематограф, продуцируют фильмическую реальность. Острее всего ее «агрессия» в формате VR, где у реципиента заблокированы сенсорные каналы связи с действительной реальностью. Именно в полном погружении в фильмическую реальность мы усматриваем максимальный уровень эскапизма. Человек полностью выключается из этой действительности, перебираясь в мир, функционирующий по другим законам пространства-времени. Но почему это происходит? Эскапизм — это попытка побега в первую очередь от монотонности жизни, от отсутствия нового опыта. Именно в противовес этому и возникает фильмическая реальность со своим обилием ранее недоступного.

Теперь обратимся к фильмам, декларирующим и осмысляющим фильмическую реальность. Это такие картины, как «Экзистенция» (1999, реж. Дэвид Кроненберг), «Матрица» (1999, реж. Лана и Лилли Вачовски), ранее упоминавшийся «Тринадцатый этаж», а также «Начало» (2010, реж. Кристофер Нолан). В этих картинах прослеживается несколько очевидных тенденций. В первую очередь, это «цикличность внутренних миров». Зачастую герои, оказавшись в фильмической реальности, попадают в цикл и спускаются на уровень ниже, отправляясь из фильмической реальности первого порядка в следующую. С феноменологической точки зрения этот мотив можно объяснить как реакцию на то, что мир, который был построен для получения безграничного опыта, на самом деле ограничен либо пространством, либо временем, следовательно, необходим сеанс эскапизма, создание еще одной попытки выхода, еще одной фильмической реальности.

Во многом это выражение сути эскапизма через компьютерный код. Симптоматично, что триада фундаментальных картин на эту тему появляется именно в 1999 г. в период компьютерного бума. Предполагается ситуация «заикливания кода», когда цикл повторяется бесконечное количество раз, делая человека своим



заложником, ведь условие выхода из этой ситуации не выполняется. В переложении к нашей теме это бесконечное выполнение монотонной работы без получения нового опыта. В переложении на буддийскую философию это бесконечное колесо жизни, Сансара без возможности постижения нирваны. Зачастую в таких картинах оспаривается реальность действительного мира, ведь и наш мир имеет, несмотря на общепризнанную модель, ограниченное пространство (в пределах Солнечной системы) и ограниченное время (среднюю продолжительность жизни).

Также симптоматично, что в этих картинах чрезвычайное внимание акцентировано на «выключении» слуха, зрения, осязания. Погружение в фильми-ческую реальность иногда происходит через подключение к спинному мозгу как центральному аппарату нервной системы.

### Растущая популярность повествования от первого лица

В современном отечественном кинематографе явственно наблюдается тенденция интенсификации использования таких технических приемов, как субъективная камера, съемка от первого лица, использование screenlife-формата. Эти приемы не только встраиваются в классические повествовательные модели, но и зачастую являются формальным решением картины: как пример, фильмы «Хардкор» (2015 г., реж. Илья Найшуллер) и «Профиль» (2018 г., реж. Тимур Бекмамбетов). Уход от привычной наррации, подразумевающей наличие объективной точки съемки, как представляется, является сигналом трансформации не только медиума, но и зрительского восприятия.

В эпоху «панэкранный цивилизации», когда вездесущность изображения, отмеченная Р. Бартом и С. Зонтаг, приводит к формированию особого метаязыка, базирующегося на визуальных решениях, фильми-ческая реальность становится постоянным спутником человека, параллельной действительностью.

Смена ракурса съемки в современном кинематографе является свидетельством желания зрителей «подчинить» себе фильми-ческую реальность, так как субъективная камера, и без того не приемлющая так называемого «третьего взгляда», наиболее отвечает интерактивному характеру аудиовизуальных произведений. Тут видны пересечения с видеоиграми, которые, как раз благодаря сочетанию персональной точки зрения игрока и возможности контролировать заранее воссозданное пространство, приобретают все большую популярность.

Представляется, что популяризация субъективной камеры, съемки от первого лица, а также screenlife-формат обусловлены тем, что данные приемы являются выражением первичной идентификации в кино, которую описал Кристиан Метц.

Чтобы она состоялась, зрителю не нужен ни герой фильма, ни история. Идентификация со взглядом переносится на ракурс кинокамеры<sup>12</sup>. Первичная идентификация представляет собой простейший путь идентификации, который предполагает скорейшее «соскальзывание» в фильми-ческую реальность. Иными словами, при конструировании фильми-ческой реальности наиболее подходящим будет именно формат, предполагающий первичную идентификацию, так как зритель солидаризируется со своей точкой зрения.

<sup>12</sup> Арьшева А. С. Тайна идентификации зрителя с героем и зрелищем в кинематографе // Вестник ВГИК. — 2017. — Т. 9, № 1 (31). — С. 29.

Актуализация приемов объективной камеры, съемки от первого лица, а также screenlife-формат таким образом связаны с желанием создателей примирить фильмическую реальность с действительностью, распространить кинематографическое пространство-время на нашу обыденную жизнь. А наивысшей точкой этого процесса является «полное погружение» в фильмическую реальность посредством технологии VR.

### Screenlife-формат

Проявление всех описанных выше тенденций хорошо наблюдается при детальном анализе формата Screenlife, внимание в котором сконцентрировано на отношениях «зритель-экран». Анализируя все составляющие классической кинематографической коммуникативной модели, этот формат как бы заглядывает по ту сторону экрана. Происходит деконструкция процесса создания кинопроизведения, его воспроизведения и восприятия. Видится, что Screenlife во многом способствовал интенсификации интереса к виртуальной реальности, как схожей по ряду признаков.

Пандемия COVID-19 оказала воздействие на многие сферы жизни, в том числе и на экранные медиа. Актуализировались новые формы и способы коммуникации со зрителем. В кино стал востребованным формат Screenlife, отличающийся от традиционного киноформата. Рассмотрим историю развития десктоп-фильмов и проанализируем технологию Screencast, ведущую к постепенному формированию целостного формата киноповествования.

В формате Screenlife, несмотря на его «молодость», кинорежиссерами разных стран за последние пять лет было создано немало фильмов, сериалов, медиа-проектов. Однако в силу малой изученности детализации характеристик этот новый вид киноповествования представляет несомненный интерес. Тем более что данная тема затрагивалась лишь в нескольких отечественных исследованиях<sup>13</sup>.

Каковы же определения двух ключевых современных понятий Screencast и Screenlife, которые начинают активно использоваться режиссерами? *Screencast* — это технология записи происходящего на экране компьютера, ноутбука, планшета или другого устройства с помощью специального программного обеспечения. *Screenlife* — это формат киноповествования, который может включать как фильмы, снятые с технологией Screencast, так и стилизованные под них.

Впервые понятие *Screencast*, описывающее технику записи изображения с экрана, было использовано Джоном Уделлом в 2004 г. в журнале InfoWorld. Однако понятие *Screenlife* возникло как термин, обозначающий особый формат киноповествования, значительно позже. Его впервые употребил режиссер Тимур Бекмамбетов в отношении фильма «Убрать из друзей», поставленного режиссером Л. Габриадзе в 2014 г. Следует, однако, отметить, что картина «Убрать из друзей» — это не первый десктоп-фильм, т. е. фильм, демонстрирующий происходящее на экране компьютера. Таковыми являются и другие фильмы, вышедшие ранее: «История Коллингсвуда» (реж. Майкл Костанеза, 2002), веб-сериал

---

<sup>13</sup> Новиков В. Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис. ... канд. искусствовед. — М. : ВГИК, 2019. — 175 с.; Шабатов М. Р. Цифровая (Контр)революция: screenlife-формат в современном хорроре // TERRA AESTHETICAE. — СПб. : Эстезис, 2019. — № 2. — С. 209–223.

«Сцена» (реж. Митчелл Рэйчгут, 2004–2006), короткометражный фильм «Noah» (реж. Патрик Седерберг и Уолтер Вудман, 2013). Все эти картины запечатлевают происходящее на экране, используя традиционную операторскую съемку на камеру, или технологию *Screencast*.

Первые два из перечисленных фильмов с трудом отходят от привычного способа наррации. В них повествование не заключено исключительно в пространство экранного «рабочего стола» и выходит за его рамки, оно находится как бы вовне и создается при использовании съемки веб-камерой, которая демонстрирует главного героя, сидящего за компьютером. В этом прослеживается желание создателей фильмов связать героя с происходящим на экране, пояснить, что за движениями курсора стоит конкретный человек.

По сути, уйдя от демонстрации актера вне пространства «рабочего стола» компьютера, режиссеры короткометражного фильма «Noah» и создали формат *Screenlife*, позже задекларированный Бекмамбетовым. В этом формате были сняты фильмы «Открытые окна» (реж. Н. Вигалондо, 2014), «Поиск» (реж. А. Чаганти, 2018), «Профиль» (реж. Т. Бекмамбетов, 2018) и др.

### Основные сходства и различия

Так в чем же сходства и различия фильмов формата *Screenlife* и привычного нам кино? Попробуем разобраться.

Прежде всего необходимо подразделить фильмы и сериалы в формате *Screenlife* на две подгруппы. К *первой группе* отнесем все фильмы, созданные посредством технологии *Screencast*: благодаря программному обеспечению в них запечатлеваются манипуляции на экране; кроме того, происходит демонстрация внутреннего мира главного героя без участия актера. Здесь герой зачастую лишь подразумевается, но не демонстрируется. Диегетическое пространство этих фильмов — «рабочий стол» компьютера или смартфона, а идентификация с персонажами происходит через элементы диалоговых окон. Знакомый интерфейс мессенджеров и приложений позволяет медиапользователю понять героя, поставить себя на его место.

С персонажем зрителя будут роднить уже не схожие условия быта или одинаковые жизненные ситуации, как в классическом киноповествовании, а тот или иной набор используемых программ, приложений или мессенджеров. Яркий пример — использование социальных сетей. Молодой аудиторией появление в картине формата *Screenlife* интерфейса социальной сети «ВКонтакте» будет воспринято как само собой разумеющееся. Молодой зритель сможет быстро считать информацию, характеризующую героя, и сразу по нескольким едва заметным признакам сможет лучше понять его характер. В то время как более возрастной аудитории, привыкшей к пользованию другими социальными сетями или не использующей их вовсе, понадобится намного больше времени для считывания информации. Данный пример характеризует, что механизм идентификации аудитории с героем, присущий классическому киноповествованию, в *Screenlife* претерпевает значительные изменения.

Точки зрения персонажа и зрителя по сути совпадают, делая формат необычайно близким к съемке от первого лица. При этом зритель оказывается в крайне выгодном положении, он как бы подглядывает через действия, отображаемые на экране, проникая во внутренний мир подразумеваемого героя.

Ко второй подгруппе Screenlife отнесем преимущественно сериалы. В них главные герои уже не подразумеваются, а демонстрируются напрямую, зачастую как участники конференции или группового звонка, а также как главные персонажи медиафайлов, снятых веб-камерой. Зритель в такой ситуации также находится в позиции подглядывающего, но интимность его подглядывания на порядок ниже, ведь принимаемая условность звонка в видеоконференции подразумевает, что герои разворачивающихся на экране событий осведомлены о присутствии стороннего(их) наблюдателя(ей).

Сюжетно наличие такого рода *вуайеров* оправдывается публичностью и общедоступностью видеоконференции. К групповому звонку или видеоконференции может в любой момент присоединиться каждый желающий, нарушая интимность происходящего, как, например, в фильме «Убрать из друзей», когда объяснение двух влюбленных, оставшихся в конференции наедине, прерывает внезапное появление третьего участника звонка.

Важной особенностью Screenlife является также то, что фильмы в данном формате предоставляют создателям большую «возможность действия»<sup>14</sup>. Ведь благодаря непосредственному доступу к Интернету и возможностям программного обеспечения в Screenlife-фильмах возможна трансформация цифровых изображений, музыки и видео. Вообще в фильмах, снятых с использованием технологии Screencast, удивительно часто можно наблюдать процессы ремедиации, характеризующие вариативность изменений и неоднозначность вызывающих это причин. Такими изменениями может быть корректировка всем известных нецифровых произведений искусства с помощью программного обеспечения компьютера, записанных и превращенных в новый объект искусства, что необычайно роднит Screenlife с форматом *видеоэссе*.

Еще важным аспектом, повлиявшим на популяризацию формата Screenlife, является также особый способ кинопроизводства данных фильмов. Так, картины обеих подгрупп могут не иметь этапа постпроизводства, если они снимались при помощи технологии Screencast (в зависимости от выбранной автором формы работы). Кроме этого, в Screenlife-фильмах первой подгруппы этап подготовки к производству занимает, как правило, намного больше времени, чем сам «съемочный» процесс, который следует именовать процессом записи, а не съемки. Дополнительно к изменению структуры производства происходит и корректировка состава съемочной группы. В фильмах первой подгруппы ненужным становится оператор, а в фильмах второй подгруппы его функции частично переходят к актерам.

Так, формат Screenlife и технология Screencast могут с легкостью стать многителями, например, конференции, проводимой по видеосвязи и доступной ограниченному кругу лиц. Стоит лишь одному участнику конференции включить запись мероприятия в технологии Screencast, он получит готовую, буквально хроникальную съемку, которую тут же можно выложить в Интернете.

Дополнительным примером актуализации формата Screenlife в настоящее время служит также его использование в новостных телепередачах. С началом пандемии COVID-19 многие привычные способы ведения телепрограмм стали недоступны. Сократилось количество ведущих, многие из них выходили на связь

<sup>14</sup> Манович Л. З. Программное обеспечение берет на себя командование. — Нью-Йорк : Bloomsbury Academic, 2013. — С. 61–62.

со студиями из дома, используя веб-камеры. Кратно увеличилось и использование информации, выводимой в эфир прямым с экрана телеведущего. В этих условиях формат *Screenlife* с его «возможностями действия» позволил в обход редакторов программ напрямую доводить до зрителя информацию ведущих информационных агентств.

### Новшества формата

Теперь, когда обозначены особенности *Screenlife*-фильмов, можно рассмотреть киноязык выразительности этого вида медиапродукции. Однако сразу следует отметить существенные различия, имеющиеся в двух подгруппах *Screenlife*-фильмов, которые характеризуют собственные и заимствованные приемы и средства выразительности.

В фильмах *первой подгруппы* использование средств кинематографического языка существенно меньше, чем в фильмах и сериалах *второй подгруппы*. Во многом это обусловлено отсутствием актеров и ограниченным функционалом компьютерного интерфейса.

Если в *Screenlife*-сериалах, где в диалоговых окнах разворачиваются события с актерами, возможно панорамирование, тревеллинг и смена мизансцен, планов, то для *первой группы* доступно только изменение крупности из-за отсутствия актеров и невозможности смены точки съемки. Но даже это происходит не посредством зуммирования, а благодаря кадрированию, когда из общего изображения «выхватывают» отдельные фрагменты, как в фильме «Noah».

Использование этого технического приема как нельзя лучше подчеркивает отсутствие камеры в фильмах *первой подгруппы Screenlife*-формата. Но тут следует оговориться: в случаях когда происходит съемка камерой непосредственно экрана, также возможно употребление термина «запись», так как буквально происходит запись происходящего на экране, но менее совершенным технически способом. Большинство сюжетных коллизий в этой подгруппе обозначается через надписи на экране, всплывающие сообщения либо благодаря открытию новых диалоговых окон. Стоит отметить новаторский вид полиэкранности, где полиэкраны представлены либо диалоговыми окнами различных программ, либо окнами различных спикеров в мессенджерах.

На этом этапе можно также проследить нечто объединяющее *первую* и *вторую подгруппы*, а именно — межкадровый монтаж. Здесь необходимо выделить принесенные форматом *Screenlife* новшества — монтажные переходы через открытие/закрытие диалоговых окон, а также *jumpcut*, когда изображение «скачет». Происходит это из-за склейки двух последовательных кадров, снятых с одной и той же позиции камеры, но с небольшими изменениями в мизансцене. Такое использование довольно банального приема, свойственного немому кинематографу, в фильмах формата *Screenlife* создает ощущение буферизации видео. *Jumpcut*, как бы обусловленный низким качеством интернет-соединения, используется в этом виде продукции для создания саспенса, когда у одного из участников видеозвонка на несколько секунд замирает изображение, а затем в кадре возникает силуэт или происходит нечто невообразимое.

С точки зрения *композиции кадра* обе подгруппы фильмов *Screenlife* схожи, их композиция определяется устройством, для которого или на котором они созданы, а также форматом задействованных приложений. Так, например, серии ме-

диапроекта «1968. DIGITAL» (реж. Михаил Зыгарь, 2018) созданы для смартфона и имеют вертикальную ориентацию, а кадры ранее упомянутой картины Тимура Бекмамбетова «Профиль» выстроены горизонтально, поскольку запечатлевают действия, происходящие на мониторах компьютеров.

Что касается работы с цветом, то в этом смысле фильмы в формате Screenlife очень ограничены. Использование цвета продиктовано цветовым решением интерфейса, что, например, сводит на нет использование черно-белого формата.

В Screenlife-фильмах преимущественно используется диегетический звук, так как действие происходит на экране, и сопряженный с ним звук всегда будет исходить от источника, присущего этому сконструированному миру. В Screenlife-фильмах возможно и проигрывание музыки через открытие аудиофайлов, использование приложений типа iTunes, технических звуков (клики мыши, уведомления мессенджеров и т. д.). Реже встречается закадровый голос, например голос диктора для сопровождения визуального ряда, как в медиапроекте «1968. DIGITAL».

На основе приведенных отличий и сходств двух подгрупп Screenlife-фильмов можно сделать выводы. В условиях ухудшавшейся эпидемиологической обстановки, когда были приостановлены съемочные процессы в их классическом понимании, актуализировался формат Screenlife. Очевидно, что этот формат имеет обоснованное право на существование, а возможности его развития еще не исчерпали себя. В первую очередь это подтверждается существованием у Screenlife-фильмов собственного диегетического пространства, образованного «рабочим столом» компьютера, и, как следствие, собственных выразительных средств, таких как монтажные переходы, вписанные в структуру сворачиваемых окон и используемых приложений. Для таких фильмов характерно:

- отсутствие актеров, «подразумевание» главного героя, обеспечивающее большую степень идентификации зрителя и персонажей;
- особенный производственный процесс, позволяющий создавать фильмы на расстоянии и без участия некоторых членов съемочной команды;
- большая «возможность действия» для авторов, которые благодаря формату Screenlife могут создать фильм, используя размещенные в Интернете видео, а также любые компьютерные медиа.

Эти особенности формата в очередной раз демонстрируют его сходство с другим набирающим популярность форматом повествования — виртуальной реальностью. В обоих случаях зритель-участник стремится к большей свободе действия, он более вовлечен в формирование произведения и его восприятие. Оба формата тяготеют к созданию своего собственного пространства, обеспечивающего эту свободу действия, деконструируют классическую модель создания, воспроизведения и восприятия кинематографического произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, стоит отметить, что выявленные тенденции в развитии новых медиа (постепенное уменьшение площади экранной плоскости и растущая популярность повествования от первого лица) являются свидетельством зрительского желания обладать фильмической реальностью, интенсифицировать свое присутствие в ней.

Это желание выражается в популяризации формата VR, предполагающего полное погружение в хронотоп и художественное пространство аудиовизуального произведения, экстраполяция которых, собственно, и приводит к рождению такого понятия, как фильмическая реальность.

Важным представляется и то, что VR-формат вводит в дискурс киноведения вопрос о правомочности такого понятия, как экранный образ, ведь сама технология демонстрации нивелирует понятие экрана. На первый план выходит понятие аудиовизуального произведения и его образности. Такие произведения, как представляется, базируются на кинематографическом опыте классических повествовательных фильмов и являются главенствующими в современном панэкранном медиуме.

Для практического исследования феномена фильмической реальности разработан комплекс экспериментов. Планируется проведение каскада практических исследований данной направленности, позволяющих получить фундаментальные сведения о механизмах зрительского восприятия и конструирования кинематографического образа.

Для сравнения информативности классической экранной модели трансляции информации и виртуальной реальности, сопоставления реакции зрителя на реальные предметы и их образы различной формы респонденты подвергаются исследованию активности мозга посредством многоканального компьютерного электроэнцефалографа в моменты созерцания реальных объектов, а также их образов в классической экранной форме и форме виртуальной реальности. Для этого респонденты проводят взглядом по предметам, расположенным перед ними. Они наблюдают заданные предметы, а затем просматривают фильмическую фиксацию этих предметов и их VR-копию. При сравнении трех показателей активности мозга в моменты созерцания возможно выявить наиболее информативный способ трансляции информации, а также определить, является ли восприятие образов и реальных предметов идентичным. Так будет доказано или опровергнуто положение о фильмической реальности как форме репрезентации действительности, а также положение о сходстве образов в экранных и неэкранных кинематографических произведениях.

Для исследования воздействия виртуальной реальности на эмоциональное состояние человека респондентам будут демонстрироваться зрительные сигналы Международной аффективной системы изображений (IAPS) в формате картинок и в виртуальной реальности с целью сравнить качественные и количественные характеристики вызванных потенциалов в каждом случае. На основе этих данных можно будет определить степень влияния виртуальной реальности на эмоциональное состояние человека, сравнить это влияние с воздействием экранных форм.

Важность практических исследований данной направленности заключается в том, что они позволят получить сведения о процессе восприятия визуальных образов, а также будут являться важным шагом на пути к исследованию образного мышления и механизма зрительского восприятия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Экранное искусство: художественно-коммуникативная специфика // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. — 2006. — № 6. — С. 57–63.
2. Аронсон О. Метакино. — Москва, 2003. — 324 с.

3. *Арышева А. С.* Тайна идентификации зрителя с героем и зрелищем в кинематографе // Вестник ВГИК. — 2017. — Т. 9, № 1 (31). — С. 27–36.
4. *Копалина Г. И.* Последнее интервью Михаила Кауфмана // Новый мир. — 1994. — № 1. — С. 240–247.
5. *Ли К.* От Эйзенштейна до #Screenlife-монтаж для 21 века // Vimeo.com — 2018 [Электронный ресурс]. — URL: <https://vimeo.com/296586534> (дата обращения: 15.10.2020).
6. *Манович Л. З.* Программное обеспечение берет на себя командование. — Нью-Йорк : Bloomsbury Academic, 2013. — 376 с.
7. *Манович Л. З.* Язык новых медиа. — Москва : АД Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.
8. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. — Изд. 2-е. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
9. *Новиков В. Н.* Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис. ... канд. искусствовед. — Москва : ВГИК, 2019. — 175 с.
10. *Орлов А. М.* Экология виртуальной реальности. — Москва : ПКФ «Леруша», 1997. — 32 с.
11. *Самутина Н. В.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — С. 45–62.
12. *Талал А.* Миф и жизнь в кино. Смыслы и инструменты драматургического языка. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2018. — 394 с.
13. *Шабаев М. Р.* Цифровая (Контр)революция: screenlife-формат в современном хорроре // TERRA AESTHETICAE. — Санкт-Петербург : Эстезис, 2019. — № 2. — С. 209–223.
14. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С. Афонин и др. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. — 439 с.



---

## *Вторая премия*

# ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВТОРСКОГО СЦЕНАРИЯ («КИНОПРОЗЫ») В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1990-х гг.

---

*ПРОХОРОВА Елизавета Владимировна*

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

---

## ВВЕДЕНИЕ

1960-е гг. — знаковый период для отечественного кинематографа, надолго определивший образ советского киноискусства для массового и профессионального зрителя. Это время ознаменовалось триумфом авторского кинематографа, который после эпохи малокартинья и стилистических и жанровых поисков 1950-х гг. предложил аудитории новый подход к киноповествованию: «оттепельному» кино свойственна дедрамматизация, интерес к частным историям и внутренней жизни человека, особая поэзия в визуальных средствах. На становление и развитие этого киноязыка повлияло то, что режиссеры этого времени массово работали с авторами-кинодраматургами, в 1960-е гг. писавшими сценарии в высокой литературной форме кинопрозы, — эти произведения читались не только съемочными группами и редкими ценителями-синефилами, но и широкой аудиторией. Отечественная кинодраматургия завоевывала читателей и среди рядовых зрителей.

После десятилетий теоретических поисков в области сценарной формы, введения в работу новых форматов с тем, чтобы искоренить из кинематографического текста любую «литературность», именно богатый на литературные средства художественной выразительности сценарий ознаменовал новую веху в истории отечественного кино. Тандем автора-режиссера, берущегося за творческую интерпретацию высокохудожественного текста автора-драматурга, подарил советскому кинематографу новую выразительность, плодами которой отечественная кинематография пользовалась вплоть до фундаментального производственного переворота, обусловленного распадом СССР в 1991 г.

Авторы, работавшие в 1990-е гг., сложный для отечественной кинематографии переходный период от советских производственных, стилистических и идеологических стандартов к независимому производству по западному образцу, оказались на распутье. Литературная традиция отечественной сценарной школы 1960-х гг., в которой они были воспитаны, постепенно начала уступать место американской форме записи, к середине 2000-х гг. ставшей ведущим сценарным форматом. Американский формат, созданный для использования в голливудской системе производства, предполагает, что главенствующая фигура в кинопроцессе, где используется такая форма, — продюсер: свобода режиссера в интерпретации

сценарного текста в такой системе крайне ограничена, а главным требованием к сценарию является возможность его точного экранного воплощения.

Однако высокая степень литературной выразительности, чуждая американскому формату, до сих пор остается характерным признаком отечественной кинодраматургии. Отечественная сценарная школа, до сих пор использующая в преподавании теоретические работы авторов периода 1960-х гг., попала под влияние еще одной тенденции 2000-х гг.: новые авторы приходят в кинематограф и из театральных кругов. Воспитанные в традиции театральной драматургии, думающие и работающие на языке пьесы авторы новой российской драмы привносят ее формальные особенности и в сценарий: среди этих авторов — И. Вырыпаев, Ю. Клавдиев, М. Курочкин, Л. Мультенко, братья Пресняковы, Я. Пулинович, А. Родионов, В. Сигарев и др.

В настоящий момент отечественная кинодраматургия вновь находится в периоде формального перелома: американский формат все еще является производственным стандартом, принятым на большинстве студий, но эта форма, пропитанная влиянием литературной традиции отечественной киношколы и пользующаяся специфически театральными средствами выразительности, присущими авторам новой драмы, все больше тяготеет к литературности. Возвращение к принятой в отечественной киношколе традиции литературного сценария предполагает и реактуализацию системы авторского кинематографа, в которой режиссер вынужден либо работать в тандеме с драматургом, подвергая его сценарий, написанный в литературной форме, переводу на киноязык — интерпретации, либо снимать фильмы по собственным сценариям, сохраняя свой авторский замысел в процессе съемок.

**Актуальность исследования** обусловлена тем, что после периода поисков в области формы отечественная кинодраматургия вновь находится на переходном этапе, когда в производстве одинаково востребованы и литературная форма записи сценария, и американский формат. Особенностью использования американского формата в отечественной киноиндустрии является использование литературных средств художественной выразительности, в некоторой степени противоречащих техническим задачам, которые ставятся перед сценарием, написанным в таком формате. Эта тенденция свидетельствует о том, что вопрос формы сценария и работы режиссера с этой формой вновь становится актуальным для российского кинопроизводства и отечественной киношколы.

**Научная новизна** данного исследования состоит в том, что в нем впервые осуществляется попытка проследить этапы и специфику развития отечественной сценарной школы.

Сопоставительный анализ сценарных текстов, написанных в традиционной для отечественной школы литературной форме, и их экранных воплощений позволяет выделить три типа воплощения сценария:

- традиционный — тип, в котором режиссер воплощает на экране текст, написанный сценаристом;
- сценарно-актерский — тип, в котором автор сценария участвует в процессе съемок картины после завершения написания сценария в качестве исполнителя одной из ролей;
- сценарно-режиссерский — тип воплощения, в котором автор сценария ставит свой текст самостоятельно в качестве режиссера.

**Предметом исследования** является режиссерская интерпретация авторского киносценария.

**Объект исследования** — сценарии отечественных кинодраматургов 1990-х гг. (П. Луцкык, А. Саморядов, Р. Литвинова, А. Балабанов), написанные в форме кинопрозы, и фильмы, снятые по этим сценариям.

**Цель исследования** — выявить специфику режиссерской интерпретации авторских сценариев 1990-х гг., написанных в форме кинопрозы.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд конкретных задач:

- обозначить этапы формирования и развития отечественной сценарной формы, сосредоточив внимание на тех периодах, когда меняется общепринятый в производстве и обучении формат записи;
- проанализировать формальные особенности текстов, написанных в литературной форме и форме кинопрозы;
- пользуясь теоретическими работами филологов формальной школы и теоретиков кинематографа, выявить специфику авторства в отечественном кинопроизводстве, сформулировать ее основные черты;
- проанализировать экранные воплощения авторских литературных сценариев, написанных в 1990-е гг., и зафиксировать расхождения, касающиеся поэтики и проблематики, между исходными текстами и фильмами;
- посредством исследования результатов сопоставительного анализа сформулировать основные принципы постановочной логики режиссеров, экранизирующих авторский текст.

**Материал исследования.** Работа имеет историко-теоретический характер, основной материал содержит несколько отдельных блоков:

- сценарии советских и российских авторов, отражающие развитие формы в отечественной традиции: тексты А. Каплера<sup>1</sup>, А. Ржешевского<sup>2</sup>, А. Гребнева<sup>3</sup>, С. Эйзенштейна<sup>4</sup>;
- сценарии авторов 1990-х гг., написанные в форме кинопрозы и литературной форме: «Праздник саранчи», «Дюба-дюба» П. Луцкыка и А. Саморядова<sup>5</sup>; «Нелюбовь», «Небо. Самолет. Девушка», «О смерти и о зле...» Р. Литвиновой<sup>6</sup>; «Брат», «Про уродов и людей» А. Балабанова<sup>7</sup>;
- снятые по этим сценариям фильмы: «Савой» (1990, реж. М. Аветиков), «Дюба-дюба» (1992, реж. А. Хван), «Нелюбовь» (1991, реж. В. Рубинчик), «Небо. Самолет. Девушка» (2002, реж. В. Сторожева), «Богиня: как я полюбила» (2002, реж. Р. Литвинова), «Брат» (1997), «Про уродов и людей» (1998);

<sup>1</sup> Каплер А. Ленин в Октябре. — М.-Л. : Искусство, 1937. — 58 с.

<sup>2</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. — М. : Искусство, 1982. — 382 с.

<sup>3</sup> Гребнев А. Июльский дождь // Литературные сценарии «Мосфильма». — М. : Художественная литература, 2009. — С. 179–255.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. — М. : Искусство, 1971. — Т. 6. — 555 с.

<sup>5</sup> Луцкык П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. — Екатеринбург : Гонзо, 2011. — 896 с.

<sup>6</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — 462 с.

<sup>7</sup> Балабанов А. Груз 200 и другие киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — 496 с.

- архивные источники: учебные планы Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) и Высших курсов сценаристов и режиссеров (ВКСР) из хранилища Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)<sup>8</sup>;
- материалы биографического характера, содержащие в себе сведения о творческом методе авторов: книги А. Васильева<sup>9</sup>, М. Кувшиновой<sup>10</sup>.

**Теоретическую базу исследования** составили научные труды по истории и теории кино: статьи и монографии С. Добротворского<sup>11</sup>, Н. Зоркой<sup>12</sup>, Н. Клеймана<sup>13</sup>, А. Коваловой<sup>14</sup>, О. Ковалова<sup>15</sup>, М. Кувшиновой<sup>16</sup>, Е. Марголита<sup>17</sup>, М. Ромма<sup>18</sup> и др.

### Литература. Степень научной разработанности проблемы

В теоретической традиции отечественной киношколы переходные этапы в развитии сценарной формы свойственно связывать с теоретическими статьями практиков кинематографа. Проблема режиссерской интерпретации сценария в их работах сопряжена с неоднозначным статусом сценарного текста и сценариста в системе кинопроизводства.

Роль режиссера как единственного автора картины, интерпретатора шифров, закладываемых в сценарий драматургом, неоднократно подчеркивал в своих статьях, посвященных сценарию, С. М. Эйзенштейн<sup>19</sup>; той же точки зрения придерживались в своих теоретических работах В. Пудовкин, в статье «Принципы

<sup>8</sup> РГАЛИ 3173/1/2; 3173/1/47; 3173/1/91; 3173/1/152; 3173/1/157; 3173/1/210; 3173/2/35; 3173/2/47; 3173/2/51; 3173/4/31; 3173/4/35; 3173/4/41; 3173/4/45; 3173/4/47; 3173/6/22; 3173/4/61; 3173/6/18.

<sup>9</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М.: Афиша Индастриз, 2005. — 204 с.

<sup>10</sup> Кувшинова А. Балабанов. Сборник. — СПб.: Сеанс, 2015. — 219 с.

<sup>11</sup> Добротворский С. Кино на ощупь. Сб. статей: 1990–1997. — СПб.: Сеанс, 2005. — 544 с.

<sup>12</sup> Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. — М.: Белый город, 2014. — 512 с.

<sup>13</sup> Клейман Н. Формула финала: статьи, выступления, беседы. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004. — 447 с.

<sup>14</sup> Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. — 2013. — № 3. — С. 41–45.

<sup>15</sup> Ковалов О. Е. Ф. Бауэр: pro et contra: Евгений Францевич Бауэр в оценках современников, коллег, исследователей, киноведов: антология / сост. Н. С. Скороход, О. А. Ковалов, С. А. Семенчук. — СПб.: Платоновское философское о-во, 2016. — 959 с.; *Он же*. Из(л)учение странного: в 2 т. — СПб.: Сеанс, 2017. — Т. 1. — 328 с.; *Он же*. Из(л)учение странного: в 2 т. — СПб.: Сеанс, 2017. — Т. 2. — 328 с.

<sup>16</sup> Балабанов [сборник] / авт.-сост. М. Кувшинова. — СПб.: Книжные мастерские: Мастерская СЕАНС, 2013. — 363 с.; Кувшинова М. Кино как визуальный код. — СПб.: Мастерская СЕАНС, 2014. — 319 с.

<sup>17</sup> Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. — 2004. — № 66. — С. 125–208.

<sup>18</sup> Ромм М. Беседы о кино: сборник / сост. Л. И. Белова. — М.: Искусство, 1964. — 364 с.; Ромм М. Беседы о кинорежиссуре: сборник / сост. Н. Б. Кузьмина, Г. Б. Марьямов, Л. П. Погожина. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. — 287 с.

<sup>19</sup> См.: Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения: в 6 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 297–299.

сценарной техники»<sup>20</sup> уделяющий особое внимание закономерностям перевода литературного образа на язык кинематографа (и подчеркивающий абсолютную непригодность такого образа для кинодраматургии в целом), В. Шкловский<sup>21</sup>. Л. Кулешов<sup>22</sup> в своих пособиях по кинорежиссуре называл толкование и прочтение авторского замысла сценария одной из основных задач, стоящих перед режиссером на этапе подготовки к съемкам. О месте сценария в съемочном процессе писал в отдельных теоретических работах, уделяя особое внимание форме сценария, И. Маневич<sup>23</sup>.

Одним из первых текстов практиков кинодраматургии, в котором была подробно изучена проблема режиссерского подхода к интерпретации и воплощению сценарного текста, становится учебник кинодраматурга, преподавателя ВГИКа Валентина Туркина «Драматургия кино»<sup>24</sup>. В этом учебнике, являющемся первым отечественным учебным пособием по кинодраматургии, Туркин полемизирует с практиками, оспаривавшими самостоятельность сценария как произведения искусства, и настаивает на четком разделении полномочий драматурга и режиссера: режиссерская работа, пишет он, заключается в создании картины, отвечающей всем требованиям сценария, который представляет собой обладающий самостоятельной художественной ценностью литературный текст.

Начиная с 1960-х гг., переломного периода истории Советского Союза, отмеченного сменой политических режимов, которая повлекла за собой изменение производственных условий в сфере кинематографа, теории и практики отечественного кинематографа обращаются к сценарному тексту как к самостоятельному авторскому литературному произведению. Е. Габрилович, автор множества

<sup>20</sup> Пудовкин В. Принципы сценарной техники // Собрание сочинений в трех томах. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1. — С. 49–53; *Он же*. О сценарной форме // Собрание сочинений в трех томах. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1. — С. 47–49; *Он же*. Киносценарий (теория сценария) // Собрание сочинений в трех томах. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1. — С. 53–75; *Он же*. О языке сценария (беседа) // Собрание сочинений в трех томах. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1. — С. 75–79; *Он же*. Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // Собрание сочинений в трех томах. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1. — С. 79–87.

<sup>21</sup> Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 139–140. — С. 2; *Он же*. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 141. — С. 2; *Он же*. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 142. — С. 1; *Он же*. О теории прозы. — М. : Федерация, 1929. — 265 с.; *Он же*. Как писать сценарии. — М.–Л.: ГИХЛ, 1931. — 83 с.; *Он же*. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино: перечитывая «Поэтику кино». — СПб.: РИИИ, 2001. — С. 90–93.

<sup>22</sup> Ромм М. Беседы о кино: сборник / сост. Л. И. Белова. — М. : Искусство, 1964. — 364 с.; Ромм М. Беседы о кинорежиссуре: сборник / сост. Н. Б. Кузьмина, Г. Б. Марьямов, Л. П. Погожина. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. — 287 с.

<sup>23</sup> Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы кинодраматургии: сборник статей. — М. : Искусство, 1962. — Вып. 4. — С. 260–280; *Он же*. Литература и кино // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — С. 276–326; *Он же*. О роли слова в кинообразности. — М. : ВГИК, 1967. — 72 с.

<sup>24</sup> Туркин В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. — М. : Госкиноиздат, 1938. — 264 с.; *Он же*. Сюжет и композиция сценария. — М. : ГУКФ, 1934. — 138 с.; *Он же*. Искусство кино и его драматургия / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — М. : [Б. и.], 1958. — 19 с.

учебных пособий и статей<sup>25</sup>, определяет сценарий в первую очередь как произведение литературы и уделяет значительное внимание литературным средствам художественной выразительности, используемым в кинодраматургии для создания наиболее исчерпывающей и полной записи будущей картины, в дополнительной интерпретации которой режиссером не будет необходимости; И. Вайсфельд в учебнике «Мастерство кинодраматурга» и позднее в диссертационном исследовании<sup>26</sup>, защищенном в 1964 г., подчеркивает важность режиссерской интерпретации сценария как неотъемлемой части производственного процесса. В конце 1960-х гг. теоретик кинодраматургии Л. Нехорошев в диссертационном исследовании «Проблема сюжета в советском киноискусстве» и других своих работах<sup>27</sup> и режиссер А. Тарковский в статье «Запечатленное время» выражают мнение о том, что литературный сценарий являет собой герметичный, замкнутый на самом себе текст, содержащий в себе присущую именно его автору смысловую систему, которая ломается при попытке интерпретации. Отдельные упоминания о режиссерской работе над текстом литературного сценария встречаются в статьях и пособиях таких авторов, как Н. Крючечников<sup>28</sup>, Н. Зархи<sup>29</sup>, С. Фрейлих<sup>30</sup> и др.; о присущем кинематографу конфликте между замыслом (сценарием) и воплощением (фильмом) пишет М. Ромм в «Беседах о кинорежиссуре»<sup>31</sup>.

В поздних (конец XX — начало XXI в.) авторских учебных пособиях по кинодраматургии<sup>32</sup>, создававшихся в контексте перехода к американской форме записи сценария, вопросу режиссерской работы над сценарным текстом внимание практически не уделяется. Проблема режиссерской интерпретации выхо-

---

<sup>25</sup> Габрилович Е. Работа над киноновеллой (лекция для студентов-заочников сценарного факультета). — М. : [б. и], 1960. — 24 с.; *Он же*. Кино на переломе: из стенограмм лекций, прочитанных на сценарном ф-те в 1960/61 уч. г. — М. : [б. и.], 1961. — 12 с.; *Он же*. Кино и литература. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. — 48 с.; *Он же*. Вопросы кинодраматургии. — М. : Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1984. — 68 с.

<sup>26</sup> Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. — М. : Сов. писатель, 1961. — 304 с.; Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. — М. : Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1964. — 28 с.

<sup>27</sup> Нехорошев Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М. : Мысль, 1966. — 16 с.; *Он же*. Течение фильма: о кинематографическом сюжете. — М. : Искусство, 1971. — 134 с.; *Он же*. Драматургия фильма. — М. : ВГИК, 2009. — 342 с.

<sup>28</sup> Крючечников Н. Становление литературного сценария как идейно-художественной основы фильма (Из лекций по курсу «Основы кинодраматургии», прочит. на заоч. отд-нии сценарно-ред. фак. в 1959/60 учеб. году). — М. : [б. и.], 1960. — 43 с.; *Он же*. Слово в фильме. — М. : Искусство, 1964. — 195 с.; *Он же*. Сюжет и композиция сценария: учеб. пособие по курсу «Основы теории кинодраматургии». — М. : [б. и.], 1976. — 120 с.

<sup>29</sup> Зархи Н. О теории и практике звукового сценария // Из истории кино: материалы и документы. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1960. — Вып. 3. — С. 165–206.

<sup>30</sup> Фрейлих С. Драматургия экрана. — М. : Искусство, 1961. — 159 с.

<sup>31</sup> Ромм М. Беседы о кино: сборник / сост. Л. И. Белова. — М. : Искусство, 1964. — 364 с.; *Он же*. Беседы о кинорежиссуре: сборник / сост. Н. Б. Кузьмина, Г. Б. Марьямов, Л. П. Погожина. — М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. — 287 с.

<sup>32</sup> См.: Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. — М. : АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. — 496 с.; Молчанов А. Букварь сценариста. Как написать интересное кино и сериал. — М. : Эксмо, 2020. — 336 с.; Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. — М., 2019. — 304 с.

дит из практического поля и лишь изредка упоминается теоретиками в научных трудах. О природе сценарного текста и его месте в системе литературы, а также о специфических для кинематографа средствах художественной и словесной выразительности, характерных для кинодраматургии, пишет И. Мартьянова<sup>33</sup>, проблему текстоцентризма в отечественной кинематографии изучает А. Гончаренко<sup>34</sup>. В 2012 г. выходит сборник статей «Поэтический сценарий» под редакцией А. И. Снежина<sup>35</sup>, объединяющий в себе три статьи на тему использования лирических средств в киносценарии, которая, по мнению авторов, является наиболее плодотворным подспорьем для дальнейшей режиссерской интерпретации.

**Практическая значимость исследования.** Выводы диссертационного исследования могут быть использованы для дальнейшего развития отечественных методик преподавания сценарного мастерства. Подход к исследованию сценария в сопоставлении с его экранным воплощением, выявление основных расхождений между двумя видами текста может стать действенным практическим методом анализа формы сценария на этапе разработки замысла в рамках курсов, посвященных сценарному мастерству и кинодраматургии.

**Структура работы** обусловлена ее целью и задачами и включает в себя введение, четыре главы, заключение, список использованной литературы, а также фильмографию.

## Глава 1

### ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ СЦЕНАРНОЙ ШКОЛЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье «Кинематограф, как искусство», опубликованной по частям в трех номерах журнала «Жизнь искусства»<sup>36</sup>, Виктор Шкловский разъясняет основные теоретические положения формализма на материале нового искусства — кинематографа. Программно обозначив тезис о том, что в искусстве не существует содержания, а существует лишь форма, он довольно бегло, лишь в последней части статьи, пишет о сущностной несовместимости литературного материала и кинематографа: «Если нельзя выразить романа другими словами, чем он написан, если нельзя изменить звуков стихотворения, не изменив его сущность, то тем более нельзя заменить слова мельканием серо-черной тени на экране»<sup>37</sup>. Сюжетный диапазон кинолент Шкловский, на примере актуального зарубежного кинематографа 1910-х гг., сводит к набору жанровых конвенций и типажей, сходных по своей конструкции с типажам комедии dell'arte — т. е. оперирует

<sup>33</sup> Мартьянова И. Текст киносценария и киносценарий текста: моногр. — СПб. : Наука, САГА, 2003. — 208 с.

<sup>34</sup> Гончаренко А. Текстоцентризм в советской кинокритике конца 1920–1930-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М., 2021. — 32 с.

<sup>35</sup> Поэтический сценарий: сборник статей / под ред. А. И. Снежина. — СПб. : Скифия, 2018. — 54 с.

<sup>36</sup> См. : Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 139–140. — С. 2; Он же. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 141. — С. 2; Он же. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 142. — С. 1.

<sup>37</sup> Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 139–140. — С. 2.

категориями фабулы, событийного наполнения сценария. Позже, в 1931 г., в пособии «Как писать сценарии» Шкловский обозначает форму этой фабулы — дает определение самому сценарному тексту: «чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами. Слова в сценарии не сами по себе ценны, а ценны только постольку, поскольку они объясняют нам, что именно и как надо снять»<sup>38</sup>.

Делая поправку на уже существующий в это время формат эмоционального сценария, который Сергей Эйзенштейн считал самой подходящей для работы сценарной формой, Шкловский пишет о необходимости точного сценарного слова, а не «эмоционального рисунка вещи»: его пособие учит писать сценарий, по факту завершения готовый к постановке и не нуждающийся в глубокой режиссерской интерпретации, на которой в статье «О форме сценария»<sup>39</sup> настаивает Эйзенштейн. Из этих определений становится ясно, что Шкловский не считает сценарий автономным видом литературы: для него сценарный текст — компонент фильма, стадия развития замысла картины, его форма — черновик формы будущей киноленты, но никак не форма самостоятельного литературного произведения.

Следующие шестьдесят лет теоретических исканий советских кинопедагогов — В. Туркина, И. Вайсфельда, Л. Нехорошева и других авторов — показывают, что вопрос формы киносценария, поставленный еще Шкловским, так и остался одним из основных дискуссионных вопросов советской и российской теории кинодраматургии. Российская кинодраматургия дореволюционного периода, представленная строгими постановочными планами — «железным» сценарием, к 1930-м гг. эволюционировала в «эмоциональный» сценарий, в котором средства литературной выразительности были избыточными и затрудняли дальнейшую режиссерскую работу над фильмом. Промежуточный вариант между «железной» и «эмоциональной» формами, литературный сценарий, в 1960-е гг. развился в авторский сценарий, созданный для последующего воплощения на экране, но при этом обладающий самостоятельной литературной ценностью.

### 1. Кинодраматургия 1930-х гг.: между планом и шифром

В учебном пособии «Драматургия кино», вышедшем в 1938 г. и являвшемся на тот момент первым систематизированным русскоязычным учебником по кинодраматургии, его автор, Валентин Туркин, основатель сценарного факультета Государственного техникума кинематографии (ГТК, с 1930 г. — ВГИК), спорит со Шкловским, Эйзенштейном и Белой Балашем по поводу сущности понятия сценария. Ссылаясь на упомянутую выше статью Эйзенштейна, Туркин опровергает его тезис о том, что сценарий — это не оконченное произведение искусства, а «стадия состояния материала»<sup>40</sup>. Сравнивая киносценарий с театральной пьесой и расценивая его как полноценную литературную форму, Туркин подчеркивает его самостоятельность как произведения искусства: «Сценарий всегда может и должен быть “контрольным художественным документом”, с которым следует “сверять” кинокартину. Но, конечно, для этого сце-

<sup>38</sup> Шкловский В. Как писать сценарии. — М.-Л. : ГИХЛ, 1931. — С. 22.

<sup>39</sup> См. : Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 297–299.

<sup>40</sup> Туркин В. Драматургия кино. — М. : Госкиноиздат, 1938. — С. 4.



нарий должен быть не схематическим наброском киносюжета, а завершенной художественной конструкцией»<sup>41</sup>.

Приводя далее по тексту примеры из российских сценаристов («Стенька Разин» («Понизовая вольница»), 1908, авт. сцен. В. Гончаров) и зарубежных сценариев («Смейся, клоун, смейся», 1928, авт. сцен. Э. Михан), Туркин, хоть и признавая за этими произведениями право называться «киносценариями», отмечает их литературное несовершенство. Сценарий Михан представляет собой использовавшуюся в голливудской системе форму continuity (continuity script), режиссерского (постановочного) сценария, в котором указываются технические характеристики кадра (точка съемки, монтажный переход и т. д.) — это именно та форма, на которой настаивал в своем пособии семью годами ранее Шкловский, «железный», или «номерной», сценарий.

Одним из примеров такого сценария, приведенных в пособии Шкловским, является сценарий Б. Леонидова «Дом в сугробах»:

«1. Улица 3 пл. Из затемн. От земли вихрем закружился снег спиралью вверх.

2. 3 пл. По улице ветер пылью метет снег, образуя облако.

3. 3 пл. Из снежного облака вырисовывается фигура бодро идущего матроса — феска лихо набекрень, в руках винтовка, распахнут бушлат, расстегнут ворот, снег падает на голую грудь и тает.

4. Кр. пл. В движ. с авто. Матрос улыбается, скалит здоровые зубы»<sup>42</sup>.

Предваряя текст, Шкловский указывает на то, что деление сценария на кадры — это «классический (общепризнанный) способ писания сценария»<sup>43</sup>. Обращает на себя внимание форматирование самого сценария — в сущности, это купированный режиссерский сценарий, в котором остались только колонки с локацией, планом, характером движения в кадре и ремаркой, описывающей основное действие. Скупой текст ремарки лаконично обрисовывает происходящее в кадре. Для написания подобного сценария необходимо в точности представлять не только драматургическую структуру будущего фильма, но и его режиссерское решение. Таким образом, использование «железного» сценария не ограничивает задачи кинодраматурга, но, наоборот, навязывает ему часть тех задач, которые должен решать сам режиссер. Это подтверждает и то, что форма приведенного Шкловским примера «железного» сценария абсолютно идентична форме постановочных (режиссерских) сценариев, которые писали для себя М. Штраух и Эйзенштейн. Один из примеров такой формы — сценарий к фильму «Стачка» (1925):

«83. Крупно. Американская диафрагма. Поверхность расплавленной стали. Рука. Рука погружается. Американская диафрагма.

84. Наплыв. Американская диафрагма. Рука Петровской. Диафрагма открывается. Сама она выпрыгивает из шампанского.

85. Крупно. Петровская, нежась, смеется в шампанском.

86. Наплыв. Голова матери моториста, [мать] плачет.

87. НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПОХОРОНЫ»<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Туркин В. Драматургия кино. — М.: Госкиноиздат, 1938. — С. 7.

<sup>42</sup> Шкловский В. Как писать сценарии. — М.-Л.: ГИХЛ, 1931. — С. 42.

<sup>43</sup> Там же. — С. 41.

<sup>44</sup> Эйзенштейн С. Стачка // Избранные произведения в 6 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 6. — С. 35–36.

Это же подмечает в своем учебнике и Туркин: повсеместное использование «железного» сценария требовало от драматурга значительных знаний в области постановки кадра, и вскоре эта функция была делегирована режиссеру. Освободившись от необходимости прописывать в тексте технические аспекты будущего фильма, драматург сосредотачивался на том, что Туркин считал главной специфической чертой сценария как самостоятельного художественного произведения — совершенствовании литературного языка, которым писался киносценарий.

Другая крайность — эмоциональный сценарий Эйзенштейна и Ржешевского, несмотря на тяготение к литературной поэтической форме, также не отвечает производственным требованиям кинематографа к тексту. «Драматическое раскрытие материала, сюжетная его разработка должны предшествовать постановке кинокартины, определяя место образов в единой смысловой системе картины». Под «образами» Туркин имеет в виду визуальное наполнение картины, снятой по сценарию, то, что цитируемый им ранее Эйзенштейн называет «кинематографическим эквивалентом литературному высказыванию». Литературному высказыванию — шифру, передаваемому «одним темпераментом другому», стенограмме «эмоционального порыва», — по Туркину, предшествует замысел, и кинодраматургия как таковая является «искусством “замышлять” кинофильм и свой замысел осуществлять в художественно полноценном литературном произведении, <...> ориентированном на последующую его реализацию <...> в фильме»<sup>45</sup>.

Из этого определения исходят три существенные характеристики кинодраматургии: присутствие авторского замысла, лежащего в основе сценария, «полноценность» сценария как литературного произведения и его нацеленность на экранное воплощение. Описывая эмоциональный сценарий, Туркин констатирует его «неполноценность» в отношении последней характеристики: поэтический характер текста и используемые в нем средства художественной выразительности затрудняют его реализацию на экране.

«Величественная природа стала еще явственнее принимать иные очертания, менее реальные и более фантастические, местами способные даже пугать», пишет Ржешевский в одной из сцен сценария «Бежин луг»<sup>46</sup>, и этот текст иллюстрирует как тезисы Эйзенштейна о «стенограмме эмоционального порыва», для которой режиссер подбирает подходящую кинематографическую интерпретацию, так и тезисы Туркина о несостоятельности эмоционального сценария как киносценария. Яркий литературный образ, в котором тургеневская природа, охваченная сумерками, самим своим видом вторит происходящей трагедии, нуждается в «переводе» на киноязык, конкретизации визуального наполнения кадра. Результат этого перевода зависит от трактовки тех эфемерных образов, которые драматург фиксирует на бумаге; заложенная в них идея может не совпасть с тем, как режиссер решит интерпретировать их для экрана.

Однако не все «шифры» Ржешевского с легкостью поддаются этому переводу даже с погрешностями — в некоторых сценах он, пытаясь сообщить зрителю ощущение от происходящего и передать атмосферу действия, многословно описывает ход мысли зрителя как непосредственного участника сцены: «В общем, все на месте. Особенно в темноте, когда издали не видать ни радиоантенн,

<sup>45</sup> Туркин В. Драматургия кино. — М. : Госкиноиздат, 1938. — С. 7.

<sup>46</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. — М. : Искусство, 1982. — С. 270.

которые, как паутины, переплелись над крышами деревушек, когда на церкви незаметен красный флажок, когда не выделяется из темноты трехэтажная школа деревушки, когда на два часа в сутки засыпает политотдел и мимо вас с гиканьем по соседней дороге пронесется табун в ночное, — фантазировать можно сколько угодно и в воображении восстанавливать картины далекого прошлого, если ход ваших мыслей не осадит какой-нибудь взбесившийся грузовичок, который, как сумасшедший — чтоб он пропал, — пронесся ночью по дороге»<sup>47</sup>. Так описывается Ржешевским путь отца Степки, в чью внутреннюю жизнь Ржешевский предлагает окунуться зрителю, вместе с тем намекая на то, что сцена может быть решена любыми средствами в зависимости от решения режиссера («фантазировать можно сколько угодно и в воображении восстанавливать картины далекого прошлого»).

Некоторые из сцен этого сценария еще более открыты к интерпретации — настолько, что в них буквально артикулируется необходимость режиссерского вклада для разрешения сцены. Таков, например, эпизод, следующий после пути отца Степки, который открывается интертитром «Бежин луг». Ржешевский предлагает решить сцену «встречи с Бежиным лугом» с помощью музыкального сопровождения («Наша встреча с Бежиным лугом — это концерт»), до этого подробно описав характер этого музыкального сопровождения в выражениях с сослагательным наклонением: «мотив <...> должен быть в полном противоречии с кажущимся представлением [о лиричности музыки, сопровождающей зрелище луга]», «музыка <...> должна быть органически связана с нашим великим временем». Далее он описывает луг, апеллируя к тургеневскому тексту, личному опыту и опыту режиссера: после цитаты из Тургенева следует фраза «Пусть будет так же как и теперь, так как издали, ночью все и сегодня, как восемьдесят пять лет назад», далее — фрагмент, начинающийся словами: «Я лично был на Бежином луге...»<sup>48</sup>.

Поэтические образы, способствующие передаче атмосферы происходящего в кадре, описание личных переживаний автора, его гипотезы, касающиеся того, какими средствами напряжение, заложенное в сцену, возможно разрешить на экране, составляют сущность эмоционального сценария. Парадоксальным образом драматическое действие становится для Ржешевского побочным. Замысел, реализуемый автором в тексте, оказывается как бы «чистым», не облеченным в драматическую форму; сам язык эмоционального сценария предполагает, что даже действительную сущность сценария режиссер обнаруживает и визуализирует сам — т. е. для воплощения такого типа сценария необходима дополнительная работа, по сути — создание другого действительного сценария на материале образов, предоставленных автором сценария эмоционального.

Промежуточную форму между «железным» и эмоциональным сценарием Туркин, по аналогии с театральными формами, называет «авторским» сценарием: сценарием, в котором совмещаются функции либретто и режиссерского плана, произведением, содержащим в себе замысел и раскрывающим его литературными средствами, предполагающими дальнейшее воплощение на экране.

Как подчеркивает Туркин далее, киносценарий можно определить как литературную форму, возникшую в связи с появлением кинематографа, а не

<sup>47</sup> Ржешевский А. Жизнь. Кино. — М.: Искусство, 1982. — С. 282.

<sup>48</sup> Там же. — С. 283.

автономно или в результате трансформации иных литературных форм<sup>49</sup>. Появившись для нужд кинематографа, эта литературная форма развивалась вместе с ним, но, как автономный текст, она обладала собственной формой, существующей по своим, независимым от кинематографа законам. Формальные особенности литературного сценария, принятого в производстве в это время, хорошо видны на примере киносценария Александра Каплера «Ленин в Октябре» (1937).

Прозаический текст сценария делится на сцены. Переход в новую сцену обозначается номинацией ее места и времени действия, которая всегда происходит в первых предложениях: «Мчится поезд. На паровозе Ленин и Василий»; «Глухо звенит колокол. Маленький петроградский пригородный полустанок Удельная. Из здания вокзала на мокрый перрон выходит караул»<sup>50</sup>; «Улица Петрограда. С цоколя садовой решетки распинается оратор. Он говорит, эффектно размахивая шляпой, густым, осипшим от выступлений голосом»<sup>51</sup>; «Маленькая комнатка освещена тусклой лампочкой. Стол накрыт газетой. На нем швейная машинка, куча белого тряпья»<sup>52</sup>. Литературными же средствами обозначается в тексте сценария Каплера смена крупности:

«Глухая улочка Выборгской стороны.

Деревянный двухэтажный дом.

Светится одно окно.

Титр: И на следующий день состоялось его свидание со Сталиным.

У крыльца стоит Василий. Руки в карманах пальто. Время от времени поглядывает по сторонам. Прислушивается. Переходит на другую сторону, смотрит на освещенное окно. Возвращается к крыльцу.

Холодно, зябко»<sup>53</sup>.

Интертитр разбивает сцену на две части: первая — общий план, на котором видна локация (дом, за которым следит Василий), вторая — укрупнение на фигуре героя. В «железном» сценарии изменение крупности внутри одной сцены делило эту сцену на кадры, каждый из которых начинался с технической отметки, обозначающей степень крупности:

«6. *Мелко.* Река.

7. Рабочие в воде.

8. *Наплыв. Мелко.* Плотина»<sup>54</sup>.

Сухой и лаконичный язык Каплера, непохожий на образный поэтический язык Ржешевского, также не похож и на скупую техничность «железного» сценария. Технические аспекты воплощения сценария (локация, объект, свет, крупность, точка съемки и т. д.) Каплер помещает в сам текст и выражает средствами прозы, тяготеющей к визуальности, конкретности изображаемого в ней действия и его обстоятельств.

<sup>49</sup> Туркин В. Драматургия кино. — М. : Госкиноиздат, 1938. — С. 23–24.

<sup>50</sup> Каплер А. Ленин в Октябре. — М.-Л. : Искусство, 1937. — С. 3.

<sup>51</sup> Там же. — С. 6.

<sup>52</sup> Там же. — С. 17.

<sup>53</sup> Там же. — С. 5.

<sup>54</sup> Эйзенштейн С. Стачка // Избранные произведения в 6 т. — М. : Искусство, 1971. — Т. 6. — С. 33.

## 2. 1960-е гг.: триумф литературного сценария

В следующем после «Драматургии кино» Туркина полноценном сценарном учебнике, «Мастерстве кинодраматурга» (1961) Ильи Вайсфельда, также подчеркивается уже традиционное для российской и советской сценарной школы понимание киносценария как произведения в первую очередь литературы, причем обладающей определенным формальным своеобразием, обусловленным логикой развития кинематографа и кинодраматургии как искусств. Пользуясь классификацией родов литературы, описанной в статье Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), Вайсфельд пишет: «Кинодраматургия — синтез разных родов литературы <...> Бесспорно, в сценарии немислима вольная манера повествования, соединяющая описание и размышление с диалогом, естественная в романе. Казалось бы, кинодраматургии ближе драма, автор которой находится “за кулисами”. Однако в процессе становления кинодраматургии заметно возникновение своеобразного синтеза»<sup>55</sup>.

У эпоса, как пишет Вайсфельд, советская кинодраматургия заимствует тяготение к изображению масштабных исторических событий (т. е. объект), у драмы — сам предмет этого искусства, т. е. драматическое действие, разворачивающееся здесь и сейчас на глазах у зрителя. Лирика дала кинодраматургии арсенал выразительных средств, используемых драматургами для точного изображения действительности. Необходимые в дозвучковом кинематографе эти средства не ушли из русскоязычных сценариев с приходом звука, они остались в ней как сущностный признак формы кинодраматургии: «Сейчас язык обобщений в сценарии иной, чем в те годы [«Броненосец “Потемкин”», 1925], но вырабатывался он в советском кино именно как язык поэтический». Свои слова Вайсфельд подкрепляет цитатой из С. Герасимова: «Поэтические формы обобщения, вообще присущие кинематографу, были в высшей степени характерны для немого кино. В сценарии немого фильма вся сила выразительности основывалась как раз на использовании поэтических обобщений, на остроте метафор, афористичности монтажных сопоставлений, так вырабатывался присущий кинематографу образный язык»<sup>56</sup>.

Этот анализ черт, заимствованных кинодраматургией как синтетическим искусством из различных родов литературы, закономерен в контексте описанной выше эволюции формы в российском и советском сценарном мастерстве. Эмоциональный сценарий и заложенные под него Эйзенштейном теоретические основания — в частности, необходимость в режиссерской интерпретации литературных средств, которыми пользуется кинодраматургия, — только укрепили позиции «лирического» языка в советском сценарном мастерстве. Если в статье «О форме сценария» гипотеза о переводе кинодраматургического образа на язык кинематографа была новаторской, то уже в «Мастерстве кинодраматурга» Вайсфельд обозначает режиссерскую интерпретацию как неотъемлемый процесс работы над сценарием: «И в наши дни немало режиссеров воспринимают сценарий только как предлог для своей работы. Свое назначение они видят не в творческом прочтении сценария, не в интерпретации образов кинематографиче-

<sup>55</sup> Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. — М. : Сов. писатель, 1961. — С. 170.

<sup>56</sup> Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Вопросы кинодраматургии. — 1954. — № 1. — С. 33.

ческого произведения (сам термин “интерпретация” иные мастера кино считают обидным для себя), а в дописывании сценария»<sup>57</sup>.

«Железный» сценарий не способен в полной мере ответить на требования, которые ставит кинематограф — в этой же главе Вайсфельд обращает внимание на неправомерность расхожего сравнения сценария с «жестким каркасом», подчеркивая, что необходимость в сжатом и лаконичном повествовании, которую диктует ограниченность метража, не отменяет свойственного кинематографу пристального внимания к деталям как внешней, так и внутренней жизни героя. Для выражения этих деталей драматург и прибегает к языку образов — поэтическому языку.

Триумф поэтического языка в советской кинодраматургии происходит в 1960-е гг., которым современен учебник Вайсфельда. Текст сценария «Июльский дождь» (1965) Анатолия Гребнева обнаруживает полное соответствие теоретическим позициям Вайсфельда: это самодостаточное литературное произведение, являющее собой синтез литературных родов, открытое для режиссерской интерпретации, но при этом содержащее в себе герметичную образную систему, которой подчинен каждый элемент сценария, включая его форму. Экранный потенциал сценария и замкнутость его образной системы — критерии, не противоречащие друг другу: самостоятельность сценария как произведения литературы предполагает кропотливую режиссерскую работу, в результате которой к каждому образу сценария будет подобран равнозначный экранный образ.

Характер ремарок в «Июльском дожде» — несомненно, поэтический: «И вдруг в этой бурлящей толпе, где кто-то уже успел проводить старый год, где оживленная группа молодежи остановилась у витрины кафе с неожиданным объявлением “Есть свободные столики”, в этом водовороте на секунду мелькнуло знакомое лицо парня в очках. И вот он снова — идет, задевая плечом прохожих, то исчезая среди них, то снова появляясь. На улице стало заметно меньше людей. Это произошло сразу и становилось все заметнее — улицы пустели с каждой минутой. Еще где-то спешили, ныряли в метро, бросались с двух сторон наперерез случайному такси. Но это уже последние. И только в будках телефонов-автоматов еще звонили. В распахнутой настежь кабине стоял парень в очках с телефонной трубкой, прижатой к уху. Над опустевшим, притихшим городом плыли телефонные гудки. Наступал Новый год»<sup>58</sup>. В фильме Марлена Хуциева («Июльский дождь», 1966) Новый год в финале сменяется Днем Победы, что выводит повествование на другой уровень — эпический, пользуясь терминологией Белинского и Вайсфельда, однако это не нарушает образной системы фильма, поскольку каждый из ее элементов интерпретирован режиссером и каждому подобран адекватный кинематографический эквивалент. Прошивая свой идейный замысел в тексте, где уже существует идейный замысел Гребнева, Хуциев не рушит сценария, а интерпретирует его так, как ему это необходимо. Внутренняя жизнь героев, описанная Гребневым в поэтическом ключе, поддерживается эпическим контекстом, который усиливает через тему войны Хуциев.

«Литературная форма сценария — это выражение его образной сущности. Манера “записи” сценария не может быть безразличной к тому, что задумал дра-

<sup>57</sup> Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. — М.: Сов. писатель, 1961. — С. 152.

<sup>58</sup> Гребнев А. Июльский дождь // Литературные сценарии «Мосфильма». — М.: Художественная литература, 2009. — С. 253.

матург. В сценарной форме проявляется отношение к изображаемым событиям, людям, метод творческого анализа действительности, темперамент художника. Литературная стилистика сценария возникает, выкристаллизовывается вместе с возникновением замысла», пишет Вайсфельд в автореферате диссертации, посвященной мастерству кинодраматурга<sup>59</sup>, как бы подытоживая свои размышления на тему формы сценария, изложенные в пособии тремя годами ранее. Форма выбирается драматургом в зависимости от масштаба замысла — от предмета и объекта его сценария, а соответственно, и того рода литературы, к которому в большей степени тяготеет литературное воплощение его замысла. Взаимосвязи исходного замысла и формы сценария также посвящены теоретические работы Евгения Габриловича, созданные в ранний период его работы на сценарном факультете ВГИКа — «Работа над киноновеллой» (1960), «Кино на переломе» (1961), «Кино и литература» (1965).

### 3. Авторский литературный сценарий

В большей степени ориентирован на кинодраматургию как искусство создания фильма, чем на кинодраматургию как искусство создания текста, учебник Л. Нехорошева «Драматургия фильма». Преимущество традиций русской кинодраматургии автор подчеркивает в предисловии, упоминая «уроки своих учителей» — В. К. Туркина, И. В. Вайсфельда, Р. Н. Юренева<sup>60</sup>. В диссертации (1966), предшествующей публикации учебников «Течение фильма» (1971), посвященного сюжету в кино, и «Драматургии фильма» (2009), Л. Нехорошев подчеркивает сюжетобразующий характер «художественной идеи» — замысла фильма, «действительности, прочувствованной и осознанной художником, обладающим определенным мировоззрением»<sup>61</sup>.

Замысел фильма определяет форму, избираемую автором для сценария, — эту мысль Нехорошев повторяет вслед за своим учителем Вайсфельдом: «Еще в замысле идея не принимает ни на мгновение форму умозаключения, а сразу рождается в виде образа. Единство образа — это и есть единство замысла. Уже в первоначальном образе целого заложены основные особенности будущего произведения»<sup>62</sup>. Здесь обозначаются два важных аспекта трактовки сценарного текста российской и советской школой: формальный и идейный. Единство формы и содержания, подчеркнутое Нехорошевым, единство образа и замысла влечет за собой неминуемое тяготение сценария к литературной форме — поскольку образ, динамику которого образует сюжет, имеет индивидуальный характер, он «включает в себя и элементы неповторимой объективной действительности, и индивидуальные чувства и мысли автора»<sup>63</sup>, с помощью субъективного взгляда автора преобразует действительность, усиливает впечатление от нее.

<sup>59</sup> Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — М. : Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т. кинематографии, 1964. — С. 21.

<sup>60</sup> Нехорошев Л. Драматургия фильма. — М. : ВГИК, 2009. — 342 с.

<sup>61</sup> Нехорошев Л. Проблемы сюжета в советском киноискусстве: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М. : Мысль, 1966. — С. 6.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же. — С. 6–7.

Второй аспект, касающийся цельности замысла, подробно рассматривался А. Тарковским в «Запечатленном времени» (1967)<sup>64</sup>: размышляя о работе режиссера над сценарием, он затрагивает проблему авторства в кино, подчеркивая, что автором является тот человек, которому принадлежит идейный замысел будущей картины — автор сценария (драматург) или автор фильма (режиссер). В случае когда эти позиции делегированы разным людям, идейный замысел, вложенный драматургом в сценарий, сталкивается с идейным замыслом, вкладываемым в этот сценарий режиссером. По этой причине Тарковский считает крайне непродуктивным тот тип работы, в котором автор сценария передает режиссеру обладающий самостоятельной литературной ценностью текст: «настоящий сценарий, с моей точки зрения, — это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму»<sup>65</sup>. Абсолютная герметичность формы предполагает, по Нехорошеву, герметичность и содержания, и замысла сценария. Высокая литературная форма — точность и развернутость образов, реализующих замысел автора в сценарии, — как бы приближает текст к потере постановочного потенциала. «Полной идентичности содержания замысла и содержания идеи законченного произведения быть не может, ибо, родившись в виде образа, идея в процессе воплощения его в материале определенного вида искусства испытывает на себе влияние конкретной формы произведения», пишет далее, предвосхищая слова Тарковского, Нехорошев. «Ломка замысла», о которой предупреждает в своей статье Тарковский, в процессе работы режиссера над сценарием неизбежна — ее подразумевает как переход образа в иную форму (в процессе поиска «кинематографического эквивалента литературному высказыванию», как обозначал это Эйзенштейн), так и любые изменения, вносимые в композицию сценария, поскольку цельность композиции — формы — эквивалентна цельности замысла.

В «Течении фильма» Нехорошев подчеркивает этот конфликт между сценарием и его экранным воплощением еще категоричнее: сюжет сценария «выражается специфическими для литературы словесными средствами, и поэтому он не может быть адекватен сюжету кинофильма, который состоит не только из движений словесных, но и изобразительных и звуковых»<sup>66</sup>.

В предисловии к сборнику «Вопросы кинодраматургии» (1984) Евгений Габрилович пишет: «Самое поразительное в истории киноискусства, может быть, и заключается в том, что, постоянно проклиная литературу, отлучая ее от экрана, кинематограф все охотней и ненасытней прибегал к ней»<sup>67</sup>. Пособие начинается с краткого описания развития российской кинодраматургии как литературной формы: сценарий, начавшись как строго сообразное действенной природе кинематографа воспроизведение фабулы, движимой типажными, масочными персонажами, постепенно пришло к искусству, способному воспроизводить литературными средствами внутренний драматизм и мысль, прежде считавшуюся

<sup>64</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 68–80.

<sup>65</sup> Там же. — С. 76.

<sup>66</sup> Нехорошев Л. Течение фильма: о кинематографическом сюжете. — М.: Искусство, 1971. — С. 4.

<sup>67</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии. — М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1984. — С. 3.



материалом некиногеничным. Смещение фокуса с фабулы на сюжет, дедраматизацию сценария Габрилович считает подъемом на более высокий уровень, выступлением сценарного мастерства «в несоизмеримо более сложном и тонком качестве»<sup>68</sup>. Поддержание высокого уровня сценария за счет доминирующего не внешнего, а внутреннего действия достижимо, как пишет Габрилович, лишь в случае, когда сценарий полностью подчинен творческой индивидуальности автора, миру «образу, чувств, мыслей о жизни», новому миру «средств и приемов, которыми пользуется автор, чтобы перенести эти чувства, образы, мысли на экран»<sup>69</sup>.

Здесь же Габриловичем постулируется определение советской сценарной школы — первое определение такого рода с начала существования этой самой школы, теоретические постулаты которой начали формироваться еще в учебнике «Драматургия кино». Закономерно, что для определения специфики именно советской методики преподавания кинодраматургии Габрилович практически дословно цитирует Туркина. «Школа эта опирается на понимание сценария как произведения нового типа, одновременно и литературного и предназначенного для экрана»<sup>70</sup>, пишет он, в то время как определение Туркина звучит так: «Но если сценарий и мог стать художественным произведением, то для этого он должен был превратиться в литературное произведение особого вида, со своими отличительными признаками. Эти отличительные признаки сценария вытекали из особого его назначения — быть литературным произведением для кинематографа»<sup>71</sup>.

Обучение литературным средствам создания киносценария, согласно пособию Габриловича, — такой же неотъемлемый элемент подготовки сценариста-драматурга, как изучение его личности. «Задача преподавателя — раскрыть перед ним всю бескрайнюю силу такого рода кинематографа и как бы творчески спаять этот мощный и необходимый жанр с индивидуальными пристрастиями и склонностями его учеников, добиться того, чтобы в монументальное, гражданское полотно перешел его мир»<sup>72</sup>. Процесс, описанный здесь Габриловичем, повторяет то, как Нехорошев трактует художественную идею в кино («действительность, прочувствованной и осознанной художником, обладающим определенным мировоззрением»), что в свою очередь повторяет схожие тезисы и у Вайсфельда, и у Туркина. Обучение мастерству создания художественной идеи, таким образом, становится неотъемлемой частью советской методики преподавания кинодраматургии.

«Сценарная литература», как определял ее Габрилович, ссылаясь на западных кинокритиков<sup>73</sup>, реализуется в периоды «оттепели», застоя и перестройки в работах выпускников ВГИКа, на которых, очевидно, повлияли теоретические

---

<sup>68</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии. — М. : Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1984. — С. 7.

<sup>69</sup> Там же. — С. 11.

<sup>70</sup> Там же. — С. 12.

<sup>71</sup> Туркин В. Драмматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. — М. : Госкиноиздат, 1938. — С. 20.

<sup>72</sup> Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии. — М. : Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1984. — С. 19.

<sup>73</sup> Там же. — С. 11–12.

искания как Туркина, так и Габриловича, преподававших в то время в сценарных мастерских (Габрилович также руководил сценарной мастерской первого набора 1960–1962-х гг. ВКСР, преподавал дисциплину «Кинодраматургия» второму набору 1962–1964-х гг., дисциплину «Мастерство кинодраматурга» третьему набору 1965–1967-х гг. вместе с Габриловичем читали в том числе и ученики Туркина Ю. Дунский, В. Фрид (читал дисциплину «Мастерство кинодраматурга» последующим наборам) и В. Ежов, последний руководил сценарной мастерской в четвертом наборе 1968–70-х гг.) — это Г. Шпаликов, И. Авербух, Ю. Клепиков, Э. Володарский, Н. Рязанцева, Р. Ибрагимбеков, В. Залотуха, Н. Кожушаная, А. Балбанов и другие авторы, внесшие значительный вклад в дальнейшее развитие литературной формы сценария.

Преимущество в определении киносценария как текста преимущественно литературной формы, заложенная Туркиным в его монографии, продолжается и в работах его коллег. В 1963 г. кафедра кинодраматургии ВГИК выпускает коллективную работу «От замысла к фильму»<sup>74</sup> под редакцией действующей главы кафедры К. Парамоновой (ученики — А. Инин, Р. Качанов, Р. Литвинова, В. Тодоровский, чьи сценарии отличались высокой художественностью), содержащую в себе статьи Е. Габриловича о киноновелле, статью А. Каплера «Новый род литературы — кинодраматургия»<sup>75</sup>, статью ученика Туркина И. Маневича «Литература и кино»<sup>76</sup> — тексты, утверждающие сценарий в статусе самостоятельного литературного произведения, отличающегося экранной спецификой.

С 1990-х гг., в связи с тем, что русскоязычному читателю становятся доступны переводы трудов западных коллег, имеющих дело со специфическим производственным форматом написания и фокусирующихся преимущественно на фабульной конструкции сценария, фокус авторов теоретических работ по кинодраматургии постепенно смещается на особенности сценарной структуры. Сценарная форма с этого времени претерпевает значительные изменения.

В 1992 г. выходит один из первых российских учебников по сценарному мастерству — книга А. Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий»<sup>77</sup>. В ней автор не актуализирует теоретические наработки советской сценарной школы, а предлагает радикально иной подход к сценарному мастерству: здесь в виде авторской компиляции русскоязычному читателю впервые рассказывается о западных теориях (в частности, значительная часть книги — это вольный пересказ учебника Майкла Хейга «Голливудский стандарт. Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят» (Writing Screenplays That Sell, 1988)<sup>78</sup>).

В какой-то степени революционной становится глава «Форма записи»: в ней Червинский предпринимает попытку перевести на русский язык основные принципы записи сценария в так называемом «американском» формате — прямом

<sup>74</sup> От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии / ред. кол. А. Я. Каплер и др.; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра кинодраматургии. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — 375 с.

<sup>75</sup> Каплер А. Новый род литературы — кинодраматургия // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — С. 33–54.

<sup>76</sup> Маневич И. Литература и кино // От замысла к фильму: сборник статей о кинодраматургии. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — С. 276–326.

<sup>77</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. — М., 2019. — 304 с.

<sup>78</sup> Хейг М. Голливудский стандарт: Как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — 388 с.

потомке постановочного continuity, отличающемся жестким форматированием и нивелирующим любую литературность в тексте. «Американцы уверены, что способ расположения слов на бумаге так же важен для эмоционального впечатления от сценария, как сюжет, характеры и конструкция», пишет Червинский. «И подобно тому, как сюжет, характер и конструкция имеют свои приемы и способы овладения вниманием читателя и зрителя, так и запись действия, диалога и описаний имеет свои приемы и способы, обеспечивающие эмоциональное вовлечение читателя в процесс чтения вашей рукописи»<sup>79</sup>. Речь здесь идет о стилистике текста, усиливающей воздействие на читателя, но не о самой сущности сценарного текста, о которой писали советские теоретики: по Червинскому предполагается, что фабулу можно форматировать предложенным им способом, откорректировать согласно изложенным им принципам и тем самым приблизить сценарий к реализации. Принципы, которые формулирует Червинский, касаются как визуальности письма — «сценарии состоят из действия, описания и диалога», так и соответствия «правильному формату», описание которого заключается в технических требованиях к форматированию документа. Художественной выразительности сценария Червинский не касается, однако приводит расшифровку основных инструментов, используемых в «американском» формате (например, FADE IN — «ИЗ ЗТМ», CUT TO — обозначение перехода между сценами, а также типовой формат заголовка «Локация — Объект — Свет»).

Использование подобных инструментов в сценарии — наследие continuity, постановочного сценария, который в американской системе до сих пор используется для удобства производства. В русскоязычной же традиции формат continuity, взятый за образец для «железной» формы сценария, в 1930-е гг. развился в высокую литературную форму; производственные детали были делегированы режиссеру и используются в режиссерских сценариях на более поздних стадиях производства. Таким образом, внедрение американского формата — это своего рода регрессия к уже отжитому опыту кинодраматургии 1930-х гг., этапу развития сценария, преодоленному на пути к высшей его форме — литературному сценарию.

Эволюция сценарной формы от либретто начала 1910-х гг. и «железного» сценария к литературному сценарию, ставшему традиционной для советской сценарной формы, нашла свое отражение и в методике преподавания кинодраматургии в советской и российской киношколе. Важнейшие пособия, по которым воспитывалось не одно поколение крупных российских и советских кинодраматургов — «Драматургия кино» Туркина, «Мастерство кинодраматурга» Вайсфельда, «Вопросы драматургии» Габриловича, «Драматургия фильма» Нехорошева, а также ряд теоретических статей, написанных этими авторами и их воспитанниками, — среди сущностных признаков кинодраматургии как искусства обозначают две взаимозависимые категории: содержательную и формальную.

Содержательная категория — категория художественной идеи или художественного замысла — является неотъемлемой для всех вышеупомянутых авторов и определяет избираемую для сценария форму. Сценарий как текст, сообщающий будущей картине мировоззрение автора, его позицию и закономерности образной системы, обретает литературную форму, поскольку лишь литературные, поэтические средства художественной выразительности обладают потенциалом непосредственной передачи замысла на экран.

<sup>79</sup> Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий. — М., 2019. — С. 227.

## Глава 2

### СЦЕНАРИЙ КАК УНИКАЛЬНАЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА: СЦЕНАРИИ П. ЛУЦЫКА И А. САМОРЯДОВА («ПРАЗДНИК САРАНЧИ», «ДЮБА-ДЮБА»)

#### 1. «Савой», 1990, реж. М. Аветиков («Праздник саранчи», авт. П. Луцык, А. Саморядов)<sup>80</sup>

Из семи полнометражных фильмов, снятых по текстам Луцыка и Саморядова, четыре содержат в себе интертитры, открывающие картину. В фильме Александра Хвана «Дюба-дюба» (1992) это вынесенный в эпиграф текст из 1-го послания к Коринфянам, который заменяет эпиграф оригинального сценария. В еще трех («Савой», 1990, реж. М. Аветиков; «Гонгофер», 1992, реж. Б. Килибаев; «Окраина», 1998, реж. П. Луцык) этот текст играет роль экспозиции. Текст Луцыка и Саморядова негибок для режиссерской интерпретации до такой степени, что остается текстом и на экране даже в том случае, когда в качестве режиссера выступает автор текста.

Проблему режиссерской интерпретации авторского сценария подробно изучали теоретики и практики советского кинематографа — от С. Эйзенштейна до А. Тарковского<sup>81</sup>. В постсоветскую же эпоху на фоне коренного перелома в организации отечественного кинопроизводства вопрос отношения к сценарному тексту как будто уходит на второй план, не теряя тем не менее своей актуальности.

1990-е гг. дали отечественному кинематографу плеяду ярчайших авторских сценариев, многие из которых были поставлены со значительными изменениями. Петр Луцык и Алексей Саморядов, культовые авторы этого периода, были, вероятно, самыми радикальными неприятелями фильмов, снятых по их собственным сценариям.

Непростые отношения Луцыка и Саморядова с тем, как режиссеры интерпретируют их тексты для кинематографа, начались с их полнометражного дебюта. Титры фильма «Савой» (1990) Михаила Аветикова, снятого по мотивам сценария «Праздник саранчи», не содержат в себе указаний на авторство исходного текста<sup>82</sup>: изменения, внесенные режиссером в сценарий, касались в первую очередь структуры путешествия героя, что меняло и проблематику, и поэтику сценария до неузнавания.

Впервые путешествие героя как структурную модель истории, в частности мифа, описал Джозеф Кэмпбелл в книге «Тысячеликий герой»<sup>83</sup>. Он проанализи-

---

<sup>80</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Прохорова Е. В. Путешествие героя в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990) // Кино как объект внимания: материалы Междунар. науч. конф. студентов, магистрантов и аспирантов (Санкт-Петербург, 20–21 мая 2021 г.). — СПб.: СПбГИКиТ, 2022. — С. 41–48.

<sup>81</sup> См.: Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 68–80; Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 297–299.

<sup>82</sup> Занин А. Петр Луцык и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле» // Неделя науки и творчества: материалы Межвуз. науч.-практ. форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвящ. Году российского кино (18–22 апреля 2016 г.): в 5 ч. Ч. 1. — СПб.: СПбГИКиТ, 2016. — С. 109.

<sup>83</sup> Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. — СПб.: Питер, 2018. — 480 с.

ровал сходства между структурами, лежащими в основе мифов различных народов и культур, и выделил универсальную мифологическую структуру — мономиф, фабульное устройство, подчиненное стадиям пути, который проходит герой (исход, инициация и возвращение). Для кинематографа адаптировал и расширил мономифологическую модель Кэмпбелла Кристофер Воглер в учебнике «Путешествие писателя»<sup>84</sup>. Эта структура, подобно сценарному тексту, лежащему в основе фильма, интерпретируется различными культурами на протяжении всей истории человечества, в сути своей оставаясь неизменной, как остаются неизменными некоторые из элементов фабулы сценария. Однако сюжет, который наращивается на нее в процессе интерпретации, меняет восприятие текста. Фильм остается снятым «по сценарию», а не «по мотивам сценария», если в нем наличествуют все структурные элементы фабулы исходного сценария.

По Воглеру, путешествие героя состоит из двенадцати стадий, каждая из которых олицетворяет один из этапов обряда инициации — перехода, который неминуемо сулит внутреннее изменение персонажа, посвящение его в иной статус, социальный или метафизический. Оно начинается с того, что персонаж находится в «обыденном мире», естественной для него среде, которая и станет отправной точкой для его пути.

Сценарий «Праздник саранчи» открывается рядом кадров из повседневной жизни Москвы, перенаселенной и шумной, и продолжается эпизодом из жизни главного героя, Сергея, в котором между ним и его начальником, Арнольдом Яковлевичем, накануне отъезда в командировку происходит конфликт — Арнольд Яковлевич, не смущаясь его присутствия и толпы гостей, пристает к его жене, унижительно и для его личности, и, конкретно, для его маскулинности. Эти восемь сцен в фильме Аветикова отсутствуют — они коротко пересказаны с помощью интертитра, само действие начинается со сна Сергея (фойе отеля «Савой», в честь которого назван фильм; в сценарии эти сцены отсутствуют) и продолжается уже непосредственно в поездке. Купируя экспозиционные сцены сценария, режиссер обрезает и структуру путешествия, а соответственно, и цели этого путешествия — неясно, откуда начинается путь и к какому изменению в жизни персонажа он приведет.

Следующий этап путешествия, «Зов к странствиям», являющийся завязкой всего путешествия, играет роль вызова по отношению к персонажу — здесь, как пишет Воглер, обозначаются цели героя. Если в сценарии мотивации персонажа становятся ясны из экспозиции, и случайность завязки путешествия, в которой пассивный герой не действует, но лишь подчиняется действию, никак не мешает пониманию его внутренних мотивов, то в «Савое» эта случайность — во время остановки поезда герой выходит в степь помочиться и в сарае встречается с вооруженным бандитом, который не отпускает его, пока поезд не трогается, — лишает героя характера в самом начале пути. Последующие сцены, в которых Сергей (Владимир Стеклов) идет по степи в поисках воды, еды и людей, также кажутся оторванными от личности персонажа.

При формальной сохранности событийного наполнения сценария — сцена встречи с казахским мальчиком, сцена борьбы за курицу, приезд местных и драка с ними — сюжеты сценария и фильма значительно разнятся, поскольку

<sup>84</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. — М. : Альпина нон-фикшн, 2021. — 608 с.

ку отсутствие исходной коллизии, заданной в сценарии в экспозиции, диктует фильму другой конфликт. То, с чем сталкивается Сергей из «Савоя» — это сами обстоятельства путешествия, в которое он оказался вовлечен случайно. Сны, вписанные Аветиковым в сюжет фильма, вступают в контрапункт с путешествием и обозначают тот статус, к которому стремится герой — «цивилизованная» роскошь социально одобряемого перевалочного пункта, не гора щебенки и не чужой сарай, а гостиница в центре Москвы, комфортный отдых от пути.

Пятый этап путешествия, названный у Воглера «преодолением первого порога», на котором «герой принимает условия задачи, которую поставил перед ним зов к странствиям»<sup>85</sup>, символизирует принятое героем решение действовать. Эта структурная точка в сценарии находится в сцене на каменоломне, во время которой Сергей впервые проявляет себя, дав отпор наркоманам. В фильме сразу после этой сцены его отзывает к себе немец, бросив собеседнику реплику: «неплохой парень». Драка утвердила Сергея в статусе человека, уместного в данном пространстве.

Персонажи второго плана, с которыми сталкивается Сергей в фильме, — всегда часть среды. Они не имеют характеров и личностных черт, а являются обстоятельствами сцены — и, соответственно, обстоятельствами путешествия, в сражении с которыми герой пытается окрепнуть.

«Преодолев первый порог, герой сталкивается с новыми трудностями и испытаниями, приобретает друзей и врагов. Постепенно он узнает правила особенного мира, куда он попал»<sup>86</sup>, пишет Воглер о шестом этапе путешествия. Первый союзник, которого обретает Сергей в путешествии, — это немец, который увозит его с каменоломни; сцена совместного купания знаменует этап перехода, в который Сергей вступает, смыв с себя тяготы первых дней путешествия (вообще сама возможность помыться предстает в сценарии как вознаграждение за проявление мужественности: сначала Сергей зарабатывает ее после драки на каменоломне, потом банные принадлежности готовит для него Марта в немецкой колонии после того, как Сергей привозит туда раненого в бою с милиционерами немца, далее — после работы в поле с немцами, поездки в город за медом).

Немец — абсолютный хозяин степей, пришлый, который заработал уважение местных. В путешествии Сергея он принимает на себя некоторые функции Наставника — само его появление проясняет для Сергея расстановку сил в этом новом мире. В фильме это первый персонаж, который контактирует с Сергеем и разговаривает с ним по-русски: попытки Сергея заговорить с мальчиком в степи ответа не получают, местные разговаривают на своих языках, не обращая на Сергея внимания. Вознаграждение, которое, согласно своему функционалу, преподносит Сергею немец-Наставник, — передышка в путешествии, принятие в коммуне.

Сцена застолья в фильме — пасторальная, полная рассеянного света из окон, — по тексту совпадает с идентичной сценой в сценарии, однако акцент в ней смещен. В сценарии сидящие за столом члены коммуны в каком-то смысле предлагают Сергею варианты его идентичности: «— Ты немец? — спросил он по-русски с резким акцентом <...> — Как твой имя? — снова засмеялся ста-

<sup>85</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. — М. : Альпина нон-фикшн, 2021. — С. 66.

<sup>86</sup> Там же. — С. 67.

рик. — Пауль? Питер? Карл?... / — Фридрих! — крикнул кто-то. / <...> — Ауф, Фридрих! — крикнула старуха, сидевшая рядом с Сергеем. / Все подняли рюмки»; «— Гут, Фридрих! — крикнул мужчина с края стола. — Оставайся. Жить здесь». «— Я был молодой фашист, — он постучал себе между ног. — Теперь нет. Мой фашист умер. Теперь я советский пенсионер <...> Старик ткнул в Сергея пальцем». / — «Теперь — ты фашист!»; «— Ось гарный хлопец, — крикнул с другого конца стола здоровенный хохол. <...> — А мы тоби таку хату зробимо...»<sup>87</sup>. В фильме реплика старика про фашиста лишена двусмысленности, которой наделяет ее прописанный в сценарии жест персонажа; связь между мужественностью и идентичностью утеряна. Эта сцена у Аветикова практически полностью посвящена Марте, за которой большую часть сцены следит камера. На нее же репликой обращает внимание Сергея его сосед: «Хорошая девушка Марта».

Несмотря на то, что сцена сфокусирована на симпатии Сергея к Марте, следующих сцен сценария (несколько сцен работы в поле и обед, который выносит Марта, прогулка с Мартой возле кирхи, первая поездка Сергея верхом — еще одно локальное испытание маскулинности, танец с Мартой возле кирхи, сцена, в которой Марта помогает Сергею умыться после работы) в фильме нет. Эти важные сцены показывают процесс ассимиляции Сергея в немецкой коммуне. В их отсутствии Сергей, появившийся в следующей после сцен застолья и ночного выхода из дома сцене разговора с мясником, существует в комфорте, который не был подготовлен для зрителя. Разговор с мясником — первый продолжительный диалог Сергея со второстепенным персонажем, не относящийся к путешествию. До этого он был практически лишен дара речи, в этой же сцене ведет разговор на правах местного.

«Центральный персонаж приближается к ужасному, нередко глубоко потаенному месту, где хранится то, ради чего и затевалось путешествие»<sup>88</sup>: так характеризует Воглер седьмой этап путешествия, «Приближение к сокрытой пещере». Этой точке в структуре сценария соответствует тюремный эпизод: после того как немцы высаживают Сергея в горах и уезжают, его подбирает и отвозит в тюрьму милиция. Тюрьма — замкнутое пространство, абсолютная антитеза бескрайним и безграничным просторам степи, — раскрепощает Сергея. Нахождение в интерьере, а не в экстерьере меняет настроение и поведение героя: это очевидно по эпизодам в немецком доме, эпизоду в тюрьме и далее — в узбекском доме, в который приводит его Хамид.

Сцена гостеприимного застолья, которым приветствует Сергея узбекский дом, рифмуется со сценой застолья в немецком доме: «Принялись за еду. Ели только Сергей и Хамид. Те двое сидели и ловили их движения. Молчали. Сергей и Хамид выпили. Вошел хозяин. Сергей поставил пиалу, тут же ее передала слуге. Тот налил коньяк, поклонившись, протянул Сергию, сказал с улыбкой: / — Джабар-ака. / — Хорошо, Джабар, — хозяин обнял Сергея, похлопал по плечу. / Сергей кивнул головой, тоже улыбнулся. / Они о чем-то заговорили. <...> Хозяин вновь хлопнул Сергея по спине: / — Джабар, жениться тебе надо, а? Дом отстро-

<sup>87</sup> Луцыйк П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. — Екатеринбург: Гонзо, 2011. — С. 241–242.

<sup>88</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. — М.: Альпина нон-фикшн, 2021. — С. 69.

ить»<sup>89</sup>. Очередной дом вновь одаривает Сергея идентичностью. В фильме этот диалог обрезан, оставлена только последняя реплика хозяина.

Хамид (Сейдулла Молдаханов) — персонаж, вместе с которым Сергей бежит из тюрьмы — играет важную роль в структуре путешествия и в сценарии, и в фильме. Хамид становится главным союзником Сергея и появляется вместе с ним во втором его сне о ресторане в отеле «Савой»: в той же мизансцене Сергей, сидя за обеденным столом, разговаривает с сидящим у рояля в том же зале Хамидом по телефону. «Я воин», говорит перед этой сценой Хамид Сергею. «Зачем мне родственники. Я так родился. Один. Хозяин говорит, женись, жить будешь. Он умный. А я не хочу. С женщиной будешь слабым». В сценарии эта реплика чуть длиннее: она завершается словами «Женщина научит бояться»<sup>90</sup>. Женщина на пути героя — объект, повышающий ставки, угроза его автономии. В сценарии именно женщина — жена — довела Сергея до потери его мужской самости и человеческого достоинства; спасение девушки, которую пытается изнасиловать хозяин Хамида, приводит к его смерти («Я больше не воин, я бы женился», — говорит Хамид после встречи с девушкой и в сценарии, и в фильме).

Хамид берет на себя часть функций архетипа Наставника (Воглер пишет о том, что Наставник — это роль, которую могут играть несколько героев истории<sup>91</sup>): он артикулирует морально-этическую программу, которую воспитало в Сергее путешествие и согласно которой он действует в кульминации; как пишет Воглер, «иногда функция наставника — помочь герою в поиске ориентиров, которые позволяют ему не сбиться с пути»<sup>92</sup>.

И в структуре сценария, и в структуре фильма эпизод, в котором Сергей вызволяет Хамида из плена, становится тем, что Воглер называет «главным испытанием» — кризисной точкой, в которой герой наиболее близок к смерти, символической или буквальной. Однако если в сценарии это сцена окончательного утверждения Сергея в статусе мужчины, и награда, которую он получает, — это новое знание, то в фильме это победа над самим путешествием — его окончание, после которого действие переносится в Москву, в тот самый отель «Савой», место, приходившее к нему во снах.

В сцене на горе, куда приводит секретаря райкома Сергей, чтобы отомстить за смерть Хамида, герой разражается патетическим монологом, который в сценарии отсутствует: «А, так ты не воин. Ну конечно, ты не воин. Ты маленький человек. Дети... заботы... Тебе, наверное, лучше будет мертвому. Турды Меркасимович. Нет, не нравится мне твое имя. Не нравится мне твое имя. Я, пожалуй, буду звать тебя Хамид. Хамид-воин <...> А ты знаешь, я бы даже испытывал наслаждение, отрезая тебе нос. Да... А потом... потом уши, потом язык, а потом я бы содрал с тебя кожу, высушил ее на солнце, набил бараньим дерьмом и вот с такой вот погремушкой бегал бы за твоими детьми (имитирует звук погремушки). За твоими детьми. Ну, давай, торопись. Давай. Давай, торопись». Полномочие называть человека чужим именем — то, что среда делала с Сергеем на протяжении всего

<sup>89</sup> Луцык П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. — Екатеринбург : Гонзо, 2011. — С. 259.

<sup>90</sup> Там же. — С. 260.

<sup>91</sup> Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. — М. : Альпина нон-фикшн, 2021. — С. 114.

<sup>92</sup> Там же.



путешествия, — достается герою за то, что он в конце пути перестает, в отличие от секретаря, быть «маленьким человеком» (одно из немногих обстоятельств прошлой жизни Сергея, известных зрителю фильма, — его должность и оклад).

Возвращение героя в фильме купировано, что лишает путешествие у Аветикова еще одного структурного элемента, однако в сценарии оно присутствует в нескольких развернутых сценах — это сцена поездки до границы с Россией, возвращение домой к жене и ряд сцен, в которых Сергей берет билет в неизвестном направлении на Казанском вокзале и ищет, чем занять время, приходя в итоге именно в отель: туда заходит девушка, похожая на немку Марту, которую Сергей видит в толпе. Сцена с женой — важная сцена, показывающая изменения, произошедшие с героем в результате путешествия. Это такая же провокация в отношении маскулинности Сергея, как и экспозиционные сцены, однако теперь Сергей не реагирует на любовников жены: он холоден и безразличен, он повзрослел. Он стал мужчиной.

Расстрел, который Сергей устраивает в фойе отеля, в сценарии и в фильме также замотивирован по-разному: в тексте сценария это реакция на бесцеремонное поведение швейцаров, воспринимающих его не как человека. В фильме камера уделяет больше внимания не швейцарам, а девушке, которую Сергей перепутал с Мартой, и ее кавалеру, зажавшему ее в пустом гардеробе; именно девушка является катализатором его агрессии, вновь становясь объектом, внушающим воину слабость и приводящим к его смерти.

В фильме фигура, символизирующая, вероятно, жену, появляется уже после смерти Сергея: незнакомка (Юлия Рутберг) выходит из парадной дома, рядом с которой в окружении милиционеров лежит тело застреленного Сергея, и безразлично проходит мимо. До конца фильма зритель следит за ее маршрутом: она идет по улице, один раз беспокойно обернувшись, спускается в метро, на секунду затерявшись в бурной московской толпе (по своему темпоритму эти сцены напоминают первые сцены сценария, описывающие утро в городе), и снова оказывается в поле зрения камеры уже заходящей в вагон метро, где она встает у стены и смотрит на сидящего на сиденье ребенка, погруженная в свои мысли, до тех пор, пока поезд на общем плане не въезжает в тоннель.

«Билет в неизвестном направлении», указанный в сценарии, намекает на то, что путешествие для героя, если бы он не был убит милиционерами, должно было бы продолжиться; в фильме его смерть — окончательная точка путешествия, абсолютное его разрешение. В одной из отсутствующих в фильме сцен сценария, следующей после расправы над секретарем, Сергей разговаривает со встреченным у подножья горы стариком. «— Почему домой не едешь? — спросил голос Сергея. / — Нет дома, — ответил голос старика. / — Так не бывает. / — Бывает. / — Живи нормально. — Сергей закурил. / — Живу. / — Нет, как все. / — Не могу. Документов нет, — старик усмехнулся. / — Купи. / — А зачем? / Помолчали. / — А почему уехал оттуда? / — Сидеть не хотел. / — За что? / — Человека убил. / — За что? / — Захотел очень. / — Так не бывает... / — Всякое бывает...»<sup>93</sup>. Таково должно быть будущее и Сергея: вернувшись в Москву без документов, он обнаруживает, что больше у него нет дома, а убив человека, бежит от милиции.

<sup>93</sup> Луцык П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. — Екатеринбург : Гонзо, 2011. — С. 277–279.

В «Празднике саранчи» герой, в экспозиции отторгнутый обществом даже в привычной среде, отправляется на поиски своей мужской самости, инициируясь через испытания, встречающиеся ему на пути — в основном это сражения, побеждая в которых, герой утверждает свою маскулинность и обретает идентичность. «Савой» лишен экспозиции и финала, а соответственно, и ключевых для понимания мотиваций героя точек. Путь, в который он отправляется, из-за этого кажется случайностью, которая и является спусковым механизмом для конфликта — не конфликта со средой, не воспринимающей его как личность, а конфликта с обстоятельствами, в которых герою необходимо выжить. Таким образом, меняя структуру сценария, режиссер лишает героя мотивов, заложенных в исходный текст, а путешествие — цели. Стороной конфликта, с которой борется герой, становится чуждое ему пространство — та территория, по которой пролегает его бесцельный путь.

**«Дюба-дюба», 1992, реж. А. Хван,  
авт. сцен. П. Луцык и А. Саморядов<sup>94</sup>**

Территория — важнейшая категория для авторского мира Петра Луцыка и Алексея Саморядова. Через территорию определяют себя их персонажи, за территорию они ведут борьбу, к территории родной земли стремятся, в то время как территория чужой земли их отторгает и вынуждает бежать — на родину или дальше, в неизвестность. Политическая и, соответственно, территориальная разобщенность, которая царит в стране в годы после распада СССР и начала становления нового государства, обостряет эту проблематику, позволяя заземлить ее в современности и признаках времени. Одним из таких признаков в сюжетах Луцыка и Саморядова становятся криминальные линии — они объединяют и провинцию, и столицу, и персонажей разных социальных слоев, и укореняют в реальных обстоятельствах вечное стремление их героев получить власть над территорией, которая им не принадлежит, поскольку была отобрана кем-то свыше или поскольку принадлежит кому-то иному.

Сложные отношения персонажей Луцыка и Саморядова с территорией, пространством и землей принуждают их к постоянному движению: оно находит свое отражение и в конструкции самих героев, и в темпоритме перенасыщенных событиями текстов, в которых едва найдутся медленные статичные сцены, и в самой структуре сценария, обусловленной линейностью путешествия, которое совершают почти все герои этих авторов. Далеко не всегда это однонаправленное путешествие с какой-то конкретной целью, как, например, в сценарии «Окраина»<sup>95</sup>, чаще всего эти персонажи просто всегда находятся в дороге, куда-то едут, куда-то идут.

В сценарии «Дюба-дюба» дорога появляется с эпиграфа, в который вынесено хайку: «Буря началась!» — / Грабитель на дороге / Предостерег меня»<sup>96</sup>. С первых строк сценария начинается и движение главного героя Андрея: про-

<sup>94</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Прохорова Е. В. Мотив путешествия в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992) // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: материалы III науч.-практ. конф. — СПб. : СПбГИКиТ, 2020. — С. 94–96.

<sup>95</sup> См.: Разлогов К. Чернуха стала черноземом // 90-е. Кино, которое мы потеряли: сборник. — М. : Новая газета, 2007. — С. 147–149.

<sup>96</sup> Луцык П., Саморядов А. Дикое поле: киноповести. — Екатеринбург : Гонзо, 2011. — С. 21.

водив девушку до дома, он бесцельно бродит по Москве, «зачем-то» сворачивает не туда и оказывается на вокзале, где случайно встречается земляка из Оренбурга. Впрочем, то, что он не москвич, зритель узнает раньше, из короткого разговора Андрея с прохожим, в котором Андрей сам себя определяет как «нездешний». Принадлежностью к другой земле определяют Луцык и Саморядов и большую часть второстепенных персонажей, появляющихся в тексте: национальность в их описании указывается наравне с характеризующими их внешность качествами («одинокый латыш <...> наигрывал что-то свое, латышское», «с гладким пробормом, с блеснувшим во рту золотом, по виду цыган», «рослый, чернявый ромал», «толстый губастый араб», «зашел к грузинам», «наткнулся в коридоре на маленького негра с печеным лицом», «Анна, шведка», «по виду узбек», «по виду кавказец»), вплоть до того, что одного из героев зовут Татаринном. Земляки же сразу определяют себя конкретной географией: «Горюнов я, Ваня, Толика Горюнова брат, с Шанхая, помнишь, мы с тобой в парке Победы подрались в шестом классе, возле пивной», «Андрей с новостроек», «У Олега <...> из второго таксопарка», так же спрашивают и о делах: «Ну а ты где?», «А ты где сейчас?», «А ты где живешь?».

На протяжении всего сценария Андрей движется: ходит по Москве, по обществу, из ресторана в ресторан, из района в район, из города в город, пешком, на автомобиле, на поезде. Происходит с ним и внутреннее движение — после известий о Тане, которая некогда была ему симпатична, а теперь попала в тюрьму по несправедливому обвинению, он начинает искать деньги, чтобы ее выволить, и обращается к единственному доступному способу заработать — грабежу и рэкету. Импульс, который он получает, узнав о судьбе Тани, толкает его в дорогу.

Снятый по сценарию «Дюба-дюба» одноименный фильм Александра Хвана (1992) открывается монологом на закадровом голосе — из него становится ясно, что трагический импульс уже заложен в герое: «Я пришел к вам просить. Я... пришел к вам просить. Я пришел к вам просить, но не как простой проситель. Так вот что я вам скажу. Вы стоите на краю. Вы этого не видите, и все еще молчат. А вам кажется, ваши дела в гору. А вы ошибаетесь, потому что вы не видите себя со стороны. У меня нет ваших ценностей, я беспристрастен. Беспристрастен. Так я могу вам помочь. Я могу придумывать. Я могу делать такое, что будут любить. Такое, что у вас будут слезы, я могу сделать так, что люди снова будут петь ваши песни. Пустите за это из тюрьмы одного человека. Девушку. На ней нет крови, она не враг вам, я прошу вас. Ну... да вы уже столько сделали, что это вам ничего не стоит. А я еще молод. Я отслужу вам ее срок».

В это время Андрей (Олег Меньшиков) едет вверх на эскалаторе в метро. Он заканчивает закадровый монолог, изобразив самоповешение на шарфе (в сценарии на шнурках вешается Таня, в фильме ее дальнейшая судьба после задержания неизвестна). Движение вверх по эскалатору — это единственное линейное направление, существующее в фильме Хвана. После этой сцены эскалатор появляется еще несколько раз как нефункциональный кадр-вставка, смысл которого раскрывается в самом конце фильма: это эскалатор в американском аэропорту, где оказывается Андрей после сцены со взрывом в доме Коли (Александр Негреба). Диалог, который происходит между ним и американским барменом, в эпилоге сценария разыгрывается между барменом и Мишей (в фильме — Виктор, Григорий Константинопольский), пребывание которого в Америке обусловлено сюжетом («Нас от института посылают в ихнюю киношколу»); в фильме же Америка появляется как территория загробная, доступная только после смерти.

Фильм Хвана представляется попыткой сконструировать в декорациях 1990-х гг. трагедию рока. Предопределенность судьбы главного героя Андрея задается с самого начала видеорядом, вынесенным на титры: в первых кадрах Андрей лежит на полу, застеленном полиэтиленом, женщина с серым лицом гладит его по голове, и эта сцена рифмуется со сценой осады в квартире Игоря (Александр Тютин), в которой Андрей с лицом, закрытым маской, изображая смерть, точно так же гладит Игоря по голове. В сценарии следующие кадры на титрах — образ кузнеца, который кует нож, — повторяются несколько раз за фильм, возникая и в последней сцене (их транслирует телевизор за спиной Андрея в баре в аэропорту, пока он бросает на столешницу монету-жребий). Этот нож куется для Андрея — с первых же титров для него готовится смерть. От нее не уйти.

Самое существенное изменение, внесенное режиссером в сюжет сценария, — это изменение хронологии событий. Линейное повествование Луцыка и Саморядова у Хвана становится сложной нелинейной структурой со множеством ответвлений и флэшбеков. Так же как и сценарий, фильм делится на две части, однако деление происходит в различных местах. В сценарии с линейной хронологией первая часть кончается сценой, в которой Андрей после рэкета и ночи, проведенной на истерическом кураже, прощается с Мишей перед отъездом в слободу у колонии. С его приезда начинается вторая часть сценария, действие которой не ограничено Москвой. В фильме с его нелинейной хронологией и иной, нежели чем в сценарии, проблематикой граница между частями привязана к точке невозврата, которую проходит герой во флэшбеке — это сцена рэкета в квартире Игоря. Выбор сделан, и Андрей уже за него платит.

Приезд Андрея в слободу открывает фильм Хвана, и события, предшествующие ему, — фабула первой части сценария, — оказываются помещены во флэшбеки. Из-за этого точка невозврата героя парадоксальным образом оказывается уже пройденной — то, что для Андрея в сценарии было поворотным событием, из-за которого он внутренне меняется, для Андрея в фильме является лишь предысторией. Мотивация, с которой он едет организовывать побег Тани (Анжела Белянская) из тюрьмы, также оказывается изменена — доминирующей для фильма линией, которая происходит здесь и сейчас, становится романтическая линия между Андреем и Таней, поворотные точки связаны с переломами в их личных отношениях, и раскрытию этой линии посвящена вторая часть фильма, любовь же к Тане толкает его на организацию побега и поиск денег.

Из-за необходимости в однозначности этого чувства оказывается купирована и серия сцен, в сценарии посвященных тому, как Таня пытается вернуться к жизни после тюрьмы — в тексте после первой ссоры в Москве Таня преобразается и внешне, и внутренне, и благодаря этому между ней и Андреем зарождается любовь. В фильме Андрей и его любовь противостоят новой Тане — тому, что с ней сделала тюрьма. Этот же конфликт существует в сцене, где Таню уже в Оренбурге уводят милиционеры и она кричит в воздух о ненависти к Андрею. В фильме этот монолог задевает лично Андрея, из-за чего он и идет к Коле — в сценарии монолог работает на многократно повторенную тему насилия государства над человеком, и к Коле Андрей идет как к человеку, который стал одной из причин этого насилия, тем, кто косвенно послужил тому, что Таня снова вернулась в закрытое пространство, на территорию неволи.

Купирован также присутствующий в сценарии эпизод с поездкой на море — поскольку персонажи не меняются, фильм не испытывает нужды в перипетиях.

Серия беззаботных сцен, изображающих просвет в жизни Тани, омрачена лишь единожды — эпизодом, в котором местные унижают девушку, за которую вступает Андрей. Местные слово в слово повторяют реплику, которую позже скажет Коля в отношении Тани, а девушка реагирует на свое спасение с безразличием, которое схоже с агрессивными выпадами Тани в сторону Андрея: она привыкла находиться в системе унижения и даже испытывает в ней некий комфорт, поэтому выходить из нее она не хочет.

Нелинейность, «одномоментность» всего происходящего в фильме ломает линию путешествия героя — теперь, несмотря на все фабульные передвижения, Андрей статичен, поскольку его судьба predetermined, а мотивации заключены в области чувственного. География его перемещений не имеет особенного значения для конфликта — оппозиция «своих» и «чужих», проходящая через весь сценарий как на уровне проблематики, так и на уровне ее реализации в действии и диалогах, в фильме нивелирована до функционального повтора реплик и обстоятельств, заданных в исходном тексте. Проблема «своей» и «чужой» территории также зачищена даже на уровне деталей — так, Андрей и Миша, в сценарии живущие в общежитии ВГИКа, в фильме оказываются живущими в отдельной квартире, сепарированные от толп «своих» и «чужих», в тексте сценария регулярно появлявшихся на их территории.

Никакого путешествия с Андреем в фильме не происходит — ни внутреннего, ни внешнего. Перемещения Андрея в кадре формальны и определены не внутренней неустроенностью героя, оказавшегося на чужой земле, но требованиями фабулы, события которой по воле сценаристов географически распространены за пределы Москвы и Оренбурга. Режиссерская интерпретация привела к изменению проблематики и конфликта сценария, что, в свою очередь, повлияло на структуру повествования и хронологию происходящих в его рамках событий.

Структура пути, которая содержится в каждом сценарии Луцыка и Саморядова, является сюжетообразующей: именно она определяет все аспекты их авторского мира — оппозиция «своей» и «чужой» земли и, соответственно, «своих» и «чужих» для персонажа героев, мотивировки главного героя, отправляющегося в путь затем, чтобы в этом пути завоевать идентичность (принадлежность некой земле, принадлежность некому национальному кругу). Литературная форма позволяет усилить эту оппозицию за счет специфических стилистических средств, свойственных эпическому типу повествования. Подвергая купированию или деформации любой из элементов пути героя в сценариях Луцыка и Саморядова, режиссер разрушает эту систему отношений, таким образом создавая свое, непохожее на исходный текст произведение с другой конфликтной основой.

### Глава 3

#### СЦЕНАРИЙ КАК СОЗДАНИЕ ТОТАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА: СЦЕНАРИИ РЕНАТЫ ЛИТВИНОВОЙ («НЕЛЮБОВЬ», «НЕБО. САМОЛЕТ. ДЕВУШКА», «О СЧАСТЬЕ И О ЗЛЕ...»)

##### 1. «Нелюбовь», 1991, реж. В. Рубинчик, авт. сцен. Р. Литвинова

Фильм Валерия Рубинчика «Нелюбовь», вышедший на экраны в 1991 г., стал дебютом для Ренаты Литвиновой. Выбор сценария выпускницы ВГИКа для

постановки в виде полнометражного фильма уже опытным и зрелым режиссером вызвал недоумение критики<sup>97</sup>. Рубинчик обосновывал его позднее в одном из интервью журналу «Искусство кино»: «...читаешь сценарий Ренаты Литвиновой — диалоги, ремарки, описания, — сразу чувствуется особое письмо. Рената от природы одарена тем, чего нет у других, она умеет выразить в словах нечто такое, что другие сформулировать не могут. Но это ее личное свойство, а не поколения в целом»<sup>98</sup>.

Сценарий «Нелюбовь» был написан Ренатой Литвиновой во ВГИКе в качестве дипломной работы. Он не был представлен к защите, поскольку профессора кафедры и рецензенты, приглашенные для написания отзыва, оценивали его негативно, отдельно отмечая специфическую стилистику текста, «строение фраз».

Ощущение «неправильности» построения фраз в сценарии Литвиновой связано в первую очередь с использованием синтаксических и лексических средств выразительности — именно они создают впечатление своеобразной «ломки» текста, высоты слога при одновременной с тем просторечности выражений. Это особенно заметно в синтаксисе реплик, поскольку в сценарном тексте существует критерий «жизнеподобия» реплики и ее потенции к озвучиванию актером — как упоминала Литвинова в одном из интервью, именно это и было одной из претензий мастера курса к ее тексту: «...Она говорила, что так нельзя писать просто, это были не орфографические, а стилистические, как она считала, ошибки. И тогда я брала эти листочки и ка-а-аждую свою фразу ей проговаривала на слух и ее убеждала. Она говорила: “Вот когда вы сами это вслух читаете, вы меня убеждаете, что только так и должно быть”»<sup>99</sup>.

Один из самых широко используемых Литвиновой тропов — инверсия. Функция инверсии как средства выразительности заключается в экспрессивном или логическом выделении одного из элементов высказывания — для этого в предложении меняется порядок слов. Это средство выразительности присутствует в первой же реплике, открывающей сценарий: «С моей бабушкой случилась такая несправедливость в жизни показательная! — сказала Маргарита <...>». Благодаря инверсии слово «показательная» эмфатически выделено, и это обусловлено моралью, которую в конце монолога Маргарита вынесет из только что рассказанной ей истории: «Ты представляешь, ведь ее отговаривали, а она отвечала, нет, нет, я поеду. Это правда, что смерть зовет <...> просто судьбоносная судьба». Тавтология в данном случае работает, с одной стороны, как признак разговорной речи, с другой — гипертрофированно подчеркивает фаталистичность, о которой идет речь в выводах из монолога.

Непосредственность, некоторая растерянность героини находит свое выражение через речевые повторы. Это отличительная черта речевой характеристики Маргариты, а не троп, сообщающий зрителю ее эмоциональное состояние в той или иной сцене, поскольку он присутствует в репликах постоянно. Например, в первом эпизоде, где Маргарита рассказывает Мише (в фильме — Рома) историю

<sup>97</sup> См.: Киселев С. О странностях «Нелюбви» // Искусство кино. — 1992. — № 7. — С. 27; Маслова Л. Валерий Рубинчик // Новейшая история отечественного кино. — СПб. : Сеанс, 2004. — Т. 3. — С. 36.

<sup>98</sup> Сергеева Т. Валерий Рубинчик: Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет // Искусство кино. — 2003. — № 2. — С. 13.

<sup>99</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М. : Афиша Индастриз, 2005. — С. 34.

о девушках, «защекотавших насмерть» старика: «...мне одна девушка рассказала, что они пошли куда-то в кафе. Две девушки. Выпили в кафе». Тон, в котором ведется разговор, спокоен, эмоционально сцена ровная — это затишье перед завязкой, встречей с фотографом. В четвертой главе, в сцене, где Миша дозванивается до квартиры фотографа, Маргарита теряет самообладание: «Боже, боже мой, боже мой... что мне делать, я ужасная, боже мой»; в седьмой звонит матери: «Ах мне хочется, как хочется приехать».

Нарочитая неправильность в построении реплик в сценарии «Нелюбовь» сосуществует с нейтральными по своей эмоциональной окраске глаголами, обозначающими речевые действия. Видимая эмоциональность манеры героини говорить на самом деле является не переживанием чувства в момент говорения, а констатацией существования этого чувства или попыткой продемонстрировать его собеседнику. Глаголы, используемые автором в отношении реплик главной героини: «сказала», «спросила», «ответила», «подвела итог», «посоветовала», «отозвалась», «говорила», «заговорила», «уговаривала», «проговорила», «договорила», «звала», «добавила», «продолжает», «спрашивает», «поведала», «произносит», — изредка дополняются наречиями и оборотами, относящимися не ко внутренней эмоциональности героини, а к манере произношения речи, интонации, модуляциям голоса («медленным голосом», «кротко», «стараясь говорить ласково, сказала, <...> как ребенок иногда упрасивает родителей перед сном», «старалась говорить с ним нейтральными словами», «безропотным голосом», «нервничая», «жалобно», «неопределенно проямлила», «заговорила, все более отчего-то волнуясь и заражаясь этим волнением», «стараясь говорить ровно и безразлично, но получалось с жалкими ненатуральными интонациями», «три раза повторила на разные лады, как в песне») или смыслу самого речевого акта («она просто что-то произносила», «автоматически, по старой какой-то врожденной привычке, вдруг сказала», «сходу придумывала <...> приметы», «произносит красивые, немного бессмысленные слова»).

Сами реплики главной героини тяготеют к форме монолога: часто они объемны, многословны, героиня рассказывает собеседникам истории из своей жизни, пересказывает сны, подробно и детально описывает свои внутренние переживания. Иногда это обретает манифестарную форму: так, в одном из монологов в эпизоде «Суббота накануне важного события» Маргарита рассказывает фотографу о своем отношении к жалости, таким образом проговаривая в кадре тему сценария. Она перечисляет, как будто согласно уже давно составленному внутреннему списку — привычка, которая свойственна героине, что отмечается в первой сцене того же эпизода, — существ, которые заставляют ее испытывать к ним жалость, и сопряженную с этим постоянным переживанием жалости морально-нравственную программу.

Для Маргариты в сценарии Литвиновой даже жалость — чувство непереносимое: «Когда теперь умирает кто-то молодой, я не жалею его сильно <...> ему теперь нет надобности и смысла жить и так мучиться. И так страдать и видеть несправедливости, я не могу видеть бедняцких одиноких собак <...> Так что по улицам несчастным... я ходить не люблю! Потому что там много всяких людей, собак... Каких-то поражающих скрытых символов общих несчастий... или дурной знак лично на мой счет. И я все это замечаю! Все это кричит со своего места в мою сторону! <...> Я все это слышу, но я не хочу этого слышать! Ощущать эту постоянную боль». Ее «чувствительно-врожденность», восприимчивость к чу-

жой беде делает ее зависимой от того, кто нуждается в помощи — неслучайно в тексте появляется символический двойник Маргариты, мать Миши, которая настолько зависима от него, что он буквально привязывает ее к себе ниткой. Пытаясь «отвязать» себя от Миши, жалкого в своих проявлениях почти жертвенной любви к ней, живущего в одном доме с больной старухой-матерью (существо, провоцирующее жалость) и хромой собакой (еще одно существо, провоцирующее жалость), она бежит к фотографу, который на поверку оказывается таким же жалким, как и все остальные.

Жалость, испытываемая Маргаритой по отношению к любым проявлениям физического страдания, «тайным болям», бедности, чужому одиночеству, сосуществует с некой очарованностью, невозможностью отвести взгляд от того, кого ей жалко: «...любой посторонний прохожий констатирует сразу ее неуверенный вид... привкус заразной смерти, бедности, несчастий, и прохожий тут же посторонится. Никому не приятно. Правда, есть люди со специальным... не нравящимся мне названием “мазохисты”. Да, как ты думаешь, я такая же, да?».

Патетика реплик героини вступает в контрапункт с речевыми глаголами, выражающими ее способ говорения. Чувственно перенасыщенный монолог сопровождается констатацией эмоционального состояния, но не его переживанием; голос героини зачастую ничего не выражает или стремится к созданию «впечатления выражения».

Переизбыток чувства в героине при неспособности его выразить составляет собой внутренний конфликт Маргариты, и в этом состоит основное отличие текста Литвиновой от фильма Рубинчика. Мир истории и его конфликтность замкнуты на фигуре Маргариты, совершенно статичной на протяжении всего повествования: ее не меняет ни эпизод изнасилования случайным попутчиком, ни появление Миши в квартире фотографа. Жалость — чувство, очень важное для проблематики художественного мира Литвиновой, тема, которая поднимается во всех ее текстах, — возникает в Маргарите от невозможности полюбить. В фильме Рубинчика основной проблемой является невозможность сделать выбор между двумя мужчинами, в которых влюблена Маргарита (Ксения Качалина). Для подкрепления этой темы режиссер вводит в повествование подругу Маргариты, Бубастису (Ирина Шеламова), рассуждающую о любви своего молодого человека, заменяет массажиста, приходящего на сеанс к фотографу (Станислав Любшин), массажисткой, а также обозначает в качестве поворотного события сцену изнасилования водителем. Эта сцена по хронометражу располагается в том месте, где структурно находится точка невозврата. В тексте Литвиновой же этот эпизод никак не влияет на внутреннее изменение героини, отзываясь лишь в снах, о которых она рассказывает фотографу, и последующей сцене с Мишей. В ней Маргарита говорит Мише о царапинах, оставленных водителем, как о чем-то несущественном — «вот здесь еще и здесь», а потом приглашает его к себе в постель, «если тебе не противно». После этого Миша уходит на поиски водителя, нападает на совершенно постороннего человека и возвращается к Маргарите, спрашивая, как она. «Неприятно, конечно», — отвечает Маргарита в тексте Литвиновой. Фотографу о произошедшем она сообщает в сцене разговора в машине: она, волнуясь, читает монолог о сложности жизни, который, в сущности, не имеет никакого отношения к пережитому ей насилию.

Монолог, который Маргарита произносит в автомобиле фотографу, в фильме значительно отличается от текста сценария за счет истерической интонации,



которую в него вносит актриса. Она обвиняет, и она угрожает: «Во всем виноват ты, потому что я ехала к тебе!... <...> Ночью я засну. Завтра буду жить опять. Я знаю, что мне нужно делать... я знаю, что мне нужно делать». Продолжение реплики — «но я не делаю этого» — вырезано, и здесь становятся ясны намерения Маргариты — она уже сейчас планирует самоубийство.

У Рубинчика событийное продолжение эпизода изнасилования отсутствует вовсе — Маргарита о пережитом никому не говорит. После сцены с водителем следует сцена разговора с Бубастисой в спальне, перемежающегося кадрами из фильма с Мэрилин Монро, далее — сцена, в которой Маргарита объявляет Роме о том, что ему необходимо ее бросить. Этот разговор тематически рифмуется с монологом о первом грехе, который далее Маргарита произносит в квартире фотографа. Провоцирует его чтение ее личной записки — здесь ее можно считать предсмертной: в первом пункте списка «Итогов жизни» Маргарита перечисляет мужчин, вероятно, тех, с которыми она состояла в отношениях. Отсутствие в ней «невинности с самого рождения» и эпизод насилия делают невозможным ее существование с Ромой (Дмитрий Рощин), который в фильме не знает, что с ней произошло.

Сценарий Литвиновой начинается с диалога Маргариты и Миши в кафетерии выставочного центра, тогда как фильм открывают документальные кадры — хроника с похорон Мэрилин Монро. Этот формальный прием, внедренный в фильм режиссером, поддерживается на протяжении всего фильма, выходя из внедиегетического пространства (появления в качестве эпилога, адресованного зрителю, до титров) и встраиваясь в диегезис картины в сцене в кинозале. В сценарии Литвиновой фильм, который демонстрируется здесь Маргарите, Мише и фотографу, описан покадрово — это «Страх съедает душу» (1974) Р. В. Фассбиндера<sup>100</sup>. В фильме Фассбиндера о мезальянсе между шестидесятилетней немкой и марокканским гастарбайтером присутствуют мотивы, которые разрабатывает в своем сценарии Литвинова — это тема человеческого экзистенциального и социального одиночества, тема внутреннего стремления к сильному чувству при полной неспособности его пережить. Режиссер заменяет его эпизодом из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок», который позднее Маргарита смотрит по телевизору в квартире Ромы. Позже очередные кадры с Мэрилин Монро, на этот раз — знаменитая запись 1962 г., на которой актриса поздравляет с днем рождения президента Кеннеди, появляются в теле фильма безо всякого ситуационного подкрепления — вновь внедиегетически.

Следующий эпизод из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок», сцена исполнения песни «Diamonds Are a Girl's Best Friends», входит в повествование иначе — в качестве сна, который снится Маргарите, лежащей в кровати с Бубастисой. Видеоряд обрывается, камера снова демонстрирует спящую в объятиях Бубастисы Маргариту.

Звук из фильма продолжается, слегка приглушенный для достижения эффекта сновидения, пока эта сцена не завершается продолжением эпизода из фильма. В следующий раз фигура Монро появляется на фотографиях, которые Маргарита методично режет ножницами. В сценарии Литвиновой разрезанную пополам фотографию Монро находит в журнале фотограф, и именно он впо-

<sup>100</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М. : Афиша Индастриз, 2005. — С. 50.

следствии рисует Маргарите для съемок родинку, которую в фильме предлагает нарисовать ей Бубастиса в сцене в спальне Ромы.

В последний раз хроника — нарезка из документальных кадров из жизни Мэрилин Монро — возникает на экране, вновь только для зрителя, ближе к концу фильма, между сценой прочтения монолога о «первом грехе» и эпизодом с фотосессией в образе Мэрилин Монро, которую устраивает для Маргариты фотограф (Станислав Любшин).

Через проведение параллелей с Монро Рубинчик конструирует образ главной героини, в сцене фотосессии буквально делая их одним человеком. В тексте Литвиновой образ Мэрилин Монро — своего рода эстетический двойник Маргариты, в фильме Рубинчика — практически прототип ее как героини.

Создается впечатление, что ко внутреннему, а затем и к внешнему сходству Маргарита стремится сама — и ситуация, в которую она попадает, оказывается следствием подражания Монро: от невозможности выбора между мужчинами (любовный треугольник в жизни самой Монро, коллизия фильма «Джентльмены предпочитают блондинок») до способа самоубийства. «Обилие вставных документальных эпизодов с Мэрилин Монро понуждают увидеть в истории героини фильма затейливую рифму ее судьбе. Однако героиня <...> не похожа на Монро, а ее любовники портретно не напоминают ни Джона Кеннеди, ни Артура Миллера»<sup>101</sup>.

Зритель входит в сюжет фильма со сцены в пустом выставочном зале, где Маргарита на общем плане произносит монолог. Это часть диалога, в сценарии происходящего между Маргаритой и Мишей: Маргарита рассказывает ему «показательную историю», произошедшую с ее бабушкой, и подытоживает ее выводом о том, что это была «судьбоносная судьба». В фильме этой части рассказа Маргариты нет — монолог заканчивается обращением к камере на крупном плане: «это правда... Это правда, что смерть зовет. А мне кажется, я буду жить долго-долго... долго-долго. Всех переживу, всех перехороню... Или ты меня заревнуешь и убьешь. Ножом в спину. Правда, да?... Бедная у моей бабушки судьба».

Собеседник Маргариты Рома появляется только в следующем кадре: до этого момента зритель не знает, с кем разговаривает Маргарита, к кому направлен ее монолог. Создается впечатление, что адресат ее реплик — зритель, и она обращается к нему напрямую, еще на титрах требуя от него реакции на рассказываемую историю: «понимаешь? Ответь мне». Это еще одна параллель с образом Монро, за которой на протяжении всей ее творческой карьеры следили камеры. Впервые появляясь в кадре, героиня находится в положении наблюдаемой, и она как будто вынуждена играть выбранную ей роль — в данном случае это роль Мэрилин.

Подобное нарушение фильмической условности существует и в сценарии Литвиновой — она вводит в текст фигуру автора, создавая эффект герметичности истории, замкнутости на самой себе. Это соответствует конфликту сценария, который полностью сосредоточен внутри героини и раскрывается через сеттинг любовных отношений. В фильме Рубинчика основной проблемой является мелодраматическая коллизия, практически все изменения, которые он вносит в сценарий, интерпретируя его для фильма, работают на любовную линию.

Акцент, сделанный Рубинчиком на любовном треугольнике между Маргаритой, Ромой и фотографом, и необходимость выбора внутри этого треугольника

<sup>101</sup> Киселев С. О странностях «Нелюбви» // Искусство кино. — 1992. — № 7. — С. 27.

меняют как самих героев, так и модель их взаимодействия. Именно из-за изменения конфликтных сторон и последующего разворачивания истории наружу, за пределы внутреннего переживания героини, во взаимоотношения со зрителем входят и другие персонажи (фотограф неоднократно вступает в зрительный контакт с камерой в своем рабочем кабинете, в сцене, где Рома приносит Маргарите ящерицу, он, протягивая героине банку, смотрит точно на зрителя), становясь равноценными, ключевыми героями фильма наравне с Маргаритой. У Рубинчика камера следит не за Маргаритой, а за любовным треугольником, как объектив камеры журналиста, охотящегося за светской сенсацией, в то время как в сценарии Литвиновой героиня существует как будто бы в другой плоскости реальности.

Еще один способ зарифмовать образы Маргариты и Мэрилин Монро Рубинчик организует на материале сценария, изменяя и редактируя порядок сцен: это линия фотографий, которая начинается с первых же кадров зала, в котором бродит Маргарита во время выставки работ фотографа. Она продолжается через детали: в одной из сцен Рома показывает Маргарите ее фотографии, уложенные на разворот книги с подзаголовком «Моя первая священная история» — судя по гравюре, расположенной на соседней странице, это детская религиозная литература. У этой сцены в фильме есть две задачи: одна — это возникновение темы фиксации образа Маргариты на пленку как единственной возможности удержать ее при себе (следующая сцена, которая в сценарии Литвиновой располагается ближе к концу — сцена секса между Маргаритой и Ромой, во время которого Рома восклицает: «Целых сорок минут! Мы с тобой целых сорок минут!»). Вторая — обозначение функции Ромы как персонажа любовного треугольника. Здесь впервые проводится четкая оппозиция между ролями Ромы и фотографа: Рома — мальчик, влюбленный в Маргариту, и эта влюбленность переживается им как первая. Вероятно, по той же причине меняется и имя персонажа — в сценарии Литвиновой молодого человека Маргариты зовут Мишей, в фильме же он обретает архетипическое для влюбленного юноши имя Рома.

Порыв, с которым он вламывается к фотографу домой, когда Маргарита остается там на ночь, — мальчишеский, романтический, страстный. Именно поэтому изменена сцена, в которой Рома уводит Маргариту, чтобы увезти ее домой, а она вырывается — в сценарии в этой сцене Маргарита безвольна, не сопротивляется и отказывает ему лишь тогда, когда приезжает автомобиль. Между Ромой и Маргаритой есть подростковый накал, которого нет в ее отношениях со зрелым взрослым мужчиной — фотографом.

Инфантильность, романтическая незрелость Ромы подчеркивается режиссером через иную трактовку деталей, существующих и в сценарии Литвиновой, но работающих там по-другому: лист с фотографиями Маргариты, который Рома хранит в книге христианских сказок, в тексте сценария лежит в ящике стола, а в следующей сцене пропадает, когда Маргарита хочет на него взглянуть — темы «любовной незрелости» Миши в тексте Литвиновой нет. Сцена, в которой Рома повязывает матери на руку нитку, выглядит как попытка отдалиться от нее и избежать постоянного надзора над больной — тоже инфантильная черта. Но в этом отношении здесь большее значение имеет сам факт проживания Ромы с матерью в одной квартире как маркер некой незрелости, невозможности существовать отдельно от родителей. Хромая собака, которую держит у себя Рома, и ящерица, которую он приносит Маргарите, — на крупном плане у Ромы выражение лица ребенка, стремящегося поделиться случайным восторгом с близким человеком, —

переходят в зону ответственности Маргариты, как и мать, которая в одной из сцен фильма принимает ее за Рому. Он не способен быть взрослым, ведущим в отношениях.

Эту функцию берет на себя фотограф. У него, в отличие от Ромы, есть серьезная работа, он предлагает Маргарите деньги, а также пользуется спросом — на него обращают внимание другие женщины. Чтобы продемонстрировать это, режиссер заменяет массажиста, который приходит на сеансы к фотографу, на массажистку, и от этого слова, сказанные этим персонажем за общим столом — «за мое вхождение в эту семью», заставляют Маргариту испытывать ревность к посторонней женщине, пытающейся занять ее место в жизни фотографа.

Это место — место опекаемой, поскольку фотограф, как полная оппозиция Роме, способен и привык нести ответственность за других людей. Если Рома определяет себя через присутствие в его жизни матери, то фотограф делает это через фигуру дочери: нарочито взрослой, живущей отдельно с посторонним мужчиной. Формально, обозначая отношение героини к положению опекаемой, режиссер движется по тексту сценария, сохраняя большинство сцен и практически не сокращая диалоги: точно так же, как в сценарии, Маргарита отказывается от денег фразой «мне не надо», точно так же, как в сценарии, она дарит дочери бусы. Но для того чтобы выстроить фильм и артикулировать в нем проблему выбора, режиссер включает в фильм сцены, которых не было в сценарии — встречи с Бубастисой.

Бубастиса, безответно влюбленная в своего бывшего молодого человека, расположена к мелодраматическим разговорам. Именно она, как резонер, артикулирует выбор, стоящий перед Маргаритой в фильме: Рома или фотограф. Поэтому между одними и теми же сценами в фильме и в сценарии возникает смысловой разлад: в сценарии Маргарита дарит дочери бусы, чтобы передать ей функционал женщины, нуждающейся в опеке, в фильме — чтобы разделить его с ней. В сценарии Маргарита отказывается от денег, потому что старается уйти от отношений зависимости, в фильме — чтобы фотограф не счел ее меркантильной (этот мотив — существование с человеком из-за денег — опять же впрямую проговаривает Бубастиса в сцене на крыше; он же является основной темой фильма «Джентльмены предпочитают блондинок»).

Сходство с Монро подчеркивает и манера говорения актрисы: в пределах монолога она то увеличивает, то уменьшает темп речи, что придает ее репликам ощущение непосредственности, странной нервной искренности и некоторой наивности. Также важна специфическая манера интонировать те или иные слова в монологе — это не логическое ударение (ударение на самом важном слове фразы), а кажущееся случайным усиление голоса, чаще всего в начале фразы, способствующее созданию впечатления рассеянности, погружения в собственные мысли и их озвучивания непосредственно так, как они появляются в Маргарите. Этот способ интонирования усиляет в героине инфантильный компонент, что вкупе с нервной пластикой Качалиной создает образ героини «не от мира сего», не лишенной, однако, своеобразного шарма. Она бесконечно поводит плечами, перебирает пальцами, практически дрожит от внутреннего перенапряжения, но ее невротичность является признаком незащищенности, хрупкости, вместе с тем — детского, нуждающегося в опеке и нежности. Маргарита Качалиной бестелесна, соответственно — внебытова, и лишена возможности обороняться от внешних раздражителей, поэтому она так чутко реагирует на любые изменения в окружа-

ющей обстановке. Этот женский образ базируется на иррациональном, лишенном видимой логики начале. Ее виктимность, внутренняя расположенность к тому, чтобы быть спасенной, зависимой и опекаемой, помогают режиссеру успешно построить доминирующую в фильме мелодраматическую линию.

Существующая вне времени героиня сценария Литвиновой режиссером вводится в различные контексты: своеобразие ее внешнего вида объясняется через дружбу с Бубастисой и их принадлежность неформальной субкультуре, актуальной для девяностых — ее первая в фильме встреча с Маргаритой происходит возле стены Цоя. Экзотичность, принадлежность Маргариты некому декоративному миру подчеркивает и сама фигура Бубастисы, введенная в фильм — в сценарии этой героини нет. Она говорит с сильным прибалтийским акцентом, носит на голове цветные косы, неуместно раздевается в кадре «для красоты», укладываясь вместе с Маргаритой спать, и Маргарита принимает это как нечто привычное. Бубастиса — еще один введенный в фильм двойник Маргариты, однако она, в противовес фигуре Мэрилин Монро, заземлена в 1990-х гг.

Своеобразие речевой характеристики самой Маргариты — следствие столь же свойственной времени проблеме клубной наркозависимости, что показано через употребление Маргаритой снотворных таблеток на протяжении всего фильма, а также сцену в спальне Ромы, где она с Бубастисой пьет содержимое принесенных подругой ампул с неизвестным лекарством. «Бестелесность», божественность Качалиной выглядит жалко, поскольку фигура Маргариты в фильме Рубинчика лишена всякой бытовой самостоятельности: проблема денег для Маргариты более чем актуальна, поскольку у нее нет работы<sup>102</sup>. В сценарии Литвиновой же эта тема проговорена впрямую в одном из эпизодов, однако он в фильм не входит.

Эпизод «Понедельник (первая половина дня)» посвящен тому, как Маргарита приходит устраиваться на работу в госпиталь-приют. Это следствие ее фиксации на объектах, вызывающих в ней жалость, своеобразное влечение к смерти, которое в результате реализуется в смертельный сон, завершающий сценарий. Именно поэтому она не может покинуть Мишу, и именно поэтому она не может уйти от фотографа — ее притягивает само чувство, переживание страдания, которое Литвинова эстетизирует во всем своем кинематографе<sup>103</sup>. В «Нелюбви» оно эквивалентно любовному стремлению героини. «Я говорю, что это чувство сильное, одинокое, в одиночку. Оно оставляет такие же травмы. Это когда в любви нуждались, хотели ее, думали — любовь. А — нет, не вышло»<sup>104</sup>.

Сцена умирания Маргариты Литвиновой, впрочем, решена без мучительной интонации, которую привнес в фильм режиссер: Маргарита принимает снотворное не потому, что хочет убить себя, а потому, что никак не может заснуть. Но граница между двумя мирами — реальным и потусторонним — столь зыбка, что можно перейти ее ненароком, слегка злоупотребив таблетками. Решение перейти в другой мир Маргарите не принадлежит — это поступок, который влечет за собой изменение персонажа, а Маргарита не способна измениться. Ее ведет за собой мортидо, которое существует в обоих мирах. В сценарии Маргарита рассказывает фотографу о своих снах, насыщенных эмоциональными переживания-

<sup>102</sup> Быков Д. Блуд труда. — СПб. : Лимбус Пресс, 2002. — С. 84.

<sup>103</sup> См.: Москвина Т. *Femina Sapiens*: трактат о Ренате Литвиновой // Искусство кино. — 1998. — № 4. — С. 47; Она же. Женская тетрадь. — М. : АСТ, 2005. — С. 56.

<sup>104</sup> Аркус Л. Я не могу больше ничего отдать, только себя // Сеанс. — 1995. — № 10. — С. 56.

ниями: «таких крайних переживаний я никогда не смогу испытать в жизни. Так что пускай снятся, я согласна». Два сна, содержание которых она рассказывает фотографу, сосредоточены на жалости к родителям, т. е. и этот мир от жалости не свободен. Следовательно, переход на ту сторону нельзя считать избавлением Маргариты от мучительного внутреннего конфликта. Эта развязка трагична, что подчеркивается текстом автора в завершении эпизода «Последние сцены».

Деление текста на главы и части — отличительная черта сценарных текстов Литвиновой. Несмотря на то, что в подзаголовке сценария заданы четкие хронологические рамки («Отрывочные события, переживания, попытки в течение семи дней»), «Нелюбовь» делится на девять частей. Первая, открывающая, не имеет названия, остальные озаглавлены. Эти заглавия задают функцию части и заранее определяют для читателя ее эмоциональную и смысловую нагрузку: «На следующий день», «Первая встреча», «Критический солнечный день», «Понедельник (первая половина дня)», «Понедельник (вторая половина дня)», «Еще один день вместе», «Суббота накануне важного события», «Последние сцены»). Это объективный взгляд «сверху», принадлежащий тому, кто знает больше, чем знает персонаж, на уже состоявшийся, произошедший ряд событий.

Обладатель этого взгляда — автор — появляется в тексте в самой последней сцене: «я, автор, выхожу из этой комнаты на улицу. Идет дождь. Смотрю на черную улицу. И только теперь с какой-то отстраненной безнадежностью вдруг понимаю, что Риты нет и уже больше никогда не будет». «Эта комната» — локация, в которой происходит предпоследняя сцена, смерть Маргариты: в последнем абзаце текста обозначается функция автора как наблюдателя, который был непосредственным свидетелем всего произошедшего в сценарии. Ощущение припоминания автором уже произошедшего события подкрепляется обилием неопределенных местоимений: «она лежит в очень беззащитной какой-то позе», «застегивает себе что-то на груди», а также предложениями, описывающими чувственное переживание, принадлежащее здесь не персонажу, а зрителю, наблюдающему сцену: «нет ничего грустнее, чем смотреть, как Рита ловит насекомых для ящерицы в полном одиночестве», «на этом, к сожалению, их разговор оборвался».

Фигура наблюдателя, как было обозначено выше, присутствует и в режиссерской интерпретации. Однако, в отличие от сценарного текста, в фильме она не персонифицирована: ощущение наблюдения сообщено зрителю в сценах, где актер смотрит непосредственно в камеру. Наблюдатель-автор в тексте Литвиновой определен через личные местоимения и появляется в кадре, передает финальную мысль повествования и эмоциональную нагрузку, которую само повествование несет лично для нее как для участника событий. Фигура зрителя здесь не обозначена — текст замкнут сам на себе и герметичен, как внутреннее путешествие человека, который его написал.

Фильм Рубинчика же стилистически разобщен и разомкнут для зрителя. Он лишен как взаимоотношений автора с героиней, так и герметичности самой героини, ориентированной наружу, а не внутрь себя. Конфликт в сценарии Литвиновой лежит в плоскости внутреннего мира Маргариты, любовный треугольник между ней, Мишей и фотографом — лишь сеттинг, подчеркивающий ее внутренние метания между категориями, не имеющими никакого отношения к романтическим и сексуальным взаимоотношениям между мужчиной и женщиной. Такой тип отношений не может удовлетворить ее внутреннее стремление к любви, которая в ее системе координат склоняется к жалости, сожалению, со-

чувствию тем, кто слабее. В фильме Рубинчика Маргарита выбирает, кого больше любит — Рому или фотографа, в сценарии Литвиновой же она не любит никого из них, следовательно, подобной выбор стоять перед ней не может.

Маргарита становится первым персонажем из ряда главных героинь сценариев Литвиновой, объединенных некоей инаковостью, кажущейся иррациональностью, отсутствием привязок к хронотопу сценарного текста. Их своеобразная реакция, в том числе и вербальная, на события фабулы формирует образ женщины «не от мира сего», чужой в своем времени и в своей стране, обреченной на смерть, поскольку достаточный ответ на ту любовь, которая ее переполняет, в категориях человеческого невозможен.

Это и есть «судьбоносная судьба», которая занимает Маргариту в открывающем монологе, «печать», о которой говорит ей фотограф в сцене поездки на природу, описывая участок дороги, на котором все время происходят смертельные аварии. Жалость, сопутствующая наблюдению за чужим страданием, физическим или моральным, манит Маргариту как самое сильное переживание любви, на которое она способна, поэтому ее окружают либо жалкие, либо становящиеся жалкими в ее присутствии люди, калечные или несвободные животные, поэтому, стремясь дойти до грани этого чувства, она пытается устроиться на работу в больницу.

Психическое перенапряжение Маргариты, накал страстей, не получающий выхода, становится причиной своеобразия ее речевой характеристики: инверсия в конструкции фраз обусловлена невозможностью верно расставить акценты, а способ их произнесения является следствием внутреннего конфликта героини.

## 2. «Небо. Самолет. Девушка», 2002, реж. В. Сторожева, авт. сцен. Р. Литвинова

Фильм «Небо. Самолет. Девушка» был снят Верой Сторожевой по одноименному сценарию Ренаты Литвиновой в 2004 г. Сценарий же был написан по мотивам пьесы Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь» — этот текст был переработан автором в сценарий и экранизирован в виде фильма «Еще раз про любовь» режиссером Георгием Натансоном в 1968 г. О своих взаимоотношениях с исходным текстом Литвинова говорила в интервью А. Васильеву: «Я называла ее (пьесу. — Прим.) “Комната Эдварда”, когда я в нее зашла... с детским почти почтением. <...> Я ее, эту комнату, наполнила своими вздохами, диалогами своими неменяемыми, забыла полностью о мужчинах и сконцентрировалась только на женщинах»<sup>105</sup>.

Формат написания сценария отличается от обычной стилистики, в которой пишет Литвинова, и приближен к формату пьесы: в большинстве сцен описание складывается из реплик героини или героя, ремарок, касающихся манеры произнесения реплики, жестикуляции, выражения лица и любого другого актерского действия, вводящих в сцену описание локации и побочных действий, происходящих в кадре. Некоторые из сцен тем не менее выбиваются из этого формата записи: сцены с 3 по 5, 27, 26а, с 30 по 32, 45, 47, 48, 49, 52 написаны в форме кинопрозы без разделения реплик с обозначением действующих лиц. Это обозначение, впрочем, также неформально: в некоторых сценах реплики

<sup>105</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М. : Афиша Индастриз, 2005. — С. 101.

Лары произносит «Она», реплики Георгия — «Он», реплики Максима — «Макс», а Мышка становится «Мышью».

Ремарки в основном касаются манеры произнесения реплик: «опять ему кричит, так что тот вздрагивает немного»<sup>106</sup>, «подражая ей», «заговорила в микрофон “специальным” своим голосом»<sup>107</sup>, «тонким голосом», «легким голосом», «немного удивленный», «очень мрачно», «очень уверенно», «вдруг задумчиво произнесла она, как будто не могла вспомнить ответ»<sup>108</sup>, «обрадованно», «автоматически», «повторяет за ней», «прямо закричала», «жалобно», «потерянно молчит», «взрослыми интонациями», «голос ее дрожит», «страшным голосом».

Мотив голоса, интонация которого сбивает с толку героев, поскольку его функция приравнивается ими к функции исполняемой человеком социальной роли или чувства, испытываемого к собеседнику, присутствует на протяжении всего сценария. Впервые он возникает во время встречи Лары и Георгия в кафе при аэропорте:

«Он: Какой у вас вскрик...

Лара: Привычка — самолеты летают, заглушают»<sup>109</sup>.

Далее Георгий отмечает «акцент» Лары:

«Он: Это вы сами себе акцент придумали?

Она: Какой акцент? Это не акцент, это я так разговариваю»<sup>110</sup>.

Специфическая манера разговора и интонирования — одна из характерных черт сценарных текстов Литвиновой, и, как было обозначено выше, это интонирование обретает смысл при произнесении реплик вслух автором сценария. Наиболее полно передача смысла внутренней инверсии, паузирования и расстановки эмфаз в репликах реализуется в фильме «Небо. Самолет. Девушка» благодаря тому, что роль Лары исполняет сама Рената Литвинова. Свойственная ее актерскому методу жестикауляция рук и головы создает второй план выражения реплик: один из самых характерных жестов, используемых Литвиновой, — специфическое движение, перемежание кивков головой с покачиванием, амбивалентный сигнал, сообщающий собеседнику одновременно «да» и «нет».

«Специальный» голос, которым Лара разговаривает с пассажирами самолета, — маркировка ее профессии, но также обозначение ее формальной роли, из которой она выходит, сходя с трапа после завершения рейса. «Специальность» этого голоса становится одним из выражений актерской специфики профессии Лары, и Георгий пытается нивелировать изменения в ее интонации, заставить ее быть искренней: «— Ох, какой у вас вдруг писклявый голос, — смеется он. — Не делайте его таким.

— А каким?

— Низким, женским, — поясняет он. — Взрослым.

— Понятно, вам нравятся женщины со взрослыми голосами»<sup>111</sup>.

Позже он поясняет: «У тебя голос похож на голос как из... моего прошлого»<sup>112</sup>, имея в виду голос матери. Стремление Георгия к тому, чтобы «разо-

<sup>106</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 411.

<sup>107</sup> Там же. — С. 412.

<sup>108</sup> Там же. — С. 425.

<sup>109</sup> Там же. — С. 411.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же. — С. 413.

<sup>112</sup> Там же. — С. 414.



блачить» Лару, проявляется и в других его репликах: «Вас даже не портит, что вы все время красите губы», «Ты специально притворяешься в сумасшедшую такую?», «Ты шизофреничка, наверно?», «Ты вся такая странная и ненормальная, да?».

Попытки разгадать Лару эквивалентны попыткам приручить ее, подчинить собственной воле. Лара незаменима в небесах — ином пространстве, как и любое другое воплощение Богини, но на земле она сталкивается с трудностями, связанными с бытом. Любовь для Георгия невозможна без принудительного «заземления»: его страх перед убегающей Ларой — страх перед любым актом «убегания». Это слово в одной из его реплик символизирует смерть. По этой причине в одной из сцен Георгий принуждает Лару остаться на земле: «Что ты скачешь с рейса на рейс? Тебе денег не хватает?»<sup>113</sup>. Обозначая свое несогласие, Лара отвечает: «Тебе нужна, наверно, тихая домашняя женщина, чтобы никуда не уезжала»<sup>114</sup>. После этого Георгий сводит разговор к материям, понятным ему куда более, чем стремление быть в небесах: он подозревает Лару в измене. Бытовые разногласия рефлексированы Георгием легче, чем его собственное подозрение в том, что Лара обречена на гибель.

Позже о несоответствии роли, играемой Ларой, и ее голоса говорит Мышка: «Зачем ты разговариваешь с ним таким голосом? <...> Обнадеживающим. Ты даешь ему надежду!»<sup>115</sup>, в этом же упрекает ее безответно влюбленный в нее командир, ревнующий Лару к Георгию: «Зачем же ты говорила со мной ласковым голосом?»<sup>116</sup>. Лара же, в одной из сцен адресуя претензию Мышке, касается внутреннего наполнения реплики, а не манеры ее произнесения: «Ты так по-старушечьи говоришь, так не можно говорить, Мышка!... <...> Как ты красиво сказала»<sup>117</sup>. Выделенными отдельно в ремарке, соответственно, с неподходящими роли манерой произнесения интонациями говорит девочка-официантка из 31-й сцены.

В 38-й сцене еще один разговор, касающийся голоса, обретает потустороннюю коннотацию. Георгий рассказывает Ларе о сне, который приснился ему недавно — в нем его «убежавшая», мертвая мать приходит к нему домой:

«Лара: А она? Каким голосом тебе отвечала?

Георгий: Да, голос у нее был не старый, как в жизни, а очень молодой, как у ребенка.

Лара: Да, конечно, у душ не стареют голоса, они все разговаривают молодыми голосами»<sup>118</sup>. Финальная метаморфоза с голосом Лары также происходит в пространстве сна Георгия: «Низким, как у Богини, голосом она произносит, глядя сквозь: — Хо-о-о-лод-но!...»<sup>119</sup>.

«Холодно» — это одно из физиологических переживаний, которые составляют собой образ Лары. В противовес Мышке, оперирующей категориями быта, Лара существует в плоскости психосоматического, которую она обозначает через

<sup>113</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 435.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Там же. — С. 420.

<sup>116</sup> Там же. — С. 429.

<sup>117</sup> Там же. — С. 430.

<sup>118</sup> Там же. — С. 438.

<sup>119</sup> Там же. — С. 447.

реплики: «Кофе, хотя нет, от него так сердце бьется, невозможно мне»<sup>120</sup>, «Господи, мне так нравится читать <...> инструкции к снотворным»<sup>121</sup>, «У меня от него (чая. — Прим.) депрессия. <...> Есть что-нибудь горячее, мне так холодно. Холодно, ужасно холодно»<sup>122</sup>, «Я не пью кофе, я и так не могу заснуть никогда. Сердце стучит, спать не дает»<sup>123</sup>, «Я так мало спала, сердце билось, специально губы накрашила»<sup>124</sup>, «Вот я стою, мне даже холодно ногам»<sup>125</sup>, «Я совсем не могу спать в моем теперешнем состоянии. Мне, наверно, надо научиться нервно курить, чтобы страдающий образ был законченным»<sup>126</sup>, «<...> несколько раз достаточно острым ножом протыкает себе руку, закусывает губу, чтобы не закричать от боли, и тут же завязывает ее платком»<sup>127</sup>, «Такие есть дни — все время глаза плачут. Ужасно я несдержанная сегодня»<sup>128</sup>, «Какие у тебя красивые руки. Теплые. Мне так холодно»<sup>129</sup>, «Я перед встречей с тобой буду принимать снотворное, чтобы не реагировать»<sup>130</sup>.

Переполнение Лары эмоцией, как и в случае с другими героинями Литвиновой — Маргаритой из «Нелюбви» и Алей из «Принципиального и жалостливого взгляда Али К.», становится одновременно и маркером ее расположенности к фатальному, и причиной, по которой она к этому фатальному стремится. Нервное переживание мучает ее сердце, чтобы успокоиться, она принимает снотворное; уже обозначенное ее назначение на статус Богини позволяет ей «все всегда предчувствовать». Лара, как и другие героини Литвиновой, по факту завязки обречена на гибель — с момента, когда она появляется перед зрителем, в сценарии — в сцене в кафетерии, в фильме — во время ее долгого прохода по аэропорту, начинается отсчет до ее перехода в иное состояние.

Этот момент перехода в сценарии происходит в связке сцен: 47-я и 48-я сцены описывают сон, в котором она снится Георгию с репликой, произнесенной голосом Богини. В 49-й сцене Георгий слышит голос Лары и падает в обморок. В отличие от предыдущих текстов, рассмотренных в первой главе, сцены смерти Лары в сценарии нет — как и в фильме, который практически без изменений переносит фабулу сценария на экран. Однако, как и во всех работах Литвиновой, жизнь после смерти главной героини продолжается и пытается отразить факт своего продолжения без своего центра — теми, кто остался без Лары. Обстоятельства гибели Лары Георгию пересказывает Мышка, появившаяся вместо нее на месте встречи: «Она не придет! Потому что... она все волновалась, что у вас происходило важное на работе. Она не придет... потому что... у них там что-то загорелось — она всех выпускала, выпускала, всех выпустила, а сама не успела. Потом она пришла в сознание. Она еще долго жила — целых полтора часа! И все

<sup>120</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 409.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> Там же. — С. 410.

<sup>123</sup> Там же. — С. 415.

<sup>124</sup> Там же. — С. 421.

<sup>125</sup> Там же. — С. 422.

<sup>126</sup> Там же. — С. 423.

<sup>127</sup> Там же. — С. 434.

<sup>128</sup> Там же. — С. 439.

<sup>129</sup> Там же. — С. 440.

<sup>130</sup> Там же. — С. 437.

волновалась за вас, как вы там... Мне потом уже не разрешили быть возле нее. Ее увезли, я нашла ваш телефон в ее сумочке и все звонила вам, но вы не брали трубку, а больше у нее никого и нет. Она не придет... Она так хорошо рассказала о вас. Она волновалась за вас»<sup>131</sup>.

Нарратив, лишившийся субъективного взгляда, после момента гибели Лары снова переходит во владение рассказчика — это сцены с 47а по заключительную сцену 52. В сцене 52 описано существование Георгия после того, как Лара «убежала» — он ходит вокруг больницы и пьет, не выпуская из рук принесенных Ларе в подарок букетов цветов. Фильм же обрывает повествование после диалога Мышки и Георгия через висящую на стене афишу, выходя в натурную съемку — план безмятежного неба, которому Георгий проиграл Лару. Ее «неземная» суть женщины, недолго гостящей на земле между полетами в другое измерение, создается с помощью внутреннего наполнения реплик и подчеркивается способом их воспроизведения.

«Неземные женщины» Литвиновой, роли которых были исполнены ею самой, сохраняют в себе проблематику ее авторского мира, которую она без изменений пронесит в чужую режиссуру. «Художник начинается тогда, когда в его замысле или в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире»<sup>132</sup>, — писал о таком «авторском мире» Андрей Тарковский.

Закономерности существования в этом авторском мире сообщаются героиней, в том числе, с помощью специфической речевой характеристики, которая является особенностью актерского способа говорения и самой Литвиновой. В случае когда она является непосредственным «говорящим» в кадре, эта речевая характеристика даже в процессе адаптации киносценария режиссером остается неизменной.

### 3. «Богиня: как я полюбила», 2004, реж. Р. Литвинова («О счастье и о зле...», авт. сцен. Р. Литвинова)<sup>133</sup>

Андрей Тарковский считал, что цельность идейного замысла, заложенного в сценарий, возможно сохранить только в том случае, если функции сценариста и режиссера выполняет один человек — сценарный текст, особенно литературный, может выдержать только одну авторскую фигуру. «Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это не должно удивлять. Существует огромное количество примеров, скажем, во многом “новая волна” или, в большей степени, итальянский неореализм. Он весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут сценарии или сами, или в соавторстве с писателем»<sup>134</sup>, — писал он в «Лекциях по кинорежиссуре».

<sup>131</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 449.

<sup>132</sup> Тарковский А. Уроки режиссуры. — М. : ВИПКК, 1993. — С. 27.

<sup>133</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Прохорова Е. В. Р. Литвинова — сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012) // Неделя науки и творчества-2019: материалы Междунар. науч.-практ. форума студентов, аспирантов и молодых ученых. — СПб. : СПбГИКиТ, 2019. — С. 147–154.

<sup>134</sup> Тарковский А. Уроки режиссуры. — М. : ВИПКК, 1993. — С. 19.

Режиссерский дебют Ренаты Литвиновой, фильм «Богиня: как я полюбила», был снят в 2004 г. За его основу был взят сценарий «О счастье и о зле...», существенно переработанный в процессе съемок: «Тот сценарий, по которому мы начали снимать фильм, состоит из старинного моего сценария <...> В том сценарии все было полностью зашифровано. Я сценарий сильно заколдовала — закодировала со страшной силой. <...> Но притом что бюджет рос, сценарий по ходу съемок и монтажа стал очень простым. Уже по ходу съемок для Светличной я специально дописывала фразы и даже эпизоды, чтобы ее было побольше в картине»<sup>135</sup>.

Главной героиней сценария является Маргарита, ресторанный певица, которая находится в странных взаимоотношениях с неким Господином и его сыном Михаилом, героиневым наркоманом. Изменения, касающиеся Маргариты при переносе этой героини на экран, касаются даже имени — главную героиню (Р. Литвинова) фильма зовут Фаина, и она работает следователем в милиции.

Оба вида деятельности героини, и в сценарии, и в фильме, подразумевают сходство ее работы с функцией, выполняемой Богиней. Богиня — защитница тех, кого не защищает пантеон ортодоксальных богов, тех, на чью смерть не обращают внимания. Богиня способна помочь каждому, кто в этом нуждается: «Я помогу! Я помогу! Я ваша Новая Богиня падших!»<sup>136</sup> — найдя ту, которую они потеряли, став той, кого они ищут. Перевоплощение Маргариты в Богиню освещается лучом света, «как на сцене»; Фаина же функцию помощника выполняет изначально, с первого фабульного события к ней, как к следователю, за помощью обращаются родители пропавшей девочки, отчаявшиеся найти ее из-за вставшего следствия.

Фигура наркомана Михаила появляется в фильме в образе Профессора (М. Суханов), одного из задержанных, которого приводят к Фаине для составления протокола. Образы подруги главной героини Ривы, в сценарии поселившейся в ее доме после побега от матери, и Господина, отца Михаила, в фильме отсутствуют. Однако связанный с Господином мотив потерянной женщины, на место которой он ищет замену, в фильме остается — теперь он связан с Профессором и является одной из главных линий картины.

«На этой самой кровати я спал с одной женщиной. Я ее очень любил. Первый раз в своей жизни я полюбил тогда»<sup>137</sup>, — говорит Господин Рите в сцене, где они вместе лежат в постели. Позже, в сцене танца с Михаилом, уже он говорит Рите о матери, связывая их образы вместе: «Он посмотрел на ее жемчужные бусы.

— Настоящие?

— Нет, ты что!

— А у моей мамы таких много-много, длинные, и все настоящие!»<sup>138</sup>. Противопоставляя Риту матери, Михаил подчеркивает, что результат подобного замещения одной женщины другой не способен дать ему и отцу то, чего они хотят — возвращения матери, несмотря на некое внешнее сходство. Этот же процесс происходит и с Фаиной, когда она оказывается в доме Профессора: слуга Клавдия (К. Качалина) рассказывает ей о «бывшей» Профессора, которая отравилась, и передает подарок — колье, принадлежавшее погибшей. Эти сцены подготавливают

<sup>135</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М. : Афиша Индастриз, 2005. — С. 110–111.

<sup>136</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 314.

<sup>137</sup> Там же. — С. 256.

<sup>138</sup> Там же. — С. 258–259.

становление Маргариты/Фаины в статусе Богини, показывая ее возможность становиться той единственной, на кого надеются давно опустившиеся люди.

Михаила, в сценарии — юношу «семнадцати-восемнадцати» лет, Маргарита в одном из диалогов зовет ребенком<sup>139</sup>, в его описаниях Литвинова подчеркивает его возраст. Инфантильная психофизика Михаила и одно из важных связанных с ним фабульных событий в фильме переданы другому персонажу — Полосуеву (К. Хабенский). Полосуев — нервно нестабильный мужчина, который берет в заложники женщину и удерживает ее в заброшенном доме. Полосуев, как и Михаил, после диалога с Фаиной/Маргаритой выбрасывается из окна — в сценарии это событие становится катализатором для способности Маргариты переходить в иной мир. В фильме же важность этой сцены заключается в том, что Полосуев, отчаявшийся безумный человек, открывает для Фаины полное отсутствие каких-либо высших сил, оберегающих таких, как он. Часть реплики, которую он говорит Фаине, в оригинальном сценарии принадлежит второстепенному персонажу, другу Михаила Гоге, которого Маргарита встречает в ином мире после его смерти: «Найди мне квартиру. В той квартире уже жить невозможно. Двери пять раз выламывали, а вчера ночью дверь подчистую снесли. Ее даже вешать не на что. Как жить без дверей-то?»<sup>140</sup>. Это просьба о помощи, которая как в сценарии, так и в фильме имеет одинаковую функцию и призывает к Фаине/Маргарите как защитнице и Богине.

В исполнении этой роли Фаину питает любовь: это чувство раскрывается в ней после встречи с Профессором. В хронологии фабулы раскрытие дела о пропаже девочки происходит после их первой встречи — внутренняя инертность Фаины катализируется новым сильным чувством. От невозможности пережить накал этого чувства кончает с собой Маргарита в сценарии «Нелюбовь», это же чувство изнашивает сердце Али К., толкает на убийства Офелию, обрекает на трагическую гибель стюардессу Лару. Оно воздействует не только на главных героинь Литвиновой: супруги, похитившие девочку, обещают друг другу любовь «до гроба и после гроба», реализуя это обещание во время задержания — они убивают себя и падают мертвыми, даже после смерти держась за руки. Следующее их появление в кадре состоится в пространстве «иного мира»: стоя в лесной прогалине, они неразлучны, руки их все так же сплетены.

Многочисленные герои, которые нуждаются в Богине, как в сценарии, так и в фильме появляются в массовой сцене, расположенной в кульминационном эпизоде. Они произносят отрывистые фразы, с перечисления которых начинается сценарий. Это одна из частей вербальной составляющей текста, которая осталась неизменной при переносе на экран: «Что сохранялось везде, во всех версиях — моя болезнь или фишка: мне нравятся прямые обращения с экрана в зал, когда персонажи говорят с экрана любимые мои фразы — этих фраз были целые страницы»<sup>141</sup>.

В их списке, в том числе, есть фразы, которые упоминали как второстепенные герои, умершие по ходу фабулы и переместившиеся в иной мир, так и сама Маргарита. Именно принадлежность Маргариты к касте отверженных толкает ее на становление Богиней: так, в сцене разговора с Гогой у него дома Маргарита делится с ним своими переживаниями: «А я сегодня еще сильнее упала на дно <...> Все

<sup>139</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 261.

<sup>140</sup> Там же. — С. 315.

<sup>141</sup> Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — М. : Афиша Индастриз, 2005. — С. 110.

тебя отвергают. Я даже знаю признаки: собаки начинают увязываться и кусаться, дети на улицах обзываются или толкают или деньги хотят от тебя, начинаешь чаще падать, спотыкаться, пользу отечеству не приносить, деньги не присоединяются к тебе, а наоборот, а если кто и любит тебя, то сам в еще большей беде, чем ты. Таких осуждают, никакая из Богинь их не бережет, нам нужна свежая Богиня»<sup>142</sup>.

В фильме маргинальность Фаины подчеркивает ее внешний вид, за который ее отчитывает Полосуев, ее бытовые привычки, она так же, как и Маргарита в сценарии, поднимает за другими людьми окурки, потому что никогда не имеет при себе сигарет, ее специфическая речевая характеристика и манера жестикулировать свойственна способу актерской игры самой Литвиновой. Окончательный же ее переход в другое состояние — становление городской сумасшедшей, которое происходит с Фаиной после того, как ее, ушедшую в иной мир, заменяет двойник, а с Маргаритой — после того, как мертвый Михаил приходит к ней домой, решено абсолютно так, как оно решено в сценарии. Двойник Фаины/Маргарита, одетая в рваную грязную одежду, со множеством пакетов, полных мусора, слоняется по городу, наблюдая «человеческое зло» — безгливость на лицах прохожих и пассажиров метро.

Точность передачи образа главных героинь режиссерских фильмов Литвиновой становится возможной при совмещении нескольких факторов: во-первых, ее исполнительская работа в фильме, которая, как и в работах, рассмотренных во втором типе взаимоотношений, позволяет перенести реплики героинь на экран без смысловых искажений. Во-вторых, метаморфозы, происходящие с образами героев при изменении фабулы, укоренены в авторском мире Литвиновой. Отсутствующие в сценарии, по мотивам которого снимается фильм, герои зачастую являются заимствованными автором из других ее сценарных текстов. Так как проблематика, разрабатываемая Литвиновой на протяжении всех ее сценарных текстов, является частью ее авторского почерка и не изменяется с первых ее сценариев, все персонажи, переходящие из одного текста в другой, обитают в ее плоскости. Соответственно, при внедрении их в другой фабульный ряд, они не разрушают идейный замысел картины, а становятся новым источником его подпитки.

Таким образом, удачная интерпретация сценарных текстов Ренаты Литвиновой становится возможна в условиях прямой трансляции идейного замысла исходного текста через исполнительницу главной роли или делегированную сценаристу режиссерскую функцию, позволяющую сохранить образ главной героини сценария во всей его полноте.

#### Глава 4

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА СЦЕНАРИЯ КАК ПРОЕКЦИЯ РЕЖИССЕРСКОГО МЫШЛЕНИЯ: СЦЕНАРИИ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА («БРАТ», 1997; «ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ», 1998)

#### 1. «Брат», 1997, реж. и авт. сцен. А. Балабанов

«В кинематографе для нас сегодня представляет интерес создание соответствующего языка. Это, разумеется, предполагает, что сценарист должен снимать свои фильмы сам. Точнее, что сценариста как такового вообще не должно

<sup>142</sup> Литвинова Р. Обладать и принадлежать. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 284.

быть, потому что в таком кинематографе различие между автором и режиссером не имеет больше никакого смысла», писал в 1948 г. в статье «Камера-перо» А. Астриук<sup>143</sup>. Статья, посвященная осмыслению кинематографа как искусства, способного не воспроизводить смыслы, порожденные другими видами искусства, а своими уникальными средствами создавать собственные смыслы, и ставшая одной из ключевых работ для всей теории авторского кино, содержала в себе один из важнейших тезисов о месте кинодраматурга в системе авторского кинематографа: процесс зарождения замысла кинокартины начинается на этапе разработки сценария и продолжается в процессе съемок, соответственно, руководить этим процессом должен один и тот же автор.

Мысль эта не чужда и отечественному кинематографу. Ее повторяет 19 лет спустя Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время»: «В современном киноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разума, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически: а именно — когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или — наоборот — автор сценария сам начал ставить фильм»<sup>144</sup>. Все этапы производства, пишет он далее, подчинены автору, который строго следует своему замыслу, изложенному в сценарии, и не отступает от него ни на шаг. Сценарий для автора, который собирается ставить картину самостоятельно, является начальным этапом разработки этого замысла, расширяющегося и изменяющегося в процессе съемок.

Из двенадцати завершенных полнометражных игровых фильмов Алексея Балабанова, выпускника отделения сценаристов научно-популярного и документального фильма Высших курсов сценаристов и режиссеров, лишь два поставлены по чужим сценариям — «Мне не больно» (2006, авт. сцен. В. Мнацаканов) и «Морфий» (2008, авт. сцен. С. Бодров мл., по мотивам цикла рассказов Михаила Булгакова), один — в соавторстве («Жмурки», 2005, авт. сцен. С. Мохначев, А. Балабанов). О режиссерских амбициях Балабанова и его сокурсников пишет в монографии «Балабанов» (2013) М. Кувшинова: после выступления Виктора Косаковского «семеро слушателей получили по 12 тысяч рублей на производство собственных короткометражных картин <...> и все сняли по документальному фильму»<sup>145</sup>. После трех короткометражных («Раньше было другое время», 1987; «У меня нет друга», 1988; «Настя и Егор», 1989) и одного полнометражного неигрового фильма («О воздушном летании в России», 1989) Балабанов дебютирует в игровом кино с фильмом «Счастливые дни» (1991) по мотивам произведений Сэмюэла Беккета. «Черно-белая картина, удачно выделившая неоекспрессионистскую тональность в патентованной ленинградской киночернухе»<sup>146</sup>, стала для Балабанова опытом перевода литературной метафоры абсурдистского текста на язык кино, позже продолжившегося в следующем его фильме «Замок» (1994,

<sup>143</sup> Астриук А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. — 1988. — № 104/105. — С. 126–129.

<sup>144</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 77.

<sup>145</sup> Кувшинова М. Начало: «Счастливые дни» и «Замок» // Балабанов: сборник. — СПб. : Книжные мастерские: мастерская Сеанс, 2013. — С. 32.

<sup>146</sup> Добротворский С. Узник замка К. // Кино на ощупь. — СПб. : СЕАНС, 2005. — С. 152.

по мотивам одноименного романа Ф. Кафки). Перевод словесной метафоры на язык кинематографа помогает перенести на экран и проблематику, свойственную той литературе, мотивами которой пользуется режиссер: благодаря тому, что его материалом является не текст в его цельности, а отдельные фрагменты из разных произведений, собирательный абстрактный образ «беккетовского персонажа» в полной мере обнажает безличность этого типа героя и пространства, в которое он помещен. Мотив человека, лишённого личности, героя абсурда, становится основным для кинематографии Балабанова.

В 1997 г. на экраны выходит фильм «Брат» — пример малобюджетного авторского кино, парадоксальным образом впоследствии ставшего одной из самых кассовых картин 1990-х гг. «Успех “Брата” был тотальным»<sup>147</sup>, пишет Кувшинова, отмечая, что первые «эстетские» картины Балабанова, работающие с героем и пространством абсурда, этого успеха не снискали. «Балабанов, бывший стопроцентно авторским режиссером, тем не менее наиболее последовательно в России исследовал категорию жанра», и впервые эта категория обозначила себя именно в «Брате», криминальной драме с элементами боевика и жесткой жанровой фабулой. Несмотря на то, что к этому моменту книга Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий», в которой описываются правила написания сценария в американской форме, уже опубликована и известна в кинематографических кругах, Балабанов, следуя традициям, которым его воспитали ВКСР, пишет все сценарии, в том числе и к фильму «Брат», в литературной форме. Однако эта форма далека от высоких стандартов кинопрозы 1960-х гг.: автор возвращается к ранним традициям литературного сценария, закладывая потенциал для экранной поэтики в сухие исчерпывающие формулировки лаконичного сценарного текста. «Он-то чувствует, что за отдельными строчками стоит. Зачем описывать, как Данила идет по Петербургу, когда можно просто написать “Данила шел по улице”? Он это видит, ему понятно, он потом объяснит это группе», — рассказывает постоянный соавтор Балабанова, продюсер Сергей Сельянов. Сценарий для Балабанова не предполагал завершенности и детальной точности, не являлся своего рода конспектом будущего фильма, а формировал структуру, в согласии с которой снималась картина.

«В драматургии сосуществуют и “объективное” повествование, когда автор “отсутствует”, и “субъективное”, когда автор прямо вторгается в повествование, оценивает то или иное действие героя, дает характеристику обстановки при помощи дикторского текста, надписи и т. д.», — пишет Вайсфельд. Вторжение Балабанова в собственный сценарий — это вторжение наблюдателя не как субъекта описываемой автором жизни (он был там и видел это, а теперь припоминает увиденное), но как создателя будущей картины, первоисточника, записывающего придуманное. Этот черновик фильма — этап развития замысла, который достраивается на площадке средствами кинематографа.

«Из-за спины съемочной группы появляется Данила. Видно, он знал какой-то другой вход в крепость, потому что чужих больше нет»<sup>148</sup>. Элемент субъективного повествования — «видно, он знал какой-то другой вход в крепость» — подчеркивается вводным словом «видно», маркирующим характер этого

<sup>147</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов: сборник. — СПб.: Книжные мастерские: мастерская Сеанс, 2013. — С. 8.

<sup>148</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. — С. 153.



определения как предположения: автор сам не до конца уверен в том, как Даниле удалось оказаться на площадке. После кадра, в котором зритель на общем плане видит всю съемочную группу целиком, находящуюся на своем месте во всей своей общности — каждый занят своим делом и органично вписан в парковую мизансцену, следует кадр, в котором неожиданно, как бы «из ниоткуда», появляется Данила (Сергей Бодров). За его спиной — другой участок парка, пустой в противовес перегруженному людьми, автомобилями и техникой пространству съемочной площадки, тот самый «другой вход в крепость». Субъективный взгляд описывает мизансцену и становится в тексте Балабанова сугубо режиссерским средством, обозначающим характер появления героя в кадре, а не сценарным средством, сообщающим читателю ощущение от этого кадра.

Неопределенные характеристики, касающиеся обстоятельств и деталей сцены, работают таким образом во всем сценарии: «Данила зашел в парикмахерскую и чем-то развеселил мастера»<sup>149</sup> (в фильме эта сцена, элемент быстрой монтажной нарезки, решена без внутрикадрового звука под закадровую музыку, зритель, как и указано в сценарии, видит, что Данила «чем-то» развеселил мастера, но не слышит чем); «У выхода его сразу же остановили милиционеры. Рассмотрели паспорт, билет и отпустили с каким-то напутствием»<sup>150</sup> (сцена решена так же, как и сцена в парикмахерской — в момент, когда Данилу останавливают, в кадре звучит музыка, разговоров не слышно); «Остальные что-то говорили, но он не слышал. Многих он узнал по фотографиям, многих не узнал»<sup>151</sup> (важные для сюжета герои этой сцены — Борис Гребенщиков, Вячеслав Бутусов, Настя Полева — названы по именам, и это те музыканты, чья музыка звучит в фильме в наушниках Данилы, персонажи, на которых фокусируется внимание героя, остальные не имеют значения для героя); «На экране пошел клип то ли Сташевского, то ли Осина»<sup>152</sup> (здесь для Балабанова важна не конкретная фигура, а смысловая нагрузка детали — клип популярного исполнителя, культурно оппозиционного рок-музыке, которую слушает Данила); «Данила сидел на полу, окруженный альбомами и всевозможными странными предметами туалета из черной кожи»<sup>153</sup> (после, в сцене сценария, где Круглый и его бандиты приходят домой к Свете, Круглый поднимает с пола «многохвостную плетку» — несмотря на то, что при первом появлении реквизита в сценарии подробного его описания нет, дальнейшее погружение в сюжет выхватывает отдельные его предметы из общей характеристики сцены, делает на них акцент). «Литературная сторона сценария», пишет Тарковский в «Запечатленном времени», «в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом <...> все же, на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма: они, как правило, помогают только находить атмосферу»<sup>154</sup>. Конкретика и описательное разнообразие в отношении деталей, персонажей второго плана и локаций почти всегда появляются в сценарии Балабанова лишь тогда, когда эти детали, персонажи и локации важны

<sup>149</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 166.

<sup>150</sup> Там же. — С. 157.

<sup>151</sup> Там же. — С. 173.

<sup>152</sup> Там же. — С. 169.

<sup>153</sup> Там же. — С. 170.

<sup>154</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 76.

для сюжета — функцию создания атмосферы они не выполняют, поскольку тональность и изобразительное решение фильма режиссеру как автору сообщать самому себе в тексте не нужно.

Именно поэтому важнейшая часть фильма — его музыкальное оформление, значение которого для зрителя подчеркивала Кувшинова в главе, посвященной «Брату», — в сценарии существует лишь в связке с действиями героя и обстоятельствами сцены: в сцене съемок фильма, где музыка присутствует диегетически, и далее во взаимодействиях героев с плеером и проигрывателями («Диск лег в углубление и плавно вошел в плеер»<sup>155</sup>, «Данила <...> включил музыку и приступил к подготовке»<sup>156</sup>, «Данила достал из сумки диск, вложил его в плеер, нажал кнопку и шагнул под дождь»<sup>157</sup>, «Данила <...> одной рукой захватывал макароны, а другой переключал песни на плеере»<sup>158</sup>, «Бутусов по-хозяйски присел к музыкальному центру, выбрал CD и поставил», «грохнула музыка»<sup>159</sup>, «первым делом поставил пластинку на старую “Ригонду”»<sup>160</sup>). Звук, существующий для создания атмосферы и сообщения зрителю внутреннего состояния героя обретает конкретную музыкальную форму на более поздних этапах разработки замысла.

Литературные, неэкранные элементы все же присутствуют в некоторых сценах сценария: например, в сцене с Данилой и Светой (Светлана Письмиченко) после прихода из депо: «Они ели макароны, лежа в постели. На ней были надеты его наушники. Данила одной рукой захватывал макароны, а другой переключал песни на плеере, кратко комментируя. Ему было приятно, что ей они тоже нравятся, и вкусно есть макароны вот так, лежа в постели с улыбающейся девушкой»<sup>161</sup>. Простое человеческое описание атмосферы этой сцены подкрепляет противоречивый образ главного героя. «После выхода фильма критик Алена Солнцева подслушала на улице разговор: “А парня зовут Данила, и он такой... нежный, добрый и всех убивает”»<sup>162</sup>. «Какой приятный парень — герой», — пишет о Даниле Даниил Дондурей. Для мальчика, вернувшегося с войны, убийство врага — такая же часть жизни, как музыка или любовь к девушке, оно органично встраивается в его быт. «Новый героизм», о котором пишет Добротворский в связи с неоднозначным моральным статусом Данилы, находит свое отражение в сценарии и в тех средствах, которыми Балабанов описывает своего будущего героя, обозначает эту дихотомию жестокости и инфантильности, которая делает его доступным, понятным, а позже и культовым для зрителя. Провинциальные (точно так же разговаривает и мать Данилы) особенности речи Данилы передаются в репликах с помощью просторечий («Это че за песня?», «Тебя как звать-то?», «Слушай, ты че пристал?», «Чтоб не забалдеть»<sup>163</sup>) и синтаксически

<sup>155</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 160.

<sup>156</sup> Там же. — С. 162.

<sup>157</sup> Там же. — С. 166.

<sup>158</sup> Там же. — С. 167.

<sup>159</sup> Там же. — С. 173.

<sup>160</sup> Там же. — С. 178.

<sup>161</sup> Там же. — С. 167.

<sup>162</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов: сборник. — СПб. : Книжные мастерские: мастерская Сеанс, 2013. — С. 16.

<sup>163</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 186.

незавершенных высказываний — в диалоге Данила часто не доводит мысль до конца («А этот, что орал, кто там у вас?», «Я евреев как-то не очень»), инфантилизм героя — через наречия, которыми характеризуется его речь и реакции («Ему понравился непривычный для него ответ»<sup>164</sup>, «он расстроился»<sup>165</sup>, «Данила испугался, когда из видеоманитофона вылез кассетный блок. “Электронику” он видел впервые и растерялся»<sup>166</sup>, «неловко поцеловал ее»<sup>167</sup>, «Он <...> тянул шею и чуть улыбался, не зная об этом. Ему очень нравилось и уходить не хотелось»<sup>168</sup>, «Он присел к столу и, глупо улыбаясь, смотрел»<sup>169</sup>). Непосредственная увлеченность Данилы музыкой, в которой он находит принадлежность «к своим», простота, с которой он взаимодействует с чуждым для него миром большого города, смещает этого персонажа с однозначно отрицательного полюса.

Более гротескный стилистический речевой контрапункт становится ключевым для образа Круглого (Сергей Мурзин) в фильме: в сценарии поговорки, которыми он разговаривает в каждой сцене, вызывая подобострастный смех у своих бандитов, отсутствуют. Сцена изнасилования Светы в сценарии завершается репликой Круглого, которой нет в фильме: «— Хайль Гитлер, — Круглый улыбнулся»<sup>170</sup>. «Народная мудрость», нечто исконно русское, что и создает ощущение пугающего противоречия в образе Круглого, в сценарии с помощью этой реплики производит кардинально иной эффект и в этом смысле рифмуется с образом Фашиста из второй части дилогии («Брат-2», 2000, реж. и авт. сцен. А. Балабанов), вновь жестко обозначая границы «своего» и «чужого» мира для Данилы, болезненно ищущего принадлежности и находящего их лишь в кровном родстве. Слова, имеющие отношение к принадлежности, для Данилы имеют сакральный смысл — поэтому слово «брат», с которым просит его о пощаде муж Светы в сценарии и умоляюще обращаются двое пассажиров трамвая, кавказцев, в фильме, провоцируют его на насилие (в «Брате-2» встреча с Фашистом также начинается с прощупывания границ «своего» и «чужого» мира:

«— Хайль Гитлер, — сказал он. <...> — А это кто? — спросил парень, кивая на Данилу.

— Свой, — просто сказал Илья.

— “Свой своему поневоле брат” — народная фашистская поговорка»<sup>171</sup>).

В текст сценария Балабанов также закладывает и монтажные приемы будущей картины. Динамика, которая появится в фильме, уже существует в сценарии — сцены, насыщенные действенным содержанием, а также монтажные переходы между ними конструируются с помощью предложений разной длины и синтаксического устройства. «Монтажное» письмо позволяет сообщить сценарию и жанр будущей картины — с помощью экшн-сцен и быстрой смены кадров.

<sup>164</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 157.

<sup>165</sup> Там же. — С. 167.

<sup>166</sup> Там же. — С. 169.

<sup>167</sup> Там же. — С. 170.

<sup>168</sup> Там же. — С. 171.

<sup>169</sup> Там же. — С. 174.

<sup>170</sup> Там же. — С. 176.

<sup>171</sup> Там же. — С. 203.

Разбивка сцен на короткие эпизоды, перемежающихся ЗТМ, существует в самом сценарии и из него переходит в фильм. Экспозиционная часть фильма (съемки клипа, отделение милиции, «новомодный» магазин, сцена с матерью) разбивается на сцены с помощью ЗТМ и вступительных титров так же, как она разбивается на эпизоды в сценарии; дальнейшая разбивка строго следует разбивке в сценарии.

Средствами текста Балабанов также обозначает и монтажные переходы внутри сцен. «Краем глаза он заметил человека в плаще, неестественно быстро идущего прямо на него сбоку. Одновременно с тем, как человек поднял руку с пистолетом, Данила рванулся в сторону. Пуля ударила в плеер»<sup>172</sup>. Первое предложение — первый кадр сцены фильма, в котором Данила сворачивает за угол дома и замечает человека в плаще (Алексей Полуян), второе — второй кадр, в котором Данила падает за столб, уклоняясь от пули, — сняты на общем плане. Третье предложение, деталь с пулей, ударившей в плеер, в фильме — кадр, снятый на крупном плане: руки Данилы снимают с пояса разбитый плеер. Таким же образом, через последовательное упоминание деталей, в сценарии решены два эпизода с подготовкой Данилы к «делу»: эпизод перед покушением на Чечена, в котором он собирает из подручных материалов петарды и глушитель для пистолета, и предкульминационный эпизод с обрезкой ружья (оба в фильме представляют собой склейку из крупных планов рук Данилы и его лица). Обозначен в тексте и параллельный монтаж: «Запищал телефон. Виктор вопросительно и немного испуганно взглянул на Круглого. Тот напряженно кивнул.

— Да, — сказал Виктор. — Даня! Ты где? Случилось что?

— Случилось, брат. Ты один? — Данила звонил из автомата. <...> Он повесил трубку и пошел, напряженно поглядывая по сторонам. Виктор дал отбой и посмотрел на Круглого»<sup>173</sup>. В фильме сцена решена таким же образом — кадры, в которых Данила звонит Виктору из телефонного автомата, чередуются с кадрами, в которых Виктор в окружении бандитов разговаривает с Данилой по своему домашнему телефону, что позволяет создать саспенс: Данила еще не знает, что в доме брата его ждет засада.

Использование средств литературной выразительности в сценарии фильма «Брат» и его специфическая литературная форма напрямую связаны с самой сущностью этого сценария для Балабанова как автора картины: в тексте находят отражение только те аспекты повествования, которые имеют непосредственное отношение к фабуле фильма и конструкции образов персонажей. «Атмосферный» аспект литературной формы отходит на второй план: режиссеру, начинающему разрабатывать свой замысел на этапе написания сценария, не нужно формировать у читателя эмоциональное впечатление от будущей картины, поскольку его сценарий не предполагает посредников при переносе на экран — интерпретацией занимается сам автор.

Элементы жанра, в котором преобладает жесткая фабульная структура и делается акцент на действие боевика, на уровне сценария реализуются с помощью внутритекстового монтажа.

<sup>172</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 176.

<sup>173</sup> Там же. — С. 178.

## 2. «Про уродов и людей» (1998, авт. сцен. и реж. А. Балабанов)

«После своей второй картины, “Замка”, сделанной при поддержке немцев и французов, Балабанов хотел снимать фильм “Ехать никак нельзя” — дорогостоящий костюмный проект о порнографии и Серебряном веке, который в тогдашних финансовых условиях было трудно осуществить. После успеха “Брата” он станет возможным и будет создан под названием “Про уродов и людей”»<sup>174</sup>. Об удивительной для публики дихотомии зрительского и авторского в творчестве режиссера писал О. Ковалов: «Авангардисты не раз соскальзывали в жанровое кино (обратных примеров почти нет), но “казус Балабанова” не объяснишь творческой эволюцией или компромиссом. Чередование “элитарных” и “кассовых” лент у него циклично, и фильмография режиссера напоминает не то слоеный пирог, не то мерное раскачивание маятника. Самый “декадентский” фильм Балабанова окажется заключен в “рамку” из двух самых популярных: “Брат” / “Про уродов и людей” / “Брат-2”»<sup>175</sup>.

Несмотря на значительные жанровые и стилистические различия между фильмами «Брат» и «Про уродов и людей», форма, в которой Балабанов пишет сценарии к обоим фильмам, практически идентична. Сухой лаконичный слог, емкое описание обстоятельств, в которых происходит сцена (локация, объект, время суток, обстановка в интерьере, наличие и количество персонажей второго плана и массовки), как и прежде, предполагают абсолютное авторство Балабанова, его режиссерский контроль над каждым этапом производства картины. В этом тексте также наблюдается характерная для текстов Балабанова тенденция к избеганию «атмосферных» литературных средств.

Сценарий «Про уродов и людей» начинается со сцены, в которой Иоган выходит из тюрьмы. Конструкция этой сцены содержит в себе все те обстоятельства, которые в американской форме записи выделяются в заголовок сцены: локация и объект — «широкий тюремный двор», «перед воротами», «гранитная набережная вдоль большой реки», свет — «светало», «вставало солнце»<sup>176</sup>. Подобным образом строится почти каждая последующая сцена — они содержат в себе конкретную информацию о новой локации («у окна Лизиной комнаты», «пустынная улица», «темная арка проходного двора»<sup>177</sup>, «спальня», «кабинет», «на диване гостиной»<sup>178</sup>, «в огромном безлюдном парке»<sup>179</sup>, «на кладбище», «в зале нотариальной конторы», «в трамвае по пустому городу»<sup>180</sup>, «на ступеньках набережной, ведущей к воде»<sup>181</sup>, «шли по небольшому безлюдному городу с красивыми белокаменными зданиями, где-то в северной России», «в небольшом переполненном и очень шумном зале»<sup>182</sup>, «брела по пустынной улочке западноевропейского

<sup>174</sup> Кувшинова М. Балабанов появляется: «Брат» // Балабанов: сборник. — СПб. : Книжные мастерские: мастерская Сеанс, 2013. — С. 11–12.

<sup>175</sup> Ковалов О. Казус Балабанова // Балабанов: сборник. — СПб. : Книжные мастерские: мастерская Сеанс, 2013. — С. 179.

<sup>176</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 109.

<sup>177</sup> Там же. — С. 112.

<sup>178</sup> Там же. — С. 116.

<sup>179</sup> Там же. — С. 117.

<sup>180</sup> Там же. — С. 121.

<sup>181</sup> Там же. — С. 133.

<sup>182</sup> Там же. — С. 134.

городка с костелами, башнями и зубчатыми стенами»<sup>183</sup>, «в небольшом кафе»<sup>184</sup>) и свете («В окна падал резкий утренний свет»<sup>185</sup>, «ярким солнечным днем»<sup>186</sup>, «вышел из огромного светлого зала»<sup>187</sup>, «внутри было темно»<sup>188</sup>, «в окно падал теплый вечерний свет»<sup>189</sup>, «садились солнце»<sup>190</sup>, «в комнату падал лишь слабый свет вокзального фонаря»<sup>191</sup>, «ярко светило солнце, но было прохладно»<sup>192</sup>), причем информация эта дается строго в начале сцены, сразу как бы определяя ее постановочные требования.

Эти постановочные требования реализуются в кадре: единственные изменения, которым подвергся текст при переносе его на экран, касаются сюжетных деталей (Иоган в первом кадре, согласно титру, проходит иммиграционный контроль, в сценарии — выходит из тюрьмы; расширена сцена, в которой он идет в свое ателье, добавлена массовка из натурщиц; в сцене сватовства присутствует Виктор Иванович; Стасов узнает о сердечном приступе Инженера через телефонный звонок, а не от жены; увидев карточки, которые Груня нашла в бельевом шкафу Лизы, Инженер падает; в сцене, следующей после обнародования завещания Инженера, Иоган играет с моделью паровоза и вздрагивает от неожиданности, услышав гудок реального паровоза за окном; уже в Европе мимо Лизы проезжает Путилов, за которым бежит публика), нескольких диалогов (в первую сцену с участием Инженера и Лизы добавлена реплика Инженера «Маму не вернешь, Лиза»; вернувшись домой после встречи с Виктором Ивановичем, Лиза спрашивает Груню, дома ли отец — в сценарии этой реплики нет; добавлен монолог Инженера о будущем синемаатографа; расширен монолог Коли в сцене признания в любви) и порядка сцен в развязке. В фильме развязка линейно показывает события, происходящие в жизни героев после кульминации — отъезд Коли, Толи и Лизы, эстрадная карьера близнецов и смерть спившегося Толи, визит Лизы в оконный садомазохистский салон, посещение Иоганом показа фильма «Наказание за преступление»; что происходит с Иоганом и Груней непосредственно после смерти Виктора Ивановича, неизвестно. В сценарии кульминационная сцена имеет свое фабульное продолжение в развязке — к Иогану в поисках Виктора Ивановича приходит Екатерина Кирилловна, вскоре после этого она становится новой натурщицей для его фильмов.

Монтажные переходы в сценарии так же, как и в сценарии фильма «Брат», обозначены дроблением на эпизоды (принципы, по которым смонтированы экспозиции и «Брата», и «Про уродов и людей», идентичны: переход из одного эпизода в другой происходит через ЗТМ и титры; в «Брате» — вступительные титры самого фильма, в «Про уродов и людей» — интертитры). Однако в описании качеств обстановки и персонажей сценарий «Про уродов и людей» все же

<sup>183</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб. : Сеанс: Амфора, 2007. — С. 137.

<sup>184</sup> Там же. — С. 138.

<sup>185</sup> Там же. — С. 116.

<sup>186</sup> Там же. — С. 117.

<sup>187</sup> Там же. — С. 122.

<sup>188</sup> Там же. — С. 123.

<sup>189</sup> Там же. — С. 127.

<sup>190</sup> Там же. — С. 128.

<sup>191</sup> Там же. — С. 131.

<sup>192</sup> Там же. — С. 136.

более подробен, чем «Брат», и это значительно замедляет темпоритм картины уже на уровне текста. Эпизоды увеличиваются в объеме и содержат в себе большее количество сцен, насыщенных внутренним действием; коротких эпизодов, подобно тем, из которых состоит «Брат», в этом сценарии значительно меньше, чаще всего это проезды и проходки героев (например, сцена, в которой Иоган едет свататься к Лизе, сцена прогулки Лизы и Путилова в парке, поездка Виктора Ивановича и Путилова на трамвае), не содержащие в себе диалогов.

Объем и содержательность диалогов в сценарии обуславливаются тяготением фильма к жанру мелодрамы. «Прежде всего мелодрама — это упрощенный подход к действительности, определенная форма ограничения, при которой жизненные реалии преломляются в четкой схеме: черное — белое, добро — зло. <...> апеллирует она в первую очередь к чувствам, к его состраданию. Логические умозаключения и психологические мотивировки здесь заменены эмоциональным воздействием, которое достигается при помощи определенных, психологически выверенных, художественных средств»<sup>193</sup>. Существующая в репликах патетическая интонация обостряется во время взаимодействия героев через диалог. Герои, оппозиционные друг другу с точки зрения морали, не находят единства и в речи, тогда как герои, находящиеся по одну сторону этой нравственной дихотомии, находят возможность довериться друг другу свои эмоции посредством реплик:

«Коля сидел на полу, опустив глаза, и, когда он стыдливо сказал: “Простите нас, пожалуйста”, Лиза вздрогнула и посмотрела на него.

— Толя совсем не такой, — тихо добавил он.

— Толя? А ты кто? — с интересом спросила она.

— Я — Коля. А вас как зовут? — Коля посмотрел на нее.

— Лиза, — она едва улыбнулась, глядя на него, как на диковинного зверя»<sup>194</sup>. До появления близнецов единственный персонаж, с которым у Лизы было полноценное вербальное взаимодействие, — Радлов, ее отец. «Я нормальный, Лиза! Ну посмотри. Ну... пожалуйста. Толя спит. Всего один раз. Может быть, ты больше никогда не испытаешь этого. Я люблю тебя!»<sup>195</sup> — страстно шепчет Коля, наконец-то оставшись с Лизой наедине, на территории, куда «уроды» изолированы от «людей».

Важной частью фильма являются интертитры, которых в тексте сценария нет. Их можно условно поделить на две категории. Первая — интертитры информативные, поясняющие зрителю обстоятельства, оставшиеся за кадром, знакомящие его с героями или обозначающие временной переход: «Иоган проходит иммиграционный контроль и выходит в город» (первое появление Иогана); «Доктор Стасов усыновляет сиамских близнецов» (первое появление близнецов и Стасова); «Инженер Радлов с женой фотографируют дочь Лизу» (первое появление Инженера и Лизы); «Прошли годы. После смерти жены Радлов жил с дочерью Лизой и горничной Груней» (временной переход, разъяснение обстоятельств, первое появление Груни); «Виктор Иванович продавал фотографии, сделанные в ателье Иогана» (разъяснение обстоятельств); «Иоган готовился сделать предложение» (разъяснение обстоятельств); «Чтобы стать фотографом, Путилов де-

<sup>193</sup> Дымшиц Н. Под чужим именем: метаморфозы мелодрамы // Жанры кино: сборник. — М.: Искусство, 1979. — С. 156.

<sup>194</sup> Балабанов А. Груз 200: киносценарии. — СПб.: Сеанс: Амфора, 2007. — С. 127.

<sup>195</sup> Там же. — С. 131.

лал долги. Так он попал в зависимость к Иогану» (разъяснение обстоятельств); «Втайне от Иогана Виктор Иванович открыл свое дело» (разъяснение фабульных обстоятельств, интрига); «Шли месяцы. Лиза жила в одной комнате с близнецами. Коля безнадежно любил ее. Толя тихо спивался» (временной переход, изменение персонажей, оставшееся за кадром); «Близнецы уезжали на Восток»; «Лиза ехала на Запад»; «Иоган ходил в синематограф». Эти титры функциональны — они сообщают зрителю конкретику, позволяют осуществить экспозицию в четырех сценах и познакомить зрителя с главными героями фильма, избежать флэшбеков и сохранить тем самым линейность повествования, не отказываясь тем не менее от временных переходов.

В статье «Проблемы киностилистики» Б. Эйхенбаум называет такие интертитры (надписи) «повествовательными»: «надписи от автора, разъясняющие, а не дополняющие. Они заменяют собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, угадано зрителем <...> Такая надпись прерывает не только движение фильма на экране, но и поток внутренней речи, заставляя зрителя превратиться на время в читателя и запомнить то, что на словах сообщает ему “автор”»<sup>196</sup>.

Очевидно, что в фильме Балабанова интертитры появляются не от неспособности автора найти визуальный эквивалент информации, передаваемой через текст. «Прерывание движения», о котором пишет Эйхенбаум, насильственная остановка действия разделяет фильм на эпизоды, виньетировывает их, замыкая в рамках интертитров подобно тому, как замкнуты в рамках кадров натурщицы с подлинных фотографий на титрах самого фильма или замкнута на киноплёнке незамысловатая фабула фильма Иогана «Наказание за преступление», который он вместе со зрителем фильма Балабанова смотрит в развязке фильма. Намеренная стилизация текстов под мелодраматическую интонацию интертитров дореволюционного дозвукового кино — особенно это касается второй категории интертитров — разрушает натуралистичность действия и создает эффект отчуждения.

Интертитры второй категории касаются внутренней жизни героев. Они содержат в себе информацию об интриге — скрытых намерениях или мотивировках персонажей, или маркируют важные точки, в которых герои меняются: «Груня была сестрой Иогана, но скрывала это. Она знала, чем занимается ее брат» (интрига); «Екатерина Кирилловна не любила мужа. Лишь приемные дети вынуждали ее терпеть» (интрига); «Виктору Ивановичу не давали покоя близнецы» (интрига); «Так Екатерина Кирилловна впервые полюбила» (изменение персонажа); «Инженер хотел, чтобы Дуня заменила Лизе покойную мать» (интрига); «Так Лиза стала женщиной в первый раз» (изменение персонажа); «Виктор Иванович ненавидел и боялся Иогана» (мотивировка героя); «Так Лиза стала женщиной во второй раз» (изменение персонажа).

«Эмоциональное содержание эпизода», та часть сценария, ответственность за которую Тарковский в статье делегирует литературным средствам художественной выразительности, в фильме Балабанова не подвергается процессу «перевода» на язык визуальных образов, а переносится на экран непосредственно в виде текста. В сценарии фильма «Брат» «атмосферную» функцию выполняет музыкальное сопровождение, и его характер также остается неизвестным для

<sup>196</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. — СПб. : РИИИ, 2001. — С. 20–21.



читателя сценария. Эмоциональность в сценариях Балабанова появляется в процессе синтеза кинематографических средств — звука, изображения и драматического действия, когда замысел окончательно оформляется в форме фильма.

Интересно, что далее Эйхенбаум отмечает абсолютную органичность и уместность в фильме другого вида титров — «разговорных», т. е. реплик, вынесенных на интертитры («Они не заменяют собой того, что можно сделать иначе, и не разрывают киномышления, если сделаны применительно к законам кино <...> Раз диалог должен дойти до зрителя, то помощь надписи необходима»<sup>197</sup>), однако таких в фильме Балабанова нет: диалог доходит до зрителя с помощью звука. Несколько монологов, существующих в фильме, отсутствуют в сценарии или расширены из коротких реплик, как было сказано ранее — это монолог Радлова о будущем сценариста, который он произносит во время завтрака с Путиловым и Лизой, и монолог Коли о любви к Лизе. Оба этих монолога не информативны касательно событий фильма (так, например, длинный монолог нотариуса, зачитывающего завещание Радлова, дан в сценарии целиком), и исполняют функцию, схожую с функцией интертитров второй категории. Текст сценария практически очищен от внутренней жизни героев и состоит исключительно из повествования экранного характера.

Строго действенный текст сценария «Про уродов и людей», несмотря на свою распространенность в сравнении с текстом сценария «Брат», все же строится по тем же традиционным для сценарной формы Балабанова правилам. Описательные элементы ограничиваются фиксацией обстановки, в которой происходит действие, визуальной характеристикой героев и их реакций, постановочными требованиями к реализации сцены на экране (локация, объект, свет). Эмоциональное разрешение текста делегируется поздним этапам разработки замысла — непосредственно съемочному процессу, в результате которого все элементы киноязыка сходятся в единое произведение и взаимодействуют друг с другом. Самая чувственно насыщенная часть фильма, обнажающая для зрителя внутреннюю жизнь героя — интертитры второй категории, фабульная интрига, скрытая от героев, — не претерпевает никакого преобразования, даже на экране оставаясь немым текстом, который зритель вынужден прочесть, а не услышать и не увидеть в действии.

Язык литературных сценариев А. Балабанова, сохранявший свои стилистические особенности на протяжении всего творческого пути автора, формально соответствует требованиям, предъявлявшимся к созданию сценариев в американской форме записи: постановочные детали интегрированы автором в литературный текст, не нарушая его художественной стройности. Благодаря этому сценарий остается визуальным повествованием, предназначенным для дальнейшей экранизации, однако за счет литературной формы не теряет собственной автономности как текст. Он может восприниматься независимо от фильма как «законченная художественная конструкция». В сопоставлении же с фильмом обнаруживается, что исходный текст не претерпевает практически никаких изменений. Таким образом, литературная форма сценария, стремящегося к автономности в качестве художественного произведения, не препятствует его точному воспроизведению режиссером на экране.

<sup>197</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. — СПб. : РИИИ, 2001. — С. 20–21.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новое поколение отечественных сценаристов, появившихся в российском кинематографе в переломную для системы производства эпоху — 1990-е гг., внесло значительный вклад в развитие жанра кинопрозы и формы литературного сценария. Такой вид сценарного текста, как писали теоретики начиная с 1930-х гг., когда сценарий получил определенную автономию и стал тяготеть к художественной выразительности, затрудняет процесс адаптации текста для киноэкрана: изменения, вносимые режиссером в фабулу, сюжет и образный ряд исходного сценария, неминуемо приводили к изменению и проблематики. «...Замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм»<sup>198</sup>, писал об этом процессе А. Тарковский.

Спорный статус киносценария был и остается предметом дискуссий в кругах теоретиков и практиков отечественного кино: если сценарий является самостоятельным литературным произведением, его поэтика отражает его проблематику и, следовательно, любая попытка интерпретировать форму неминуемо ведет к изменению, «слому» содержания. Если же, как писал С. Эйзенштейн, сценарий — это «стадия состояния материала»<sup>199</sup>, текст, существующий лишь как промежуточный этап разработки замысла, по природе своей предназначенный для дальнейшей интерпретации, ни о каком сломе не может идти речи: открытость, незавершенность сценарного текста является его сущностным признаком.

Высокая литературная форма, к которой отечественная кинодраматургия приходит в 1960-е гг., утверждает право сценария на автономию как произведения искусства. Проблема режиссерской интерпретации с этого момента стоит еще острее. Сценарии авторов 1990-х гг. оказываются в полемическом поле: между статусом сценария как «полуфабриката», с которого начиналась отечественная кинематография и к которой она пришла, когда с изменением производственных стандартов в 1990-е гг. на смену литературной форме пришел американский формат записи, и статусом сценария как самостоятельного законченного авторского литературного произведения. В числе дебютантов этого поколения — кинодраматурги, режиссеры П. Луцык, А. Саморядов, Р. Литвинова, А. Балабанов, фильмография которых позволила отследить закономерности, по которым изменяется сценарный текст, когда режиссер предпринимает попытку перевести литературную метафору на язык метафоры визуальной.

Три типа взаимоотношений между сценаристом и режиссером, изученные в работе, представляют собой три типа преломления идейного замысла сценария, написанного в литературной форме, в процессе создания фильма. Первый из них («Нелюбовь» Р. Литвиновой — «Нелюбовь» В. Рубинчика, «Праздник саранчи» П. Луцыка и А. Саморядова — «Савой» М. Аветикова, «Дюба-дюба» П. Луцыка и А. Саморядова — «Дюба-дюба» А. Хвана) характеризуется почти полным сохранением фабулы и значительной переработкой образов главных героев, что становится причиной кардинального различия между идейным наполнением в исходных сценарных текстах и готовых режиссерских фильмах.

<sup>198</sup> Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 76.

<sup>199</sup> Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения в 6 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — С. 297.

Второй тип взаимоотношений («Небо. Самолет. Девушка» Р. Литвиновой — «Небо. Самолет. Девушка» В. Сторожевой) обладает особой спецификой в связи с выбранным материалом исследования, так как, несмотря на разделение функций между фигурами сценариста и режиссера, исполнителем главной роли является сам сценарист. В контексте творчества Ренаты Литвиновой это имеет важное значение, поскольку одной из ключевых особенностей ее сценарных текстов является специфическое построение реплик главных героинь, функция которого становится понятной при их озвучивании. Находясь в полномочиях исполнительницы главной роли, Литвинова имеет возможность интерпретировать собственные реплики так, как было задумано при написании сценария, что позволяет даже при купировании или расширении диалогов и монологов сохранять заложенный в них авторский смысл.

Третий тип взаимоотношений, в котором сценарная и режиссерская функции принадлежат одному и тому же человеку («О счастье и о зле...» Р. Литвиновой — «Богиня: как я полюбила» Р. Литвиновой, «Брат» и «Про уродов и людей» А. Балабанова), — пример авторского кино в том его смысле, в каком этот термин трактуется в статье Тарковского.

Сохранность идейного замысла изначального текста Литвиновой, несмотря на полную переработку событийного ряда исходного сценария, возможна благодаря тому, что неизменной остается «ядро» сценария — образ главной героини (героинь). Для Алексея Балабанова сценарий становится той самой начальной стадией состояния материала: итоги сопоставления сценариев, записанных в лаконичной и сухой форме, с их экранным воплощением позволяют предположить, что главной задачей для режиссера в процессе работы над сценарием становится первичная фиксация образа будущего фильма в той степени подробности, которая будет понятна съемочной группе для начала подготовки к съемкам. Содержание первых строк каждой сцены в сценариях Балабанова эквивалентно постановочным требованиям к сцене, которые выносятся в заголовок сцены при написании сценария в американской форме. Сравнительный анализ показывает, что сценарий и фильм практически полностью совпадают с точки зрения структуры и фабулы: визуальные средства, с помощью которых Балабанов интерпретирует свой текст, дополняют и расширяют повествование, при этом сюжет не претерпевает практически никаких изменений.

Выявленную в итоге исследования классификацию можно экстраполировать на результаты работы авторских тандемов в современном отечественном кинопроизводстве. Выводы, сделанные из результатов сравнительного анализа сценариев и их экранных воплощений, могут быть использованы для дальнейшего изучения особенностей режиссерской интерпретации авторского сценария, написанного и в современности.

В 2020-е гг. отечественная кинодраматургия вновь находится в процессе слома: с одной стороны, преподавание кинодраматургии в ведущих киношколах страны ведется в согласии с литературной традицией, поскольку практически все отечественные сценарные учебники написаны воспитанниками В. Туркина, автора «Драматургии кино» (1938), где он констатировал, что сценарий — это не технический текст, а особый род литературы. С другой стороны, она испытывает существенное влияние со стороны современной российской театральной драматургии: в поэтику кинотекста вошли новаторские приемы в повествовании и форме, которые привнесли в сценарное мастерство пришедшие в кинематограф

театральные драматурги 2000-х гг. Сценарии, форматированные согласно правилам оформления американского формата, который является производственным требованием большинства студий, по совокупности средств художественной выразительности остаются тем литературным сценарием, в традиции которого с 1930-х гг. преподает отечественная киношкола.

Представляется, что этот процесс преобразования производственных стандартов может иметь своим результатом возвращение к традиционной для отечественного кинематографа литературной сценарной форме, а значит, проблема интерпретации сценария вновь актуализируется в новом контексте.

## ИСТОЧНИКИ

### *Книги и статьи в книгах*

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли : сборник статей / Федер. агентство по культуре и кинематографии ; сост. Л. Малюкова ; ред. И. Трофимова. — Москва : Новая газета : Зебра Е, 2007. — 254 с.
2. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. — Москва : ВГИК, 2003. — 106 с.
3. Арабов Ю. Мастер класс-01. Кинодраматургия. — Москва : Мир искусства, 2009. — 90 с.
4. Арабов Ю. Солнце : киносценарии / вступ. ст. А. Сокурова ; послесловие-интервью Я. Таран. — Санкт-Петербург : Сеанс ; Амфора, 2006. — 511 с.
5. Балабанов / авт.-сост. М. Кувшинова. — Санкт-Петербург : Книжные мастерские : СЕАНС, 2013. — 355 с.
6. Балабанов А. Груз 200 : киносценарии / вступ. ст. В. Топорова. — Санкт-Петербург : Сеанс ; Амфора, 2007. — 495 с.
7. Балабанов. Перекрестки : по материалам Первых Балабановских чтений (Санкт-Петербург, Москва, 2015 г.) / сост. А. Артамонов, В. Степанов. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2017. — 191 с.
8. Бодров С. Связой : киносценарии / материалы к биографии подготовлены Л. Аркус, К. Шавловским. — Санкт-Петербург : Амфора, 2007 : Сеанс. — 302 с.
9. Быков Д. Блуд труда : Эссе. — Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2000. — 416 с.
10. Вайсфельд И. В. Мастерство кинодраматурга. — Москва : Сов. писатель, 1961. — 304 с.
11. Вайсфельд И. Мастерство кинодраматурга : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва : Ин-т истории искусств. Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1964. — 28 с.
12. Васильев А. Богиня. Разговоры с Ренатой Литвиновой. — Москва : Афиша Индастриз, 2005. — 240 с.
13. Власов М., Громов Е., Зак М. и др. История отечественного кино : учебник / отв. ред. Л. М. Будяк ; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Федер. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Науч.-исслед. ин-т киноискусства. — Москва : Прогресс-Традиция, 2005. — 523 с.
14. Воглер К. Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино / илл. М. Монтеc ; пер. с англ. М. Николенко. — 3-е изд. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2021. — 474 с.
15. Волькенштейн В. Драматургия кино: Очерк. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. — 150 с.
16. Волькенштейн В. Драматургия. — Изд. испр. и доп. — Москва : Сов. писатель, 1960. — 338 с.
17. Габрилович Е. Вопросы кинодраматургии : учеб. пособие. — Москва : ВГИК, 1984. — 68 с.
18. Габрилович Е. Кино и литература. — Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. — 48 с.

19. *Габрилович Е.* Кино на переломе: Из стенограмм лекций / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — Москва : Б. и., 1961. — 13 с.
20. *Габрилович Е.* Последняя книга. — Москва : Локид, 1996. — 365 с.
21. *Габрилович Е.* Работа над киноновеллой (Лекция для студентов-заочников сценарного фак.) / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — Москва : Б. и., 1960. — 25 с.
22. *Говард Д., Мабли Э.* Как работают над сценарием в Южной Калифорнии / пер. с англ. ; предисл. А. Акопова, Ф. Даниэля. — Москва : Альпина Паблишер : Интеллектуальная Литература, 2019. — 619 с.
23. *Гочаренко А.* Текстцентризм в советской кинокритике конца 1920–1939-х годов : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2021. — 32 с.
24. *Гребнев А.* Июльский дождь // Зеркало: литературные сценарии «Мосфильма»: классика советского кино. — Москва : Художественная литература, 2009. — С. 179–255.
25. *Добротворский С. Н.* Кино на ощупь: 1990/1997. Статьи. Лекции. — Изд. 2-е, доп. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2005. — 539 с.
26. *Е. Ф. Бауэр: pro et contra : Евгений Францевич Бауэр в оценках современников, коллег, исследователей, киноведов : антология / Платоновское философское общество ; сост. Н. С. Скороход и др. ; отв. ред. Д. К. Богатырев.* — Санкт-Петербург : Платоновское философское общество, 2016. — 959 с.
27. *Жанры кино : сб. статей / НИИ теории и истории кино ; редкол. В. И. Фомин (отв. ред.) и др.* — Москва : Искусство, 1979. — 319 с.
28. *Занин А.* Петр Луцкы и Алексей Саморядов: время уходить в «Дикое поле» // Неделя науки и творчества: материалы Межвузовского научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященного Году российского кино (18–22 апреля 2016 г.): в 5 ч. Ч. 1. — Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2016. — С. 188–193.
29. *Зархи А.* О самом главном: заметки кинорежиссера. — Москва : Искусство, 1964. — 95 с.
30. *Зоркая Н.* История отечественного кино. XX век. — Москва : Белый город, 2014. — 511 с.
31. *Зримое слово: Кино и лит.: диалектика взаимодействия : сб. ст. / отв. ред. Н. С. Горницкая.* — Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1985. — 168 с.
32. *История отечественного кино : хрестоматия / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания, НИИ киноискусства ; сост. А. С. Трошин и др. ; отв. ред. А. С. Трошин.* — Москва : Канон+, 2011. — 671 с.
33. *Как мы работаем над киносценарием : сб. статей и эссе] / ред. и авт. предисл. И. Ф. Попов.* — Москва : Кинофотоиздат, 1938. — 146 с.
34. *Каплер А.* Ленин в Октябре : Киносценарий. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. — 58 с.
35. *Каплер А.* Новый род литературы — кинодраматургия // От замысла к фильму : сб. ст. о кинодраматургии. — Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — С. 33–54.
36. *Клейман Н. И.* Формула финала: статьи, выступления, беседы. — Москва : Эйзенштейн-центр, 2004. — 446 с.
37. *Ковалов О. А.* Из(л)учение странного. — Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2016. — 328 с.
38. *Кожушаная Н. П.* Зеркало для героя : собрание сочинений. Т. 2: Простое число / сост. Е. Кожушаная. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2017. — 750 с.
39. *Копылова Р. Д.* Поэтика кино // Перечитывая «Поэтику кино» : сб. ст. под общ. ред. Р. Д. Копыловой ; ред. Б. М. Эйхенбаум ; авт. предисл. К. Шутко ; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2001. — 261 с.
40. *Крючечников Н.* Слово в фильме. — Москва : Искусство, 1964. — 195 с.
41. *Крючечников Н.* Становление литературного сценария как идейно-художественной основы фильма (Из лекций по курсу «Основы кинодраматургии», прочит. на заоч. отд-нии сценарно-ред. фак. в 1959/60 учеб. году). — Москва : [б. и.], 1960. — 43 с.

42. *Крючечников Н.* Сюжет и композиция сценария : учеб. пособие по курсу «Основы теории кинодраматургии». — Москва : [б. и.], 1976. — 120 с.
43. *Кулешов Л.* Практика кинорежиссуры. — Москва : Гослитиздат, 1935. — 267 с.
44. *Л. В. Кулешов:* уроки кинорежиссуры / Гос. ком. Рос. Федерации по кинематографии, Всерос. гос. ин-т кинематографии имени С. А. Герасимова ; сост., коммент., вступ. ст. М. О. Воденко и др. — Москва : ВГИК, 1999. — 260 с.
45. *Литвинова Р.* Обладать и принадлежать : новеллы и киносценарии / вступ. ст. К. Муратовой ; послесл. А. Васильева. — Санкт-Петербург : Сеанс ; Амфора, 2008. — 462 с.
46. *Луцык П., Саморядов А.* Дикое поле : киноповести / сост. Л. П. Быков. — Екатеринбург : Гонзо, 2011. — 896 с.
47. *Луцык П., Саморядов А.* Собрание сочинений / предисл. Д. Быкова, послесл. И. Храмова. — Оренбург : Оренбургская книга, 2019. — 648 с.
48. *Макки Р.* История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ. — 3-е изд. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2011. — 456 с.
49. *Маневич И.* За экраном: разрозненные листки записанных наспех раздумий над прошлым. — Москва : Новое изд-во, 2006. — 338 с.
50. *Маневич И.* Литература и кино // От замысла к фильму: сб. ст. о кинодраматургии. — Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963. — С. 33–54.
51. *Маневич И.* О роли слова в кинообразности : учеб. пособие / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — Москва : Б. и., 1967. — 72 с.
52. *Марголит Е.* В ожидании ответа. Отечественное кино: фильмы и их люди. — Москва : Rosebud Publishing, 2019. — 463 с.
53. *Мартьянова И.* Текст киносценария и киносценарий текста. — Санкт-Петербург : Наука; САГА, 2003. — 207 с.
54. *Мартьянова И.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. — Санкт-Петербург : САГА, 2002. — 236 с.
55. *Маслова Л.* Валерий Рубинчик // Новейшая история отечественного кино ; под ред. Л. Аркус. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2004. — Т. 3. — С. 35–36.
56. *Митта А.* Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : АСТ : Зебра Е ; Владимир : ВКТ, 2010. — 505 с.
57. *Молчанов А.* Букварь сценариста: как написать интересное кино и сериал. — Москва : Бомбора ; Эксмо, 2020. — 334 с.
58. *Москвина Т.* Женская тетрадь: эссе, пьеса. — Москва : АСТ ; Астрель, 2009. — 317 с.
59. *Нехорошев Л.* Драматургия фильма : учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия». — Москва : ВГИК, 2009. — 342 с.
60. *Нехорошев Л.* Проблемы сюжета в советском киноискусстве : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра литературоведения, искусствознания и журналистики. — Москва : Мысль, 1966. — 16 с.
61. *Нехорошев Л.* Течение фильма: О кинематографическом сюжете. — Москва : Искусство, 1971. — 134 с.
62. *Плахов А.* Режиссеры настоящего : в 2 т. Т. 1: Визионеры и мегаломаны: Дэвид Линч и еще 11 классиков современности. — Санкт-Петербург : Амфора ; Сеанс, 2008. — 311 с.
63. *Плахов А.* Кино за гранью. — Санкт-Петербург : Сеанс ; издатель Любовь Аркус, 2019. — 527 с.
64. *Прохорова Е.* Мотив путешествия в сценарии П. Луцыка и А. Саморядова «Дюба-дюба» и одноименном фильме А. Хвана (1992) // Материалы III Национальной научно-практической конференции, (Санкт-Петербург, 21–22 сентября 2020 г.) — Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2020. — С. 94–96.

65. Прохорова Е. Путешествие героя в сценарии П. Луцика и А. Саморядова «Праздник саранчи» и фильме М. Аветикова «Савой» (1990) // Кино как объект внимания : материалы международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов (Санкт-Петербург, 20–21 мая 2021 г.). — Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2022. — С. 41–48.
66. Прохорова Е. Р. Литвинова — сценарист, актриса, режиссер: «Богиня. Как я полюбила» (2004), «Последняя сказка Риты» (2012) // Неделя науки и творчества — 2029 : материалы Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых: в 3 ч. — Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2019. — Ч. 1. — С. 147–154.
67. Пудовкин В. Собрание сочинений : в 3 т. / сост. и авт. прим. Т. Запасник и А. Петрович ; редкол. А. Грошев и др. ; вступ. ст. С. Герасимова и А. Грошева ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. — Т. 1: О киносценарии; Кинорежиссура; Мастерство киноактера. — 1974. — 440 с.
68. Ржешевский А. Жизнь. Кино : сборник / вступ. ст. И. Грашенковой, И. Долинского. — Москва : Искусство, 1982. — 382 с.
69. Ромм М. Беседы о кино и кинорежиссуре : сборник. — Москва : Академический Проект, 2016. — 474 с.
70. Ромм М. Беседы о кино. — Москва : Искусство, 1964. — 366 с.
71. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. — Москва : Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. — 287 с.
72. Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим: практическое руководство голливудского эксперта / пер. с англ. Юлии Агаповой. — 3-е изд. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. — 312 с.
73. Снайдер Б. Спасите котика! : все, что нужно знать о сценарии / пер. с англ. А. Мороз. — Москва : Эксмо, 2018. — 221 с.
74. Снежин А. Поэтический сценарий : сборник статей / под редакцией А. И. Снежина. — Санкт-Петербург : Скифия, 2018. — 54 с.
75. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — Ленинград : Киностудия «Ленфильм», 1989. — 117 с.
76. Тарковский А. Уроки режиссуры : учеб. пособие / Всерос. ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии. — Москва : ВИППК, 1993. — 90 с.
77. Трофименков М. История русского кино в 50 фильмах / ред. Е. Нусинова. — Санкт-Петербург : Порядок слов : Коммерсантъ, 2018. — 477 с.
78. Трофименков М. Последний герой. Сергей Бодров. — Москва : Быстров : ЭКСМО, 2003. — 188 с.
79. Туркин В. К. Искусство кино и его драматургия / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. — Москва : Б. и., 1958. — 19 с.
80. Туркин В. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. — Москва : Госкиноиздат, 1938. — 264 с.
81. Туркин В. Сюжет и композиция сценария. — Москва : ГУКФ, 1934. — 138 с.
82. Туровская М. Герои «безгеройного времени» (Заметки о неканон. жанрах). — Москва : Искусство, 1971. — 239 с.
83. Уайт Ф. Х. Бриколаж режиссера Балабанова : интервью, документы, воспоминания, мемуары коллег и друзей. — Нижний Новгород : Деком, 2016. — 235 с.
84. Филд С. Киносценарий: основы написания (пошаговая инструкция от замысла до готового сценария) / пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручининой. — Москва : Эксмо, 2021. — 382 с.
85. Фрейлих С. И. Драматургия экрана / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. — Москва : Искусство, 1961. — 159 с.
86. Хейг М. Голливудский стандарт : как написать сценарий для кино и ТВ, который купят / пер. с англ. А. Логинова, Р. Пискотина. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. — 387 с.
87. Червинский А. Как хорошо продать хороший сценарий: придумай историю, которая понравится всем. — Москва : АСТ ; Времена, 2019. — 299 с.

88. Шкловский В. О теории прозы. — Москва : Федерация, 1929. — 265 с.
89. Шкловский В. Как писать сценарии. — Москва; Ленинград : ГИХЛ, 1931. — 83 с.
90. Шпаликов Г. Я жил как жил : стихи, проза, драматургия, дневники, письма / сост. Ю. А. Файт]. — Москва : Зебра Е ; Личности, 2013. — 526 с.
91. Эйзенштейн С. О форме сценария // Избранные произведения : в 6 т. / вступ. статья Р. Юренева ; гл. ред. С. И. Юткевич ; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. Т. 1. Т. 2. — 1964. — 567 с.
92. Эйзенштейн С. Стачка // Избранные произведения : в 6 т. / вступ. статья Р. Юренева ; гл. ред. С. И. Юткевич ; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. Т. 1. Т. 6 : Киносценарии: Стачка; Броненосец «Потемкин»; Октябрь; Генеральная линия; Que viva Mexico!; Бежин луг; Александр Невский; Иван Грозный / сост. М. И. Андронникова, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский и др. ; вступ. статья И. Вайсфельда ; коммент. Н. И. Клейман и др. — 1971. — 559 с.
93. Ямпольский М. Муратова: опыт киноантропологии. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2015. — 544 с.

#### *Статьи в периодических изданиях*

1. «Дюба-дюба»: спектр мнений // Культура. — 1993. — № 2. — С. 8.
2. Аркус Л. Бедность не порок: современная драма в явлениях, сценах и исторических отступлениях // Сеанс. — 1997. — № 16. — С. 182–184.
3. Аркус Л. Я не могу больше ничего отдать, только себя // Сеанс. — 1995. — № 10. — С. 51–53.
4. Астриук А. Рождение нового авангарда. Камера-перо // Киноведческие записки. — 1988. — № 104/105. — С. 126–129.
5. Брайтман А. Третья криминальная революция в Новейшей истории России: опыт культурологической интерпретации трех фильмов А. Балабанова // Дальний Восток. — 2007. — № 5. — С. 205–209.
6. Быков Д. Зияние, или Тяжесть и нежность // Киносценарии : Литературно-художественный иллюстрированный журнал. — 2009. — № 4–6 (июль-дек.). — С. 336–343.
7. Герасимов С. Беседа режиссера со сценаристом // Вопросы кинодраматургии. — 1954. — № 1. — С. 26–43.
8. Гончаренко А. Между идеологией и литературой: споры о сценарии в СССР 1930-х годов // Вестник ВГИК. — 2019. — № 1 (39). — С. 27–37.
9. Грачева Е. Прорва: Образ пространства в современной кинодраматургии // Сеанс. — 2009. — № 39–40. — С. 160–177.
10. Добротворский С. Герой нашего времени — человек с ружьем // Коммерсантъ-Daily. — 1997. — № 91. — С. 13.
11. Добротворский С. Нечаянные радости в саду «Аквариум» // Коммерсант. — 1996. — № 84. — С. 13.
12. Дондурей Д. «Не брат я тебе, гнида...» // Искусство кино. — 1998. — № 2. — С. 64–67.
13. Дондурей Д. Сеансу отвечают: Принципиальный и жалостливый взгляд // Сеанс. — 1997. — № 14. — С. 18.
14. Евстигнеев Д. Воспоминания о П. Луцике и А. Саморядове // Киносценарии : Литературно-художественный иллюстрированный журнал. — 2009. — № 4–6 (июль-дек.). — С. 156–157.
15. Захаров В. Дикое поле // Афиша. — 2009. — № 1. — С. 65–66.
16. Киселев С. О странностях «Нелюбви» // Искусство кино. — 1992. — № 7. — С. 27.
17. Ковалов О. Один день Татьяны Кирилловны // Сеанс. — 1997. — № 14. — С. 18–19.
18. Ковалов О. Она // Сеанс. — 1993. — № 8. — С. 69.
19. Ковалов О. Россия, которую мы придумали // Сеанс. — 1999. — № 17/18. — С. 202–209.



20. Ковалова А. Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. — 2013. — № 3. — С. 41–45.
21. Маневич И. О литературном сценарии и ремесленном фильме // Вопросы кинодраматургии. — 1962. — № 4. — С. 260–280.
22. Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки. — 2004. — № 66. — С. 41–45.
23. Маслова Л. Земля и воля // Экран и сцена. — 1998. — № 26. — С. 4.
24. Матизен В. Скромное очарование убийцы // Сеанс. — 1997. — № 16. — С. 41.
25. Матизен В. Субпассионарий российского экрана // Столица. — 1993. — № 50. — С. 60–62.
26. Москвина Т. Femina Sapiens: трактат о Ренате Литвиновой // Искусство кино. — 1998. — № 4. — С. 46–57.
27. Новодворская В. Морлок-богоносец // Новое время. — 1999. — № 49. — С. 39.
28. О двух фильмах режиссера: «Брат» (1997) и «Жмурки» (2005) // Сеанс. — 2006. — № 27–28. — С. 5–11.
29. Плахов А. В Канне любят уродов, и немного — людей // Коммерсантъ-Daily. — 1998. — № 21/5 (28). — С. 13.
30. Плахов А. Детей отпустили поиграть, но игрушки дали отцам // Кинопарк. — 1998. — № 8. — С. 32–33.
31. Плахов А. Нервная реакция на коллективные мифы: оказывается, не все советское вызывает ностальгию // Коммерсантъ-Daily. — 1998. — № 130. — С. 9.
32. Плахов А. Петр Луцкык, Алексей Саморядов // Киносценарии : Литературно-художественный иллюстрированный журнал. — 2009. — № 4–6 (июль-дек.). — С. 276–277.
33. Разинкина Е. Брат // Сеанс. — 2009. — № 41/42. — С. 35.
34. Разлогов К., Иванова В., Шпагин А. Эпическое дыхание тридцатых во времена стеба // Культура. — 1998. — № 30. — С. 11.
35. Савельев Д. Красиво и больно // Сеанс. — 1997. — № 14. — С. 21.
36. Сергеева Т. Валерий Рубинчик: Смена поколений? Никакой трагедии в этом нет // Искусство кино. — 2003. — № 2. — С. 10–14.
37. Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. — 1967. — № 4. — С. 68–80.
38. Те, кто придумал «Дюба-дюба», не любят «Дюба-дюба» // Культура. — 1993. — № 32. — С. 8–9.
39. Тулякова-Хикмет В. Петя и Леша // Киносценарии : Литературно-художественный иллюстрированный журнал. — 2009. — № 4–6 (июль-дек.). — С. 4–9.
40. Хохрякова С. Люди на окраине // Культура. — 2008. — № 24. — С. 9.
41. Шемякин А. Бедные люди // Сеанс. — 1997. — № 14. — С. 20.
42. Шемякин А. Он // Сеанс. — 1993. — № 8. — С. 47.
43. Шервуд О. Сеансу отвечают: Принципиальный и жалостливый взгляд // Сеанс. — 1997. — № 14. — С. 18.
44. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 139–140. — С. 2.
45. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 141. — С. 2.
46. Шкловский В. Кинематограф, как искусство // Жизнь искусства. — 1919. — № 142. — С. 1.

*Архивные источники*

*РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства):*

1. Учебные планы и программы занятий Курсов на 1969–1962 гг. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 2.
2. Учебные планы и программы занятий Курсов на 1962–1964 гг. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 47.

3. Учебный план Курсов на 1965 учебный год // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 91.
4. Список преподавателей курсов // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 132.
5. Программа занятий сценарного отделения на 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ф. 152.
6. Учебный план отделения на 1966 учебный год // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 157.
7. Учебный план группы по подготовке сценаристов художественного фильма на 1968 г. и материалы к нему. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 1. Ед. хр. 210.
8. Учебный план сценарного отделения на 1971 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 2. Ед. хр. 35.
9. Список преподавателей сценарного отделения на 1971/1972 гг. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 2. Ед. хр. 46.
10. Учебный план и программы занятий сценарного отделения на 1974 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 2. Ед. хр. 47.
11. Учебный план и программы занятий сценарного отделения на 1975 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 2. Ед. хр. 51.
12. Список преподавателей курсов на 1977–1978 учебный год // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 11.
13. Списки преподавателей сценарного отделения // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 31.
14. Учебный план сценарного отделения на 1978 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 35.
15. Учебный план сценарного отделения на 1979 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 41.
16. Учебный план сценарного отделения на 1980 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 45.
17. Учебный план сценарного отделения на 1981 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 47.
18. Учебный план сценарного отделения на 1983–1984 гг. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 4. Ед. хр. 61.
19. Приказы и циркулярные письма Госкино СССР, относящиеся к деятельности курсов // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 6. Ед. хр. 18.
20. Учебный план сценарного отделения на 1982 г. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 6. Ед. хр. 22.
21. Список преподавателей курсов за 1964–1989 гг. // РГАЛИ. Ф. 3173. Оп. 8. Ед. хр. 53.

#### *Фильмография*

1. «Бежин луг», 1935, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. А. Ржешевский (утрачен; фотофильм Н. Клеймана и С. Юткевича, 1967).
2. «Богиня: как я полюбила», 2004, реж. Р. Литвинова, авт. сцен. Р. Литвинова.
3. «Брат 2», 2000, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
4. «Брат», 1997, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
5. «Броненосец “Потемкин”», 1925, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. Н. Агаджанова.
6. «Гонгофер», 1992, реж. Б. Килибаев, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
7. «Дети чугуновых богов», 1993, реж. Т. Тот, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
8. «Дикое поле», 2008, реж. М. Калатоцишвили, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
9. «Жмурки», 2005, реж. А. Балабанов, авт. сцен. С. Мохначев, А. Балабанов.
10. «Замок», 1994, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
11. «Июльский дождь», 1966, реж. М. Хуциев, авт. сцен. А. Гребнев, М. Хуциев.
12. «Канун», 1989, реж. П. Луцык, А. Саморядов, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
13. «Дюба-дюба», 1992, реж. А. Хван, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
14. «Ленин в Октябре», 1937, реж. М. Ромм, авт. сцен. А. Каплер.
15. «Мне не больно», 2006, реж. А. Балабанов, авт. сцен. В. Мнацаканов.
16. «Морфий», 2008, реж. А. Балабанов, авт. сцен. С. Бодров-мл.

17. «Настя и Егор», 1989, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
18. «Начало», 1970, реж. Г. Панфилов, авт. сцен. Е. Габрилович.
19. «Небо. Самолет. Девушка», 2002, реж. В. Сторожева, авт. сцен. Р. Литвинова, Э. Радзинский.
20. «Нелюбовь», 1991, реж. В. Рубинчик, авт. сцен. Р. Литвинова.
21. «Окраина», 1998, реж. П. Луцык, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
22. «Октябрь», 1927, реж. С. Эйзенштейн, авт. сцен. С. Эйзенштейн, Г. Александров.
23. «Понизовая вольница», 1908, реж. В. Ромашков, авт. сцен. В. Гончаров.
24. «Последняя сказка Риты», 2012, реж. Р. Литвинова, авт. сцен. Р. Литвинова.
25. «Принципиальный и жалостливый взгляд», 1996, реж. А. Сухочев, авт. сцен. Р. Литвинова.
26. «Про уродов и людей», 1998, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
27. «Раньше было другое время», 1987, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
28. «Савой», 1990, реж. М. Аветиков, авт. сцен. П. Луцык, А. Саморядов.
29. «Страна глухих», 1998, реж. В. Тодоровский, авт. сцен. Р. Литвинова, Ю. Коротков, В. Тодоровский.
30. «Счастливые дни», 1991, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
31. «Три истории», 1997, реж. К. Муратова, авт. сцен. И. Божко, Р. Литвинова, Е. Голубенко, В. Сторожева.
32. «У меня нет друга, или One step beyond», 1988, реж. А. Балабанов, авт. сцен. А. Балабанов.
33. «Увлеченья», 1994, реж. К. Муратова, авт. сцен. К. Муратова, Е. Голубенко, Р. Литвинова.

---

## *Третья премия*

# МОНТАЖ В ФИЛЬМАХ РЕНЕ КЛЕРА ОТ «ПАРИЖ УСНУЛ» ДО «ЭТО СЛУЧИЛОСЬ ЗАВТРА»

---

*КОРОВИН Антон Игоревич*

Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С. А. Герасимова

---

### ВСТУПЛЕНИЕ

Что такое монтаж? Это визуальные эффекты? Это склеивание пленки? А может движение камеры? Ведь монтаж бывает и внутрикадровым...

Пожалуй, монтаж — это то, что отличает кино от фотографии. Мгновение, застывшее во времени, оживает, если эти мгновения ставить рядом. Монтаж — это то, что позволило после создания протяженных во времени произведений перейти на следующую ступень, обернуть это время себе на пользу, мять его как пластилин.

Еще Эйзенштейн с Пудовкиным спорили, что такое монтаж — сцепление или столкновение кадров. С сегодняшней позиции можно сказать, монтаж — это движение, это соединение разрозненного и разрушение цельного, ритм мелодии в песне, это ход времени — мерный бой часов или тихое журчание речного потока.

В 1924 г. на поприще кинематографа возникло новое значимое имя: Рене Клер снял свой фильм «Антракт», короткометражку, не являвшуюся отдельным фильмом, лишь интермедией. Но «Антракт» не был его первым фильмом. Ранее, в 1923 г., он снял «Париж уснул». После выхода этого фильма он написал:

«...Современное поколение, решая свою главную задачу, должно привести кино к его истокам и для этого освободить его от душающего фальшивого искусства...»<sup>1</sup>

Звучат его слова как речи романтика или консерватора — не важно. Двадцатипятилетний юноша чувствовал немалую ответственность перед искусством немногим старше него самого. Позже в своей книге «Размышления о кино» он напишет:

«...возможности кино не ограничиваются воспроизведением мира. Кино может творить. Оно уже создало особый вид ритма <...> Благодаря ритму кино может почерпнуть в самом себе новые силы, которые, оставив в стороне логику фактов и реальность предметов, создадут ряд необычайных видений, недостижимых вне содружества объектива с движущейся пленкой...»<sup>2</sup>

Безусловно, речь не только о непосредственно монтаже — речь о том самом движении, о ритме, о «музыкальности кино», его жизненной энергии. Но вот как сам Клер, создатель «того самого» «Антракта», справился с этим ритмом в дальнейшем — большой вопрос...

---

<sup>1</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

<sup>2</sup> Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М.: Искусство, 1958.

## I. НАПЛЫВ

Для начала стоит отметить ключевую деталь, к которой мы вернемся еще не раз, — это наплыв. В кино он появился, пожалуй, немногим позже самих прямых склеек и двойной экспозиции. Еще бы, учитывая, что одновременно с прагматиками Люмьерами творил фантазер Мельес, свойства наплыва были очевидны сразу. Вероятно, он и был создан для реализации конкретного творческого замысла. Таким образом, использование в кино наплыва с целью показать на экране мечту, фантазию или сон стало сейчас уже обыденностью.

«Техника наплывов, меняющая пространство и представляющая иллюзорными пространство и время, как будто специально создана для того, чтобы изображать в необычных ассоциациях внутренние психологические явления, с которыми мы сталкиваемся в воспоминаниях, снах, фантазии...»<sup>3</sup>

В этой цитате затронуто еще одно любопытное свойство этого приема — искривление времени. Яркое проявление этого свойства можно найти в фильме Рене Клера «Это случилось завтра», монтажом в котором занимался Фред Прессбургер. В этом фильме монтаж — внешний и внутрикадровый — используется для демонстрации локации и перемещения по ней.

В самом начале фильма на крупном плане мы видим маленькую девочку, реплика которой начинает экспозицию. Отъезд показывает нам масштаб события — стоит целый хор детей, готовящихся исполнить песню в честь пятидесятой годовщины свадьбы героев. Склейка — и мы видим пианистку, которая начинает действие — песню. Но мы находимся уже за спинами детей, нам открывается вид на противоположную стену. От этой точки мы движемся дальше по пространству, камера отъезжает, захватывая дверь на втором этаже, к которой по лестнице идет человек, через средний план с которым мы далее перемещаемся в заветную комнату, где теперь происходит действие — спор «бабушки» и «дедушки». И уже в рамках этой комнаты через склейку мы приходим к печатной машинке со вставленным листом, на котором напечатана та самая история, которую обсуждали герои. Мы видим на экране этот текст. Так путешествие по пространству включает нас в путешествие по сюжету. Мы слышим песню, которая в новой сцене из закадровой перетекает во внутрикадровую. Кадры сменяются плавно. Музыка и наплыв не только переносят нас в прошлое, но и вводят в действительное действие, начинают ретроспективу.

## II. «АНТРАКТ»

«Мельес строит свои номера, как балет. Это сближает его с Чаплином и Рене Клером...»<sup>4</sup>

«Антракт» — дадаистский эксперимент, поставленный Рене Клером по заказу Франциска (Франсиса) Пикабии. Фильм снимался как интермедия к балету Шведского театра «Спектакль отменяется» с музыкой Эрика Сати, который позже написал в кратчайшие сроки и подробнейшую партитуру к фильму. Фильм

<sup>3</sup> Балаиш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968.

<sup>4</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1958. — Т. 1.

стал бессюжетным аудиовизуальным произведением, решающее место в ритме и формировании системы образов которого заняла музыка.

«...Со своей стороны Клер писал: “Пикабии, который столько сделал для освобождения слова, принадлежит право освободить образ. В “Антракте” образ, “отвергнув свой долг что-то означать”, рождается “для конкретного существования”. Я не вижу ничего более достойного для будущего кино, чем эти опыты визуального бормотания”...»<sup>5</sup>

Уже в прологе мы можем заметить, как пушка становится основным объектом для формирования ритма, становится образом, в то время как люди (в исполнении Сати и Пикабии) могут существовать вне этого ритма, как мы увидим в дальнейшем. Диалог начинается с общего плана двух людей и пушки, стоящей статично после активного перемещения — движение застыло, оно приостановлено. Несколько крупных планов на лица, и пушка снова появляется на общем плане, поскольку диалог окончен и движение возвращается. Перед выстрелом из пушки Клер склеивает общий план отпрыгивающих людей, уже без рапида, с крупным планом дула, будто это лицо — главное действующее, с которым зритель остается наедине после ухода Сати и Пикабии из кадра. Люди главенствовали только в диалоге, что было подчеркнуто в музыке переходом на духовые, что напоминает о Маке Сеннете и прочих американских комиках, в фильмах которых мы слышим духовые инструменты во время неловких ситуаций. Теперь же все внимание вновь на движении и ритме.

Но движение значит в кино мало, если это не движение от одного визуального образа к другому. Можно проследить, как Клер сохраняет образ в «повествовании» и пользуется им при необходимости на примере колонн.

В кадре появляются колонны, которые, по словам режиссера, вставлены туда исключительно из-за внешнего сходства с появлявшимися ранее спичками. Через наплыв друг на друга много раз накладываются эти колонны, что иногда действительно напоминает приоткрытый спичечный коробок. Режиссер сохранил цельность визуального образа через ассоциации, но перенес действие в новое пространство в соответствии с ходом музыки.

В другой сцене верблюда ведут через кадр справа налево, после чего снова появляются те же колонны,двигающиеся в том же направлении. При помощи двух образов режиссер продолжает движение.

Два, а то и три рядом стоящих образа всегда связаны и не исчезают из фильма до смены следующего образа на новый. Для сохранения образов Клер использует параллельный монтаж — после колонн внезапно идет шахматная доска, но изображение игры в шахматы периодически перебивается снова на колонны. Это продолжается, пока не внедряется новый образ — игрок видит вместо фигуры стелу на площади.

За ним сразу же новый — героев поливают, они исчезают, и через двойную экспозицию бумажный кораблик наслаивается на панораму города, снятую трясущейся камерой, будто город затопило. И даже здесь остается место, чтобы снова вставить стелу.

Процессия движется по некоей маленькой круглой площади со строением в центре, что напоминает одновременно площадь со стелой на шахматной доске и цирковую сцену.

<sup>5</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

После этого на другом общем плане мы видим, что процессия находится в некоем парке аттракционов с американскими горками на фоне. Довольно прочно поместить на задний план американские горки в фильме, который, по словам режиссера, вдохновлен американскими комедиями с погонями и фильмами Мака Сеннета в частности.

«...И потому нельзя считать “Антракт” (1924) только дадаистской выходкой. Его следует рассматривать как продолжение экспериментов Клер с движением в кино. Лучшим доказательством именно такой позиции являются его собственные слова, объясняющие происхождение “Антракта”, в которых он обрушился как на любителей коммерческих “кинороманов”, так и на снобов, признающих лишь фильмы для избранных. “Кинематограф создал лишь несколько достойных произведений, — писал Рене Клер. — “Полированный поливальщик”, “Путешествие на луну” и некоторые американские комедии. Другие фильмы (несколько миллионов километров пленки) были в той или иной мере испорчены “традиционным искусством”. Таким образом, “Антракт” — это не только набор авангардистских приемов, но и обращение к традициям Люмьера, Мельеса и Мака Сеннета...»<sup>6</sup>

И даже американские горки вставлены здесь неслучайно — они и дальше играют свою роль в общем движении.

Или, например, кадр с водой Клер переворачивает, как переворачивал в начале крыши города, и через образ воды переходит к следующему образу. Мы на стрельбище. Первое, что мы видим после мишеней — крупный план дула ружья, которое мы опять же видели в самом начале.

Выходит второй стрелок, сцена смонтирована по принципу «причина-следствие», на экране стрелок, и его цель — герой, на что указывает и двойная экспозиция, через которую на лицо героя накладывается мишень. Но, что важнее, даже здесь Клер сохраняет плавность всего действия, заранее подготавливая нас к следующей сцене при помощи вставленного кадра с катафалком.

Дальнейшие кадры создают некий «ироничный трагизм» — люди выходят из церкви, буквы на катафалке, несбитый кокос, виденный ранее, солнце затемняется. После этого сцена окончательно сменяется — снова катафалк и люди. Атмосферу новой сцены создают вкрапления похоронного марша в музыку.

Так Клер сохраняет цельность движения и образов, которые не появляются единожды, а повторяются, чтобы через ассоциации напомнить нам какой-то ранее полученный эмоциональный опыт, напомнить ритм и настроение, которое мы уже прочувствовали в предыдущих сценах — как лейтмотивы в музыке.

Но главным образом остается, конечно же, балерина, которая периодически появляется на экране в течение всего фильма, не только лаконично напоминая зрителю о тематике остального действия, интермедией к которому является фильм, но и сохраняя сам темп балета.

И, как уже было сказано, все эти последовательные и взаимосвязанные монтажом образы не были бы столь понятны и значимы без музыкального сопровождения, в своей манере комментирующего все происходящее на экране.

Например, вступление пушки в пространство кадра в самом начале сопровождается вступлением струнных и нисходящей мелодией, так же и в следующем кадре. Пушка мечется от края до края кадра, ее остановки сопровождаются сильными долями духовых. Ровно так же на сильную долю попадает короткий

<sup>6</sup> Теплиц Е. История киноискусства: в 4 т. — М., 1968. — Т. 1.

кадр на дуло пушки и держится ровно до следующей сильной доли, на которой в кадре появляются люди. Эрик Сати и Франсис Пикабия выпрыгивают в кадр в замедленном движении. Это движение мало совпадает с музыкой, однако в ней появляется легато на скрипках, совмещенное с теми отчетливыми звуками, появившимися с пушкой. Когда два человека подпрыгивают к пушке и она вновь становится главным действующим лицом, Клер вставляет два кадра пушечного ствола с разных ракурсов, вновь попадая в музыку.

Планы города сменяют друг друга четко под удар тарелок. В паре моментов соседние кадры могут произвести впечатление, будто город наклоняется и стремится перевернуться полностью. Когда же линия горизонта выравнивается и крыши оказываются сверху, тарелки больше не звучат, смена кадров перевернутого города соответствует звукам духового инструмента на фоне.

Голова куклы надувается с остановками, соответствуя звукам трещотки.

Быстрым движениям ног балерины соответствует ход торопливой партии скрипки, напряженно идущей то вверх, то вниз. Этот звук остается при смене кадра, при очередном появлении на экране кукол, соединяет два образа. Но когда музыка резко сменяет тон, изображение уходит в затемнение.

Визуальный образ также может связывать две сменяющие друг друга музыкальные темы. Руки боксеров в перчатках появляются, когда звучат высокие духовые и звон тарелок, но остаются на экране, когда звук сменяется более плавным. И, само собой, образ вместе с музыкой трансформируется, и из темноты на фоне появляется улица города, по которой неторопливо двигаются автомобили, сохраняя темп.

Возвращение мелодии с трещоткой сопровождается появлением на экране кадров с ночной улицей и игрой с размытием картинки. Монтируется эта улица параллельно с руками, что обеспечивает более плавный переход от образа к образу, из темы в тему.

Так же и далее. Появляется голова и спички. Неподвижная голова соответствует звучащему на фоне грузному духовому инструменту, адвигающиеся светлые спички — струнным.

Рука на голове в кадре появляется именно в момент смены звуковой темы на напряженную с флейтами и трещотками — задний план забирает инициативу.

В музыке темп замедляется — на первый план выходят духовые. Болтающийся на струе воды кокос, служащий мишенью, переходит в замедленное действие. Только начинается эта мелодия на фоне раньше, чем мы видим кокос — она начинается в кадре с целящимся героем. Таким образом, это замедление ритма оправдывается «сюжетно» — Клер использует замедление, чтобы передать концентрацию героя в момент прицеливания.

Мелодия сменяется вновь на кадре, в котором мы видим героя, он перестает прицеливаться, движение больше не замедлено — кокос подпрыгивает в такт струнным.

Клер нередко играет на контрастах — он показывает двойственность ритма, совмещая стремительное действие с медленным, благодаря чему рождается нечто среднее. Так он поступал, накладывая боксеров на кадры города — так же делает, совмещая балерину в замедленном действии и крутящуюся камеру, которая пытается уловить городской пейзаж во время «наводнения».

Со временем остается только балерина, музыка замедляется. Вступают флейты — движения балерины приобретают естественную скорость. Клер вновь



играет на контрасте — камера медленно проводит панораму по быстро движущимся ногам балерины. Статичные кадры с ногами танцующей девушки оказываются рядом с кадрами с ее плавно двигающимися руками. Параллельно с ней появляются кадры водной глади, на контрасте с которой балерина выглядит уже быстрой — образы поменялись местами. Апогея это несоответствие достигает в момент появления на экране балерины с бородой.

Другой пример контраста — за кадрами, где человек ест хлеб с катафалка, за верблюдом на похоронах, за людьми, которые двигаются с обычной скоростью, идут кадры, на которых люди прыгают в замедлении. И снова появляется попадающая в ритм балерина, создается совершенно сюрреалистичное впечатление, несуразица, пробивающая на истерический смехок.

В одной из сцен монтаж явно ставит своей целью достижение комического эффекта. Событие — отцепление катафалка от верблюда — специально подается как свершившийся факт. Верблюд и ведущий его человек не обращают внимания на плетущуюся за ними веревку и траурно проходят через кадр. После склейки через кадр проезжает катафалк. Происходит это с одинаковой скоростью, чтобы создать эффект несоответствия поведения людей ситуации. Склейка специально разделяет человека с верблюдом и катафалк — она подчеркивает их несвязанность, делает катафалк самостоятельным. Он будто сам становится персонажем, будто герой в нем идет на свои похороны, неторопливо следуя за верблюдом и не замечая проблему, которую уже заметил зритель.

После этого идет столь же комичная сцена — в музыке можно услышать нотки марша, духовые, барабанная дробь, люди идут за катафалком в такт этому маршу, но стараются не отставать от катафалка, а потому нелепо ускоряют шаг. В кадрах же с катафалком камера трясется, динамика этих кадров в маршевый темп музыки уже не вписывается. Клер монтирует эту сцену уже как погоню — кадр с убегающим, кадр с догоняющим. И вот уже эти люди во фраках и цилиндрах сами бегут, не попадая в ритм, но они и до этого не особенно соответствовали ситуации.

Мы видим средний план на ноги бегущих людей, затем план на колеса катафалка, что вновь подчеркивает его равноправие в погоне с людьми, затем снова люди и снова катафалк. Вначале мы видели катафалк сзади, будто от лица преследователей, теперь же мы постепенно сдвигаемся вперед, что видно на кадрах, где камера двигается сбоку от догоняющих, обгоняя их, пока не оказывается на самом катафалке, будто ему успешно удается убежать. Среди людей позади мы видим разных пожилых мужчин, затем появляется пожилая дама, вскоре включается и человек без ног. Градус абсурда нарастает.

Катафалк едет все быстрее, для демонстрации чего Клер вставляет кадры с проносящимися мимо деревьями. За катафалком едут машины, кадры с которыми сменяются через наплыв. А значит, все стирается, кроме погони и ее бешеного темпа, в который как в реку втягиваются и автомобили, и велосипедисты, самолет, корабль, и снова безногий человек, который уже будто не выдержал, встал и побежал. Используя возможности абсурда, Клер втягивает персонажей в ход самого фильма, он переводит монтажный ритм в сюжетный, заставляет героев тоже его чувствовать, превращая действие во вневременную погоню, в которой музыка звучит как бой нескольких часов. В какой-то момент Клер даже не оставляет в кадре катафалка, оставляет только вид от его лица, делает зрителя убегающим, втягивая и его в эту сюжетную ситуацию. При том и этот сюжетный элемент ис-

чезает, когда режиссер оставляет только движение, не испытывая необходимости в его оправдании. Крыши домов через двойную экспозицию пролетают в разных направлениях. Кадры с американскими горками накладываются один на другой.

В один момент камера начинает кружиться, будто нас укачивает, как укачивало в моменте «потопа». В другой момент камера переворачивается, как переворачивались в самом начале крыши. Потерянная ранее ориентация во времени совмещается с потерей ориентации в пространстве, не остается ничего, кроме движения, которое становится ужасно стремительным. Мы видим просто нарезку из коротких кадров, среди которых можно заметить разве что повторяющиеся кадры спуска или поворота на американских горках в ритм отрывисто звучащему на фоне духовому инструменту.

И этот темп рушится, когда герой в гробу вываливается из катафалка. Но Клер не выводит нас из этого ритма сразу. Гроб не просто останавливается, а довольно быстро перемещается, так же как пушка во вступлении. Когда же он ложится, мы снова видим один кадр с проносящимися над нами кронами деревьев — это становится своеобразным тормозом в момент, когда музыка на мгновение затихает.

Герой вылезает из гроба. Его быстрые движения не попадают в такт музыке, в которой превалирует низкий звук духового инструмента. Обнаруживая себя, герой рушит этот ритм и резко выводит из него остальных людей в кадре. Его действия будто рифмуются через монтаж и операторскую работу с действиями создателей фильма. Как Эрик Сати и Франсис Пикабия существовали вне этого ритма во вступлении, были вне его, пока не произошел выстрел, так же главный герой не попадал в музыку, пока его не застрелили. Но после этого стартового выстрела герой вовлекает окружающих в это движение, в эту погоню, в этот аттракцион, даже находясь в гробу, так же как Сати, Клер и Пикабия вовлекают нас в ритм этого фильма. И волшебная палочка фокусника в их руках становится дирижерской палочкой:

«Созданием “Антракта”, — писал Леон Муссиак (1951), — Клер навязал свою свободу, свободу, которая нам всем присуща и которую он не переставал защищать...»<sup>7</sup>

### III. ЦЕЛЬНОСТЬ

#### Цельность движения

Цельность движения — фактор по-своему двойственный. Сохранение направления движения из кадра в кадр — вещь, казалось бы, закономерная. Однако вопрос о том, почему это движение вообще происходит не за один кадр, а за два или более, остается открытым. Во вступительной сцене фильма «Под крышами Парижа» мы можем увидеть, как девушка протягивает руку с монетой за правую рамку кадра, в следующем кадре рука появляется из-за левой рамки. Как это ни странно, общий план здесь был бы слишком личным, ведь на общем плане это действие было бы слитным, прямое взаимодействие двух персонажей было бы выделено на фоне остальных людей в кадре, но Клер снимает этот момент

<sup>7</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

со склейкой. Это отделяет героя от девушки, оставляет его в рамках среднего плана, на котором он впервые появился на экране, и подчеркивает его реплику: «Вы просто должны петь с нами». Так Клер, не отвлекаясь на частный случай, обозначает влияние музыки в фильме.

Такое же закономерное продолжение движения можно заметить в фильме «Соломенная шляпка», немой комедии Рене Клера, снятой в 1927 г. по одноименному водевилю. Камера здесь просто обязана следить за действием. Например, в сцене свадьбы, когда женщина слишком сильно пихает мужчину в бок и он толкает рядом сидящего, мы видим цепочку толканий из нескольких кадров — камера передвигается вместе с заданным персонажем импульсом и фиксирует каждый момент передачи импульса между соседями, ограничивая кадр двумя людьми. Затем так же в обратном порядке. Разделение этого действия на кадры не только добавляет динамики по сравнению со съемкой статичным общим планом, но и разделяет этих людей, демонстрирует их непонимание причин этого толчка, обосновывая ответную реакцию. Более того, такой «снежный ком» может появиться и вообще без непосредственно движения. Когда эта же дама тыкает в шею, показывая мужчине, где нужно поправить костюм, она случайно подает знак другому человеку, и камера переключается на него, затем на другого, а затем на общий план, на котором все мужчины стали поправлять галстуки.

Другой пример «разорванного» движения есть в фильме «Призрак едет на запад» 1935 г., монтажера которого числится Харольд Эрл. Героиня, ночующая в замке Глаури, выходит на балкон, где камера плавно скользит за ней. Реализовать момент перехода из комнаты на улицу через один общий план было нельзя. На общем плане сбоку, например, когда мы видим в кадре девушку с одной стороны и дверь на балкон с другой, выход на балкон был бы недостаточно выделен, предскажем, о чем мы еще поговорим позже. К тому же через панораму реализовать этот фрагмент также нельзя, поскольку необходимо отметить переход из вещественного мира на балкон, в мир призрака, — нужно было обозначить этот разрыв через склейку.

А вот в экспозиции этого фильма есть сцена, в которой можно наблюдать обратный эффект. Во время диалога МакЛэгенов и пожилого Глаури камера статична, но когда МакЛэгены покидают залу и Глаури в порыве гнева почти разбивает бутылку виски, но не делает этого, камера совершает плавный наезд, не только подчеркивая переход персонажа в состояние покоя, но также ограничивая его рамками кадра, обозначая его неготовность совершить еще один широкий жест, не расширяя пространство для охвата этого движения.

Возможно, наиболее полным и цельным движение выглядит в другой ленте. В фильме «Париж уснул» движение камеры и человека в кадре становится основополагающей величиной на основе противопоставления «действие-статика». Например, часы появляются именно тогда, когда герой на них смотрит. Он выбрасывает спичку, и камера ведет панораму сверху вниз, будто следит за этой спичкой, хотя в конце панорамы оказывается, что точка съемки находится уже не на уровне героя, а над ним. Маленький на фоне башни человек спускается по лестнице на общем плане — камера двигается вместе с ним. На дальнем плане, в кадрах с башней, идущих сразу за этими, это движение сверху вниз продолжается панорамой. Человек внутри кадра задает импульс, который камера подхватывает и продолжает его движение. При этом за панорамами следуют статичные планы на все ту же лестницу или смотровую площадку, при помощи которых

Клер сопоставляет движение и статику. Когда действие заканчивается, камера начинает снова бездвижно смотреть со стороны в ожидании нового. В одном из кадров мы видим уже не внешнюю панораму на башню — камера будто смотрит откуда-то изнутри и опускает взгляд вниз, скользя по балкам основания. Самого героя в кадре в этот момент нет. Лестницу мы уже не видим. После панорамы герой выбегает из-за рамки кадра, а не откуда-нибудь сверху. Получается, панорама эта была необходима уже не для слежения за человеческой фигурой, а именно для продолжения общего движения вниз.

Человек в кадре приостанавливается, камера в этот момент статична. Он оглядывается по сторонам и снова убегает на лестницу. Склейка — и снова внешняя панорама. В этом фрагменте видно, как камера следит за героем, повинуется ему, она останавливается, когда он прекращает свой спуск и задерживается на очередной площадке.

В сцене «развлечений» героев, отдыха на башне образуется статика, но когда внезапно появляется новая для героев информация, когда происходит переломный момент и сюжет вновь начинает двигаться, движение возвращается и к камере. Короткими кадрами в сцене спуска на лифте вклеивается вид из самого движущегося лифта, а один из героев задерживается, из-за чего идет по лестнице и вновь повторяет вертикальную панораму из начала. Динамика внутри кадра связывается с динамикой истории.

Однако еще одно любопытное свойство можно обнаружить, как это ни странно, в уже упомянутой «Соломенной шляпке» — в непримечательной сцене первого появления главного героя. Он роняет зацепившуюся за листву во время езды плеть. Для создания шутки герой покидает кадр, уходя в сторону — он выходит за левую рамку кадра и появляется из-за правой. Это действие едино и последовательно, но происходит за два кадра, потому что Клеру необходимо разделить пространство, в которое уходит герой, и пространство, в котором стоит карета, которую уже потянула вперед без седока лошадь.

Также эта шутка с каретой оставляет клиффхэнгер, крючок, подстегивающий наш интерес. Нам любопытно, как герой выпутается из этой передраги, но после исчезновения кареты из кадра мы снова возвращаемся к сцене подготовки к свадьбе, оставаясь в неведении относительно продолжения параллельно развивающейся истории. Вроде бы обычный параллельный монтаж — но тот факт, что Клер решает переключиться на другую сцену именно в этот момент, создает паузу перед панчлайном, делает цельным композиционно уже все действие.

### Цельность действия

Цельность действия нередко связана с локацией, пространством, в котором существуют персонажи, и его атрибутами. Например, «Призрак едет на запад» начинается с трех кадров, сменяющихся через наплыв: марш людей в килтах под звуки волынки, замок, действие, происходящее перед замком. Помимо времени действия и атмосферы Шотландии, первый кадр задает военное настроение через марш, который проходит через все три кадра — Клер от общего положения дел переходит к частной ситуации, разворачивающейся в этом военном настроении.

Можно заметить, что почти все склейки в сцене «смотрин» замка происходят через наплыв, который помогает перемещаться между локациями и параллельно

смонтированными событиями — хозяин водит гостью по дому, а разгневанные кредиторы ищут хозяина. Камера же панорамирует в случае необходимости следжения за героем или действием. Она не показывает лишнего.

Интересно то, как подача и смена локации происходят в фильме «Я женился на ведьме» 1942 г., монтаж которого делала Ида Уоррен. В моменте удара молнии, прерывающего речь Вули в начале фильма, можно проследить, как через монтаж и крупность мы меняем локацию. Средний план Вули, за ним общий в окно дома. При этом эту толпу, которую мы теперь видим в окне, мы уже видели ранее, когда средний план сменялся общим изнутри дома. Теперь мы снаружи. Только затем мы оказываемся максимально далеко, камера переводит взгляд с дома на дерево и приближается к нему. Монтажное движение перебивается на движение камеры между перемещениями зрителя в пространстве.

А вот в той же «Соломенной шляпке» на разработку действия работает не только движение, но и визуальный образ. Можно увидеть переход от движения к статике. От крупного плана свадебной фаты через отъезд Клер переходит к общему плану. Объектом в кадре он обозначает событие, после чего на статичных общих планах изображает действия людей, связанные с этим событием.

При этом в движениях людей в кадре можно заметить соблюдение некоторой симметрии кадра. Заходя в комнату, невеста целуется сначала с одним человеком, повернувшись в его сторону, а затем поворачивается в другую и здоровается со вторым, поворачиваясь к нему. При этом актеры почти все время направлены к камере.

Такая же симметрия видна, когда мы видим, как молодой человек в кадре натягивает перчатки, он повернут налево. Далее идет кадр, в котором пожилой мужчина пытается натянуть обувь — тут он направлен вправо. Через операторскую работу и монтаж создается чувство присутствия зрителя в комнате — в центре происходит действие вокруг невесты, справа стоит юноша с перчаткой, направленный в сторону этого действия, слева сидит мужчина с обувью, также направленный к нему. Камера превращает нас в любопытного родственника, с интересом наблюдающего за происходящим вокруг. Когда же средний план мужчины с обувью затягивается, становится ясно, что это действие развивается и заслуживает внимания — и Клер удостаивает его общего плана, столь же симметричного, поскольку два человека, которые берутся помочь мужчине обуться, встают по разные стороны от него. Когда на экране происходит такое комическое действие, Клер мало разрабатывает мизансцену — удобнее, если актеры стоят в линию и все их движения видны в кадре.

Само собой, обувание не становится основным действием — оно идет параллельно с попытками застегнуть на невесте платье.

Но в «Под крышами Парижа», первом звуковом фильме Клера, снятом в 1930 г., визуальным образом, влияющим на завершенность действия, становится само движение. После кадров с крышами камера опускается, обнаруживая под этими крышами людей, и подъезжает к ним. Когда мы вместе с камерой обнаруживаем людей в кадре, мы находим и человека, следя за которым, камера получает возможность попасть в этот круг, благодаря которому за панорамой следует кадр изнутри круга поющих на вошедшую девушку. Вместе с одним из персонажей Клер позволяет нам включиться в действие, вслед за чем идет средний план главного героя, руководящего хором — с одной стороны, это показывает заинтересованность девушки в герое, с другой — наш зрительский интерес

к центру этого события. Камера вновь делает нас заинтересованным участником, как это было в «Соломенной шляпке».

Перед средним планом героя идет общий план сверху на круг поющих. Это нужно для того, чтобы показать действие целиком после возвращения от крыш, но также для того, чтобы не выделять сразу кого-то конкретного, сохранить героя-парижан.

В начале и в сцене танцев можно заметить, что Клер постепенно переносит нас в новое место действия, как это было в «Я женился на ведьме». Мы видим кадр двери с надписью «BAL», общий план сверху на танцующих, общий план танцующих сбоку, с уровня глаз, на котором уже видны спины героев, и затем средний план самих героев.

В сцене кражи в начале можно увидеть, как цельность действия нарушается для того, чтобы изобразить смещение внимания героя. Когда герой видит, как человек обворовывает рядом стоящую даму, условный средний план от лица героя на этих двух людей Клер параллельно монтирует с планами из-за плеча этих людей на героя. Это выносит действие из круга, песня уходит на второй план, внимание героя не сосредоточено на ней. Когда же это действие завершается, мы снова видим общий план на весь круг — действие вновь сосредоточено на песне.

В конце мы видим повторение — в финальной сцене Альбер снова дарит девушке программку в обмен на ее пение. В обратном порядке мы переходим от среднего плана к общему, и панорама под песню, как и в начале, уводит нас на крыши. Все события фильма — лишь случай в самостоятельно живущем Париже. Так Клер через образ движения закольцовывает и завершает композицию фильма не только сюжетно, но и визуально.

### Цельность образа

Безусловно, под образом можно понимать человека в кадре, его внешность или поведение. Можно привести в пример фильм «Я женился на ведьме», где героиня сначала съезжала по перилам, будучи недовольной свадьбой Вули, но позже монтажный эффект заставил ее заехать по перилам вверх, когда она радовалась тому, что приготовила приворотное зелье.

Другой случай — когда некоторые появляющиеся в кадре объекты, важные для сюжета или идейного наполнения фильма, принимают функцию символов при частом повторении. Символов первостепенных — как балерина в «Антракте», или второстепенных. Но для соблюдения символа необходимо соблюсти его визуальный образ на протяжении всего хронометража или его отрезка.

Так, например, в эту нарезку безделья и дуракаваляния главного героя в фильме «Париж уснул» иногда вклеиваются по-своему ироничные кадры — статичные планы на бездвижные часы. Часы в этих кадрах находятся в центре, они не становятся частью пейзажа или панорамы, не становятся символом — они остаются материальным объектом в мире фильма, от которого мы вместе с героем, видя эти статичные планы, чего-то ждем.

Но на уровне символики появляется образ города-персонажа. Так Клер использует монтаж для изображения диалогов без слов, когда за крупным планом лица говорящего с ученым героя появляются общие планы города, которые он (и мы вместе с ним) видел в начале, скитаясь в одиночестве.

Когда же ученый выключает свою машину, мы видим последовательность кадров, которые также видели в начале, чтобы через знакомые образы, разработанные ранее гуляющим по городу героем, показать изменение, переход из статики в движение.

Интересно, что при следующем использовании останавливающей время машины для изображения остановки времени Клер вставляет уже другую нарезку кадров — вместо пустых пейзажей мы видим кадры заполненных улиц Парижа. Для остановки движения на этих улицах Клер явно брал готовый видеофрагмент и просто останавливал на конкретном кадре. После оживления город стал действовать как отдельный персонаж, и теперь уже не пустота и статика запечатлеваются на видео, а видео превращается в статику. Клер отталкивается от съемок живого города, а не усыпляет его искусственно. Город, оживший единожды, теперь диктует свои правила, вносит изменения, заметные на контрасте с началом ленты. Для того чтобы показать поломку чудо-машины, Клер вставляет ускоренные кадры с улицами города. Заменой футажей и изменением подхода к монтажу Клер выстраивает перед нами образ Парижа-организма.

Само собой, подобный образ существует и в другом фильме с названием города в названии. «Под крышами Парижа» открывается кадрами с этими самыми крышами, которые мы видели и в начале «Антракта».

В дальнейшем, после смены времени суток, мы наблюдаем, как вертикальная панорама охватывает несколько этажей здания. На некоторых этажах все поют, а на самом нижнем женщина наигрывает мелодию на пианино. Через эту мелодию, а даже не через конкретную песню, герой-парижане становится цельным. Дальнейшая склейка не только сменяет место действия, но и отделяет героя-парижан от остальных, сидящих в кабаке. Но, в первую очередь, Клер показывает именно жизнь Парижа:

«... Действие фильма разворачивается в атмосфере парижской повседневной жизни; главные герои — уличный певец, которому Альбер Прежан сообщает почти аристократические манеры, девушка (в исполнении Пола Иллери — нечто среднее между барышней и кокоткой) и шикарный барин с черной бородкой (Гастон Модо). Однако главных героев здесь вычленишь трудно: своя особая роль есть и у городских улиц, и у *Bals musettes* (места для танцев, где танцуют под аккордеон. — *Прим. пер.*), и у мансард под крышей. Не одни только люди способны любить и ненавидеть: кажется, что город любит и ненавидит с ними. Они облачены в этот город, как в костюм, который никогда не снимают. Никому не известный писатель, толстая мадам-буржуа, полицейские и вор-карманник — в них во всех живет Париж. Его повседневная жизнь — больше, чем просто фон, это движущая сила интриги. В нем рождаются события и в него же и возвращаются; эта черта — отличительная особенность фильма...»<sup>8</sup>

В фильме «Призрак едет на запад» также используется панорама. Но не для того, чтобы показать что-то, а для того, чтобы что-то скрыть. Через панораму в одной из первых сцен фильма Клер скрывает за рамкой кадра только что подошедшего героя, переводит все внимание на разговор двух людей, разделенных воротами. Настрой героев серьезный, они обещают сломать дверь, так что этот разговор кажется важным, но через романтический наплыв мы видим наливаю-

<sup>8</sup> Кракауэр З. Под крышами Парижа // Киноведческие записки. — 2000. — № 46.

щееся в бутылку из бочки виски. Камера отъезжает, и мы видим человека, держащего бутылку. Становится очевидно, что это Глаури, которых привратник не смеет беспокоить. Комедийный контраст рождается не только через героев, одни из которых настроены воинственно, а другие спокойны. Этот переход в виде наплыва также контрастирует с двумя прямыми склейками до него, которые появились при активном действии в кадре воинственных пришельцев. Когда же престарелый Глаури также проявляет воинственный настрой, склейки снова становятся прямыми, создавая образ поведения персонажей.

Точно так же прямые склейки используются далее, как только в сцене появляется посланник отца, говорящий с Мэрдоком о войне.

Но наиболее ярко выделены в этом фильме символы в виде визуальных образов. Когда собирающийся уходить с ужина отец Пегги ставит бокал на стол перед камином, за которым стоял Мэрдок, став призраком, происходит наезд, который мы видели перед этим столом ранее. Камера подъезжает к бокалу, крупный план которого до этого мы видели в сцене смерти Глаури старшего.

Поскольку условием появления призрака в фильме является полночь, часы становятся триггером, обозначением его скорого прихода. После сцены ужина их появление закономерно приводит нас к еще одному символу — снова бокал на том же столе, но теперь наезд происходит еще ближе — и бокал разбивается. Мы видели три наезда в этой локации, с этим планом, каждый раз все ближе. Вставленные в нужные места, эти кадры становятся своеобразной историей с завязкой, в которой призрак появился, вторым актом, в котором нагнеталось напряжение перед его появлением, и кульминацией.

Другой образ связан с темой долга и ответственности и наиболее функционален в финале, когда мы видим симметричный кадр и наезд, какой мы видели трижды, на стул, предназначенный для призрака. Через склейку мы видим фамильный герб Глаури на крышке бочки-радио и отъезд, благодаря которому в кадре появляется Дональд. К тому же такой отъезд мы видели в начале от стоящей бочки с виски. Эта искусственная бочка обретает символическую силу, когда Дональд решает быть честным и из-за кадра скидывает на нее одежду Мэрдока, заглушая голос диктора, говорящего об обвинениях в обмане в сторону Глаури после очередного отъезда.

И, наконец, в финале, где Мэрдок получает желаемое извинение, выстреливает другое ружье — на фон за Мэрдоком и Биглоу накладываются облака, которые мы видели также после смерти Мэрдока и его отца, благодаря чему этот символ завершает свое действие, окончательно выполняет функцию и исчезает вместе с призраком.

Объединением всего вышеупомянутого можно считать конкретную сцену в фильме «Под крышами Парижа», в которой герои ложатся спать. Здесь движение и реплика влияют на монтаж. Альбер и Пола ложатся на пол по разные стороны кровати. Мы видим, как в кадре Альбер появляется из-за кровати и проносит свою реплику, после чего ложится обратно, и происходит склейка. То же самое повторяется с Полой. Снова Альбер, и снова Пола, но во второй раз они уже ничего не говорят, мы видим только их движение и реакцию. При этом сцена выстраивается симметрично — Альбер появляется справа налево, Пола наоборот. Заканчивается это симметричным общим планом на кровать и лежащих на полу героев. Они совершали действия, которые не были необходимы, и это ни к чему не привело, что мы видим в появившейся после действия статике.



«...В картину закрадываются и сцены, слишком растянутые, чтобы быть безобидными, как, например, сцена в постели между уличным певцом и девицей; эпическая неспешность нарушается из-за желания гармонично объединить отдельные моменты с более длинными промежутками времени; картина перегружается ненужными отступлениями. Все эти недостатки — следствие того, что режиссеру неясен его же собственный принцип...»<sup>9</sup>

Но, помимо воссоединения трех аспектов, цельность которых соблюдается или намеренно нарушается монтажом — движения, действия и образа как личности персонажа, мы получаем в этой сцене кое-что новое. Это зависимость монтажа от звука.

#### IV. ЗВУК

Клер хоть и тяготел к музыке, к балету, хоть и заполучил себе в 1924 г. репутацию «музыкального» режиссера, приходу звука в кино рад, как это ни странно, не был:

«...Я старюсь быть беспристрастным. Может быть, мне это не удастся. Как отправиться в путешествие, не увозя свое “я” и свои предрассудки? Я глубоко люблю кино. Игра черного и белого, молчание, ритм связанных между собой зрительных образов, оттесненное на задний план слово — казались мне предвестниками чудесного искусства. И вот дикое изобретение все уничтожило. Простите мне некоторую горечь, некоторую несправедливость. Столько трудиться, столько надеяться, чтобы вернуться в конце концов к истрепанным театральным приемам, снова подчиниться тирании слова и звука, усилившейся с помощью механического посредника! И между тем...

Мы не можем оставаться равнодушными. Мы присутствуем при смерти или при рождении...»<sup>10</sup>

Но надо заметить, еще в эпоху немного кино Клер монтировал, например, «Соломенную шляпку» с учетом внутренних звуков.

В одной из сцен герой делает вид, что глухой пожилой мужчина, сидящий рядом и листаящий книгу, слышит нормально, в связи с чем постоянно жестами просит оппонента быть потише. Когда же ситуация выходит из-под контроля и герои громко ударяют об пол ножками стула, в момент удара Клер вставляет кадр, на котором пожилой мужчина захлопывает книгу.

Позже этот персонаж становится участником действия, опять же из-за звука. Персонаж-любовник хватается за статуэтку, мы видим отдельный кадр с тем, как она разбивается, и кадр со слабослышащим. При помощи звуков, которых мы в действительности не слышим, Клер нагнетает напряжение перед очередной шуткой.

Возможно, самое любопытное для этого фильма-водевиля — это сцена танца: «...“Соломенная шляпка” смотрелась как ироничный, элегантный балет с отточенными движениями, вышитый на канве изобретательной интриги и полный комических взрывов. Эпизод “кадриль-лансье”, образцовый по ритму и монтажу, превзошел успех знаменитой погони из “Антракта”. <...> Строгий монтаж

<sup>9</sup> Кракауэр Э. Под крышами Парижа // Киноведческие записки. — 2000. — № 46.

<sup>10</sup> Клер Р. Кино вчера. Кино сегодня. — М.: Прогресс, 1981.

этого эпизода в точности совпадает с ритмом некогда знаменитой мелодии. Эту мелодию невольно напеваешь даже тогда, когда фильм идет без музыки, и кажется совершенно невыносимым, чтобы оркестр сопровождал этот эпизод каким-либо отрывком из “Лакме” или “Валькирий”. Рене Клер мог обойтись, без слов, но не мог обойтись без музыки...»<sup>11</sup>.

Можно заметить ритмичность монтажа. Действиям присваивается свой ракурс и крупность. Например, когда дамы сходятся в своеобразный «цветок», мы видим средний план, но когда танцующие расходятся — общий. Когда же два танцора в середине сходятся и расходятся — средний план практически из-за плеча, как диалог. Но когда главный герой начинает волноваться, Клер сбивает ритм и концентрируется на нем. Параллельно идут симметричные крупные планы его лица и замедленные и ускоренные кадры погрома квартиры. Камера начинает двигаться вместе с героем, сосредотачивается на нем. Фантазия заканчивается — и мы с помощью плавного перехода между кадрами через облако пыли возвращаемся в реальность, в танец. Клер сбивает ритм для отображения внутреннего состояния героя.

Однако первым по-настоящему звуковым фильмом Клера стал «Под крышами Парижа». Здесь сразу можно заметить следование камеры за музыкой. Рене Клер не был рад приходу звука в кино, диалоги для него не были важны, он считал их театральщиной. Поэтому для него песня становится важным элементом, как соединение слов с музыкой, которая всегда была для него основой ритма. Именно в момент, когда в песне мы слышим несколько плавных восходящих мелодий, статика сменяется панорамой.

Позже в песне происходит пауза, в связи с чем планы статичны, но когда снова начинается песня, после наблюдения за ритмичными движениями запевалы Клер показывает нам вертикальную панораму, в которую попадают раскрытые окна дома и которая оканчивается, опять же, крышами — режиссер изображает эту локальную многоэтажную жизнь, разнообразие людей, населяющих эти узкие улочки, при помощи музыки.

«...Упомяну только о превосходной кинозарисовке про воздействие шлягера на людей. Взгляд ползет по фасаду неприглядного дома: на каждом этаже обитатели напевают, насвистывают и мурлыкают припев песенки. Потом опять идут знакомые кадры: шагающие ноги, вид переулка сверху, фрагменты зданий. Полунасмешливые зарисовки странного мира, в котором люди и вещи соприкасаются, влекут и ласкают друг друга. Ирония здесь не становится определяющим принципом и поэтому переходит временами в простую тягу к красивости...»<sup>12</sup>

Само собой, поскольку после прихода звука Клер делал ставку на музыку, диалоги ее не перебивают. Режиссер показывает нам действие без слов. Нередко использует крупные планы или даже общие, чтобы продемонстрировать, куда смотрят герои. Например, на танцах на девушку сначала заглядывается Фред — мы видим ее на общем плане, затем на нее смотрят главный герой с другом — мы снова видим ее. Суммарно она появляется на экране около трех раз, при этом крупность слегка увеличивается, чтобы показать повышение внимания к ней. Или же момент, когда сидящий за столиком человек бросается чем-то в закуливаю-

<sup>11</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

<sup>12</sup> Кракауэр З. Под крышами Парижа // Киноведческие записки. — 2000. — № 46.

щего от сигареты друга героя. На экране появляются его средние планы, кадры с героями выступают в роли того, на что направлено его внимание. Но после броска мы начинаем видеть глазами героев — они поворачивают головы, и на экране появляется общий план, на котором этот человек пытается затеряться. Все становится понятно без слов.

Фильм, по сути, наполовину немой. Пренебрежение Клера голосом можно увидеть в сцене, где к Альберу стучатся полицейские, но он им не открывает, потому что думает, что это снова розыгрыш его знакомого, но по голосу его распознать он не может.

Фильм «Призрак едет на запад» можно считать уже полностью звуковым. Герои могут поворачиваться и смотреть за кадр, реагируя на звук — так, например, Дональд оборачивается, когда слышит стук часов. Или, например, в сцене, где мы вместе с Пегги видим первого кредитора Дональда, Пегги окликивает его из-за кадра, в котором он оборачивается, реагируя на ее восклик.

Самым интересным использованием связанного со звуком монтажа можно считать пару сцен перед появлениями призрака. Медленная панорама двигается от двери к двери, останавливаясь на каждой из них под стук. Да и монтаж-то здесь внутрикадровый.

В остальном же монтаж привязан к диалогам и отдельным репликам. После смерти Мэрдока через наплыв мы видим ранее упомянутые облака — символ душевного покоя. В этой сцене с Мэрдоком разговаривает его отец, начало реплики которого совпадает со сменой одного кадра с облаками другим через наплыв. Клер анимирует диалог через образ, в подтверждение чему на словах отца о замке Глаури мы наблюдаем панораму от облачного неба к замку, будто возвращение души на землю.

Еще один пример того, что Клер строит монтаж, рассчитывая на звук голоса, — после публичного исчезновения призрака Мэрдока можно увидеть панораму, в ходе которой камера слегка притормаживает у нескольких иллюминаторов снаружи корабля — в них даже ничего не видно, никакого действия не происходит, мы только слышим реплики находящихся за ними людей о призраке.

Позже в ходе объяснения Дональда с Пегги его слова прерываются криком ее матери. Она вбегает, крича: «Призрак, призрак!». Девушка оборачивается на крик. Происходит склейка, и в пространство кадра вторгается ее мать, прерывая диалог. Под такое неожиданное событие, синхронизированное со звуком, Клер оставляет отдельный ракурс и кадр, который нарушает диалог не только вербально, но и визуально.

Поскольку «Я женился на ведьме» был снят позже «Призрака», он тоже полностью звуковой.

Самое интересное — то, как смена локации связана со звуком. Отец девушки говорит: «Мы едем на его свадьбу», после чего на экране появляется поющая о любви женщина и музыканты. Само собой, через наплыв. Песня обозначает локацию. Однако смену локации спровоцировала именно реплика.

Движение камеры привязано к диалогу — ожившая ведьма с отцом выходят из дуба и бредут по дороге, камера снимает панораму, на которую два облачка дыма, очевидно, были наложены уже после. Когда же речь заходит о доме, камера останавливается. Да, вероятно, и этот диалог писался после, и актеры синхронизировали реплики со снятым материалом. Интересно другое — с репликами синхронизирован монтаж, поскольку после слов духов о доме мы сразу бесцере-

монно возвращаемся в дом за одну склейку, а не за несколько, как было раньше (см. Цельность действия).

Далее можно с улыбкой замечать, как движение камеры и монтаж помогают зрителю следить за духами — потому что после их перемещения в бутылки мы переходим на крупный план бутылок, будто это теперь персонажи, а камера двигается от одной к другой, будто они действительно ведут диалог. Следующий такой момент реализован и вовсе без склеек — с бутылок на героя, обратно на бутылки, наезд, крупный план бутылок, диалог, отъезд, поворот опять к Вули, наезд, средний план Вули. Камера не оставляет в кадре лишнего, специально ограничивает его — в момент диалога Вули с другом бутылки в кадре не нужны, и наоборот.

Разговор ведьмы с отцом — сцена варки зелья под песню и вовсе смонтирована как диалог, несмотря на то, что отец в этот момент представляет из себя дым в камине. Предшествует этому наезд на клавиши рояля, нажимающиеся сами по себе.

## V. КОМИЗМ

### Контраст

Контраст — до крайности популярный прием. Особенно в комедиях, если учитывать, что традиционно каждая шутка строится на разрушении ожиданий, на несоответствии. Так, например, возникает комическое в фильме «Я женился на ведьме». Поставленные рядом кадры, на одном из которых невеста жалуется отцу, что не хотела такую свадьбу, а на втором друг говорит жениху о том, как его действия отразятся на выборах, создают это несоответствие через реплики.

Куда более изощренным выглядит юмор в «Под крышами Парижа». В сцене после прогулки герои приходят к Альберу домой. Альбер вешает свои вещи на крупном плане сразу после наплыва, пока еще звучит закадровая музыка. Музыка пропадает, и после обычной склейки мы видим такой же крупный план ног Полы, которая раздевается под насвистывание Альбера. Такое несоответствие звука и монтажа создает комизм. Более того, возвращение обычных склеек возвращает чувство реального времени, которое позволяет нам почувствовать ожидание Альбера.

В «Соломенной шляпке», само собой, очень много комедийного контраста. Например, когда мы в очередной раз возвращаемся в дом, можно увидеть, как спокойно стоят мужчины и о чем-то разговаривают, пока дамы в отдельной комнате симметрично двигаются в кадре между планами и копошатся в поисках чего-то и создают оппозицию «действие-бездействие».

Еще один пример шутки на контрастах — в залу, где находится герой, входят любовники — ранее лошадь героя погрызла шляпку девушки. Идет диалоговый монтаж, в котором мы попеременно видим беседующих, после чего, когда разговор становится более серьезным и все трое решают сесть, Клер вставляет общий план, в котором на переднем плане сидит повернутый в камеру слабослышащий пожилой мужчина, которому нет дела до того, что происходит у него за спиной. И далее точно так же на средних и общих планах появляется этот персонаж, чтобы напомнить о его присутствии. Вновь антитеза «действие-статика».

То же самое мы видим в рассказе героя о случае со шляпкой — Клер использует наплыв для перехода. При этом в рассказе героя действие происходит в театральных декорациях, камера абсолютно статична, и актеры ведут себя более экспрессивно, по-театральному.

Однако контраст также может быть и драматичным или драматично-комичным. Для изображения реакции человека на рассказ героя о шляпке Клер использует наплыв и монтирует кадры с целой и порванной шляпкой так, что они сменяют друг друга с большой скоростью. Или, например, в сцене свадьбы Клер использует затемнения, а кадры с обменом кольцами и прочими элементами бракосочетания состоят из довольно коротких крупных планов. Это создает ощущение интимности этого момента, в противовес бешенству персонажа-любовника в параллельной сцене.

Но больше всего контраста, пожалуй, в фильме «Париж уснул». Однако здесь антитеза движения и статики носит сюжетный характер и применяется более на благо сюжета, нежели его комичности.

После пары дальних планов Парижа, который в этом фильме становится отдельным персонажем, через титр идет крупный план на лицо героя. Сразу за крупным планом идет общий план полупустой комнаты, которая подчеркивает одиночество героя. За общим планом, на котором герой садится на лавочку, идет сверхкрупный план часов.

После встречи героев начинаются «сонные будни». Камера в основном статична. Разве что в сценах на башне иногда снова появляются вертикальные панорамы. Герои просто развлекаются в городе, где им все дозволено. Комизм этих сцен обычно заключается исключительно в фактической информации — шутки существуют сами по себе и в особенном монтаже не нуждаются. Один герой аккуратно снимает украшение с бездвижной женщины, другой, напившись, пытается заплатить официанту, мужчины синхронно привстают, когда поднимается один, собираясь пойти за дамой. Разве что в сцене драки за девушку кадры становятся короче, склейки происходят чаще, движения людей в кадре нелепо ускоряются. Ситуация напряженная и глупая одновременно.

«...Фильм был снят целиком на натуре, с минимальными затратами. Его ценность заключается в той тонкой иронии, с которой Рене Клер обращался со своими персонажами в застывшем Париже...»<sup>13</sup>

Шутку, основанную на движении в кадре, можно также заметить в моменте, где люди в городе оживают, а герои спят, и ученому приходится их будить. Однако подлинный пример комического в монтаже — используя параллельный монтаж, Клер показывает отставшего героя одновременно с теми, которые продвинулись дальше по сюжету. Комизм рождается именно из несоответствия героя, решающего собственную локальную проблему, героям, решающим проблему глобальную.

### Предсказанное событие

На экране появляется молодой человек в карете. Помимо общих планов, мы видим кадры, на которых его плетка цепляется за листву. После того как молодой человек слезает с кареты, чтобы поднять плетку, среди кадров с тем, как он осматривается, появляется кадр с уезжающей повозкой — сетап и панчлайн

<sup>13</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

своей шутки Клер отмечает отдельными кадрами, чтобы сделать акцент на том, что должен увидеть зритель. Крупный план цепляющейся за листву плетки может предсказать нам, что произойдет далее. Это и можно назвать «предсказанным событием».

Далее в «Соломенной шляпке» этот прием еще встречается. Например, симметрия явно выделяется. Для ее появления Клер переходит на общий план. Когда молодой человек снова надевает перчатки и замечает отсутствие одной из них на среднем плане, после склейки мы видим общий план, на котором этот герой стоит ближе к левому краю кадра. И мы уже ожидаем, что из-за правого края выйдет кто-нибудь и встанет зеркально на одном с героем расстоянии от камеры, чтобы помочь ему в поисках — так монтажное движение предвещает движение внутрикадровое.

Нередко можно увидеть, как монтаж применяется исключительно для концентрации на действии. В преддверии свадебной вечеринки дворецкий вводит слабослышащего родственника в залу на общем плане, охватывающем все их движение. Затем переход на средний план на диалог. Диалог заканчивается, и дворецкий снова на общем плане относит в сторону коробку и подбегает к двери, чтобы встретить нового гостя — они беседуют тоже на среднем плане. Ровно так же этот гость разговаривает на среднем плане со слабослышащим, пока не требуется общий план для появления в кадре дворецкого. Этот общий план несимметричен — люди находятся правее, а слева видна дверь, за счет чего мы понимаем, что сейчас к ней кто-нибудь подойдет и откроет ее или же в комнату кто-нибудь войдет.

Клер также вставляет повторяющиеся гэги — герои взаимодействуют на общем плане, любовники стоят в объятиях, входит дворецкий, ему выделяется закрытый средний план, на котором почти нет пространства, чтобы действовать — только стена и дверь, и становится понятно, что единственное, что он может сделать, — выйти. Позже это повторяется, когда девушка стоит уже в объятиях главного героя и когда падает в объятия пожилого мужчины. Здесь не только монтаж, но и постановка кадра подсказывают движение внутри него. При этом каждый такой гэг замкнут — кадр с дворецким, кадр на целующихся, кадр с уходящим дворецким. Повторяющаяся монтажная последовательность создает шутку, которая основывается даже не на разрушении ожиданий, а на том, что наши ожидания оправдываются.

«Предсказанное событие» также можно найти в «Под крышами Парижа». Однако используется оно не в комедийных целях. Здесь Клер сосредотачивается не только на движениях самих персонажей, не довольствуется средними планами, вырывающими героев из окружения — он вставляет крупные планы сумочек, которые хочет опустошить вор. И эти крупные планы рифмуются, ведь на первом мы видели, как грабитель роется в сумочке, а на втором — еще нет. Более того, эти крупные планы идут сразу за средними, выделяющими грабителя и его жертву. Так с помощью крупностей и монтажа Клер намекает нам на еще не совершившееся действие. Также эти крупные планы контрастируют с общими, показывают, куда направлено внимание героя, и отделяют его от окружения, показывают его невовлеченность в конкретный момент в общее действие.

Такое же намечающееся действие можно увидеть, когда Фред заходит в квартиру к Поле. Мы смотрим в окно на девушку, параллельно видим, как человек поднимается по лестнице и слушает ее пение. Мы ожидаем, что эти

два действия столкнутся, вступят во взаимодействие. После еще одного плана в окно мы оказываемся вместе с камерой в комнате девушки, действие переносится туда, потому что что-то должно произойти. Склейка происходит прямо перед фразой: «Я как раз хотел пригласить вас на танцы». После отказа девушки мы снова оказываемся за окном — событие завершилось так же, как началось, действие, казалось бы, не свершилось, но по реакции девушки и уже вставленному плану изнутри квартиры можно понять, что это не так. Мужчина не покинул комнаты, но склейка переносит нас в другую локацию, чтобы потом мы вернулись сюда. Клер сохраняет нашу заинтересованность, как это было в «Соломенной шляпке».

Другое «предсказанное событие» мы находим в сцене, в которой Пола и Альбер прячутся в доме от Фреда. Этот пример напоминает «Соломенную шляпку», потому что здесь можно также заметить, как происходит смена плана с целью разработки пространства. Когда Пола говорит Альберу не спускаться к поджидающему Фреду, на экране общий план, герои слева, справа дверь, из которой ожидаемо выходит человек со словами: «Как же вы мне надоели». После его исчезновения мы переходим на средний план, Альбер с Полой целуются, после чего мы снова оказываемся на общем плане, где Альбер отходит к окну, снова появляется человек, ранее обливший поющих водой. Действие не происходит за кадром. Все это можно было снять общим планом, но Клеру необходимо вставить средний, чтобы показать интимность поцелуя, после чего перейти на общий, чтобы в кадр попали все события. Благодаря этому мы снова можем предсказать событие в кадре. Для ухода Альбера и Полы вниз по лестнице можно было бы использовать общий или средний план на лестницу сбоку, от двери, находящейся напротив, но склейка не происходит — общий план продлевается, и в золотой для комедии третий раз из оставшейся в кадре двери появляется недовольный господин, уже напоминающий дворецкого из «Соломенной шляпки».

В «Призраке» «предсказанное событие» модернизируется. В сцене отъезда Мэрдока на войну можно заметить, как прием становится комической закономерностью. Мы уже видели, как до этого панорама обозначала пристрастие Глаури старшего к виски. Теперь же мы видим сначала панораму, слышим слова: «Теперь можно и умирать», но уже можем ожидать, как будет разрешена шутка, как будет нарушен серьезный тон — конечно же, престарелый Глаури тянется к стакану. Но вдруг мы резко переходим на крупный план руки, которая роняет стакан, и только теперь вспоминаем, что ранее в подобной сцене шла речь о болезни отца героя, на что он ответил, что его лекарством всегда будет виски. Мы сталкиваемся с противоположностью «предсказанного события» — «непредсказуемым событием».

### Непредсказуемое событие

Наблюдается закономерность — с приходом звука камере больше нет необходимости постоянно следить за действием. Она позволяет себе скрывать что-то за рамками кадра и обнажать в целях создания комедийной неожиданности. Так впервые происходит именно в первом звуковом фильме Клера «Под крышами Парижа». Мы переходим к конкретным жителям, напевающим песню, которую мы слышали во вступительной сцене, попадаем к ним в дом. На экране мы видим человека в очках, устало сидящего в кресле, явно недовольного. Через движение

камеры нам раскрывается, что этот человек сидит в столь удрученном положении не из-за усталости или горя, а просто потому, что мочит ноги в тазике.

В «Призраке» первое же «непредсказуемое событие» функционирует крайне любопытным образом. Очередной спокойный наплыв переносит нас к сидящему на траве с девушкой Глаури младшему. Панорама, идущая за героем, раскрывает нам постепенно реальное количество окружающих его девушек. Таким образом складывается шутка, основанная не только на фактологии, но и на разрушении ожиданий при помощи способностей киноаппарата. Ранее в диалоге мы узнали, что Глаури младший сидит в поле с девушкой и как это оскорбительно для его отца — теперь же мы видим, что и девушка не одна. Мнение отца о своем сыне является важным сюжетным элементом и, по сути, катализатором конфликта. Так что, помимо шутки, здесь можно увидеть намечающееся драматургическое напряжение, которое не производило бы такого эффекта, будь в фильме вместо панорамы статичный план сверху, например.

Когда мужчина в черном, который хочет спросить с Глаури долг, входит в комнату и проходит мимо домработницы, он уходит за левую рамку кадра, после чего женщина сама поворачивается и обращается к нему за кадр. После этого идет, опять же, комическое разрушение ожидания — за кадром оказывается не один человек, а много желающих получить свои деньги.

В сцене, где отец девушки возвращает замок Дональду, Клер специально делает кадры короче в комических целях — отцу Пегги подают стакан с напитком, через склейку он ставит стакан пустым. Намечается разговор о покупке замка другим человеком — снова склейка, и на столе уже много пустых стаканов, сам разговор мы не видим. Клер показывает событие фрагментарно, как бы глазами отца девушки, чтобы объяснить его дальнейшее желание снова купить замок, несмотря на призрака. Он иронизирует над богачами, которые могут чем-то пренебречь ради выгоды.

В «Я женился на ведьме» движение камеры — вещь не менее обыденная, чем в «Призраке». Камера может поворачиваться и перемещаться быстро и легко. Первый раз, когда движение камеры в этом фильме было не таким функциональным, можно заметить уже в моменте вечеринки по поводу выборов Вули в губернаторы, когда он собирается уходить, камера скрывает его за рамкой кадра, оставляя в кадре только подошедшего человека и жену Вули. Но не успевает Вули сделать шаг — его хлопают по плечу, он разворачивается и с тем же недовольным лицом возвращается в кадр.

Другой пример — в сцене пожара Вули заносит ведьму в комнату, в которой нет дыма, кладет ее на диван и отходит к окну, чтобы попытаться выбить его. Камера следит за ним. Когда же он разворачивается, на общем плане видно, что девушки на диване уже нет. Поворот камеры вместе с героем обнаруживает девушку перед зеркалом. Кадр открывает только то, что видит герой, для создания эффекта неожиданности.

Так же происходит в сцене с таксистом — мы следим за ним, чтобы вместе с ним удивиться. После среднего плана через лобовое стекло, на котором водитель осознает, что пассажирки нет, идет резкая прямая склейка и столь же резкая остановка машины на общем плане, появляется волнение. На том же общем плане камера совершает панораму на другую сторону автомобиля вслед за движением в нем водителя. В конце панорамы водитель вылезает с другой стороны машины, держа в руках только туфли — это панчлайн.



Тот же прием применяется в сцене завтрака. Но здесь комизм заключается, скорее, в осведомленности зрителя о том, что скрывается за кадром. Мы наблюдаем панораму — служанка входит в спальню, проходит через комнату, мило беседуя с Вули. Когда она подходит к окну, стоя спиной к камере, в кадре уже появляется девушка на кровати, обнаружение которой в одном кадре со служанкой обещает их взаимодействие. После того как мы видим реакцию служанки, происходит жесткая, как удар по голове на фоне панорам и наплывов, прямая склейка. На экране спокойная девушка, с улыбкой желающая доброго утра.

## VI. ХОД ВРЕМЕНИ

При размышлении о понятии хода времени в кино, пожалуй, первое, что приходит в голову, — его ускорение в моменты активного действия или напряжения и его замедление в моменты скуки, усталости или тяжелого ожидания. И реализуется это нередко через банальное уменьшение или увеличение длины кадров от склейки до склейки. Такое можно было увидеть в финале «Антракта», где все происходящее сливалось в абсурдистский восторг, в единый поток образов — даже не образов визуальных, а образов движения, ритма.

Для сравнения можно привести в пример погоню в финале фильма «Я женился на ведьме». Погоня эта сама по себе небыстрая, скорость смены кадров не возрастает. Ритм ощущается за счет наложенной музыки, движения машины на общих планах и видов сбоку, когда для имитации движения используется рирпроекция, а водитель мотоцикла забавно подпрыгивает.

В остальных фильмах ощущение хода времени у зрителя складывается преимущественно по-другому. Например, в «Призраке едет на запад» и «Я женился на ведьме» можно заметить крайнюю склонность к использованию наплыва, видимо, свойственную фильмам с мистической тематикой, потому что почти все склейки были реализованы через наплыв и в «Призраке». С одной стороны, этот прием может создавать напряжение, расслаблять зрителя перед резким пугающим действием, однако, учитывая специфику этих фильмов, можно предположить, что он необходим исключительно для создания атмосферы сказки, не совершающейся в настоящем, а произошедшей когда-то в прошлом. И это предположение резонно, если вспомнить, что оба фильма начинаются с ретроспекции.

К ходу времени можно отнести и непосредственное изображение смены времени суток или года в мире фильма. В «Я женился на ведьме» такой момент реализован через три сцены, переходящие друг в друга через наезжающий сбоку титр, а не через наплыв. Эта резкость вкупе с уменьшающейся длительностью каждой последующей сцены нужна для создания комического эффекта. В завязке был дан сетап для этой шутки — проклятие рода. Панчлайн как раз должен быть только намеком: «Зритель сам все понимает», поэтому используется такой прямой и несколько торопливый монтаж, ход времени теряет в достоверности в пользу комизма.

Увидеть, как ход времени связывается с комизмом через движение камеры и монтаж, можно и в другой сцене. Вули обнаруживает в своей спальне ведьму, подходит к кровати. Какое-то время мы наблюдаем диалог на общем плане, поскольку девушка только что появилась в кадре после движения камеры вслед за героем. Затем идет диалоговый монтаж с поочередными средне-крупными плана-

ми на героев, после чего мы снова переходим на общий план — это необходимо, чтобы герой снова мог взаимодействовать с пространством. Камера панорамирует за Вули, он подходит к часам, наезд на часы до крупного плана скрывает от нас комнату, пока стрелки часов быстро вращаются. Когда же камера совершает отъезд на общий план, ситуация комично изменяется — Вули уже сидит у кровати и влюбленными глазами смотрит на девушку. Сопоставление двух общих планов в рамках одной панорамы разрушает наши ожидания.

В конце переход в другое время изображается так же, как в начале — через титр. Это цикличное использование монтажного приема будто подчеркивает незавершенность истории, на что намекают и реплики отца ведьмы в последних кадрах.

Такое же монтажно-композиционное зацикливание мы уже видели в «Под крышами Парижа». Но ход времени там не ограничивается этим приемом. Например, после сцены с возвратом украденного девушке Клер показывает нам смену времени суток через затемнение.

В моменте, когда Альбер и Пола гуляют, время абсолютно искривляется под героев. Мы видим только их ноги и мостовую в противовес крышам, которые видели в начале, переходим к частной истории от общей. Кадры ног сменяются через наплыв, среди них появляется кадр с часами, какой мы видели в фильме «Париж уснул», но здесь это нужно не для того, чтобы изобразить остановившееся время, а чтобы показать потерю чувства времени у героев.

В фильме «Призрак едет на запад» на формирование хода времени во многом влияют периодически повторяемые кадры с часами. Однако в сцене после превращения Мэрдока в призрака можно увидеть другую сцену — в которой кадр с часами оказывается не для того, чтобы показать ход времени персонажам, а для того, чтобы показать чувства призрака, обреченного скитаться по замку. Часы появляются из затемнения, после чего идут прямые склейки — время при этом остается действительным. Под эдакий «вневременной» закадровый монолог Глаури старшего мы следим за тем, как Мэрдок скитается по замку.

Точно таким же постоянным использованием прямых склеек действительный ход времени восстанавливается, нагнетая напряжение, в сцене ужина, когда все основное действие происходит в одной комнате, где почти все ожидают прихода призрака. И на контрасте с прямыми склейками возникает знакомое затемнение, за которым следует кадр с часами — обозначение ожидания призрака.

Так или иначе, наиболее интересный ход времени можно наблюдать в фильме, в основе сюжета которого лежит игра со временем — «Париж уснул». Во фрагменте осознания героем своего одиночества Клер ставит рядом будто несовместимые куски — направление движения нарушается, человек может появиться в одном кадре из-за правой рамки кадра, а в следующем — из-за левой. Камера и монтаж вводят нас в смятение, путают. Причем наплыв здесь не используется, все это происходит будто единовременно. Надо заметить, Клер знает о свойствах плавного перехода от кадра к кадру, потому что в дальнейшем использует затемнение между кадрами, когда ему нужно показать, как долго ученый проводил расчеты на доске. Некоторые склейки в сцене сделаны так, словно главный герой — это несколько людей, блуждающих независимо друг от друга в разных местах. Так монтаж используется для демонстрации сюжетной завязки фильма — время остановлено, нет его хода, нет движения, да и камера почти не двигается. Спустившись со своей башни, где действие в кадре было подчинено ему, герой

оказывается в мире усыпленного обездвиженного Парижа, представленного даже раньше самого этого героя.

И в дальнейшем, когда он натывается на других людей, сцены сменяются неправильно, выглядят почти параллельными — герой не всегда успеваешь покинуть кадр, прежде чем попасть в новую локацию, в новое действие.

Когда на экране появляется самолет с новыми героями, динамика ненадолго возвращается, снова происходит панорама, но к моменту склейки камера и самолет еще не останавливаются — полный движения кадр сменяется абсолютно статичным, в котором самолет уже стоит, дверь открывается и герои выходят. Будь то техническая ошибка или нехватка материала, такие контрастные сопоставления, противопоставления живых персонажей и спящего Парижа при помощи склеек выглядят намеренными, если рассматривать их в рамках концепции остановки времени.

В самом же конце можно наблюдать полную противоположность началу фильма — молодой человек с девушкой поднимаются на лифте обратно на башню, на экране появляются три плана из едущей кабины лифта, обрамленные статичными кадрами со стоящими в лифте героями. Движение теперь происходит естественно, само по себе, оно не привязано к ним, что обозначается финальным планом с высоты на город, подобный которому мы видели в начале. Только теперь Париж проснулся и подхватил героев своим бурным потоком, втянул в свой неудержимый ритм.

## VII. «ЭТО СЛУЧИЛОСЬ ЗАВТРА»

Вернемся к самому позднему фильму Клера из рассматриваемых. Мы видим пару кадров снаружи здания. В первом человек подъезжает к нему и направляется ко входу. Как мы вскоре узнаем, это начальник героя. Таким внезапным выходом из пространства комнаты подчеркивается значимость персонажа. Во втором кадре выходящий навстречу начальнику распеваящий мужчина сразу замолкает при виде его, и этим уже обозначается его авторитет.

Ритм этого фильма формируется насыщенностью сцен и их длительностью. Переход между сценами и локациями осуществляется через наплыв, но внутри самих сцен склейки прямые, кадры довольно короткие, реплики и действия людей довольно быстрые и отрывистые. Два беседующих человека держатся в одном кадре только если находятся близко друг к другу. В остальном камера переключается на них попеременно. Цельность пространства сохраняется разве что за счет редких общих планов, которые также могут быть весьма короткими. Как, например, кадр, в котором герой с друзьями усаживается за стол в мюзик-холле. Кадр этот можно пропустить, буквально моргнув. Он исполняет номинальную функцию — указать местоположение героя. С другой стороны, такой темп можно списать на характер самого героя. В фильме используется прием «ненадежного рассказчика» — все, что мы видим, лишь история, рассказанная журналистом, которому свойственна быстрая речь и быстрое мышление.

Можно еще несколько раз увидеть, как отъезд используется для раскрытия пространства. Ларри слышит голос архивариуса и заглядывает в окно редакции по дороге домой, мы видим его изнутри помещения, камера отъезжает и обнажает пустую комнату. Необходимость этого кадра можно назвать сомнитель-

ной. Важно ли было нам оказаться в этом помещении, если там далее ничего не произошло? Пожалуй, нет. Но короткую панораму, быстрюю, будто она должна нас шокировать, мы увидели. Впоследствии можно наблюдать, как через наплыв дважды подряд на экране появляется завтрашняя газета, полученная Ларри от архивариуса. В первый раз после отъезда от этой газеты мы видим комнату Ларри и его самого, готовящегося к выходу. Кадр заканчивается быстро — снова газета, отъезд, и мы уже в ресторане. Повторенный крупный план газеты выглядит даже комично, учитывая, что сюжет и так намекает на ее истинное значение.

«... Такие следующие один за другим наплывы убедительны лишь в изображениях крупным планом. Весь человек с пейзажным фоном создает впечатление физической, пространственной реальности: это отяжеляет как бы невесомый наплыв. <...> Но к этой технике следует прибегать экономно. Наплывы легко могут выродиться в формалистическую забаву...»<sup>14</sup>

Сцена осознания героем свойств газеты тоже довольно короткая. По сути, Ларри просто замечает, что газета предсказала снег в мае. Переход в эту локацию, судя по всему, был нужен, чтобы появился персонаж Джо, который возьмет газету и обратит внимание на несостыковку. Он же берет газету и бежит наниматься официантом. Переход в новую локацию происходит ровно так же, как и в предыдущие два раза — через газету. В третий раз мы хоть не видим крупной надписи NEWS на ней. Скорость событий вновь крайне высока — стоит девушке сказать о том, что им не требуются официанты, как мы слышим грохот и выбегающего официанта. Вероятно, выход героя из дома был необходим для того, чтобы обозначить выход из зоны комфорта. К тому же где еще он может наблюдать происходящие события, предсказанные газетой, как не вне дома. Эти предсказания сбываются именно в момент появления в локации Ларри. Плотность событий велика настолько, что даже смешно. Вероятно, доля замысла в этом есть. Сидящий спиной к окну Ларри, рассуждающий о невозможности выпадения снега, в момент, когда снаружи уже падает снег — это смешно. Но слишком высокая концентрация шуток — а шуткой здесь является каждое событие, судя по отыгрышу Дика Пауэлла — утомляет зрителя.

В моменте переодевания, после сцены в реке, снова находится комическая неожиданность, непредсказуемое событие. После крупного плана ног девушки, которой не удастся надеть сломавшуюся туфлю, мы видим приоткрытую дверь и порог кэба, с которого на землю ступают ноги в брюках и ботинках. Камера поднимается, и мы узнаем, что в мужскую одежду полностью облачена девушка. Благодаря крупности разрушение ожидания происходит не сразу:

«“Это случилось завтра” (It Happend Tomorrow; C'est arrivé demain, «Юнайтед артистс», 1944) снят по весьма остроумному сценарию Дэдди Николса. <...> Однако этот хорошо смонтированный механизм движется слишком быстро, в неистовом ритме, не давая Рене Клеру возможности показать свое искусство мастера иронии. Фильм получился живописным, но в конечном счете малоинтересным...»<sup>15</sup>

Однако в остальном фильме прослеживается проблема — скорость действий людей в кадре, скорость их реплик полностью подчиняют себе ритм фильма. Кадры зачастую сменяются с целью демонстрации реплики. Камера двигается

<sup>14</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968.

<sup>15</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1963. — Т. 6.

для того, чтобы охватить кадром большее пространство, обнаружить в нем еще одного человека и дать ему возможность сказать что-то. Мы постоянно следим за мельтешащими, торопящимися, тараторящими персонажами. Иногда появляются кадры для обозначения локации, но они настолько коротки, что могли и не появляться вовсе. Не может быть речи о цельности жеста, движения, когда это самое движение не обозначено, не разделено. Постоянство действия разрушает цельность пространства. Движение не может начаться в одном кадре, а продолжиться в другом, как это было в «Соломенной шляпке» и «Под крышами Парижа». Сцена не выстраивается геометрично, как в «Соломенной шляпке», постоянное слежение за человеком делает пространство хаотичным. В противовес выделенному специальными крупными планами символу бочонка с виски из «Призрака едет на запад» здесь частое повторение газеты, которая выполняет исключительно сюжетную функцию. Движение времени находит самую интересную визуализацию в начале, в остальном же фильме применяется довольно грубый, вспоминая прошлые фильмы, крупный план часов. Наплыв же, который, казалось бы, в завязке и финале удачно оформил переход к ретроспекции и выход из нее, смешивает в ходе повествования свои функции и используется каждый раз, чтобы перенести героя из ситуации в ситуацию. Сюжетное движение и диалоги полностью подчиняет монтаж.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рене Клер не любил звук, считал его атрибутом театра. Слово для него было частью театра:

«...Тот, кто уверяет, что кино убьет театр, не знает природы этих двух искусств (употребим слово “искусство” за неимением лучшего). Тот, кто их сближает, плохо их знает. Все то, что сцена заимствует у фильма, и то, что кино заимствует у театра, мешает каждому из них идти своим путем. Говорящий фильм довел до предела эту путаницу, которая восходит еще к первым годам кино. Фильм, даже говорящий, должен создавать средства выражения, отличные от тех, которые использует сцена. В театре слово ведет за собой действие, то, что там видят, имеет второстепенное значение по сравнению с тем, что там слышат. В кино первое средство выражения — зрительный образ, картина, а словесная или звуковая часть должна играть лишь вспомогательную роль...»<sup>16</sup>

После прихода звука все ранее обретенные знания о работе с визуальным образом и прежде всего с ритмом, со временем, будто стали утекать у Клера сквозь пальцы. Увеличение количества профессий в кино повлекло за собой появление в титрах в графе «Монтаж» имен сторонних людей. Рука мастера, снявшего «Антракт», не злоупотреблявшего эффектами, мастера, которому не нужно было изошряться, чтобы показать движение или его отсутствие, сменилась постоянным использованием наплывов, уже ставших настолько грубыми, что смягчить скачущее болтливое повествование они были не в состоянии.

Здесь мы разобрали и привели примеры монтажных приемов в выбранных фильмах Рене Клера. Некоторые из них развились в ходе развития кино, как комизм, характер которого сместился с «предсказанного» статичными планами

<sup>16</sup> Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М. : Искусство, 1958.

события в сторону «непредсказуемого» благодаря появлению стремления к наибольшей подвижности камеры как противодействия утяжеляющим киноаппарат звукозаписывающим устройствам. Некоторые, такие как формирование через монтаж цельного визуального образа-символа, почти полностью исчезли, уступая место последовательным диалогам.

Такова классификация этих приемов в этот период творчества режиссера, но «...не смейтесь над нашей наивностью. Кино, которое известно вам, тоже лишь один из этапов эволюции, результат которой предугадать невозможно...»<sup>17</sup>. «...Пусть ваш взгляд хоть на секунду потеряет предвзятость. Любуйтесь совершенством движений и жестов — кинематограф возник для их записи...»<sup>18</sup>.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. **Антракт.** 1924, 22 мин; ч/б, немой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Авторы сценария: Франциск Пикабия, Рене Клер. В главных ролях: Франсис Пикабия, Жан Бёрлин, Инге Фрис, Марсель Дюшан, Ман Рей.
2. **Париж уснул.** 1924, 37 мин; ч/б, немой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Автор сценария: Рене Клер. В главных ролях: Мадлен Родриг, Анри Роллан, Альбер Прежан.
3. **Под крышами Парижа.** 1930, 92 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Автор сценария: Рене Клер. В главных ролях: Альбер Прежан, Пола Иллери.
4. **Призрак едет на запад.** 1935, 100 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Автор сценария: Роберт Эммет Шервуд. В главных ролях: Роберт Донат, Эльза Ланчестер, Джин Паркер.
5. **Соломенная шляпка.** 1927, 60 мин; ч/б, немой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Авторы сценария: Рене Клер, Эжен Мари Лабиш, Марк-Мишель. В главных ролях: Альбер Прежан, Гемонд Виталь, Ольга Чехова.
6. **Это случилось завтра.** 1944, 85 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Авторы сценария: Рене Клер, Дадли Николс. В главных ролях: Дик Пауэлл, Линда Дарнелл Джек Оуки.
7. **Я женился на ведьме.** 1942, 77 мин; ч/б, звуковой, художественный. Режиссер: Рене Клер. Авторы сценария: Роберт Пирош, Марк Коннелли. В главных ролях: Вероника Лейк, Фредрик Марч.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — Москва : Прогресс, 1968. — 344 с.
2. Теплиц Е. История киноискусства : в 4 т. — Москва : Прогресс, 1968. — Т. 1. — 336 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. / Ж. Садуль ; под общей редакцией С. И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1958. — Т. 1. — 612 с.
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. / под общей редакцией С. И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1982. — Т. 4, ч. 2. — 560 с.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. / под общей редакцией С. И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1963. — Т. 6. — 468 с.
6. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. — Москва : Прогресс, 1981. — 360 с.
7. Клер Р. Размышления о киноискусстве. — Москва : Искусство, 1958. — 232 с.
8. Кракауэр З. Под крышами Парижа // Киноведческие записки. — 2000. — № 46.

<sup>17</sup> Клер Р. Кино вчера. Кино сегодня. — М. : Прогресс, 1981.

<sup>18</sup> Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. — М., 1982. — Т. 4 (2).

---

Номинация  
«Литературоведение»

---

*Первая премия*

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ  
КАК МАРКЕР СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ СДВИГОВ  
В СОВЕТСКОМ ОБЩЕСТВЕ ПЕРИОДА ОТТЕПЕЛИ**

---

*КУЧЕРЕНКО Наталья Михайловна*  
Челябинский государственный институт культуры

---

**ВВЕДЕНИЕ**

В 1962 г. в издательстве «Советский писатель» вышел роман Даниила Гранина «Иду на грозу». Он начинается такими словами: «Волшебник прилетел в Москву шестого мая в восемь часов утра. Он первым сбежал по качающемуся трапу на бетонные плиты аэродрома. Взгляды встречающих устремлялись к нему и соскальзывали: никто не находил ничего особенного в этом стройном, загорелом парне в модном ворсистом пиджаке»<sup>1</sup>. «Ничего особенного» — это, конечно, авторское лукавство, ведь Гранин в этом произведении показал молодых ученых, гениальных первооткрывателей, как героев сомневающих, противоречивых, искренних, но, самое главное, в высоком смысле «обычных» людей, которые влюбляются, танцуют и носят модную одежду.

Когда мы читаем советскую литературу периода «оттепели», перед нами проходит целая галерея персонажей, детерминированных новым контекстом советской послевоенной жизни. Авторы уделяют значимое внимание одежде персонажей, их кругу чтения, музыке, которую они слушают. Чтобы вызывать доверие и эмпатию, герои должны были соответствовать быстро меняющейся социальной и культурной жизни, быть вписанными в новое понимание целей жизни советского человека. Быть модным, спортивным, заботиться о внешнем виде — не порок для человека, живущего в первые десятилетия мирной жизни. Страна-победитель взяла курс на ликвидацию продовольственных и жилищных проблем, и «в поисках радости»<sup>2</sup> молодые люди получили возможность вести борьбу не за жизнь вообще, а за ее качество.

Несмотря на эволюцию художественной стратегии авторов 1950–1960-х гг., можно говорить о доминировании в этом периоде реалистического письма. И дело не только в инструктивном выполнении писателями задач Пер-

---

<sup>1</sup> Гранин Д. А. Иду на грозу. — М.: Вече, 2005. — 573 с.

<sup>2</sup> Одно из самых известных произведений «оттепели» — пьеса В. Розова «В поисках радости» (впервые опубликована в журнале «Театр» в 1957 г.).

вого съезда писателей СССР (1934), на котором был утвержден рекомендуемый всем авторам подход к созданию литературного текста, т. е. ориентация на социалистический реализм, но и в особом типе читателя, воспитанного в доверии к художественному слову, запросе на «правду» в литературе<sup>3</sup>. Именно поэтому на Втором съезде писателей СССР (1954) основным докладчик А. Сурков заявил: «страна проделала огромный путь в короткие сроки, изменился читатель, и писателям нужно работать для него без “пафоса дистанции”, как это было в 20–30-е годы»<sup>4</sup>. Литература серьезным образом изменилась, в нее вернулся образ обычного человека, героя мирной жизни и труда, которому позволены сомнения и поиск верной жизненной позиции. В творчество снова пришел психологизм и острые конфликты мировоззрений. В конце 1953 — начале 1954 г. в отделе критики «Нового мира» (главный редактор А. Т. Твардовский) появились важнейшие статьи В. Померанцева, Ф. Абрамова, М. Лифшица, М. Щеглова об актуальном литературном процессе. «Лирический бюрократизм» (О. Бергольц) сменился «искренностью в литературе» (В. Померанцев)<sup>5</sup>.

Влияние тенденций этого периода развития литературы и, шире, искусства и культуры вообще можно увидеть и в современном российском контексте. Неслучайно в последние годы все чаще проводятся конференции, посвященные антропологическому, историософскому, культурологическому, литературоведческому изучению «оттепели» и ее рецепции в наши дни<sup>6</sup>. Появились новые монографические исследования, сборники статей, позволяющие проследить взаимосвязь материальной и художественной культуры в СССР во второй половине XX в.: «Политика литературы — поэтика власти»<sup>7</sup>; П. Вайль, А. Генис «60-е. Мир советского человека»<sup>8</sup>; «Эстетика “оттепели”. Новое в архитектуре, искусстве, культуре»<sup>9</sup>; А. Прохоров «Унаследованный дискурс. Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе “оттепели”»<sup>10</sup>; Н. Лебина «Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель»<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Социолог литературы Е. Добренко называет такой процесс взаимодействия читателя и писателя в советское время «формовкой» (об этом см.: Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. — СПб.: Академический проект, 1997. — 321 с.).

<sup>4</sup> Кормилов С. И. Второй съезд советских писателей как преддверие «оттепели» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2010. — № 4. — С. 48–65.

<sup>5</sup> Там же. — С. 49.

<sup>6</sup> Назовем некоторые из них: Международная конференция в рамках образовательной программы Музея Москвы «Текстильное наследие: материальное и нематериальное» (Москва, 19 ноября 2019 г.); Всероссийская научная конференция «Союз Советских Социалистических Республик как историко-культурный феномен» (Елец, 17 ноября 2021 г.); запланированная на сентябрь 2022 г. Международная научная конференция «Сделано в СССР: материализация нового мира» (Тюмень, 11 сентября 2022 г.).

<sup>7</sup> Политика литературы — поэтика власти: сб. ст. / под ред. Г. Обатнина, Б. Хеллмана, Т. Хуттунена. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 288 с.

<sup>8</sup> Вайль П. Л. 60-е. Мир советского человека. — М.: Corpus (ACT), 2013. — 448 с.

<sup>9</sup> Эстетика «оттепели». Новое в архитектуре, искусстве, культуре: сб. науч. тр. / под ред. О. В. Казаковой. — М.: РОССПЭН, 2013. — 493 с.

<sup>10</sup> Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». — СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. — 344 с.

<sup>11</sup> Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 204 с.



Мы полагаем, что вещный мир советского человека, создающий контекст для развития сюжета и раскрывающий персонажа, может быть осмыслен через анализ поэтики художественной детали, что приведет нас к пониманию ценностных иерархий советского общества периода «оттепели». Некоторые вопросы творчества авторов этого времени нуждаются в историко-культурном комментарии в связи с уходом многих реалий из современной жизни, так как отсутствие их понимания лишает прочтения произведения необходимой глубины. Направления литературного процесса 50–60-х гг. XX в. — молодежная проза, деревенская проза, проза о советском прошлом — получили развитие в творчестве Е. Водоласкина, Р. Сенчина, А. Варламова, С. Белякова, А. Иванова и многих других. Интерпретация их произведений также нуждается в понимании контекста творчества. Поэтому исследование советской повседневности как ресурса создания художественных образов в литературе «оттепели», влияния исторического контекста на реалистическое письмо второй половины XX в. обладает безусловной актуальностью.

**Материалом анализа** в нашей работе является проза авторов ведущего направления 50–60-х гг. XX в. — городской молодежной прозы: А. Гладилин «Хроника времен Виктора Подгурского» (1956), В. Аксенов «Звездный билет» (1961), Д. Гранин «Иду на грозу» (1962). Каждое из этих произведений было знаковым для изучаемого нами периода: повесть «Хроника времен Виктора Подгурского» положила начало «исповедальной» молодежной прозе; повесть «Звездный билет» В. Аксенова представила важный для литературы конфликт, связанный с поколенческим разрывом «детей» — двух братьев Денисовых (в противовес традиционному для литературы столкновению воззрений «отцов и детей» или идеологическому противостоянию «братьев»); роман «Иду на грозу» Д. Гранина закрепил за молодыми учеными репутацию героев времени.

**Целью** работы является анализ художественной детали как средства создания образа молодого современника эпохи «оттепели» и маркера социокультурных сдвигов в советском обществе.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи**:

- 1) проанализировать формирование модной нормы 1950–1960-х гг. и стратегий потребления советского человека в контексте социокультурных сдвигов в СССР периода «оттепели»;
- 2) определить теоретические границы понятия «художественная деталь», представить типологические разновидности художественной детали в литературном творчестве;
- 3) выявить роль детали в создании портретной характеристики персонажа и зависимость детали от реалистической художественной стратегии;
- 4) представить художественную деталь как основу достоверного образа молодого современника на примере повестей В. Аксенова «Звездный билет», А. Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского», в романе Д. Гранина «Иду на грозу».

**Объектом** исследования в работе является художественный дискурс молодежной прозы 50–60-х гг. XX в., **предметом** исследования — художественная деталь как средство создания образа в прозе эпохи «оттепели».

**Новизна исследования** заключается в том, что художественная деталь рассматривается как часть творческих стратегий ведущих авторов эпохи «оттепели», отражающих запрос читательской аудитории на новый тип героя и обновление

художественного письма, а также как отражение общей динамики советской социокультурной жизни этого периода и маркер формирования модного контекста послевоенных лет, что является художественным осмыслением ценностных сдвигов в советском обществе.

В **основе** исследования лежит междисциплинарный подход: научные работы о культуре и литературе эпохи оттепели (Т. Мищенко, М. Косинова, П. Вайль, А. Генис, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М. Майофис, М. Догадаева, Л. Горалик, Н. Богословский, Я. Прибыткова, Ю. Аксютин, С. Медведева), литературоведческие работы о поэтике художественной детали (Н. Тамарченко, В. Хализев, Ю. Манн, Е. Гусева, Н. Лукьянчук, А. Ермакова, А. Трубкина, Е. Варлакова, А. Садофьева, Г. Усольцева), труды по аксиологии и социологии культуры (В. Ильин, А. Ивин, Н. Костюрина, Г. Выжлецов, С. Б. Синецкий), социологии литературы (Б. Дубин, Н. Зоркая, М. Загидуллина, А. Рейтблат, Е. Добренко), теории моды (Н. Лебина, Ю. Демиденко, О. Вайнштейн, О. Хорошилова, Ю. Папушина, И. Гиллиган, И. Г. Клепп, Ж. Бодрийяр), исследования о прозе А. Гладилина, В. Аксенова, Д. Гранина (И. Попов, Е. Агапова, Т. Шумакова, В. Родимкина, Г. Сидорова, В. Гринфельд, А. Гаганова, Л. Демина). **Методы** исследования — комплексное сочетание интерпретационного, типологического, культурно-исторического и сравнительного методов.

**Структура работы** обусловлена целью и поставленными задачами. Работа состоит из введения, трех глав (каждая из которых состоит из двух параграфов), заключения, библиографического списка и приложения. В первой главе анализируются некоторые аспекты формирования моды 1950–1960-х гг., а также стратегии потребления советского человека. Во второй главе обобщается теория художественной детали, выделяются типологические разновидности художественной детали в литературном творчестве, делается вывод о способности художественной детали влиять на восприятие художественного образа-портрета в литературе. В третьей главе анализируются повести В. Аксенова «Звездный билет» и А. Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского», роман Д. Гранина «Иду на грозу»: художественная деталь анализируется через функциональный аспект, позволяющий сделать вывод о ценностных установках авторов-представителей молодежной прозы «оттепели».

**Теоретическая значимость** исследования заключается в обобщении данных по поэтике художественной детали в функциональном аспекте, показана взаимосвязь социокультурных и художественных стратегий отдельно взятой эпохи, показано взаимное влияние массовой культуры эпохи (моды) и литературы оттепели.

**Практическая значимость** данной работы заключается в возможности использования ее материалов в системе занятий по дисциплинам, посвященным изучению гуманитарных наук: истории и теории литературы, культурологии, социологии, в курсах, посвященных специфике «оттепельных» процессов в СССР.

Некоторые положения исследования были **апробированы** на XVII Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (НИУ Южно-Уральский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук, г. Челябинск, 7 апреля 2022 г.), 53-й и 54-й Всероссийских научных конференций молодых исследователей «Культурные инициативы» (Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, 15 апреля 2021 г. и 8 апреля 2022 г.).

## Глава 1

### МОДА В СОВЕТСКОЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ ЖИЗНИ

Рассматриваемый нами литературный период (начало 1950-х гг. — конец 60-х гг. XX в.) — это время восстановления народного хозяйства после Великой Отечественной войны, смерть И. В. Сталина и приход к власти Н. С. Хрущева, XX съезд партии и «оттепель» в культуре и искусстве. Именно на таком историческом фоне создаются новые художественные произведения, которые не просто вошли в круг чтения молодежи советского времени, но и остались в истории литературы и с интересом читаются в XXI в. Но, несмотря на кажущуюся близость второй половины XX в. и возможность прямого диалога с людьми — свидетелями глобальных изменений в советском социуме, многие контексты творчества авторов выглядят непонятными читателю наших дней. А мы знаем, что контекст — это «бескрайне широкая область связей литературного произведения с внешними ему фактами как литературными, текстовыми, так и внехудожественными и внетекстовыми (биография, мировоззрение, психология писателя, черты его эпохи, культурная традиция, которой он причастен)»<sup>12</sup>: знание реалий дает чтению объем и проясняет не только мотивы и сюжет произведения, но и дает ключ к пониманию литературного психологизма. Поставив цель проанализировать художественную деталь как основу создания правдивого образа молодого современника в городской молодежной прозе периода «оттепели» на примере романов В. Аксенова «Звездный билет» и А. Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского», а также выявить инструмент создания образа ученого в романе Д. Гранина «Иду на грозу», мы должны найти свидетельства социокультурных сдвигов в советском обществе. Для этого нам необходимо обратиться к теории моды и культурной антропологии, чтобы понять, как изменились советская повседневность и быт молодого человека первого послевоенного поколения.

#### 1.1. Модным быть не стыдно: формирование советской моды как культурная проблема

Советская экономика определялась пятилетними планами, и на изучаемый нами период, т. е. послевоенное время, приходится пятая, шестая и седьмая пятилетки. И если проследить за задачами, которые ставила перед промышленностью партия, мы увидим качественную динамику. Задачи четвертой пятилетки (1946) — «восстановить пострадавшие районы страны, восстановить довоенный уровень промышленности и сельского хозяйства и затем превзойти этот уровень в более или менее значительных размерах»<sup>13</sup> (доминанта — восстановление). Задача пятой — дальнейшее укрепление промышленности (1951). Задачи шестой (1956) должны были свидетельствовать о подъеме и развитии всех отраслей экономики, но были скорректированы раньше срока в 1959 г. семилетним планом

<sup>12</sup> Хализев В. Е. Контекстуальное изучение // Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. — 2-е изд. — М.: Высшая школа, 2000. — С. 291.

<sup>13</sup> Сталин И. В. Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы 9 февраля 1946 года // Сталин И. В. Сочинения: в 18 т. — М.: Писатель, 1997. — Т. 16. — С. 5–16.

с повышенными показателями (на XXI съезде)<sup>14</sup>, конечной целью подъема стало бы построение коммунизма к 1980 г.<sup>15</sup> Важным моментом для нас является то, что экономика начала перестраиваться и обращать большее внимание на повседневную жизнь обычного человека, т. е. планируемые мероприятия закрывали не только базовые потребности, но и качественно улучшали жизнь.

Литературовед М. Майофис указывает на некоторые интересные факты, доказывающие наш тезис. В 1953 г. в Москве вновь открыл двери для покупателей знаменитый ГУМ (Главный универсальный магазин). Публичные городские пространства получили новое назначение: в 1955 г. для экскурсий был открыт Московский Кремль; в 1958 г. вместо снесенного храма Христа Спасителя и недостроенного Дворца Советов построили общедоступный открытый бассейн «Москва». В 1954 г. в крупных городах появляются новые кафе и рестораны, а в Москве даже открывается первое кафе-автомат (там посетители, опуская монету, получали еду и напитки без контакта с продавцом). Похожую систему — прямой контакт покупателя с товаром — ввели и в промтоварных магазинах. Так, в 1955 г. у посетителей Центрального универсального магазина (ЦУМ) в Москве появилась возможность ходить по привычным нам торговым залам с изделиями, которые покупатели могли свободно брать, щупать, рассматривать<sup>16</sup>.

Молодые люди страны громко заявляют о себе, и эта тенденция вписывается в общемировой контекст — с 50–60-х гг. XX в. на молодежь как на социально-демографическую группу обращают пристальное внимание, а социологами на их примере изучается явление «молодежных субкультур»<sup>17</sup>. Молодые люди переживают период становления социальной зрелости, пытаются войти в мир взрослых и адаптироваться к нему<sup>18</sup>, а если установленные в этом мире нормы отличаются от привычных, то подрастающее поколение вступает с ним в конфликт, протестуя против «старой жизни». Внешний вид в такой ситуации становится бессловесным средством трансляции мировоззрения<sup>19</sup>, которым молодежь начинает активно пользоваться.

Забота о внешнем виде и быте не является теперь чем-то неуместным: в стране-победителе жизнь и должна быть новой и удобной. Но такой важный момент, как внешний вид человека, а тем более молодого человека, — это контролируемая сфера. В целом говорить о советской моде без упоминания политики не представляется возможным, так как регламентация повседневности партией

---

<sup>14</sup> См.: XX съезд КПСС. 14–25 февраля 1956 года. Стенографический отчет. — М.: Политиздат, 1956. — URL: [ua.bookfi.org/book/781902](http://ua.bookfi.org/book/781902).

<sup>15</sup> Н. С. Хрущев во время выступления на XXII съезде КПСС в 1961 г. объявил, что к 1980 г. в СССР будет построен коммунизм. См.: Программа Коммунистической партии Советского Союза // XXII Съезд Коммунистической партии Советского Союза. 17–31 октября 1961 года: стенографический отчет: в 3 т. — М.: Политиздат, 1962. — Т. 3. — С. 295–296.

<sup>16</sup> Майофис М. Хрущевская оттепель — демонтаж сталинской системы // Онлайн-университет Arzamas [Электронный ресурс]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1484>.

<sup>17</sup> Буфеева И. Ю. К истории дизайна костюма. Молодежная мода: социально-психологические предпосылки становления и особенности художественно-стилевого решения в эпоху Ренессанса // Дизайн и технологии. — 2016. — № 55 (97). — С. 127–137.

<sup>18</sup> Гвишиани Д. М. Молодежь // Краткий словарь по социологии / под общ. ред. Д. М. Гвишиани, Н. И. Лапина; сост. Э. М. Коржева, Н. Ф. Наумова. — М.: Политиздат, 2001. — С. 316.

<sup>19</sup> Буфеева И. Ю. Указ. соч. — С. 128.

оставалась на высоком уровне. Феномен моды заинтересовал государство, так как стал интересен обществу.

Война приостановила развитие советской моды, но отрасль начала восстанавливаться сразу после окончания военных действий. Так, во второй половине 1940-х г. образуется централизованная сеть моделирования одежды: с целью обучения граждан «искусству одеваться» открываются региональные Дома моделей, где в основном разрабатываются новые фасоны для швейных фабрик<sup>20</sup>. Там же специалисты занимаются еще одной важной задачей — разрабатывают концепцию «советской моды», которая рассматривалась, в том числе, как средство идеологической пропаганды. Основными принципами «советской моды» можно назвать<sup>21</sup>:

- внедрение в производство лучших практик не только отечественного, но и мирового моделирования (от публичного обращения к иностранным практикам отказались вследствие борьбы с космополитизмом<sup>22</sup>);
- активное использование народных мотивов;
- демократичность, общедоступность, массовость и бессловность.

Социологический энциклопедический словарь определяет моду как «образцы, манеры, вкусы, преобладающие в определенной среде в определенное время в отношении одежды, предметов быта, искусства и т. д.»<sup>23</sup>. Мода опосредована психической и социальной жизнью человека<sup>24</sup>, поэтому вряд ли можно создать ее искусственно, четко следуя нормативно-правовым документам. Тем не менее мода выступает и как социальная норма поведения, которая может быть вполне обязательной и жесткой<sup>25</sup>. Власти просто не могли закрыть глаза на данное явление, с помощью которого можно, в том числе, формировать необходимую для советского человека систему ценностей.

Текстильная и швейная промышленность начала восстанавливаться, власти поручили модельерам повлиять на советскую социалистическую моду, которая будет контрастировать с западной. Идеологи советской моды уже не отвергали все западные тенденции, а старались адаптировать наиболее подходящие из них, конкурируя за советского потребителя. Постановления, приказы и распоряжения требовали от работников швейной промышленности снабдить граждан красивыми и хорошими нарядами, но конкретной стратегии для этого не давали, из-за чего на разных этапах производства возникали проблемы и новые фасоны внедрялись медленно<sup>26</sup>. Л. В. Беловинский в «Энциклопедическом словаре советской повседневной жизни» отмечает, что мода в СССР постоянно наталкивалась на

---

<sup>20</sup> Клинова М. А. Советская мода второй половины 1940-х годов на страницах модных и сатирических изданий // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: История. Политология. Социология. — 2021. — № 1. — С. 65–70.

<sup>21</sup> Журавлев С. В. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991 гг. — М. : Институт Российской истории РАН, 2013. — 496 с.

<sup>22</sup> Клинова М. А. Указ. соч. — С. 69.

<sup>23</sup> Черных А. И. Мода I // Социологический энциклопедический словарь: на рус., англ., нем., фр. и чеш. языках / ред.-координатор Г. В. Осипов. — М. : ИНФРА М–НОРМА, 1998. — С. 186.

<sup>24</sup> Килошенко М. И. Психология моды: учеб. пособие для вузов. — М. : Оникс, 2006. — 320 с.

<sup>25</sup> Там же. — С. 122.

<sup>26</sup> Захарова Л. Г. Советская мода 1950–60-х годов: политика, экономика, повседневность // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 55–80.

дефицит, и большинство людей носили не то, чего бы им хотелось<sup>27</sup>, в то время как на различных международных мероприятиях создавалась иллюзия благополучия советской моды<sup>28</sup>. Пока советский потребитель все чаще начинает ориентироваться на общемировые стандарты моды, власть хоть и прислушивается к обществу, продолжает осуществлять контроль модной сферы, опираясь на идеологические стандарты скромности и простоты<sup>29</sup>.

Мода, пришедшая из нелегальных каналов, считалась «разлагающей». Молодых людей, которые одевались экстравагантно, не по-советски, часто обвиняли в стиляжничестве. Стиляги являлись особой субкультурой, образцом которой был преимущественно воображаемый американский образ жизни. Власть боролась с модной молодежью, однако элементы их стиля вскоре стали официальными. «Обладать хорошим вкусом» означало использовать одежду в соответствии с ее классификацией, т. е. надевать для работы/театра/похода подходящие «утвержденные» наряды. Художники-модельеры старались формулировать концепцию «советской моды» — она способствует эстетическому воспитанию, отражает успехи промышленности, вкусы людей и т. п.

Но теоретические положения не всегда получалось воплотить на практике. Вместо единой «советской моды» формируются два, во многом независимых друг от друга направления — идеальное и реальное. Идеальная мода, разработанная лучшими модельерами, была недоступной для массового потребителя и существовала в журналах, на показах; реальная же мода представляла собой слабое ее подобие<sup>30</sup>. Промышленность, как и экономика в целом, была серьезно разрушена войной — товары имели низкое качество или вовсе отсутствовали на полках, однако власти давали оптимистичные обещания, которые текстильные и швейные отрасли были не в состоянии выполнить<sup>31</sup>.

В 1945 г. возобновляется выпуск «Журнала мод». Редакторы акцентируют внимание на экономном и рациональном использовании материалов (что логично для разоренной войной страны), но на деле представленные в этом же выпуске журнала модели далеко не всегда были экономными<sup>32</sup> (рис. 1). В целом почти все модные издания второй половины сороковых годов редко соответствовали советской действительности с дефицитом товаров, карточным распределением, неприглядным коммунальным бытом и пропагандой тяжелого самоотверженного труда. Несмотря на некоторые публикации о моде в других журналах, которые были более приближены к реалиям советской жизни («Работница», «Советская женщина»), модный дискурс пока что носил элитарный характер<sup>33</sup>.

Даже если на полках социалистических стран и появлялись привлекательные наряды, возникало множество других потребительских проблем. Например,

---

<sup>27</sup> Беловинский Л. В. Мода // Беловинский Л. В. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — С. 355.

<sup>28</sup> Журавлев С. В. Указ соч. — С. 433.

<sup>29</sup> Там же. — С. 432.

<sup>30</sup> Там же. — С. 433.

<sup>31</sup> Бартлетт Дж. FashionEast: призрак, бродивший по Восточной Европе. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 360 с.

<sup>32</sup> Здесь и далее в квадратных скобках указаны изображения, помещенные в приложении. Нумерация по порядку.

<sup>33</sup> Клинова М. А. Указ. соч. — С. 68.

в 1951 г. в статье польского журнала отмечалось, что местные фабрики производят привлекательные платья, но очень больших размеров<sup>34</sup>. Дж. Бартлетт предполагает, что подобные изделия являлись аналогом величественных архитектурных сооружений соцреализма, принуждая людей «физически соответствовать непомерным идеологическим амбициям власти»<sup>35</sup>. Иногда больших размеров, наоборот, не хватало, сложно было найти даже простые вещи домашнего гардероба, не говоря уже об обуви<sup>36</sup>.

В начале пятидесятых годов в Европе уже начался экономический подъем, рождалось «общество потребления», а мода становилась важным аспектом жизни и средством для управления потребительским поведением<sup>37</sup>. В СССР же в это время — в силу другой экономико-политической модели — отрасль моды развивалась не так быстро и активно, но уже ощущалась неизбежность перемен. С 1953 г. культурная жизнь страны и правда начала оживать — формировались и укреплялись международные связи, стали возможными некоторые зарубежные командировки и гастроли, расширилось участие советских ученых в иностранных конференциях и конгрессах<sup>38</sup>. Эти события, несомненно, способствовали распространению на территории СССР западной моды, а после XX съезда КПСС, доклада Н. С. Хрущева и начавшегося процесса десталинизации масштабы этого явления многократно увеличиваются<sup>39</sup>.

Отношение к западным модным тенденциям также претерпело изменение — теперь они не отрицались, с ними пытались открыто конкурировать. мода рассматривалась как способ одержать очередную победу в «холодной войне». Важным культурным событием в этом контексте стал Международный фестиваль молодежи и студентов, прошедший в Москве в 1957 г. под лозунгом «За мир и дружбу»<sup>40</sup>. Тысячи молодых иностранцев посетили столицу СССР, их культура поражала и интересовала советских людей, многие из которых впервые общались с гражданами других стран (рис. 2). Особенно фестиваль повлиял на молодежь, которая и до этого события активно интересовалась иностранными ценностями. Изменения в молодежной культуре затронули язык (обилие англицизмов), поведение (манерные жесты, развязная походка), музыку и танцы (джаз, рок-н-ролл, буги-вуги), досуг («фланирование» — прогулка с целью показать себя, свой наряд), но самое главное — сильно изменился внешний вид юношей и девушек, чьи яркие фигуры все чаще появлялись на улицах, репрезентируя стилинг<sup>41</sup>.

<sup>34</sup> Цит. по: *Бартлетт Дж.* FashionEast: призраки, бродившие по Восточной Европе. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 148.

<sup>35</sup> Там же. — С. 149.

<sup>36</sup> *Захарова Л. Г.* Указ. соч. — С. 57.

<sup>37</sup> *Ермилова Д. Ю.* История домов моды: учеб. пособие для высш. учеб. заведений. — М.: Академия, 2003. — 288 с.

<sup>38</sup> *Медведев Р. А.* Н. С. Хрущев: политическая биография. — М.: Книга, 1990. — С. 123–124.

<sup>39</sup> *Габур В. С.* Влияние моды на культурное сознание молодежи: феномен стилинга в СССР в 1940–1960-е гг. // Вестник Вятского государственного университета. — 2011. — № 4 (1). — С. 148–152.

<sup>40</sup> *Полонский Д. Ф.* Всемирные фестивалы молодежи и студентов // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. — М.: Советская Энциклопедия, 1971. — Т. 5. — С. 449–450.

<sup>41</sup> *Габур В. С.* Указ. соч. — С. 150.

Для парней характерными можно считать рубашки-распашонки, короткие и узкие брюки-дудочки (позже, наоборот, брюки с очень широкими штанинами), пиджаки с широкими плечами, обувь с острыми носами или на толстой подошве, длинные и широкие галстуки с рисунками (вся эта одежда была чрезвычайно яркой и вызывающей), прическу «кок» и тонкие усики (рис. 3). Девушки носили короткие юбки, яркие блузки и жакеты, туфли на толстой подошве, короткие стрижки<sup>42</sup>. Интересно, что подобная одежда (часто иностранного производства) официально нигде не продавалась, следовательно, стилиаги получали ее не совсем легальными способами или создавали своими руками.

Пресса постоянно обличала стилиаг, адресуя им разгромные статьи и карикатуры в сатирических журналах (рис. 4). Авторы статей указывали на плохой вкус и вызывающее поведение, но некоторые из них полагали, что яркая одежда не всегда является показателем моральных ценностей человека. Тема стилиажничества была очень популярной не только в СМИ, но и в изданиях, связанных с этикетом: там яркую молодежь, естественно, противопоставляли понятиям скромности, нравственности, коллективизма и т. д.<sup>43</sup> Впрочем, большинство стилиаг не были настроены оппозиционно, а лишь стремились выделиться из толпы экстравагантным костюмом. Постепенно понятие «стиляга» стали применять гораздо шире, имея в виду разные случаи молодежного самовыражения, выходящего за рамки привычного<sup>44</sup>.

Реформы 1960-х значительно улучшили жизненный уровень граждан, однако выросли не только их доходы, но и запросы, под которые не успевала перестраиваться промышленность. Основательное становление моды произошло благодаря формированию важного для страны социалистического среднего класса, чьи представители привыкли к жизни в хороших условиях, поэтому между властью и новым классом сложился негласный договор: граждане имеют доступ к модной и качественной одежде, но не «злоупотребляют» модой, оставаясь в рамках скромности и умеренности. Все это поддерживали и государственные СМИ, модные издания и многочисленные руководства по этикету — они четко объясняли, что и как стоит носить, уделяя внимание практически всем сферам жизни (рис. 5). Этим самым регулировались модные тенденции, которым не следовало выходить за рамки приличного<sup>45</sup>.

Таким образом, мода начинает серьезно влиять на повседневную жизнь и экономику страны; власти признают ее важную социокультурную функцию.

## 1.2. Стратегии советского потребления и пути к созданию модного образа

Стратегии потребления одежды советскими гражданами делились на легальные и нелегальные. Легальными считались: покупка в магазинах готовой одежды и тканей, обращение в ателье, самостоятельный пошив, перешив старых нарядов. Нелегально можно было добыть редкие, иностранные или дешевые вещи, но это

<sup>42</sup> Беловинский Л. В. Стиляга // Беловинский Л. В. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — С. 589.

<sup>43</sup> См., например: Гольбина Л. Г. Искусство одеваться. — Л. : Лениздат, 1959. — 243 с.

<sup>44</sup> Журавлев С. В. Указ. соч. — С. 424.

<sup>45</sup> Бартлетт Дж. Указ. соч. — С. 217.



было сопряжено с определенным риском — покупка одежды у спекулянтов и кустарей, а также обращение к частным портным могли повлечь наказание<sup>46</sup>.

Власти долгие годы пытались наладить производство хорошей одежды и ее поставку в магазины, но ассортимент все равно не удовлетворял потребителей, и дело вовсе не в высоких требованиях граждан. Почти всегда в магазинах не хватало одежды и обуви, присутствовали проблемы с размерами, товары поступали не по сезону — в таких условиях процветала деятельность спекулянтов. Они скупали в официальных магазинах дефицитные товары, а затем продавали их на рынках, в магазинах или «на дому» по завышенной цене. Провоцировали дефицит и наживались на нем руководители предприятий и работники торговли, вступая в сговор со спекулянтами. Группы перекупщиков наладили неформальные поставки товаров между регионами, способствуя перераспределению одежды в стране. Еще одна группа людей — кустари — самостоятельно производила и дешево продавала товары, которые отсутствовали в обычных магазинах. Такие изделия не подвергались контролю, поэтому благоприятствовали распространению альтернативной моды. Государство, конечно, боролось с такими нелегальными видами деятельности, хотя и не очень эффективно: проблема крылась в законодательстве, которое оставляло некоторые возможности для спекулянтов «выйти сухими из воды». Доказанные преступления наказывались жестко — лишением свободы на срок не менее пяти лет с конфискацией имущества<sup>47</sup>.

Самостоятельный пошив стал чрезвычайно популярным в 1950–1960-е гг., и государство его всячески поощряло: росло производство и продажа швейных машин, организовывались доступные курсы по шитью, в школе стали обязательными уроки домоводства, самопошив пропагандировался в СМИ, в огромных тиражах выпускались брошюры по рукоделию с выкройками, зарисовками и инструкциями, а также соответствующая литература. Хозяйки шили самостоятельно не только для себя и своей семьи, но еще и на заказ (часто знакомым и друзьям), а специалисты из ателье после официальной работы брали частные заказы, которые были гораздо выгоднее. Такие портные действительно пользовались популярностью, ведь государственные ателье уступали им по всем важным параметрам: длинные очереди, высокие цены и долгий срок изготовления наряда вынуждали людей обращаться к частному пошиву.

Все это происходило в условиях запрета индивидуальной трудовой деятельности: за пошив одежды с коммерческими целями можно было получить уголовную статью, ведь такие «частники» не платили налоги, развивали нелегальный рынок и представляли конкуренцию для государственных ателье (у которых существовала важная функция — цензурировать модные тенденции Запада). И все же власть вполне терпимо относилась к подобным проявлениям, поскольку снабжение граждан модной одеждой до сих пор являлось проблемой для советской промышленности. Негласный договор с государством какое-то время позволял заниматься частным пошивом, который закрывал потребительские запросы более эффективно, чем государственная система<sup>48</sup>.

Самостоятельный и частный пошивы получили широкое распространение по нескольким причинам. Во-первых, одежда в магазинах была в дефиците,

<sup>46</sup> Захарова Л. Г. Указ. соч. — С. 60.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же.

а представленные товары часто имели высокую цену или не удовлетворяли желаниям покупателей. Во-вторых, многие люди все еще жили небогато и самопошив был хорошим способом сэкономить бюджет. В-третьих, сохранялось восприятие одежды как большей ценности (ее не выкидывали до полного износа, постоянно перешивали, покупка новой вещи становилась праздником)<sup>49</sup>.

Существовал еще один источник модной одежды и обуви. С 1960-х гг. все интенсивнее происходили госзакупки в странах-членах Совета экономической взаимопомощи и некоторых западных государствах (Чехословакии, ГДР, Финляндии и др.). В Москве даже организовали сеть магазинов, куда поставлялись данные товары. Проблемой здесь стало сравнение импортных товаров с отечественными, где последние зачастую уступали по качеству.

Модные предпочтения граждан формировались благодаря фотографиям моделей и профессиональным выкройкам в модных журналах, показам в Домах моделей, выставкам и фестивалям, эстраде, советским и иностранным кинокартинам. Тема моды в кино стала одним из излюбленных сюжетов, люди подражали героям картин и, вдохновляясь их образами, переносили в жизнь модные тенденции. Зарубежные фильмы особенно ценились с точки зрения стиля, модные фасоны тут же перенимались советскими девушками и юношами. К тому же для дальних регионов страны кино было чуть ли не единственным способом узнать о современных веяниях. При этом мировая мода уже успевала уйти вперед, что было привычным для СССР, куда западные новинки всегда доходили с опозданием.

Л. Захарова выделяет три вида культуры потребления советскими гражданами исходя из отношения к моде<sup>50</sup>:

- 1) «модная» — одевались в соответствии с модой, пользовались услугами ателье и частных портных, иногда шили одежду самостоятельно;
- 2) «смешанная» — не всегда следили за модными тенденциями, покупали готовую одежду советского производства, но также использовали стратегии потребления как у предыдущей группы;
- 3) «консервативная» — мода не являлась приоритетом, покупали готовую одежду в магазинах и на рынках, прибегая, к тому же, и к индивидуальному пошиву (в ателье и у частных портных).

В это время росло также количество торгово-промышленных выставок на территории СССР (в том числе зарубежных), пользующихся огромной популярностью у советских людей, которые хотели быть частью модного дискурса. Так, миллионы граждан посетили значимый для отрасли Всемирный фестиваль мод 1967 г. в Москве<sup>51</sup>.

Российский историк С. В. Журавлев и финский социолог Ю. Гронов в книге об истории советской моды приходят к выводу, что четкой унифицированной идеологии моды в стране так и не сложилось. Действуя в основном через пропаганду, государство требовало соблюдать в одежде скромность и простоту, сохраняя за населением некоторые права для интерпретации этих понятий<sup>52</sup>. При этом за очевидно вызывающие наряды порой следовали серьезные наказания.

<sup>49</sup> Журавлев С. В. Указ. соч. — С. 76.

<sup>50</sup> Захарова Л. Г. Указ. соч. — С. 74.

<sup>51</sup> Журавлев С. В. Указ. соч. — С. 460.

<sup>52</sup> Там же. — С. 461.

К 1960-м гг. мода стала нормой жизни: каждый человек мог одеться в стильные (иногда и заграничные) вещи, и его не обвиняли в диссидентстве или космополитизме. Некоторые специалисты все еще напоминали о несовместимости моды с высокими коммунистическими целями, но феномен моды уже был легитимизирован: государством поощрялись эстетически хорошие наряды, индивидуальный стиль, модный дискурс постоянно освещался в прессе, проводились фестивали и показы мод. Советское общество, особенно молодежь, с трудом представляло себя вне этой системы.

Важно также отметить, что после войны возникает потребность в кадрах для предприятий различного типа, изменилось представление о «грамотном» человеке, молодежь едет учиться в крупные города, создавая там молодежную субкультуру вокруг образовательных центров (университетов и НИИ). Естественно, что главными точками притяжения для амбициозной талантливой молодежи становятся Москва и Ленинград, в которых культура потребления безусловно отличалась от провинциальной. Поэтому все указанные процессы сильнее всего повлияли именно на столичную образованную молодежь. И ее репрезентация в прозе этого периода напрямую отражает проанализированные нами процессы.

Разнообразие возможностей для потребления становится важным фактором для определения жизненных стратегий молодого человека: а ради чего он получает образование? Ради открытия на благо страны или для очередного предмета мебели, который можно купить на зарплату инженера?

## Глава 2 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ АВТОРА

Проза эпохи «оттепели», по мнению ведущих исследователей этого периода, отличается серьезным пересмотром принципов создания художественного произведения. Если с 1930-х гг. литературная ситуация стремилась к унификации, выработке одного художественного метода — соцреализма, то к 1950-м гг. становится очевидно, что «бесконфликтность», разорванность литературы и жизни ведут к появлению низкохудожественных текстов. Осознание этого проявилось в официальных документах времени: в апреле 1952 г. в газете «Правда» была опубликована статья «Преодолеть отставание драматургии»<sup>53</sup>; в декабре 1954 г. на Втором съезде советских писателей Михаил Шолохов, ведущий советский прозаик, высказался о современной литературе как о «мутном потоке», против которого нужно выстроить «надежную плотину», «иначе нам грозит потеря того уважения наших читателей, которое немалыми трудами серьезных литераторов завоевывалось на протяжении многих лет»<sup>54</sup>. Проблемы, по которым шла дискуссия, нельзя полагать внутрицеховыми: неслучайно в приведенной выше ци-

<sup>53</sup> Бесконфликтности «теория» // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков: в 9 т. — М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. — Т. 1. — 1962. — Стб. 577–580.

<sup>54</sup> Шолохов М. А. Речь на Втором Всесоюзном съезде советских писателей // Шолохов М. А. Собрание сочинений: в 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956–1960. — Т. 8. — 1960. — С. 295–305.

тате видна забота о читателе. Слова-маркеры публичных обсуждений — правда (Л. Чуковская «О чувстве жизненной правды»<sup>55</sup>) и искренность (В. Померанцев «Об искренности в литературе»<sup>56</sup>). Для нас важно, что, определив для писателей направление на описание меняющейся современности, критики и теоретики этого периода вдохнули новую жизнь в реалистическую художественную стратегию. Не ставя себе цель подробно исследовать реализм как способ отражения действительности<sup>57</sup>, укажем на его важнейший принцип: художественный мир, создаваемый автором, детерминирован множеством реальных факторов, автор понимается в нем как исследователь действительности (как писал еще в XIX в. критик Н. Добролюбов — «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения»<sup>58</sup>). Поэтому новые социокультурные явления, в том числе мода советского времени, исследованные нами в предыдущей главе, находят реалистическое отражение в способе презентации и описания героя эпохи. Художественная деталь занимает важное место в реализме «оттепели», так как позволяет создать правдивый образ молодого современника. Поэтому необходимо понять, какие ресурсы художественности есть в данном средстве изобразительности.

## 2.1. Деталь как часть художественного образа. Типология художественной детали

Важной составляющей для художественной системы текста является художественная деталь. Исследователи по-разному определяют ее сущность и функции. Такая неопределенность может быть следствием сложности самого феномена, а также широкого его проявления в других видах искусства (например, в кинематографии или живописи).

Обратимся к некоторым определениям, которые помогут понять сущность изучаемого феномена в литературоведении. А. А. Черняков говорит о том, что художественная деталь — это «форма объективации художественной идеи»<sup>59</sup>. «Самая малая единица предметного мира произведения», — пишет о художественной детали Л. В. Чернец<sup>60</sup>. А. Б. Есин определяет данное понятие как «мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность»<sup>61</sup>, например вещь, жест, элемент интерьера и т. п. И. А. Щирова говорит о детали

<sup>55</sup> Чуковская Л. К. О чувстве жизненной правды // Литературная газета. — 1953. — 23 дек. — С. 1.

<sup>56</sup> Померанцев В. М. Об искренности в литературе // Новый Мир. — 1953. — № 12. — С. 218–245.

<sup>57</sup> Аникст А. А. Реализм // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 624.

<sup>58</sup> Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Современник. — 1860. — № 3. — С. 34.

<sup>59</sup> Цит по: Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2003. — С. 14.

<sup>60</sup> Чернец Л. В. Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высш. шк.; Академия, 1999. — С. 42.

<sup>61</sup> Есин А. Б. Изображенный мир // Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. — М.: Флинта, Наука, 2000. — С. 49.

как о «компоненте художественного образа», что обладает разной степенью эстетической активности<sup>62</sup>.

Эти и другие определения художественной детали объединяет следующая мысль: деталь является малой, но важной частью многостороннего, сложного, широкого художественного мира. Описывая данное понятие, Е. С. Добин сравнивал деталь с точкой, которая имеет тенденцию расширяться и образовывать круг<sup>63</sup>. Деталь обладает большим потенциалом для воздействия, способная дать простор человеческому воображению, она приглашает читателя творить искусство вместе с автором. Художественная деталь способна активизировать восприятие человека, ведь она отмечает только незначительный признак явления или ситуации, а остальное читатель «дорисовывает» сам. Из-за этого у реципиента возникает ощущение самостоятельности, словно он независим от мнения автора<sup>64</sup>.

Обычно деталь выражает исключительно внешний признак обширного явления, которое невозможно охватить во всей его полноте. При расшифровке детали нет однозначности, ее содержание воспринимается по-разному, потому что находится в зависимости от личных качеств читателя и условий восприятия.

Часто деталь становится лейтмотивом конкретного произведения, цикла текстов или всего творчества автора. Лейтмотив — регулярно воспроизводимый ведущий смысловой мотив, повторяющийся элемент структуры<sup>65</sup>. Так, лейтмотив, представленный в виде пейзажной детали, прослеживается в лирике М. Ю. Лермонтова (лазурные небо и тучи). Использование детали в качестве основного мотива помогает раскрывать индивидуальный авторский стиль, создавать единую художественную систему текста.

В основном художественная деталь используется для того, чтобы дать характеристику главным героям или среде<sup>66</sup>: косвенно, не говоря прямым текстом, писатель предлагает интерпретировать, казалось бы, незначительные моменты сюжета.

Художественная деталь неразрывно связана с литературным образом. Детали считаются компонентами, отдельными средствами создания образа. Художественный образ можно определить как «воспроизведение явлений жизни в конкретно-индивидуальной форме»<sup>67</sup>. Образ несет познавательную функцию, но информация, которая в нем содержится, достаточно субъективна, наполнена авторскими представлениями о мире. Деталь и образ словно два полюса, восприятие которых происходит одновременно и неразрывно<sup>68</sup>. В литературе де-

<sup>62</sup> Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ. — СПб. : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2003. — С. 15.

<sup>63</sup> Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. — Л. : Сов. писатель: Ленингр. отделение, 1981. — С. 303.

<sup>64</sup> Кухаренко В. А. Художественная деталь // Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. — М. : Просвещение, 1988. — С. 110.

<sup>65</sup> Николаев П. А. Лейтмотив // Литература и язык: энциклопедия / гл. ред. А. П. Горкин. — М. : Росмэн-Пресс, 2006. — С. 456.

<sup>66</sup> Белокурова С. П. Деталь художественная // Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. Словари онлайн [Электронный ресурс]. — 2005. — URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/85-деталь%20художественная>.

<sup>67</sup> Ястребов А. Л. Художественная деталь // Введение в литературоведение: учебник / под общ. ред. Л. М. Крупчанова. — М. : Оникс, 2005. — С. 265.

<sup>68</sup> Цит. по: Щирова И. А. Указ. соч. — С. 48.

тализация неизбежна, с помощью нее автор может по-настоящему воссоздать образ предмета или явления со всеми его особенностями, при этом важен опыт читателя и его воображение<sup>69</sup>. Человек, встречая художественную деталь, видит что-то конкретное, но множество этих деталей составляет абстрактную, не выраженную словами суть образа.

Мнения исследователей о типологии художественной детали разнятся. В. А. Кухаренко в зависимости от выполняемых деталью функций предлагает следующую классификацию:

- изобразительная деталь косвенно создает зрительный образ в основном природы и внешности, употребляется единично;
- уточняющая деталь, фиксируя незначительные подробности вещей или обстановки, косвенно создает впечатление их достоверности, распределяется кучно;
- характерологическая деталь непосредственно создает образ, как бы мимоходом фиксируя черты персонажа, рассредоточивается по всему тексту;
- имплицитная деталь создает образ отношений между персонажами или между героем и реальностью, употребляется единично и концентрированно<sup>70</sup>.

В учебнике для студентов «Введение в литературоведение» под общей редакцией Л. М. Крупчанова можно найти следующие разновидности художественной детали<sup>71</sup>:

- словесная;
- портретная;
- предметная;
- психологическая;
- пейзажная;
- деталь как форма художественного обобщения;
- бытовая деталь.

Здесь также выделяют и бытовую деталь, которая указывает на обстановку, привычки, склонности персонажа и т. п., она выполняет прежде всего характерологическую функцию.

М. А. Березняк выделяет три типа детали: констатирующая, имплицитная и репрезентирующая<sup>72</sup>. И. А. Щирова предлагает функционально-семантическую классификацию детали, где выделяет эмоционально-нейтральную, эмоционально-окрашенную, эмоционально-сущностную детали, а также эмоциональный символ<sup>73</sup>.

А. Б. Есин выделяет прежде всего детали внешние и психологические. Внешние художественные детали повествуют о том, как выглядят герои и что их окружает; они делятся на портретные, пейзажные и вещные. Психологические же детали раскрывают внутренний мир персонажа — переживания, желания, отношения и др. Четко отделить внешние и психологические детали нельзя, ведь

<sup>69</sup> Чернец Л. В. Указ. соч. — С. 42.

<sup>70</sup> Кухаренко В. А. Указ. соч. — С. 111.

<sup>71</sup> Ястребов А. Л. Указ. соч. — С. 266.

<sup>72</sup> Цит. по: Щирова И. А. Указ. соч. — С. 49.

<sup>73</sup> Там же. — С. 50.

они отражают и дополняют друг друга, иногда переходя из одной категории в другую. Исследователь, в зависимости от характера художественного воздействия, также выделяет детали-подробности и детали-символы, опровергая утверждение Е. С. Добиной о том, что «деталь художественно выше подробности»<sup>74</sup>. Детали-подробности, по мнению ученого, создают реалистичную картину происходящего, описывая ее полноценно и со всех сторон; подробности передают психологические переживания, располагаются в произведении кучно. Детали-символы находятся в тексте единично, они емко выделяют общую сущность предмета или явления, часто символ транслирует некое отношение автора.

Важно рассмотреть и другую группу художественных деталей, выделяемую А. Б. Есиным. Психологические детали по-разному проявляют себя в текстах. Если их мало и они являются вспомогательными, то это элементы психологического изображения, которые не имеют важного значения. Если же психологические детали обширны, являются необходимыми для понимания сути произведения, то мы наблюдаем психологизм — освоение и изображение внутреннего мира героя средствами художественной литературы (подробное и глубокое)<sup>75</sup>.

Существуют три основные формы психологического изображения: прямая (выражение внутреннего мира героя), косвенная (внешние проявления чувств), суммарно-обозначающая (краткое обозначение чувств). Изображение внутреннего мира достигается с помощью приемов психологизма, среди них можно выделить форму повествования от первого или от третьего лица, психологический анализ и самоанализ, внутренний монолог, умолчание и др.<sup>76</sup>

Таким образом, обобщая теоретические положения, можно утверждать, что художественная деталь определена тремя составляющими: изображение — уточнение (детализация) — характеристика. Реалистический тип письма через деталь имеет возможность выйти на уровень социально-психологической типизации действительности.

## 2.2. Деталь в контексте создания портретной характеристики персонажа

Реалистический тип письма как способ «мыслить литературу» через повседневность отражает окружающий нас мир, который является познаваемым и постижимым, поддающимся логическому анализу. Для реалистического письма характерна глубокая психологизация героев (при этом их внутреннее состояние неотделимо от внешнего мира, который становится стимулом для мыслей и поступков), подробное воссоздание действительности, наличие позиции повествователя с объективной точкой зрения. За счет этого и происходит идентификация читателя с героем, ведь авторы стремятся изобразить саму жизнь<sup>77</sup>. Подробно,

<sup>74</sup> Есин А. Б. Указ. соч. — С. 50.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. — С. 56–61.

<sup>77</sup> Антошук Л. К. Реалистическое письмо как доминанта поэтики отечественной массовой литературы (на примере любовного романа) // Дергачевские чтения — 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VII Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 2–3 октября 2004 г.). — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. — С. 158–162.

реалистично изобразить окружающую действительность со всеми ее особенностями как раз помогают художественные детали. При их умелом использовании автором из подробностей интерьера, пейзажа, внешности, характера героев складывается единая картина — сложная, неповторимая, живая. Цельная и стройная художественная система произведения заставляет верить и эмоционально вовлекаться в происходящее. Из классификации, представленной выше, ясно, что реалистический текст немаловажен без деталей, поскольку они важны и для подробного описания мира, и для психологического изображения персонажей.

Именно деталь позволяет настроить оптику читателя. Неслучайно Л. Н. Толстой писал, что впечатление на читателя производится тогда, когда «художник находит бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства»<sup>78</sup>.

В. Е. Хализев определяет портрет персонажа как сумму внешних характеристик и деталей: «телесных, природных и, в частности, возрастных свойств (черты лица и фигуры, цвет волос), а также всего того в облике человека, что сформировано социальной средой, культурной традицией, индивидуальной инициативой (одежда и украшения, прическа и косметика)»<sup>79</sup>. Движения тела, позы, жесты, выражения лица, движения глаз, которые характерны для героя, как раз и фиксируются портретом. Из всего этого формируется устойчивый стабильный комплекс черт «внешнего человека»<sup>80</sup>.

Рассматриваемый нами далее тип детали Белокурова определяет как «портретную деталь». Под портретом исследователь понимает изображение внешности героя как способ его характеристики<sup>81</sup>. Сюда входит описание не только лица и тела, но и одежды, поведения, жестикуляции, мимики, различных особенностей. Знакомство с героем часто начинается с портрета, который может отражать внутреннее состояние, формируя наше представление о личности персонажа. Однако внешние черты могут и не соответствовать характеру, все зависит от культуры общества и характера художественной условности.

В формах портретной характеристики можно выделить:

- портретное описание (перечень портретных деталей, иногда комментарии о личности персонажа);
- портретное сравнение (для ясности образа, внешности используются сравнения);
- портрет-впечатление (определенных черт как таковых нет, описывается общее впечатление от внешности).

Таким образом, деталь работает на раскрытие сложности и многоплановости художественного образа-портрета. Кроме того, как портрет может отражать типическое и индивидуальное, так и детали могут говорить о принадлежности к какой-либо группе (субкультуре) или об индивидуальности персонажа.

Так как цель нашего исследования — показать, как новые социокультурные условия эпохи «оттепели» отразились в художественных текстах, не просто

<sup>78</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1951. — Т. 30. — С. 605.

<sup>79</sup> Хализев В. Е. Портрет // Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. — М. : Высш. шк., 2004. — С. 181.

<sup>80</sup> Там же. — С. 204.

<sup>81</sup> Белокурова С. П. Указ. соч.



отразив модные реалии этого времени, но и тип мышления молодого человека, а главное — повлияли на аксиологию художественных феноменов, мы уточняем, с какого рода деталями мы работаем при анализе выбранных художественных текстов (А. Гладилин «Хроника времен Виктора Подгурского», В. Аксенов «Звездный билет», Д. Гранин «Иду на грозу»).

Мы исследуем то, что исследователи называют «вещные художественные детали». Они описывают мир созданных человеком предметов, в том числе и одежду. Функции вещи могут быть различны:

- изображает принадлежность к профессии/классу и т. д.;
- характеризует героя, передает его психологическое состояние;
- выражает авторское отношение;
- изображает уклад жизни в целом (вещь не как вспомогательное средство для характеристики людей, а особая часть мира).

Образ должен воспроизводить действительность, его цель — передать общее через единичное — как раз здесь деталь и играет важную роль. Воплощаясь в тексте, деталь транслирует конкретный художественный образ, частью которого и является.

Кроме того, важно, что описание модного предмета одежды — это часть экспозиционного описания персонажа. То есть по первому появлению мы можем уже судить о нем, а подтвердится или нет наше впечатление — и есть сюжетная интрига. Поэтому большинство вещных деталей локализовано в начале художественного текста.

Итак, художественная деталь как изобразительная подробность, как часть художественного образа и предметного мира произведения имеет множество классификаций и функций. Исследователи сходятся в том, что деталь — это важный компонент более крупного художественного целого. Деталь часто неоднозначна, она оставляет простор для интерпретаций, приглашая читателя к сотворчеству. Для нас важным является общее мнение исследователей, что деталь так или иначе отражает ценностные представления автора о мире, является способом показать психологию и мотивы персонажа.

### Глава 3

#### МОЛОДЕЖНАЯ ГОРОДСКАЯ ПРОЗА ЭПОХИ «ОТТЕПЕЛИ»: ОТ ДЕТАЛИ К ОБРАЗУ

В первой и второй главах нашего исследования мы показали, что меняющаяся в стране атмосфера в эпоху «оттепели» поставила перед писателями важный вопрос: каким должен быть современный советский человек, изображенный в литературе? Дискутируя о принципах изображения действительности, литераторы вышли на проблему героя. Выше мы писали о том, как изменилась городская среда — в вузы и на производство пришли молодые люди, которые изменили культуру повседневности. Но важно, что изменились новые герои времени. Любимым персонажем эпохи стал молодой ученый — физик, математик, инженер-конструктор, романтик от науки, совершающий открытия в мире объективных законов. По словам М. Липовецкого, число ученых и инженеров резко увеличилось именно во времена «оттепели», а в период с 1950 по 1965 г. количество должностей в этих и смежных отраслях возросло более чем в 4 раза.

Средний класс СССР постепенно наполнялся представителями этой научно-технической интеллигенции, на которую возлагали надежды касательно модернизации страны (не только научной/производственной и т. п., но еще и модернизации идеологической)<sup>82</sup>.

Но все ли молодые герои-ученые одинаковы? Какие ценности эпохи они транслируют через сюжет и конфликт литературного текста? Можно ли совместить модный пиджак и укрощение электричества?

### 3.1. Молодежная городская проза эпохи «оттепели»: «поэтика искренности»

Новые «искренние» герои (В. Померанцев) действительно нашли себе место в литературе 1950–1960-х гг. — в «молодежной» прозе. С 1955 г. начал выходить журнал «Юность» (главный редактор Валентин Катаев) и дал возможность публиковаться целому новому поколению молодых прозаиков, среди которых Анатолий Гладилин, Анатолий Кузнецов, Василий Аксенов, Владимир Краковский, Юлиан Семенов, Анатолий Приставкин и др.

Определяющим жанром новой молодежной прозы была исповедь, которая обратила внимание читателя на личность, которой еще предстоит определиться с жизненными приоритетами. Герой не просто становится ближе и понятнее, теперь ему по-настоящему сопереживали. «Потерявшим цель в жизни, усомнившимся в затверженных с детства истинах, находящимся в остром конфликте с окружающей действительностью», — таким перед нами предстал молодой человек «оттепели»<sup>83</sup>. Перспектива завязнуть в быте и выполнять однообразную работу, как их родители и старшие товарищи, пугала юношей, поэтому они бежали на стройки, в рыбацкие колхозы и т. п. — пытались найти себя в глобальном значимом процессе. И они даже обретали счастье в общем деле, но не теряли индивидуальности, не растворялись в толпе. Это романтические герои-бунтари, строители нового мира, которые протестовали против мелочной регламентации всего привычного. Их бунтарство в художественном произведении выражено через систему сигналов — художественных деталей. Одежда, речь, поведение были отличны от ранее принятых норм. Герои увлекались новой музыкой, подвергали сомнению старые моральные ценности, выглядели эпатажно или, напротив, демонстрировали полное пренебрежение к костюму. Внутренняя свобода, раскованность, независимость — об этом трубил образ юноши в «исповедальной» прозе.

Авторы, создавая литературные тексты, и сами были юны, а потому надеялись героев искренним романтизмом, открытостью, оптимизмом. «Молодая» проза обратила внимание на проблемы современной, прежде всего городской молодежи: взрослея в условиях меняющейся реальности, ребята должны были определиться с непростыми вопросами нравственного и профессионального ха-

---

<sup>82</sup> Липовецкий М. Физик как новый культурный герой: научно-техническая интеллигенция и ее ценности // Онлайн-университет Arzamas [Электронный ресурс]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1391>.

<sup>83</sup> Лейдерман Н. Л. Исповедальная проза // Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. И. Современная русская литература: пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 3 т. — М. : Академия, 2003. — Т. 1. — 413 с.

рактера. Исповедь, усиление личностного начала, поиск новых изобразительных средств — все это было присуще прозе 1950–1960-х гг.<sup>84</sup>

В 1956 г. в журнале «Юность» была опубликована повесть 21-летнего автора Анатолия Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского», которая положила начало «исповедальной» прозе и принесла Гладилину всесоюзную популярность. Сюжетная схема произведения похожа на типичный для того времени «производственный» роман, где молодой герой после неудач и духовных терзаний обретает счастье в труде, в коллективной работе на благо всей страны, но смысл текста находится в конфликте с шаблоном, повествуя о других, новых ценностях юного поколения. Акцент в «Хронике ...» смещен с общественного на личное — интересна именно жизнь героя<sup>85</sup>, который по собственной воле изолируется от окружающего мира, часто уходит в себя, много думает, размышляет, мечтает. Друг Гладилина, А. А. Кабаков, утверждал, что повесть «взорвала литературную гладь», потому что рассказывала настоящую человеческую историю и доказывала, что писать можно «как хочется, а не как положено»<sup>86</sup>. Для бюрократии молодая проза становится ошибкой, Анатолия Гладилина и других писателей пытаются загнать в рамки<sup>87</sup>, однако произведения «молодой» прозы обретают все большую популярность. По следам, оставленным Виктором Подгурским, пройдут многие авторы, в числе которых и Василий Аксенов.

Безвестного медика В. Аксенова первый раз печатают также в журнале «Юность»: в 1959 г. вышла повесть «Коллеги», а затем в 1961 — «Звездный билет», они принесли писателю феноменальную известность. Молодой Аксенов быстро становится одним из лидеров «исповедальной» прозы. Примечательно, что сам писатель стилизовался — носил прическу «кок», ярко одевался и слушал запрещенный джаз, поэтому и его юных героев не обошло стороной это увлечение. Зоя Богуславская говорила: «То ли Аксенов внес в литературу городской молодежный сленг начала шестидесятых, то ли молодежь заговорила языком его героев. Наверное, и то и другое»<sup>88</sup>. Василий Аксенов поднимал острые для периода «оттепели» общественные проблемы (например, конфликт внутри поколений)<sup>89</sup>, которые, конечно, не оставались без внимания критиков и широко обсуждались. Особое внимание писатель уделял психологизму, стараясь правдиво и точно изобразить своих современников, молодых ребят, ищущих свое место в жизни.

<sup>84</sup> Саватеев В. Я. Измученные соцреализмом (о «молодежной прозе» периода «оттепели» 60 лет спустя) // Интернет-журнал «Молоко» [Электронный ресурс]. — 2016. — № 1. — URL: <http://moloko.ruspole.info/node/6994>.

<sup>85</sup> Большев А. О. Анатолий Гладилин // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 1. — С. 134.

<sup>86</sup> Петров Д. По следам Виктора Подгурского // Новая газета. — 2021. — 29 сент. (№ 109). — С. 20.

<sup>87</sup> Петров Д. Возмутитель спокойствия // Новая газета [Электронный ресурс]. — 2019. — 25 окт. — URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/10/25/82492-vozmutil-spokoystviya>.

<sup>88</sup> Цит. по: Есинов В. М. Четыре жизни Василия Аксенова. — М.: РИПОЛ классик, 2016. — С. 231.

<sup>89</sup> Карпов А. С. Василий Аксенов // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 1. — С. 79.

«Иду на грозу» (1962) — самый известный роман Даниила Гранина — также рассказывает историю о смелой, ищущей, стилижной молодежи, но немного в ином ключе. Главными героями здесь являются ученые-физики, которые мечтают о великих открытиях, но в процессе своего научного и жизненного пути молодым людям постоянно приходится делать серьезный морально-нравственный выбор. Гранин в произведениях часто изображает разного рода исследователей и ученых; для большинства людей этот мир загадочен и непонятен, а писатель высокохудожественно преподносит образы гениальных, «не от мира сего» людей науки. Его творчество поднимает вопросы духовного поиска, места человека в мире, истинной науки. «Иду на грозу» читали люди разных профессий и возрастов, роман стал знаковым и оказал влияние на повышение авторитета науки, молодые люди, стремящиеся быть похожими на героев Гранина, активно подавали заявления в технические институты<sup>90</sup>.

Покажем, как вещная деталь в произведении влияет на портретную характеристику персонажей, а также становится способом психологической репрезентации и выражением ценностных установок автора.

### 3.2. От «кем быть» к «каким быть»:

#### художественная деталь в молодежной прозе «оттепели»

#### (на примере повестей А. Гладилина, В. Аксенова, романа Д. Гранина)

Для прозы «оттепели» свойственно внимание к мелким повседневным деталям. Тщательно описанные бытовые процессы придают всему тексту правдивость, читателю проще поверить в историю и эмоционально вовлечься в происходящее. Уточняющая вещная деталь важна, прежде всего, для создания и раскрытия образа героя<sup>91</sup>; сами по себе вещи позволяют делать некоторые выводы, которые в итоге могут сложиться в важную для понимания картину. Интересующий нас стиль героев и его описание в литературе — область художественной детали, детали вещной.

Обратимся к повести Анатолия Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского». Автор сообщает, что осенью 1953 г. в Москве на улице Горького появилось много новых кучек пестро одетой молодежи — стилиг, не поступивших в институты из-за большого наплыва абитуриентов и не сумевших найти работу из-за отсутствия опыта. Они слонялись по ресторанам и коктейль-холлам, чтобы хоть как-то скоротать время. Позже многие из этих ребят все же нашли свою дорогу, но эта осень не прошла для них бесследно, заставив искать выход из сложившейся ситуации и задуматься о будущем.

Повествование ведется как несобственно-прямая речь или прямая речь (глава 6 отличается от основного повествования, так как в ней нам представлены выдержки из личного дневника Виктора), поэтому все детали вещного мира произведения показаны нам через взгляд героев — Виктора Подгурского, Нины

<sup>90</sup> Полторак С. Н. Образ изобретателя и ученого новой формации в произведениях Д. А. Гранина // Память о прошлом — 2019: сборник научных трудов VIII Самарского историко-архивного форума, посвященного 100-летию со дня принятия Декрета «Об изобретениях» (Самара, 25–29 марта 2019 г.) / отв. сост. О. Н. Солдатова. — Самара: Российский государственный архив в г. Самаре, 2019. — С. 152–160.

<sup>91</sup> Кухаренко В. А. Указ. соч. — С. 110.

Истриной и др. Они наделены ценностью в их сознании, выстраиваются в определенную иерархию.

Виктор Подгурский — выпускник, проваливший вступительные экзамены в институт, твердо идет по улице в ненастную погоду: без шапки, в синем, накрепко подпоясанном старом плаще с военными пуговицами, воротник поднят, руки глубоко засунуты в карманы (рис. 6). В экспозиции перед нами портрет молодого человека, чье эмоциональное состояние симметрично погоде. Уже здесь можно понять, что Виктор рос в небогатой семье, но следил за своим внешним видом, и поэтому его внешний вид, состояние одежды, которое невозможно поправить (стипендии не будет), глубоко его огорчают. Сравним: герой, только планирующий поступление в МАТИ (Московский авиационно-технологический институт), перед нами в «новом костюме», но осенью, после проваленных экзаменов, он уже в «старых ботинках»: «Но его ботинки не были даже целыми и с чугуном могли сравниться, пожалуй, только по весу. В них уже плескались целые озера. Ботинки бодро чавкали, с каждым шагом вбирая новые и новые порции воды, и ногам было более чем прохладно»<sup>92</sup>. Человек, не перешагнувший через порог новой жизни, и не может быть в сияющих начищенных ботинках. Деталь представляет перед нами не просто неудачника, но человека, который решил наказать себя сам.

По словам В. С. Родимкиной, в «Хронике времен Виктора Подгурского» «прослеживается социальная не востребованность и одиночество героя — явления, воплощенные молодежной прозой того времени. Виктор — собирательный образ только зарождающегося поколения “шестидесятников”. Поколения, которое настроено против общества, несет в себе конфликт с коллективизмом, с ценностями развитого социализма»<sup>93</sup>. Автор показывает, как учеба в вузе влияет на самооценку героев. Так, например, самоуверенность Нины Истриной во многом определяется тем, что она студентка Бауманского института.

Чуть позже, в подъезде, когда Виктор подглядывал в окно Нины, мы видим, что он одет в ковбойку с расстегнутым воротом — излюбленную стилистами клетчатую рубашку (рис. 7). Волосы его спадали на лоб подобно прическам хулиганов из подворотни, пока он курил папиросу за папиросой: «Женщина вошла в подъезд и вздрогнула. В темноте стоял человек и курил. И, наверное, это был страшный человек, стоявший с определенной целью. Он не спускал глаз с освещенных окон первого этажа в доме напротив. Женщина успела заметить, что человек одет в ковбойку с расстегнутым воротом. Волосы его спадали на лоб. Такую прическу обычно носят хулиганы. Человек — на вид ему было лет двадцать — внимательно оглядел ее. Ноги женщины сделались деревянными». Автор последовательно нанизывает детали, которые покажут нам неустроенность и неприкаянность героя.

Герои очень молоды, и им еще предстоит определиться с отношением ко многим важным вещам, в том числе и с противоположным полом, «существованиями в юбках»: «Можно ли верить девчонкам, этим странным созданиям, которые

---

<sup>92</sup> Здесь и далее цитируется по: *Гладилин А. Т.* Хроника времен Виктора Подгурского // Электронная библиотека Ридли [Электронный ресурс]. — URL: <https://readli.net/chitatonline/?b=79986&prg=1>.

<sup>93</sup> *Родимкина В. С.* Типология конфликта в повести Анатолия Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского» // Вестник Брянского государственного университета. — 2017. — № 1 (31). — С. 207–210.

носят юбки, самый неудобный из всех изобретенных человечеством видов одежды, — девчонкам, которые еще во времена школы удивляли нас тем, что шарахались от всех ребят, на вечерах жались по углам и на все вопросы мальчиков, на все их бледные попытки поухаживать отвечали коротко и односложно: “Дурак! ”?».

Друзья юноши в целом выглядели как обычные городские ребята. Ленька — черненький, похожий на грузина юноша, ходил в куртке насыщенного синего цвета. Вадим (или Дима, как называли его друзья), высокий сутуловатый блондин, носил штурманские часы со светящимся циферблатом, которые считались культовой вещью, ведь именно эти часы надел Юрий Гагарин во время первого полета в космос (рис. 8). Даже уличные хулиганы не смогли пройти мимо этого аксессуара.

Отчаянно влюбленный Виктор постоянно думает о предмете своего дыхания — Нине, красивой, всегда хорошо одетой девушке с большими глазами, чуть насмешливой улыбкой и невообразимым количеством поклонников. Одним из них был Олег, молодой инженер с курчавыми волосами. Виктор подумал, что если расчесать, смазать и пригладить волосы Олега, а затем сделать пробор, то получится идеальный муж. Конечно, ведь такие прически пользовались популярностью у столичной молодежи (рис. 9). В кафе на ужине с Ниной наш герой увидел Олега в шикарном белом пиджаке, который видится очевидным преимуществом перспективного инженера над бездельником Виктором.

Ратновский, студент, еще один «соперник» Виктора, ходил в коротком полушубке с чемоданчиком. Когда Подгурский замечает его на вечере отдыха для первокурсников, то думает: «пижон пижоном». Именно этому герою автор дает возможность показать, насколько еще необычны женщины, решившие стать инженерами. Неслучайно чувствующий свою несостоятельность как поклонник, Ратновский произносит монолог о женщинах и нарядах: «Вы говорите о литературе, музыке, об институтах и разных там высоких материях. А как только попался обеспеченный человек, вы раз — и замуж. И сразу все кончается. Муж, давай на наряды... Удивляюсь, как ты еще в институт ходишь. Ведь все равно бросишь».

В финале повести автор рисует целостную картину советского общества, выбирая для описания метро в час пик. Пока Виктор ждал Нину в метро, вокруг него проносилась сама жизнь: домой спешили уставшие после очередного дня люди — кто-то с работы или после магазинов, кто-то из театров и кино (они обыкновенно были одеты лучше остальных). Вот прошел чем-то озабоченный важный юноша в кожаном пальто и в шляпе (студент), толстенький низкий мужчина в шинели с офицерскими погонами, симпатичная девушка в модном пальто. Ближе к зиме метро наполнялось людьми в теплых мокрых пальто и шапках, в пуховых и вязаных платках, со свертками, чемоданами, сумками (рис. 10). Из подобных описаний действительности складывается полноценный социокультурный контекст произведения.

История Виктора в произведении — не исключение, он нашел себя в работе лаборантом на заводе, и мысли его заняты производством. Аля отмечает: «Ты совсем стал другой. Когда ты пришел на завод, ты был замкнутым, смотрел на всех исподлобья, таким презрительным взглядом. Теперь у тебя и улыбка другая. Только вот еще часто мурлычешь себе под нос о каких-то осыпающихся листьях...». Завод дал парню новые смыслы и ощущение нужности, позволил определиться с влюбленностью. Несмотря на то, что перед нами личная, индивидуальная история, вещный мир текста создает социокультурный контекст,

в котором отражены многие важные вещи времени: размежевание молодежи по уровню притязаний и образования, детерминированность внешнего облика возможностями, разные пути к благосостоянию.

Еще одна повесть, которая стала настоящей сенсацией для литературы того времени, — «Звездный билет» Василия Аксенова. Невероятное количество художественных деталей, вызывающих интерес, можно найти в этом произведении. Повествование ведется от лица двух братьев, каждый из которых показан нам на перепутье: Дима закончил школу, Виктор — на пороге научного открытия. В этом произведении вещный мир становится маркером поколенческого размежевания, так как Диме всего 17, а Виктору уже 26 лет, у них разный жизненный опыт, несмотря на то, что они из одной семьи.

Димка предстает перед нами стриженным под французский ежик бунтарем в чешской рубашке с «искорками», в штанах неизвестного происхождения (а именно в черных джинсах) со «швами наружу» и австрийских туфлях. Истинный стилига в модных иностранных вещах, достать которые было не так уж и просто. Его друзья, впрочем, выглядят не хуже — для похода в кафе Алик выбирает следующий образ: джемпер, фестивальный платок на шее, очки, стильная прическа с боковым пробором. Юра, как и сам Дима, наряжается в вечерний костюм и галстук-бабочку. Виктор смотрит на закуривающую компанию из окна и думает: «Они очень сдержанны, немногословны, как истинные денди. Забавно!»<sup>94</sup>. К компании, цокая каблучками-гвоздиками, подходит прелестная Галя, Алик обращает внимание на ее новое платье, и девушка кружится как манекенщица. В другой день в садике их дома Виктор с приятелем наблюдает за компанией друзей: парни в остроносых ботинках и Галя в туфельках отбивают ногами в такт мотивам джаза. Тогда изысканных стилиг в обществе больше выделяли не узкие брюки, а остроносые туфли<sup>95</sup> — дефицитный товар, часто импортный, поэтому мужчина в остроносых ботинках считался вполне состоятельным и невероятно модным. Итак, перед нами типичный образ продвинутой московской молодежи конца 50-х — начала 60-х гг. (*рис. 11*), который не вызывал воодушевления у старшего поколения. Так что вполне логично, что появившаяся в дверях садика в строгом сером костюме Зинаида Петровна (мама Гали, инспектор РОНО) сильным движением стирает помаду с губ дочери и отчитывает ее за безделье. Галя идет домой, но вскоре на минутку возвращается в садик, уже в старом платье и драных тапках на босую ногу.

На свидание с невестой Виктор повязывает галстук. Пока по улице пронесется поток машин, герой издали рассматривает Шурочку в узком красном платье и думает, что она чрезвычайно мила и одета со вкусом. Так считал не только Виктор, поэтому к невесте уже приближались какие-то «сопляки», вместо галстуков у них на шеях висели шнурки, а один даже был с усиками (*рис. 12*). Под шнурком наверняка понимается галстук-боло, обычно он состоял из куса шнура или плетеной кожи с металлическими наконечниками и закреплялся декоративной застежкой (*рис. 13*). Галстук-боло вошел в моду стилиг, но не особенно

<sup>94</sup> Здесь и далее цитируется с указанием страницы в скобках по: Аксенов В. П. Звездный билет (сборник). — М. : Эксмо, 2008. — 860 с.

<sup>95</sup> Лебина Н. Б. От «Коллег» до «Апельсинов». Проблемы моды и стиля в ранней прозе Василия Аксенова: взгляд историка // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2018. — № 49 (3). — С. 269–296.

прижился, зато усики-«мерзавчики» являлись их яркой отличительной чертой. Получается, что это были достаточно дерзкие представители нового поколения, ведь даже «Димка ни за что не нацепил бы на себя шнурок. Все, что угодно, он может нацепить на себя, но не такую похабную веревочку» [54].

Обстановка, окружающая героев, симметрична модному контексту. Сначала молодые люди живут в Москве, в трехэтажном доме под названием «Барселона». Через низкий и мрачный тоннель с улицы можно попасть во внутренний четырехугольный двор с маленьким садиком в середине. Четыре лестницы ведут жителей к своим комнатам через длинные извилистые коридоры скрипучей, надоевшей, темной, облупленной, но такой родной «Барселоны». Как и все дома в Москве, этот дом живет своей жизнью — по вечерам в окнах мелькают силуэты десятков людей, в саду собираются жители, а местные мальчишки настраивают магнитофон, чтобы оглушать соседей музыкой. Всем домом провожают звезду «Барселоны», мастера художественного слова Филиппа Громкого, который с элегантными чемоданами садится в новенькое такси, уезжая до осени. Местный спекулянт Тима расстраивается, что Громкий не предупредил его об отъезде в Ригу, а последний уже машет шляпой на прощание. В «Барселоне» царил привычная для того времени атмосфера многоквартирного дома, которая скорее тяготила юных героев: они, боясь всю жизнь провести на одном месте, мечтали вырваться из своей обители. И сбежали, и увидели множество мест, и даже решили, что они станут им новым домом. Это приключение буквально поделило жизнь героев на две части, поэтому, вернувшись в Москву после долгих скитаний и тяжелых испытаний, Дима видит руины «Барселоны» — остатки той легкой и беззаботной детской жизни. В уцелевшей части дома парень может в последний раз предаться воспоминаниям и найти свой «звездный билет».

Димка и его друзья в процессе своего «путешествия» встретили множество людей, образ которых раскрывает нам модные и культурные тенденции СССР 60-х гг. XX в. Например, ребята встретили трех парней-перегонщиков, что были одеты в очень аккуратные костюмы; знаменитого кинодеятеля Иванова-Петрова в великолепных остроносых туфлях и штанах без манжет; молодых пижонов-рабочих в элегантных черных костюмах; продавца Матти в синем костюме и нейлоновой рубашке; актера Долгова в светлом пиджаке и темном галстуке; старого товарища Димки — Баулина — в синем заграничном плаще и фуражке с крабом. Да и сами друзья по прибытии в Таллин выглядели весьма экстравагантно: Галя в голубой блузке с закатанными рукавами и в черных брючках выше щиколотки, парни все в черном, Алик к тому же в очках и с бородкой. Местная молодежь смеялась над ними, называя гусями и попугаями, на меткую шутку про бородку кто-то ответил, что сейчас в Москве такая мода — под Фиделя Кастро.

На празднике Долгова все мужчины были в вечерних костюмах и белых рубашках — конечно, ведь там собрались друзья и знакомые именитого актера, большинство из которых наверняка известные и состоятельные люди, выдающиеся деятели культуры. «Сплошные корифеи», — думал Димка. У него не было с собой костюма, и его наверняка это расстраивало, поэтому во внутреннем монологе он хвастался перед гостями «курткой что надо» и своим юным возрастом. На научной сессии в институте Виктора все также гуляют в костюмах, ведь это самый настоящий праздник; весь в черном, с белым платочком в нагрудном кармане, шагает и Виктор, думая, что сейчас, в таком виде, его можно снимать в кино.



После суровой работы в рыбацком колхозе шикарные джинсы Димы сильно износились. И когда ему принесли робу, резиновые сапоги, телогрейку и берет, то из городского стилиста парень превратился в настоящего рыбака. Спустя время он отрастил бороду, и теперь его точно было не узнать, что и сделала Галя, когда вернулась к ребятам. На складе колхоза она ходила в косынке, комбинезоне и ватнике, со шваброй в руках, но неизменно с покрашенными губами. Девушка мерзла на улице в дешевом прорезиненном пальто, однако телогрейку не надевала. В общежитии же Галя одета в более привычную для себя одежду — брюки и белую накрахмаленную блузку вроде мужской рубашки; она также причесана, и губы ее, как и всегда, «намазаны». Очевидно, что Гале, истинной актрисе, не подходит жизнь и работа в колхозе, тяжелый физический труд, но она готова на многое ради возлюбленного. Казалось бы, в таких условиях следование моде вовсе не обязательно (иногда даже мешает), однако Галя продолжает строго следить за своим внешним видом. Мы полагаем, что мода в данном случае поддерживает моральное состояние девушки, являясь той ниточкой, что связывает ее с прежней счастливой жизнью. Тогда она беззаботно танцевала в садике, кружилась в новых платьицах, а все вокруг сравнивали ее с французской актрисой Брижит Бардо (мировым секс-символом 1960-х). В период «оттепели» активно распространяется зарубежный кинематограф, который во многом влиял на общественные критерии женской красоты. Так, в 1960 г. в СССР был показан фильм «Бабетта идет на войну» с участием Брижит Бардо, и именно после этого фильма стала популярной женская прическа «бабетта»<sup>96</sup> (рис. 14), которую мы можем заметить и у нашей героини в общежитии: «Галя причесана (волосы соответственным образом спутаны)» [92].

Дима, в очередной раз возвратившись с вахты, видит «цивильного» блондина в сером коротком пальто, в белой рубашке с галстуком, с венгерским чемоданом — это его брат Виктор, типичный представитель научной интеллигенции. Юноша думает, что «Виктор выглядит сейчас, как четыре года назад, когда он только что окончил институт. Он очень элегантный и веселый, даже какой-то легкомысленный» [87]. На заработанные в колхозе деньги Димка покупает для папы типично эстонский свитер, а для мамы типично эстонский платок и брошку. Покупает он и пальто и тут же отдает его в мастерскую, чтобы укоротить и сузить. Готовое пальто он надевает так же, как Виктор, — подняв воротник. Димка многое переосмыслил за время самостоятельной жизни, и теперь очевидно, что старший брат ему не враг, а вполне достойный пример: «Виктор, слышишь ты меня? Я тобой горжусь. Я буду счастлив, когда время придет, и твое имя... запишут куда-то золотом...», — скажет Дима, но уже после смерти брата.

Таким образом, в повести В. Аксенова детали модной одежды также выполняют несколько функций: демонстрируют принадлежность к определенной субкультуре — городской стильной молодежи или молодым ученым, маркируют разрыв между поколениями советской молодежи, отражают динамику взросления молодого героя и изменение его ценностных представлений.

В романе «Иду на грозу» Даниила Гранина ярко описывается образ современных молодых ученых, которые стремились к открытиям и с интересом решали сложные задачи; они разительно отличались от старшего поколения ученых, многие из которых давно потеряли энтузиазм и не предлагали ничего нового,

<sup>96</sup> Лебина Н. Б. Указ. соч. — С. 272.

довольствуясь изжившими себя научными теориями. В силу специфики жанра в романе не одна сюжетная линия, но в целом конфликт в произведении можно определить через столкновение эгоистических желаний и служения науки как жизненных траекторий.

Главные герои Олег Тулин и Сергей Крылов — физики, занимающиеся проблемами атмосферного электричества, друзья, каждому предоставлена возможность совершить открытие (рис. 15). Олег Тулин как раз олицетворяет новую, молодую, «стильную» науку. Общительный и обаятельный, истинный стилиста, он не только любил наряжаться и проводить вечера в ресторанах, но и добился значительных успехов в профессиональной деятельности, ведь был действительно талантливым физиком. Тулину всегда сопутствовала удача, по жизни он шел легко и радостно; Крылов даже задавался вопросом, как могли сотрудники воспринимать всерьез такого веселого, в стилижном пиджаке, иногда походившего на мальчишку руководителя. «Прогуливается такой прощельга взад-вперед, руки в брюки, — видите ли, думает!»<sup>97</sup>, — высказался о Тулине некий подвыпивший мужчина. Впрочем, такое вполне общепринятое отношение к его образу редко мешало Олегу в научной среде, так что он с радостью носил модные вещи: пиджак в клетку с разрезом сзади, легкие сандалии, обтягивающие спортивные брюки, яркую клетчатую рубашку навыпуск (подобную очень хотел иметь Ричард, который в выцветшей клетчатой ковбойке с белыми пуговицами явно походил на стилиста). Даже на комиссии Тулин выглядел элегантно в своем строгом костюме — белая рубашка с закатанными рукавами и стоячим воротником, узкие черные брюки, остроносые мокасины. Друзья Олега, почти все кандидаты наук или аспиранты, под стать товарищу принадлежали к стильной молодежи и вели интересный образ жизни. Смешливые парни в узких брюках и пестрых рубашках по субботам встречались с девушками в узких юбках со скандальными разрезами, им нравилось провоцировать окружающих своим внешним видом. Вечерами они безудержно танцевали фокстрот, слушали модный джаз, обсуждали актуальные новости в мире литературы, искусства, политики и науки. Это был «цвет научной молодежи», на них равнялись, ими восхищались. Они и правда были способными, иногда противоречивыми и вызывающими, но тысячи советских мальчишек мечтали стать именно такими, как Олег и его друзья: «...Зимой они ходили на лыжах, летом говорили, что презирают футбол. Они могли стерпеть любое обвинение в невежестве, но смертельно обиделись бы, если кто-нибудь усомнился бы в их умении плавать с аквалангом. Все они печатали статьи в физических журналах, подрабатывали в реферативном журнале. Тех академиков, которых они обожали, они звали Борода, Кентавр, Шкилет, остальных считали склеротиками. Они всячески старались показать, что им нравится то, что бранят или осуждают. Яростно защищали экспрессионистов, но никто из них толком не знал, что это такое. Они нахваливали конкретную музыку и в то же время аккуратно ходили в филармонию, стояли в очереди на концерты приезжих знаменитостей и восторгались Бахом». Алеша, юный студент из команды Тулина, тоже утверждает, что он стилиста — любит бары и рок, изображает скептика и циника, хочет, чтобы к нему относились серьезно. На улицах Москвы того

<sup>97</sup> Здесь и далее цитируется по: *Гранин Д. А. Иду на грозу* // Электронная библиотека Ридли [Электронный ресурс]. — URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=17958&pg=1>.

времени часто можно было встретить парней в коротких пальто и в ярких, небрежно замотанных шарфах; девушек в узких брюках, легких плащах, пышных шуршащих юбках, коротких пальто, одежде с открытыми руками (пусть даже прохладно — нужно держать фасон), с пышно взбитыми волосами и модными раскосыми глазами.

Сергей Крылов был, напротив, противоположностью Тулина, особенно в юности: пока Олег отлично учился и строил амбициозные планы, Сергей постоянно витал в собственных мыслях, плохо ладил с окружающими, был отчислен из института. К своим неудачам парень относился достаточно равнодушно, однако если дело касалось его интересов и жизненных принципов — Крылов шел до конца. Неловкого «лунатика» в вельветовых брюках, свитере и плаще мало интересовала обычная жизнь, его страстью была наука: математика и физика волновали его больше всего на свете, их стройные формулы и идеальные вычисления вдохновляли. Уход от «мирского» проявлялся даже в том, что он обходился без зимнего пальто в холодную погоду, словно его разум был занят более важными вещами. В один день расстроенный Крылов объявляется на заводе в неприглядном виде — небритый, в мятом и грязном костюме, который совсем недавно был новым. Поэтому интересна перемена образа Сергея спустя время. Начав работу с Аникеевым, Крылов покупает себе шляпу со шнурком и серый костюм с широкими плечами и брюками (хоть он и вышел из моды). Возобновилось и тесное общение со старым другом, ведь то, что теперь Сергей трудился в лаборатории одного из крупнейших физиков, «подняло его даже в глазах Тулина». Крылов всегда восхищался и гордился им, хотел быть похожим. Соответственно, когда Сергей построил вполне приличную научную карьеру и вновь подружился с Олегом, то не мог не перенять его черты, в том числе и стиль. Будучи в Москве, Тулин навещает друга и отмечает его модные туфли, а после даже комментирует гардероб Сергея, и из всех «модных, но безвкусных» рубашек выбирает для товарища коричневую с отложным воротником. «Погоня» за Тулиным была очевидна, и Лена, увидев на Сергее разрисованный пальмами галстук, задорно сказала: «Чего ты стилияешь? Лучше бы купил себе ботинки <...> Ты мне понравился таким, и нечего пыхиться. Все равно Тулина тебе не переплюнуть. Ты из породы лопухов». Крылов старался выглядеть стильно — носил парижский галстук, клетчатый пиджак с короткими рукавами, и вроде бы дела его шли в гору, Сергей уже не чувствовал себя неудачником. Но трагедия изменила все. После смерти Ричарда мужчина не захотел отступать и, продолжая биться над закрытой темой, работал каждый день. Он понял, чего стоит Тулин со своим стремлением к признанию и славе в противовес научным достижениям. Крылов задавался вопросами: «Будь он пустышкой, можно было бы понять его, но ведь он талантлив, зачем же ему так нужен успех, признание, слава, вся эта труха, к которой рвутся агатовы и за которую держатся лагуновы? Зачем такому человеку становиться подонком?». Ситуация с Ричардом отчетливо показала, что Олег и Сергей имеют разные ценности и цели — пока Тулин считал, что люди никогда не могут быть полностью честными, не могут делать, что хотят, Крылов был готов честно бороться, не допуская для себя подлости и обмана. Теперь герою вовсе не хотелось походить на бывшего друга, даже внешне он сильно переменялся — ходил усталый, худой, небритый, одетый как попало. Его, как и в юности, стала заботить лишь наука — он стремился доказать теорию, в которую верил всем сердцем и которой посвящал все свое время.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что вещный мир в произведениях молодежной прозы безусловно отражает модные тенденции своего времени. Авторы сознательно используют детали, которые создают контекст времени и имеют социокультурное значение, так как это позволяет создать достоверный образ молодежи эпохи «оттепели». Исследуя вещные детали прежде всего как составную часть образа-портрета, можно сделать вывод об их функциональном значении: авторы четко отбирают наиболее характерологические детали для маркирования социального положения персонажа, используют их для создания достоверной среды, которую представляют герои (городская молодежь, молодые учение). Вещные детали показывают, как одежда служит способом самоидентификации для молодого поколения. Через деталь автор имеет возможность выйти на уровень социально-психологической типизации действительности. Но самое главное — детали имеют возможность проявить нравственные, ценностные установки героев и их динамику, показать, какого рода персонажи заслуживают одобрения автора.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поставив целью исследования анализ художественной детали как средства создания образа молодого современника эпохи «оттепели» и маркера социокультурных сдвигов в советском обществе, мы пришли в нашей работе к некоторым значимым для этой проблемы выводам.

Эпоха «оттепели» в СССР характеризуется изменением советской повседневности и быта, что серьезно влияет на формирование нравственных и ценностных установок молодых людей первого послевоенного поколения. Переезд молодежи в города изменил городскую культуру, особенно заметно это было в Москве и Ленинграде. Осознавая всю противоречивость политической и общественной жизни этого периода, мы должны признать, что общий пафос эпохи — оптимистический: возрастает престиж образования, меняется культура потребления (от количества к качеству), появляются новые герои времени — студенты, молодые специалисты-инженеры, ученые «точных» наук. Именно «оттепель» поменяла отношение к внешнему виду: если в 1950-е гг. «стиляжничать» неприлично, то в 1960-е в модных пиджаках делают открытия ученые-физики. Существующий разрыв между рекомендациями модных журналов и реальным обеспечением потребностей населения закрывается разными путями (от фарцовки до самопошива), но желания красиво и модно выглядеть у молодежи уже не отнять.

Социокультурные реалии повлияли на изменение художественной литературы. Проза «оттепели» не просто впитала в себя мажорность эпохи, она напрямую воздействовала на формирование ее нового пафоса, так как чтение воспринималось как несомненная потребность образованного советского человека. Произошло проблемно-тематическое изменение всей сферы художественной словесности, а также обновление реалистического типа письма. Мы рассмотрели художественную деталь как часть творческих стратегий ведущих авторов эпохи «оттепели», отражающих запрос читательской аудитории на новый тип героя и обновление художественного письма, а также как отражение общей динамики советской социокультурной жизни этого периода и маркер формирования модно-

го контекста послевоенных лет. Обобщив теоретические труды по проблеме, мы пришли к выводу, что художественная деталь при всем многообразии ее типологий может быть определена тремя составляющими: изображение — уточнение (детализация) — характеристика. Такой подход позволил проанализировать деталь через функциональный аспект: реалистический тип письма с помощью этого художественного средства имеет возможность выйти на уровень социально-психологической типизации действительности.

Мы определили специфику молодежной прозы эпохи «оттепели» и можем утверждать, что на ее появление в контексте эпохи повлияли как внутрицеховые дискуссии писателей о новом литературном герое и искренности в литературе, которые шли вокруг Второго съезда советских писателей, так и общие политические, социальные и культурные изменения времени. Выделив ведущий жанр в прозе этого периода — жанр исповедальной повести, мы показали, что такой способ презентации героя дает уникальную субъективную оптику: не прямая авторская дидактика и оценка в фокусе повествования, а сомнения героя и победа над ними в ходе жизни. Молодые герои самоидентифицируются через вещный мир, авторы детализируют элементы их одежды и быта. Деталь дает возможность создать глубину текста, так как через нее герои соотносятся с социальными группами, профессиями, автор выходит на уровень обобщения всего советского жизненного уклада. Но самое главное — деталь как составная часть портрета позволяет судить об аксиологии художественных текстов «оттепели». Ни в коем случае нельзя утверждать, что намеренное описание модных новинок в повестях и романах молодежной прозы стремится к точности каталога или простой иллюстративности. Напротив, авторы показывают нам типичных героев времени, легитимизируя эволюцию личности и сложность жизненных решений, а значит, и ее внешней репрезентации, — так, как это и происходит в жизни. Мы представили наши теоретические выводы в анализе самых знаковых произведений «оттепели». На примере повести А. Гладиллина «Хроника времен Виктора Подгурского» мы определили, что личная, индивидуальная история жизненного проигрыша (непоступления в институт) через вещный мир текста формирует социокультурный контекст, в котором отражены многие важные точки времени: размежевание молодежи по уровню притязаний и образования, детерминированность внешнего облика возможностями, разные пути к благосостоянию. В повести В. Аксенова «Звездный билет» детали модной одежды также выполняют несколько функций: демонстрируют принадлежность героя к определенной субкультуре — городской стильной молодежи (Димка Денисов и его друзья) или молодым ученым (Виктор Денисов); маркируют разрыв между поколениями советской молодежи; отражают динамику взросления молодого героя и изменение его ценностных представлений. В романе Д. Гранина «Иду на грозу» закрепляется принцип изображения и типизации молодежи в науке, показано, как разного типа нравственные установки влияют на внешний облик персонажей, какие типы личности востребованы советским обществом. Деталь выходит на уровень художественного обобщения.

Мы полагаем, что наше исследование имеет **перспективу** и может быть продолжено расширением материала, анализом позднесоветской повседневности и ее отражением в художественной словесности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агапова Е. С. Оппозиции темпоральных имен, называющих времена года, как структурообразующие категории в «молодежной прозе» В. Аксенова // Вестник ТГГПУ. — 2011. — № 24. — С. 89–92.
2. Аксенов В. П. Звездный билет (сборник). — Москва : Эксмо, 2008. — 860 с.
3. Аксютин Ю. В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953–1964 гг. — Москва : РОССПЭН, 2000. — 486 с.
4. Антощук Л. К. Реалистическое письмо как доминанта поэтики отечественной массовой литературы (на примере любовного романа) // Дергачевские чтения — 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VII Всероссийской научной конференции (Екатеринбург, 2–3 октября 2004 г.). — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2006. — С. 158–162.
5. Бартлетт Дж. FashionEast: призрак, бродивший по Восточной Европе / пер. с англ. Е. Кардаш. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011. — 360 с.
6. Беловинский Л. В. Энциклопедический словарь истории советской повседневной жизни. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 775 с.
7. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов // Словари онлайн [Электронный ресурс]. — 2005. — URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/> (дата обращения: 15.04.2022).
8. Богословский Н. С. Повседневная жизнь городского населения РСФСР эпохи хрущевской «оттепели» в современной отечественной историографии // Общество: философия, история, культура. — 2021. — № 8 (88). — С. 97–101.
9. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. — Москва : Рудомино, 1995. — 168 с.
10. Буфеева И. Ю. К истории дизайна костюма. Молодежная мода: социально-психологические предпосылки становления и особенности художественно-стилевого решения в эпоху Ренессанса // Дизайн и технологии. — 2016. — № 55 (97). — С. 127–137.
11. Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. — Москва : Corpus (АСТ), 2013. — 448 с.
12. Вайнштейн О. Б. «Банты, рюши, цветы и кокарды»: теоретические и политические аспекты моды // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2004. — № 5 (37). — С. 88–95.
13. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. — Москва : Новое литературное обозрение, 2005. — 638 с.
14. Вайнштейн О. Б. «Мое любимое платье»: портниха как культурный герой в Советской России // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 100–126.
15. Варлакова Е. А. Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. — 2010. — № 3 (63). — С. 66–69.
16. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Чернец. — Москва : Высш. шк.; Академия, 1999. — 556 с.
17. Введение в литературоведение : учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. — Москва : Оникс, 2005. — 416 с.
18. Второй Всесоюзный Съезд советских писателей. 15–26 декабря 1954 г. Стенографический отчет [Электронный ресурс]. — Москва : Советский писатель, 1956. — URL: [ua.bookfi.org/book/781902](http://ua.bookfi.org/book/781902) (дата обращения: 26.05.2022).
19. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. — 148 с.
20. Габур В. С. Влияние моды на культурное сознание молодежи: феномен стилига в СССР в 1940–1960-е гг. // Вестник Вятского государственного университета. — 2011. — № 4 (1). — С. 148–152.

21. Гаганова А. А., Полю Д. В. Эволюция темы труда в производственном романе // Филология и культура. — 2020. — № 1 (59). — С. 159–169.
22. Гиллиган И. О чем говорит одежда // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2019. — № 54. — С. 371–377.
23. Гиришман М. М. Проза художественная // Введение в литературоведение. — Москва : Высшая школа, 1999. — С. 308–310.
24. Гладиллин А. Т. Хроника времен Виктора Подгурского // Электронная библиотека Ридли. — URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=79986&prg=1> (дата обращения: 19.04.2022).
25. Голубков М. М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы). — Москва : Академия, 2008. — 368 с.
26. Голыбина Л. Г. Искусство одеваться. — Ленинград : Лениздат, 1959. — 243 с.
27. Горалик Л. Росагроэкспорта сырка: Символика и символы советской эпохи в сегодняшнем российском брендинге // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 13–30.
28. Гофман А. Б. Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения. — 3-е изд. — Санкт-Петербург : Питер, 2004. — 208 с.
29. Гранин Д. А. Иду на грозу // Электронная библиотека Ридли [Электронный ресурс]. — URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=17958&prg=1> (дата обращения: 09.04.2022).
30. Гринфельд В. А. Долг и смысл бытия персонажей Даниила Гранина // Учен. зап. Казан. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. — 2018. — № 4. — С. 884–893.
31. Грицай В. В. Кризисные проявления в культурной жизни советской молодежи в послевоенный период // Вестник КРУ МВД России. — 2014. — № 4 (26). — С. 24–29.
32. Гудков Л. Д., Дубин Б. В., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. — Москва : РГГУ : Ин-т европ. культур, 1998. — 76 с.
33. Гусева Е. В. Художественная деталь как жанрообразующий признак // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2012. — Т. 14, № 2–6. — С. 1502–1508.
34. Демиденко Ю. Краткий курс истории белья Советского Союза // Память тела. Нижнее белье советской эпохи. Каталог выставки. — Москва, 2000. — С. 20–37.
35. Демиденко Ю. Народная мода в СССР: конкурсное проектирование в период между мировыми войнами // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 33–53.
36. Демина Л. И. Эволюция конфликта в русском литературном процессе 50–60-х годов XX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... д-ра филол. наук. — Краснодар, 2002. — 367 с.
37. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. — Ленинград : Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1981. — 431 с.
38. Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического прошлого» // Вопросы литературы. — 1997. — № 1. — С. 26–57.
39. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Современник. — 1860. — № 3. — С. 31–72.
40. Догадаева М. Л. Радикальный политический протест в среде советской молодежи: специфика эпохи «оттепели» // Наука и школа. — 2010. — № 3. — С. 134–136.
41. Ермакова А. В. Особенности перевода символических деталей в художественном произведении // Вестник науки. — 2021. — Т. 1, № 11 (44). — С. 10–13.
42. Ермилова Д. Ю. История домов моды : учеб. пособие для высш. учеб. заведений. — Москва : Академия, 2003. — 288 с.
43. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие. — 3-е изд. — Москва : Флинта, Наука, 2000. — 248 с.
44. Есипов В. М. Четыре жизни Василия Аксенова. — Москва : РИПОЛ классик, 2016. — 317 с.
45. Журавлев С. В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991 гг. — Москва : Институт Российской истории РАН, 2013. — 496 с.

46. Загидуллина М. Символические механизмы культуры (Рец. на кн.: Дубин Б. В. Символы — институты — исследования: Новые очерки социологии культуры. Saarbrücken, 2013) // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 4 (122). — С. 359–368.
47. Захарова Л. Г. Советская мода 1950–60-ых годов: политика, экономика, повседневность // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 55–80.
48. Зоркая Н. А. «Ностальгия по прошлому» или какие уроки могла усвоить и усвоила молодежь // Вестник общественного мнения. — 2007. — № 3. — С. 35–46.
49. Ивин А. А. Аксиология : науч. изд. — Москва : Высш. шк., 2006. — 389 с.
50. Избавление от миражей: соцреализм сегодня: с разных точек зрения / сост. Е. А. Добренко. — Москва : Советский писатель, 1990. — 416 с.
51. Килошенко М. И. Психология моды : учеб. пособие для вузов. — 2-е изд., испр. — Москва : Оникс, 2006. — 320 с.
52. Кимерлинг А. Платформа против калош, или стилиаги на улицах советского города // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 81–99.
53. Клепц И. Г. Перешив и починка: ножницы и власть // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2022. — № 64 (2). — С. 78–96.
54. Клинова М. А. Советская мода второй половины 1940-х годов на страницах модных и сатирических изданий // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: История. Политология. Социология. — 2021. — № 1. — С. 65–70.
55. Кормилов С. И. Второй съезд советских писателей как преддверие «оттепели» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2010. — № 4. — С. 48–65.
56. Косинова М. И., Аракелян А. М. Советский кинопрокат и кинопоказ в эпоху «оттепели». Возрождение киноотрасли // Сервис plus. — 2015. — Т. 9, № 4. — С. 17–26.
57. Костюрина Н. Ю. Новый город как модель советской культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : дис. ... доктора культурологии. — Санкт-Петербург, 2006. — 380 с.
58. Краткий словарь по социологии / под общ. ред. Д. М. Гвишиани, Н. И. Лапина ; сост. Э. М. Коржева, Н. Ф. Наумова. — Москва : Политиздат, 2001. — 480 с.
59. Кузнецова О. Н. Категория жизнеустроительного пафоса в развитии русской литературы второй половины XX столетия. Даниил Гранин и Евгений Носов в потоке интеллектуально-деловой и деревенской прозы 1950–2000 годов: К вопросу о реинтерпретации творчества писателей-новаторов и писателей-традиционалистов в новой художественно-исторической перспективе : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Кубан. гос. ун-т. — Краснодар, 2003. — 31 с.
60. Кунавин О. Б., Кунавина И. И. Проблема портрета в художественной литературе // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2017. — № 2 (26). — С. 202–207.
61. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. 2103 «Иностр. яз.». — 2-е изд., перераб. — Москва : Просвещение, 1988. — 192 с.
62. Лебина Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. — 2-е изд. — Москва : Новое литературное обозрение, 2017. — 204 с.
63. Лебина Н. Б., Чистяков А. Н. Обыватель и реформы. Картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и хрущевского десятилетия. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2003. — 339 с.
64. Лебина Н. Б. От «Коллег» до «Апельсинов». Проблемы моды и стиля в ранней прозе Василия Аксенова: взгляд историка // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2018. — № 49 (3). — С. 269–296.
65. Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920–1930-е годы. — Санкт-Петербург : Летний сад, 1999. — 316 с.
66. Лебина Н. Б. «Прощай, молодость!» или Наш ответ стилиагам. Резиновая обувь в советской повседневности 1950–1960-х годов // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2016. — № 40. — С. 101–116.



67. *Лебина Н. Б.* Шестидесятники: слово и тело (стилистика советской повседневности 1950–60-х годов) // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 325–348.
68. *Лебина Н. Б.* Энциклопедия банальностей: Советская повседневность: контуры, символы, знаки. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. — 442 с.
69. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. — Москва : Академия, 2003. — 413 с.
70. *Липовецкий М.* Физик как новый культурный герой: научно-техническая интеллигенция и ее ценности // Онлайн-университет Arzamas [Электронный ресурс]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1391> (дата обращения: 06.05.2022).
71. Литература и язык : энциклопедия / гл. ред. А. П. Горкин. — Москва : Росмэн-Пресс, 2006. — 984 с.
72. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — Москва : Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
73. *Лукьянчук Н. В.* Теоретические предпосылки исследования художественной детали // Язык и культура (Новосибирск). — 2012. — № 3. — С. 62–66.
74. *Майофис М.* Хрущевская оттепель — демонтаж сталинской системы // Онлайн-университет Arzamas [Электронный ресурс]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1484> (дата обращения: 19.05.2022).
75. *Манн Ю. В.* Сквозь призму художественной детали: (дополнение к теме) // Гуманитарное пространство. — 2013. — Т. 2, № 4. — С. 702–710.
76. *Маскулия А.* В гости, в театр и концерт // Журнал мод. — 1958. — № 3. — С. 34–35.
77. *Медведева С. М.* Самопожертвование ученого в изображении отечественного кино // Вестник МГИМО. — 2015. — № 5 (44). — С. 231–239.
78. *Медведев Р. А. Н. С.* Хрущев : полит. биография. — Москва : Книга, 1990. — 302 с.
79. *Мищенко Т. А.* Советское потребительство в эпоху оттепели: гендерный аспект // Вестник Брянского государственного университета. — 2012. — № 2. — С. 63–69.
80. *Омельченко Е. Л.* Молодежные культуры и субкультуры. — Москва : Институт социологии РАН, 2000. — 264 с.
81. *Папушина Ю.* Производство моды во времена позднего социализма: взгляд из провинциального Дома моделей // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2019. — № 54 (4). — С. 266–307.
82. *Петров Д.* Возмутитель спокойствия // Новая газета [Электронный ресурс]. — 2019. — 25 окт. — URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/10/25/82492-vozmutiltel-spokoystviya> (дата обращения: 17.06.2022).
83. *Петров Д.* По следам Виктора Подгурского // Новая газета. — 2021. — 29 сент. (№ 109). — С. 20.
84. Политика литературы — поэтика власти : сб. статей / под ред. Г. Обатнина, Б. Хеллмана, Т. Хуттунена. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 288 с.
85. *Полонский Д. Ф.* Всемирные фестивали молодежи и студентов // Большая Советская Энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — Москва : Советская Энциклопедия, 1971. — Т. 5. — С. 449–450.
86. *Полторак С. Н., Зотова А. В.* Образ изобретателя и ученого новой формации в произведениях Д. А. Гранина // Память о прошлом — 2019 : сборник научных трудов VIII Самарского историко-архивного форума, посвященного 100-летию со дня принятия Декрета «Об изобретениях» (Самара, 25–29 марта 2019 г.) / отв. сост. О. Н. Солдатов. — Самара : Российский государственный архив в г. Самаре, 2019. — С. 152–160.
87. *Померанцев В. М.* Об искренности в литературе // Новый Мир. — 1953. — № 12. — С. 218–245.
88. *Попов И. В.* Художественный мир произведений Василия Аксенова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Помор. гос. ун-т имени М. В. Ломоносова. — Архангельск, 2006. — 19 с.

89. *Поспелов Г. Н.* Введение в литературоведение. — Москва : Высшая школа, 1976. — 343 с.
90. *Прибыткова Я. В.* Предчувствие перемен: оттепель в советском кинематографе 60-х гг. XX в. на примере фильма «Июльский дождь» // Гуманитарный акцент. — 2021. — № 4. — С. 55–59.
91. *Прохоров А.* Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / пер. с англ. Л. Г. Семенов и М. А. Шерешевской. — Санкт-Петербург : Академический проект, Издательство ДНК, 2007. — 344 с.
92. *Рейтблат А. И.* Писать поперек : статьи по биографике, социологии и истории литературы. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 415 с.
93. *Родимкина В. С.* Типология конфликта в повести Анатолия Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского» // Вестник Брянского государственного университета. — 2017. — № 1 (31). — С. 207–210.
94. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги : биобиблиогр. словарь : в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. — Москва : ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — Т. 1. — 456 с.
95. *Саватеев В. Я.* Измученные соцреализмом (о «молодежной прозе» периода «оттепели» 60 лет спустя) // Интернет-журнал «Молоко». — 2016. — № 1. — URL: <http://moloko.ruspole.info/node/6994> (дата обращения: 04.06.2022).
96. *Садофьева А. Ю.* Культурно-бытовая деталь в художественном тексте // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2008. — № 2. — С. 129–136.
97. *Сидорова Г. П.* Советская массовая литература Г. П. Сидорова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2010. — № 3. — С. 65–69.
98. *Синецкий С. Б., Чернышова А. А.* Культура как объективная реальность или управляемый процесс // Современные гуманитарные исследования. — 2005. — № 2 (3). — С. 259–265.
99. Социологический энциклопедический словарь : на рус., англ., нем., фр. и чеш. языках / ред.-координатор Г. В. Осипов. — Москва : ИНФРА М–НОРМА, 1998. — 488 с.
100. *Сталин И. В.* Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы 9 февраля 1946 года // Сталин И. В. Сочинения. — Москва : Писатель, 1997. — Т. 16. — С. 5–16.
101. *Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика. — Москва : Высшая школа, 2006. — 208 с.
102. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературных жанров. — Москва : Академия, 2011. — 256 с.
103. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. — Москва : Высшая школа, 2004. — Т. 1. — 513 с.
104. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений : в 90 т. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1951. — Т. 30. — 605 с.
105. *Трубкина А. И.* Художественная деталь: имплицитность и коммуникативно-прагматические функции // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2021. — № 9. — С. 2849–2855.
106. *Усольцева Г. А.* Роль художественной детали в понимании Центральной идеи произведения // Образование и проблемы развития общества. — 2017. — № 1 (3). — С. 37–41.
107. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. — Москва : Искусство, 1970. — 223 с.
108. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. — Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
109. *Хализев В. Е.* Теория литературы : учебник. — 4-е изд., испр. и доп. — Москва : Высш. шк., 2004. — 405 с.
110. *Харитонов Д. В.* Проза В. П. Аксенова 1960–70-х годов (Проблемы творческой эволюции) : специальность 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации (с указанием конкретной литературы или группы литератур)» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 1993. — 21 с.

111. Хорошилова О. Мода и гении. Костюмные биографии Леонардо да Винчи, Екатерины II, Петра Чайковского, Оскара Уайльда, Юрия Анненкова, Майи Плисецкой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2020. — 184 с.
112. Художественная антропология и творчество писателя : учебник / под ред. В. В. Савельевой, Л. И. Абдулиной. — Усть-Каменогорск ; Алматы : Рестит, 2007. — 410 с.
113. Чуковская Л. К. О чувстве жизненной правды // Литературная газета. — 1953. — 23 дек. — С. 1.
114. Чупринин С. Оттепель: хроника важнейших событий 1953–1956 гг. // Оттепель, 1953–1956: Страницы русской советской литературы. — Москва : Московский рабочий, 1989. — С. 417–480.
115. Шаравин А. В. Модификации жанра городского рассказа 60–90-х гг. // Вестник Брянского государственного университета. — 2013. — № 2. — С. 256–265.
116. Шумакова Т. В. Повести Василия Аксенова «Коллеги» и «Звездный билет» в контексте зарубежной литературы // Вестник ЧелГУ. — 2001. — № 1. — С. 80–88.
117. Щирова И. А. Психологический текст: деталь и образ / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2003. — 120 с.
118. Эстетика «оттепели». Новое в архитектуре, искусстве, культуре : сборник научных трудов / под ред. О. В. Казаковой. — Москва : РОССПЭН, 2013. — 493 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. «Журнал мод», № 1, 1945 г.



Рис. 2. Шестой Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве, 1957 г.  
Москвичи приветствуют делегацию Индии



Рис. 3. Иллюстрация к слову «стиляга» в «Энциклопедическом словаре истории советской повседневной жизни» Л. В. Беловинского



художник Л. ХУДИНОВ.

Рисунки В. САМОРОСЛА



— Платон, а почему тебе некуда идти?

Рисунки В. САМОРОСЛА

Рис. 4. Карикатуры на стиляг в журнале «Крокодил»



*Рис. 5. Фото из статьи «В гости, театр и концерт» в «Журнале мод». 1958 г. № 3*



*Рис. 6. Образ Виктора Подгурского. Иллюстрация в книге А. Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского, составленная из дневников, летописей, исторических событий и воспоминаний современников», 1958 г.*



*Рис. 7. Клетчатая рубашка «ковбойка». Кадр из фильма «Покровские ворота», 1982 г.  
(действие фильма происходит во второй половине 1950-х гг.)*



*Рис. 8. Штурманские часы*



*Рис. 9. Модные прически 1950-х гг.*



*Рис. 10. Уличная мода 1950-х гг. в СССР*





*Рис. 11. Кадры из фильма «Мой младший брат» (1962 г.), снятого по повести В. Аксенова «Звездный билет»*



*Рис. 12. Усики-«мерзавчики».  
Кадр из фильма «Покровские ворота», 1982 г.*



**Рис. 13.** Галстук-боло.  
Кадр из фильма «Королева бензоколонки», 1962 г.



**Рис. 14.** Брижит Бардо с популярной прической «бабетта»



*Рис. 15. Сергей Крылов и Олег Тулин. Кадры из фильма «Иду на грозу», 1965 г.*

---

*Вторая премия*

**ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ  
ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕРОМ РОМАНА  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»**

---

*БУДКИН Никита Сергеевич*

Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы  
имени М. И. Рудомино

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Творческому наследию Джерома Дэвида Сэлинджера (Jerome David Salinger, 1919–2010) посвящено огромное количество работ как американских, так и русских исследователей. Многие ученые обращались к изучению литературных источников и конкретных писателей, сыгравших весомую роль в формировании уникального художественного почерка Сэлинджера.

Однако добровольное затворничество и скрытность Сэлинджера, отсутствие необходимых для подобного рода исследований документов, писем, биографических данных об авторе — все это значительно осложнило задачу ученых, особенно когда речь идет о работах компаративной направленности. В одном из немногих интервью Сэлинджер назвал ряд любимых писателей, среди которых оказалось имя Федора Михайловича Достоевского. Это, наряду с текстовыми отсылками, стало необходимой основой для последующего изучения восприятия Сэлинджером произведений русского классика. Тем не менее влиянию Ф. М. Достоевского на творчество Сэлинджера в отечественном литературоведении не было уделено достаточного внимания. Зарубежные ученые, в частности Хорст-Юрген Геригк<sup>1</sup>, Лилиан Фюрст<sup>2</sup> и Дональд Фиен<sup>3</sup>, в своих работах предприняли попытку сопоставить роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» с одним из произведений Ф. М. Достоевского, а именно — с романом «Подросток», повестью «Записки из подполья» и романом «Братья Карамазовы» соответственно. Отечественный филолог И. В. Львова, рассматривая восприятие творчества Достоевского американскими писателями середины XX в., следует за работой

---

<sup>1</sup> Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye // Dostoevsky Studies. — 1983. — Vol. 4. — P. 37–52.

<sup>2</sup> Furst L. R. Dostoyevsky's Notes from Under-ground and Salinger's The Catcher in the Rye // Canadian Review of Comparative Literature. — Winter, 1978. — P. 72–85.

<sup>3</sup> Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's «Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye» // Dostoevsky Studies. — 1987. — Vol. 4. — P. 171–186.

Геригка и обращается к сопоставлению романа «Подросток» Достоевского и романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи»<sup>4</sup>.

Однако вопрос творческой рецепции Дж. Д. Сэлинджером последнего романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» в отечественном литературоведении остается неизученным (проблема затрагивается в статье Е. М. Бутениной<sup>5</sup>). При этом *magnus opus* Достоевского упоминается сразу в двух рассказах Сэлинджера: в раннем рассказе «День перед прощанием» (*Last Day of the Last Furlough*, 1944) и в одном из известнейших рассказов «Тебе, Эсме, — с любовью и убожеством» (*For Esmé — with Love and Squalor*, 1950).

Употребляя термин «творческая рецепция», нужно отметить, что однозначного определения творческой (или художественной) рецепции в филологии нет. Н. Н. Левакин в своей статье приходит к выводу, что это «восприятие и перенесение на основе воспринятого (прочитанного, пережитого) собственных текстов»<sup>6</sup>. Однако в случае с Сэлинджером речь пойдет о более скромной роли текста-оригинала. Поэтому в нашей работе под творческой рецепцией будет подразумеваться «эпизодическое сознательное заимствование идей, материалов, мотивов, берущихся за образец, с целью поставить его на службу собственным эстетическим, этическим и другим интересам»<sup>7</sup>.

Таким образом, в данной работе для подхода к изучению восприятия и творческой переработки Сэлинджером художественного мира «Братьев Карамазовых» предлагается проанализировать следующие произведения: роман «Над пропастью во ржи» (*The Catcher in the Rye*, 1951), рассказы из сборника «Девять рассказов» (*Nine stories*, 1953), повесть «Фрэнни и Зуи» (*Franny and Zooey*, 1961). Это обусловлено тем, что христианский контекст и символика, ключевые для романа «Братья Карамазовы», выражены в романе «Над пропастью во ржи» и в повести «Фрэнни и Зуи» наиболее полно и очевидно<sup>8</sup>. Это дает возможность для выделения и анализа сходных аспектов, входящих в религиозно-символический уровень произведений. Выбор в пользу «Девяти рассказов» связан с тем, что в одном из центральных рассказов этого цикла «Тебе, Эсме, — с любовью и убожеством» есть прямая отсылка к роману Достоевского. При этом, по мнению исследователей, Сэлинджер задумывал цикл «Девять рассказов» как идейно цельное и завершенное произведение<sup>9</sup>.

**Новизна** данного исследования заключается в том, что в отечественном литературоведении нет работ, рассматривающих роль романа «Братья Карамазовы» в творчестве Сэлинджера, в то время как этот роман является единственным

<sup>4</sup> Львова И. В. Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США: 1940–1960-е годы: дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 2000. — 216 с.

<sup>5</sup> Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2016. — Вып. 2 (34). — С. 94–100.

<sup>6</sup> Левакин Н. Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ имени В. Г. Белинского. — 2012. — № 27. — С. 309.

<sup>7</sup> Летина Н. Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве // Регионоведение. — 2008. — № 3. — С. 295–302.

<sup>8</sup> См.: Осипова Э. Ф. Сэлинджер, Достоевский и восточно-христианская традиция // Литература двух Америк. — 2018. — Вып. 4. — С. 184–194.

<sup>9</sup> См.: Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. — М., 1975. — 102 с.

произведением Достоевского, напрямую упомянутым в текстах американского писателя.

**Актуальность** темы обусловлена насущной потребностью пересмотра устоявшихся представлений о проблеме культурного диалога, в частности в свете новых идей культурного трансфера.

Выбранный аспект исследования, как предполагается, поможет раскрыть новые грани творчества Сэлинджера, открыть новые прочтения и пересмотреть художественную систему главных произведений автора.

**Объектом** исследования являются контактные связи между романом Достоевского «Братья Карамазовы» и произведениями Сэлинджера: романом «Над пропастью во ржи», повестью «Фрэнни и Зуи» и циклом «Девять рассказов».

**Предмет** исследования — общие для романа «Братья Карамазовы» и произведений Дж. Сэлинджера темы и мотивы, позволяющие выстроить значимые параллели.

Таким образом, **цель** исследования — выявить новые вероятные пути творческой рецепции Дж. Д. Сэлинджером романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

В соответствии с этим были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать современную Сэлинджеру традицию восприятия произведений Ф. М. Достоевского, особые акценты, актуальные для середины XX в. в американской литературе.
2. Проанализировать различные точки зрения на проблему влияния текстов Достоевского на роман «Над пропастью во ржи» («Подросток», «Братья Карамазовы»).
3. Рассмотреть возможные пути творческой рецепции «Братьев Карамазовых» в романе «Над пропастью во ржи», сборнике «Девять рассказов и повести «Фрэнни и Зуи».

В **первой главе** рассмотрены особенности восприятия творчества Ф. М. Достоевского в американской литературе 1940–1960-х гг. и проанализированы материалы, посвященные исследованию влияния произведений Достоевского на роман Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

Стоит обратить внимание на то, в каком историческом, культурном контексте мог быть воспринят Сэлинджером текст Достоевского, каков был образ Достоевского-мыслителя и художника в Америке середины XX в., а также на то, какие культурные тенденции влияли на литературную репутацию русского классика.

Заслуживающей внимания оказывается набирающая популярность в послевоенной Америке философия экзистенциализма и связанная с ней литературная критика, позволившая по-иному взглянуть на творчество Достоевского. Также стоит упомянуть влияние «старой» и «новой» критики и, отдельно, движение битников — все это способствовало переоценке и смещению акцентов в восприятии творчества русского писателя.

Помимо этого, в первой части рассмотрены статьи зарубежных ученых, каждый из которых предложил один из романов Достоевского в качестве текста-предшественника, воспринятого Сэлинджером и частично отраженного в его романе «Над пропастью во ржи». Произведен сопоставительный анализ данных статей, вступивших в заочный спор за право влияния романов «Подросток» и «Братья Карамазовы» на текст Сэлинджера.

Во второй главе представлены и суммированы доводы, позволяющие предположить наличие творческой рецепции Дж. Д. Сэлинджером романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», нашедшей отражение в художественной системе романа «Над пропастью во ржи», произведений из цикла «Девять рассказов» и повести «Фрэнни и Зуи». Важную роль в этой главе играет критический взгляд на статью Дональда Фиена и предложенный им подход и представление новой точки зрения на рецепцию американским писателем последнего романа Достоевского. Также уделяется внимание возможной рецепции иных, не отмеченных ранее элементов художественного мира «Братьев» в текстах Сэлинджера.

Данная работа выполнена в русле сравнительного литературоведения и **методологически** основана на идеях французской школы компаративистики. Поль ван Тигем, представитель данной школы, говорил о соотношении «влияний» и «заимствований». По мнению французского компаративиста, предметом влияния и заимствования в литературных произведениях могут быть: «литературные жанры, стили или способы выражения, сюжеты, темы, типы, идеи или чувства»<sup>10</sup>. Все эти аспекты содержания и формы произведений могут оказывать влияние на произведения других иностранных писателей и заимствоваться из их произведений. Согласно Полю ван Тигему, влияние — это, вместе с тем, и заимствование, и по отдельности одно без другого не существует. Эта позитивистская по своим устремлениям школа (оказавшаяся в кризисе в середине XX в.) «интересовалась литературным обменом в его фактографических, поддающихся отдельному анализу границах отдельных тем, мотивов, жанров, что ведет к фрагментарности исследования»<sup>11</sup>. Такой метод касается в основном внешней истории произведения, а сам термин «влияние» отводит реципиенту пассивную роль. Тем не менее для данного исследования выбран именно такой подход. Дело в том, что недостаток документов (дневников, писем, интервью) и свидетельств не позволяет проанализировать творческие методы, процесс работы Сэлинджера над произведениями, а также возможные влияния и заимствования со слов самого автора. В такой сложной для исследования ситуации можно говорить именно о конкретных мотивах, темах, идеях или сюжетах, нашедших свое отражение в текстах Сэлинджера.

Принятое в исследовании представление о содержании понятий *тема* и *мотив* опирается на традицию, берущую начало в трудах А. Н. Веселовского, который под мотивом понимает «простейшую повествовательную единицу»<sup>12</sup>, а под сюжетом — «тему, в которой снуются разные положения-мотивы»<sup>13</sup>. Поскольку точное определение заданных границ понятий «тема» и «мотив» до сих пор остается трудной задачей для исследователей, выбор сделан в пользу фундаментального представления, стоящего у истоков сравнительного литературоведения.

Таким образом, целесообразным представляется отмечать фактические заимствования, отразившиеся в общих темах и мотивах, и, основываясь на них, выстраивать картину рецепции Дж. Д. Сэлинджером творчества Ф. М. Достоевского.

<sup>10</sup> Аминева В. Р. Теоретические основы сравнительного и сопоставительного литературоведения: учеб. пособие. — Казань : Казан. ун-т, 2014. — 105 с.

<sup>11</sup> Там же. — С. 46.

<sup>12</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л. : Худож. лит., 1940. — С. 500.

<sup>13</sup> Там же.

## Глава 1

### ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В США И ДЖ. Д. СЭЛИНДЖЕР

#### 1.1. Восприятие Ф. Достоевского в 1940–1960-е гг. в Америке

Американская литература 1940–1960-х гг. испытывала на себе значительное влияние творчества Ф. М. Достоевского. После Второй мировой войны в Америке, как это произошло и в Европе в начале XX в., интерес к Достоевскому значительно возрос. В Штатах за русским классиком закрепилась слава творца современного романа. Периоды расцвета внимания к творчеству Ф. М. Достоевского и в Европе, и в Америке не в последнюю очередь связаны с периодами масштабного кризиса, выразившегося в двух мировых войнах. Эти исторические катастрофы, затронувшие Старый и Новый Свет, вызывали необходимость осмысления главных человеческих ценностей, ответа на важнейшие вопросы бытия и поисков смысла человеческой жизни. В 1940-е гг. на волне возрастающего интереса к Ф. М. Достоевскому претерпевают изменения и общие контуры восприятия русского писателя.

Нужно отметить, что в 1910-х гг. в Европе, во времена пика популярности, Достоевский, с подачи писателя-дипломата Эжена Мельхиора де Вогюэ, в первую очередь воспринимался как великий русский мыслитель, психолог и выразитель души русской нации<sup>14</sup>. При этом эстетическая сторона его творчества не была оценена по достоинству. Многие европейские критики, признавая талант Достоевского, считали его весьма слабым стилистом.

Однако во время расцвета популярности писателя в США, пришедшегося на середину XX в., подобные противоречивые представления о Достоевском подверглись пересмотру. В эти годы американскими учеными, литераторами и критиками была совершена попытка дать более объективную оценку творчества писателя, при этом особое внимание уделялось именно художественной стороне произведений классика.

Задачу пересмотра художественных открытий Достоевского взяли на себя два основных направления в американском литературоведении послевоенных лет: «новая критика» и «старая критика». Достоевисты, относящиеся к первому направлению (Р. Блэкмур, Р. Уэллек), предприняли попытку отделить творчество Достоевского от всего национального и культурного контекста, в котором ранее воспринимался русский писатель. Сосредоточившись исключительно на текстах, они преследовали цель получить объективную картину творчества Достоевского. Представители «старой критики» (например, Д. Стайнер и его работа «Толстой или Достоевский. Эссе в манере старой критики»<sup>15</sup>) решали задачу переоценки творчества Достоевского, выбрав иной путь. По всей видимости, находясь в споре с мифом, созданным Вогюэ о Достоевском как о талантливом, но «грубом варваре», представители «старой критики» в своих работах стремились включить творчество русского классика в общеевропейскую литературную традицию.

<sup>14</sup> *Vogue E.-M. De The Russian Novel.* — N. Y., 1916.

<sup>15</sup> *Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism.* — N. Y., 1959.



Таким образом, новый подход к оценке литературной репутации Достоевского, начиная с 40-х гг. XX в. во многом формировался на основе взаимодействия «старой» и «новой» критики.

Следует уточнить, что острый интерес к Достоевскому в США в этот период отчасти объяснялся политическими особенностями эпохи. Сперва этот интерес возник на почве союзнических отношений США и СССР во Второй мировой войне, а затем он поддерживался и в связи с началом «холодной войны». Симпатия к русским как союзникам в одном случае или страх и любопытство в другом обращали западных интеллектуалов к образу Достоевского, который воспринимался ими как ключ к пониманию менталитета русской нации.

Однако политический фактор был далеко не единственным. Одним из сильнейших течений в интеллектуальной американской среде послевоенных лет стал экзистенциализм. Возникшая возможность взглянуть на творчество Достоевского через призму экзистенциалистской критики способствовала эволюции восприятия русского писателя на Западе и в частности в США. В послевоенное время повесть Достоевского «Записки из подполья» с ее героем-парадоксалистом встает в один ряд с ключевыми текстами экзистенциалистского направления<sup>16</sup>. В связи с этим очень показательна полная цитата из книги американского литературоведа Р. Джексона «Подпольный человек в русской литературе»: «“Записки из подполья” принадлежат современности. По своему иррациональному духу, критике разума, науки и утопического социализма, по своему скептицизму относительно человека и истории, по оскорбленному идеализму, по нигилистической защите индивида и по отчаянным признаниям в бессилии и ошибках, по тревожности и нерешительности “Записки из подполья” — произведение современного сознания. Катастрофа двух мировых войн, концентрационные лагеря, политический конформизм, жесточайшие потрясения в экономике, усиливающееся отчуждение, которое ощущает личность с наступлением массовой культуры, угроза ядерного уничтожения потрясли рациональные основы мира»<sup>17</sup>. Производной описанного сознания является и творчество Сэлинджера, и в особенности его роман «Над пропастью во ржи». Множество критических работ указывает на то, что творчество Сэлинджера в той или иной степени испытало на себе влияние философии экзистенциализма (подробно их рассматривает О. М. Любимская<sup>18</sup>). В связи с этим видится наиболее вероятным, что творчество Достоевского было воспринято автором «Над пропастью во ржи» именно в этой культурной оболочке посредством таких мыслителей, как Альбер Камю и Жан-Поль Сартр.

Экзистенциализм помог американским читателям воспринять творчество Достоевского с новых позиций: «...все наиболее характерное в Достоевском — грандиозность диалогов, самостояние героев, их зависимость не от обстоятельств, а от ценностей — перестало ощущаться как художественно неоправданная при-

<sup>16</sup> Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. — М.: Прогресс, 1967. — 319 с.

<sup>17</sup> Jackson R. L. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. — The Hauge: Mouton, 1958.

<sup>18</sup> Любимская О. М. Поэтика высокого безмолвия: «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера в контексте творчества Ф. М. Достоевского // Мировая литература в контексте культуры. — 2016. — № 5. — С. 174–182.

чуда»<sup>19</sup>. Однако такое прочтение трудно назвать объемным или исчерпывающим, так как экзистенциалисты оставили без внимания религиозные взгляды писателя и напрямую связанные с ними оптимизм и веру в человека, которыми проникнуты главные произведения Достоевского.

Искажения в рецепции Ф. М. Достоевского проистекают из непонимания американской аудиторией русского культурного контекста, «особого национального склада», который И. В. Львова назвала в одной из своих работ «"Russianness" ("русскость)", в противовес "американизму"»<sup>20</sup>. «Русскость» и «американизм» имеют принципиально различные духовные корни. «Американизм» вырос из протестантской идеи о том, что новое общество, появившееся в США, свободно от пороков Старого Света и призвано построить «Град на горе». Со временем на протестантские представления наслоились и просвещенческие идеи об устройстве свободного разумного общества, служащего всемирному прогрессу. Но скрытой пружиной «американизма» осталось пуританское представление о предопределении, связанное с учением Кальвина.

Мировоззрение, основанное на православной культурной традиции, и связанные с ним представления были наиболее сложными для понимания американцев. Идея о страдании, являющемся необходимым условием духовного воскресения, была совершенно неприемлемой для протестантского сознания. «Сама мысль о необходимости страдания во имя спасения себя или другого в протестантизме представлялась еретической, ибо страдание может быть ниспослано человеку только по воле Провидения»<sup>21</sup>. Еще одним непонятым явлением стала для американцев русская «соборность». Она оказалась неусвояемой для «энергичной американской нации, провозгласившей культ сильной, волевой личности, который стал не чем иным, как культом индивидуализма»<sup>22</sup>.

Помимо экзистенциализма, другим заметным культурным феноменом рассматриваемого периода стало движение битников, которое сыграло значительную роль в формировании новой американской литературы. Имя Достоевского заняло особое место в литературном и философском каноне Бит-поколения. Львова, исследуя это культурное явление, приводит в одной из статей письма Джека Керуака — писателя, признанного одной из ключевых фигур движения битников. Переписка Керуака «насыщена реминисценциями из Достоевского», идеями, почерпнутыми из его творчества, и упоминаниями героев из романов русского классика<sup>23</sup>.

Не только Керуак, но и остальные представители Бит-поколения вдохновлялись творчеством русского писателя, которого они считали своим главным предшественником. Знаменательна фраза другого известного битника — Алена Гинсберга: «Святая Россия — святая Америка, от Достоевского к Керуаку»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Достоевский глазами литературного Запада // Новый мир. — 1981. — № 10. — С. 219.

<sup>20</sup> Львова И. В. Из истории рецепции Достоевского в США // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 2013. — Т. 20. — С. 356.

<sup>21</sup> Львова И. В. Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США: 1940–1960-е годы: дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 2000. — 216 с.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Достоевский в переписке Д. Керуака 1940–1950 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 2007. — Т. 18. — С. 280–289.

<sup>24</sup> Ginsberg A. Interview with Allen Ginsberg. The Beat Generation and the Russian Wave. — N. Y., 1990. — P. 27.

Интерес битников к Достоевскому появился в первую очередь из-за интереса к самой России. Писателей поколения Бит к России притягивала именно ее непохожесть на Америку. На это впечатление работала и иная общественная система, и особый духовный склад русского народа, противопоставленный в глазах битников «американизму». Само Бит-направление в Америке тех лет рассматривалось как антиамериканское. Когда началась «холодная война», стремление и сочувствие ко всему русскому оказались явным протестом против современного битникам общества. Противопоставляя себя конформизму окружающей американской жизни, молодые писатели Бит-поколения и самого Достоевского воспринимали как писателя нонконформистского.

Художественный мир Достоевского притягивал писателей Бит-поколения тем, что «в нем отразился кризисный дух эпохи и кризисное сознание молодого человека, входящего в неустойчивый, разрушенный мир»<sup>25</sup>. Классический французский или английский роман девятнадцатого столетия рассказывал о жизни общества с установившейся структурой, правилами поведения и идеалами. Но мир середины двадцатого века оказался опустошенным, его иерархии — разрушенными. Поэтому явилась потребность в герое Достоевского, который всегда вступает в мир, лишенный устойчивости и неизменных ценностей.

Проблема поиска новых идеалов стала центральной для писателей Бит-поколения. Духовные поиски, перенос внимания с предметного мира на метафизический — все это послужило тому, что Ф. М. Достоевский оказывается автором, близким Бит-поколению. Один из его представителей Дж. К. Холмс сказал об этом так: «...упрямый выбор моего поколения совершался в пользу человека перед обществом, личности перед эго, духа перед психологией»<sup>26</sup>.

В завершение следует отметить некоторые общие аспекты романа, который создавали писатели поколения Бит, так как это важно и для анализа произведений Дж. Д. Сэлинджера.

Общие черты романа Бит-поколения:

1. Частая тема такого романа — бунт и исследование бунта.
2. Герой романа — подросток, бунтарь, отказавшийся от традиционных норм общественной жизни и находящийся в поиске новых ориентиров<sup>27</sup>.
3. В основе сюжета обычно оказываются скитания героя «в поисках собственной идентичности, а также смысла бытия». Такой сюжет нарушает традицию европейского романа воспитания, в котором показаны испытания подростка, стремящегося понять свое предназначение и найти свое место во взрослом мире. Герой нового романа отказывается взрослеть, он живет по собственным правилам, противопоставляя себя остальному миру.
4. Часто рассказ ведется «от первого лица или от лица героя, который является alter ego автора, и это неслучайно, ибо именно их собственная жизнь и была поводом для литературного осмысления»<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Достоевский в переписке Д. Керуака 1940–1950 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. — СПб., 2007. — Т. 18. — С. 34.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Морозова Т. Л. Образ молодого американца в литературе США. — М., 1969.

<sup>28</sup> Львова И. В. Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов... — С. 52.

## 1.2. Проблема влияния Достоевского на роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: две точки зрения

В исследованиях, посвященных проблеме влияния Достоевского на творчество Сэлинджера, часто приводятся слова автора «Над пропастью во ржи», переданные его редактором и другом Уильямом Шоном: «Когда писателя просят рассказать о своей профессии, он должен подняться и громко прокричать имена авторов, которых он любит. Я люблю Кафку, Флобера, Толстого, Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бернса, Э. Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блейка, Кольриджа. Я не называю имен ныне живущих писателей, ибо считаю это неэтичным»<sup>29</sup>.

Фрагмент этого интервью приводит Лилиан Фюрст в своем эссе 1978 г. «Записки из подполья» Достоевского и «Над пропастью во ржи» Сэлинджера»<sup>30</sup>, где предлагает рассмотреть повесть Достоевского как основное произведение русского писателя, повлиявшее на роман Сэлинджера. Вслед за данной работой в 1983 г. выходит статья Хорста-Юргена Геригка «“Подросток” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера»<sup>31</sup>, где немецкий ученый выдвигает другой текст русского писателя в качестве основного источника влияния. Иной взгляд на проблему предлагает американский исследователь Дональд Фиен в статье 1987 г. «Дж. Д. Сэлинджер и “Братья Карамазовы”: ответ на статью Хорста-Юргена Геригка “Подросток” Достоевского и “Над пропастью во ржи” Сэлинджера»<sup>32</sup>. В ней Фиен, отвечая на статью Геригка, главную роль в проблеме рецепции Сэлинджером творчества Достоевского отводит последнему роману русского писателя.

Таким образом, авторы трех работ предлагают своих кандидатов на роль «литературного родственника»<sup>33</sup> Холдена Колфилда:

- 1) Подпольный из повести «Записки из подполья» (Лилиан Фюрст);
- 2) Аркадий Долгорукий из романа «Подросток» (Хорст-Юрген Геригк);
- 3) Коля Красоткин из романа «Братья Карамазовы» (Дональд Фиен).

Для последующего исследования наиболее плодотворным представляется сопоставительный анализ двух работ (Хорста-Юргена Геригка и Дональда Фиена), позволяющий наметить основные темы и мотивы, сближающие произведения Федора Михайловича Достоевского и Джерома Дэвида Сэлинджера.

Геригк, сравнивая «Над пропастью во ржи» с «Подростком», говорит о «глубоком внутреннем родстве» романов<sup>34</sup> как в отношении формы, так и в содержании произведений. Такой тезис имеет под собой основание: в некоторых структурных решениях, в повествовательных техниках и в образах главных героев произведений существует степень сходства, заслуживающая внимания.

<sup>29</sup> The invisible man: A biographical collage // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H. A. (ed.). — N. Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. — P. 1–21.

<sup>30</sup> Furst L. R. Dostoyevsky's Notes from Under-ground and Salinger's The Catcher in the Rye // Canadian Review of Comparative Literature. — Winter, 1978. — P. 72–85.

<sup>31</sup> Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye // Dostoevsky Studies. — 1983. — Vol. 4. — P. 37–52.

<sup>32</sup> Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's "Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye" // Dostoevsky Studies. — 1987. — Vol. 4. — P. 171–186.

<sup>33</sup> Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye... — P. 52.

<sup>34</sup> Ibid.

Холдену Колфилду 16 лет (17 на момент повествования), когда происходят основные события романа. Аркадию Долгорукому 19 лет (после событий — 20) и Коле Красоткину из «Братьев Карамазовых» 13 лет (почти 14). По возрасту Холден оказывается между Аркадием Долгоруким и Колей Красоткиным (teenager — возраст с 13 до 19 лет, 16 — ровно посередине). Красоткин, умный и развитый школьник, в сущности, остается ребенком (вспомним, например, что Достоевский хотел сделать его 12-летним, но уступил редактору<sup>35</sup>). Красоткин — это единственный персонаж, не имеющий самостоятельного любовного сюжета. Герой «Подростка» 19-летний Аркадий Долгорукий во многом оказывается ближе к роли сверстника Холдена. Таким образом, намечаются тематические особенности выбранных произведений: проблематика романа воспитания, связанная с темой «кризиса подросткового сознания»<sup>36</sup>, которую Хорст-Юрген Геригк называет основополагающей и для романа Сэлинджера, и для «Подростка», не занимает центрального места в истории Коли Красоткина из «Братьев Карамазовых».

Х. Ю. Геригк главной в «Подростке» и «Над пропастью во ржи» называет тему становления личности подростка во взрослом мире, стремление к самоопределению. Все остальное, по мнению исследователя, служит лишь иллюстрацией или дополнением к этой теме. Для Геригка одной из ключевых целей авторов «Над пропастью во ржи» и «Подростка» была «непосредственная передача работы подросткового сознания через призму его самовыражения»<sup>37</sup>. С такой установкой немецкий ученый подходит к анализу двух произведений.

Дональд Фиен в основном рассматривает лишь часть «Братьев Карамазовых» под названием «Мальчики» и некоторые сюжетно связанные с ней главы. В итоге получается подобие «романа в романе». Основным героем этого вставного романа исследователь считает именно Колю Красоткина. В начале статьи американский ученый настаивает на том, что не подростковая психология находится в центре «Над пропастью во ржи» и «Мальчиков», а моральные и духовные идеи, носителями которых оказываются подростки.

Итак, концепции исследователей вступают в противоречие. Тем не менее в их работах присутствуют и общие аспекты, к которым можно отнести следующие:

- фигуры родителей, вытесненные на дальний план произведения, и их отстраненность от процессов воспитания и развития героя;
- тема поиска духовного наставника;
- мотив самоубийства.

Геригк, затрагивая **семейную тему**, показывает, что Аркадий Долгорукий и Холден Колфилд не получают надлежащей поддержки от родителей. Мягкая и безвольная мать Аркадия не способна стать для него необходимой духовной опорой. Его биологический отец Версиллов — бывший землевладелец, промотавший не одно состояние, прячется от ответственности за цинизмом. Стремление к биологическому отцу оставляет Аркадия ни с чем. Преуспевающие родители Холдена также не являются ключевым фактором в его развитии. Оставаясь всегда за кадром, они воплощают общественные представления об успехе и конформиз-

<sup>35</sup> Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's "Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye"... — P. 172.

<sup>36</sup> Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye... — P. 37.

<sup>37</sup> Op. cit. — P. 46.

ме, поэтому не являются авторитетом для Холдена. В свою очередь, Д. Фиен отмечает, что характеристики семей Холдена и Коли имеют значительные параллели. Читатель получает минимум информации о родителях Холдена и Коли. Фиен подчеркивает, что фигуры отца и матери остаются на дальнем плане произведения и их роль в духовных поисках героев сведена к минимуму.

Минимизированная роль родителей в обоих произведениях, отмеченная исследователями, толкает героев к поискам **духовного наставника**. Этой фигурой для Аркадия в «Подростке» оказывается его отчим Макар Долгорукий, старый и благочестивый паломник, который появляется в Петербурге незадолго до своей смерти, становясь для Аркадия примером подлинной личности. Еще одним претендентом на роль духовного наставника для главного героя в романе Сэлинджера Геригк называет бывшего учителя Холдена Колфилда мистера Антолини (однако эта роль оказывается под вопросом, если вспомнить, как Холден ночью в спешке покидает дом бывшего учителя). Д. Фиен сближает образы мистера Антолини и Алеши Карамазова как духовных наставников главных героев, приводя схожие для двух романов ситуации. Мистер Антолини, предчувствуя, что Холден близок к какому-то непоправимому шагу в жизни, говорит ему следующее: «Признак незрелости человека — то, что он хочет благородно умереть за правое дело, а признак зрелости — то, что он хочет смиренно жить ради правого дела»<sup>38</sup> (Холден сохраняет письмо с наставлением, которое ему вручил Антолини).

Коля, завидуя участи старшего брата Алеши, Дмитрия Карамазова, который «погибнет невинною жертвой за правду», обращается к Алеше: «О, если б и я мог хоть когда-нибудь принести себя в жертву за правду». «Но не в таком же деле, не с таким же позором, не с таким же ужасом!» — отвечает Алеша<sup>39</sup>. В ответе Алеши, считает Д. Фиен, предвосхищен ответ мистера Антолини Холдену Колфилду. Сходство ситуаций и слов «наставников» героев приводит к мысли о перекличке этих эпизодов, а сама тема **духовного учителя** находит свое отражение в работах Геригка и Фиена.

Мотив **самоубийства** косвенно упоминается Геригком, когда ученый исследует тему **города** в романе Сэлинджера и в «Подростке» Достоевского. Говоря о скитаниях Холдена Колфилда по Манхэттену, Геригк приходит к выводу, что тяжелейшим моментом для Холдена оказывается его унижение сутенером и проституткой в гостиничном номере. Холден, как и Аркадий, которого выгнали из игорного дома, заподозрив в мошенничестве, в минуту тяжелейших переживаний даже думает о самоубийстве: «Больше всего мне хотелось покончить с собой. Выскочить в окно. Я, наверно, и выскочил бы, если б я знал, что кто-нибудь сразу подоспеет и прикроет меня, как только я упаду»<sup>40</sup>.

Д. Фиен также анализирует мотив **самоубийства**, сравнивая «Над пропастью во ржи» и «Братьев Карамазовых», но отводит ему иную роль в произведениях. Разрабатывая тему страдания невинных (и страдания детей как идейного ее концентрата), Фиен приходит к выводу, что Илюша из «Братьев» — главный символ (мотив **невинной жертвы**) погибающего невинного ребенка, смерть ко-

<sup>38</sup> Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы / пер. с англ. — М.: АСТ. НФ «Пушкинская библиотека», 2002. — С. 157.

<sup>39</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — Т. 14. — С. 190.

<sup>40</sup> Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 99.

того мы не можем понять<sup>41</sup>. Достоевский придает фигуре Илюши сакральный характер. Это приводит американского исследователя к вполне обоснованному выводу о том, что Илюша представляет из себя символическую фигуру святого и даже уподобляется Христу, становясь невинной искупительной жертвой. Далее Фиен обращает внимание на параллельный, по его мнению, сюжет у Сэлинджера: в рассказе Холдена мы узнаем о самоубийстве мальчика по имени Джеймс Касл, который не соглашается уступить пытавшим его одноклассникам и выбрасывается из окна. Фиен отмечает, что инициалы имени Джеймса Касла (James Castle — Jesus Christ) совпадают с инициалами Иисуса Христа. Взвешивая вышеизложенное, Фиен приходит к выводу, что Касл у Сэлинджера играет ту же самую роль, что и Илюша, — **символической искупительной жертвы**. Однако такой вывод исследователя оставляет много вопросов. В тексте романа нет прямого подтверждения такому выводу. Эта смерть оказывается в первую очередь открытым вызовом тому обществу, против которого восстает Холден Колфилд: «Тем гадам, которые заперлись с ним в комнате, ничего не сделали, их только исключили из школы. Даже в тюрьму не посадили».

Мотив **самоубийства** находит свою уникальную разработку в анализе обоих ученых. Так, у Геригка он связан с предельными точками внутреннего напряжения главных героев, с их глубочайшим психологическим и нравственным кризисом, предшествующим восстановлению. У Д. Фиена мотив самоубийства напрямую связан с мотивом символической искупительной жертвы.

Помимо названного, вне поля зрения остаются отдельные аспекты, которые важны для рассмотрения вопроса литературного влияния. Например, уникальной находкой Х. Ю. Геригка является следующее: образ самого отрицательного персонажа в «Подростке» «воплощен в лице Мориса Ламберта, бывшего соученика Аркадия»<sup>42</sup>. Морис, в отличие от Аркадия, органично себя чувствует в злочной атмосфере Петербурга. Аркадий вспоминает, как Морис бил его во времена их совместной учебы. Этот же Морис однажды ударил хлыстом полуодетую проститутку в гостиничном номере.

В худший момент своего рассказа Холден жестоко унижен и побит в своем номере лифтером по имени Морис, который также оказывается сутенером. Все это происходило на глазах у проститутки. То, что Сэлинджер называет своего главного злодея именем Морис, Геригк считает не случайностью, а тонкой отсылкой к Достоевскому, скрытой в тексте. И, действительно, данная общность едва ли является простым совпадением в силу своей специфичности. Это вероятный аргумент в пользу того, что Сэлинджер читал «Подростка» и имел в виду этот текст, когда работал над своим романом.

Еще одно уникальное сюжетное сходство в произведениях, отмеченное Геригком: герои в какой-то момент обращаются за поддержкой и любовью к своим младшим сестрам. Но вместе с тем любовь Холдена к 10-летней Фиби, в отличие от любви Аркадия к взрослой сестре Лизе (она всего на год младше, т. е. ей 18 лет), тесно переплетена с темой детей, что значительно углубляет и расширяет значение их взаимоотношений для всего романного мира Сэлинджера.

<sup>41</sup> Бутенина Е. М. Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подростке // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2016. — Вып. 2 (34). — С. 95.

<sup>42</sup> Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye... — P. 43.

Другим открытием немецкого ученого является общий механизм отражения прошлого Холдена Колфилда и Аркадия Долгорукого. Прошлое в двух произведениях возникает, подчиняясь ассоциативному закону. События, предшествующие описываемым в романе, выходят на сцену в связке с всплывшим в памяти героя именем или тогда, когда о них напомнят другие персонажи.

Однако ключевой работой для данного исследования является статья Дональда Фиена, наметившего общие темы и мотивы, сближающие роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и роман Достоевского «Братья Карамазовы». Так, например, интересно отмеченное им сближение мотивов «уток» и «собак» в произведениях Сэлинджера и Достоевского. Ученый приводит диалог Холдена с таксистом Хорвитцем, который на вопрос героя «куда деваются утки, когда пруд замерзает?» неожиданно гневится и выдает целую тираду, комически сравнивая уток с рыбой, которая замерзает на дне пруда: «Там во льду водоросли, всякая дрянь. У них поры открыты, они через поры всасывают пищу. Их природа такая...»<sup>43</sup>. Схожую любознательность Фиен обнаруживает и у Коли Красоткина: «Я люблю наблюдать реализм, Смуров, — заговорил вдруг Коля. — Заметил ты, как собаки встречаются и обнюхиваются? Тут какой-то общий у них закон природы». Чуть позже Красоткин говорит о встрече с Алешей: «Надо предварительно обнюхаться»<sup>44</sup>. История с Жучкой и Перезвоном продолжает этот мотив в «Братьях». Мотив уток, кроме разговоров Холдена с таксистами, находит продолжение в сюжете с Музеем этнографии.

Фиен выделяет три важных аспекта подобия истории Коли Красоткина и романа «Над пропастью во ржи» в контексте возможного влияния:

1. Затронутая выше тема **детей**, которая, во-первых, помогает глубже понять вопрос неоправданных страданий человечества, и, во-вторых, надежду на спасение всех людей (тема **спасения**, связанная с темой **страдания детей**).
2. Второй аспект связан с попыткой анализа самого христианства и учения Христа как пути к спасению или как возможности любви ко всему человечеству (тема **церкви** и тема **Христа**).
3. Третий аспект — сами литературные средства, применяемые для размышления на данные темы, а именно: использование языка символов и выбранных мотивов с целью придания образам главных героев мифического значения. Следует подробнее рассмотреть данный аспект.

Автор статьи утверждает, что ряд существенных отсылок к Христу и христианству в романе Сэлинджера дает достаточные основания полагать, что религиозная тема является центральной в тексте «Над пропастью во ржи» (однако версия Геригка о теме подросткового сознания, являющейся центральной в романе, также подтвержденная Львовой, представляется более взвешенной). Фиен в своей работе аргументирует это тем, что тема Христа развивается не только в монологах-рассуждениях Холдена о своих религиозных воззрениях, но и за счет мелких деталей, которые через множественные повторения становятся символическими: слово «Рождество» (Christmas, в разных формах) повторяется в романе более 20 раз. Фиен связывает это не только с предстоящим праздником как таковым. Автор статьи считает это отсылкой к фигуре Христа. К таким

<sup>43</sup> Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 84.

<sup>44</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — Т. 14. — С. 477.



повторяющимся деталям он относит и привычное для Холдена выражение «for Chrissake» (for the sake of Christ). Аналогично этому, по мнению исследователя, и намеренное повторение цифры 3 в «Братьях Карамазовых» придает разным персонажам сакральный статус, поскольку является символом Святой Троицы. Построение романа, состоящего из 12 глав и эпилога, «напоминает архитектуру церкви с тринадцатью куполами»<sup>45</sup>.

В следующей главе предпринята попытка использовать намеченные Фиеном открытия в сближении романов «Над пропастью во ржи» и «Братья Карамазовы» для более подробного сопоставления возможных тем и мотивов, в том числе не отмеченных американским исследователем, а также для рассмотрения вопроса возможного влияния романа Достоевского на другие произведения Джерома Дэвида Сэлинджера, в частности на рассказы из цикла «Девять рассказов» и повесть «Фрэнни и Зуи».

Итак, в середине XX в. в США начался период небывалой популярности Ф. М. Достоевского. Этот интерес был связан с пересечением множества политических, социальных и культурных факторов. В эти годы пересматривается отношение к Достоевскому-художнику. Заметную роль в этом сыграла полемика «старой» и «новой» критики, а также влияние экзистенциализма. Творчество и фигура русского романиста были возведены в культовый ранг писателями Бит-поколения, заявившего о себе в послевоенные годы. Многие идеи и художественные особенности Достоевского были освоены и переработаны битниками, чтобы стать частью литературной атмосферы послевоенной эпохи. Общие аспекты и проблематика романа Бит-поколения оказались близки и творчеству Сэлинджера.

Для последующего изучения влияния романа «Братья Карамазовы» на тексты Сэлинджера был произведен сопоставительный анализ работ Х. Ю. Геригка и Д. Фиена. Общими аспектами в них оказались мотив самоубийства, проблема взаимоотношения с родителями и связанная с ней тема поиска духовного наставника. Открытиями Д. Фиена оказались темы детства, спасения и тема Христа, которые, наряду с новыми находками, рассмотрены в следующем разделе исследования.

## Глава 2

### «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЭЛИНДЖЕРА

#### 2.1. Альтернативный подход к исследованию рецепции романа «Братья Карамазовы» в текстах Сэлинджера

Дональд Фиен в своей статье сделал важный шаг в изучении рецепции Сэлинджером творчества Достоевского, в частности проблемы восприятия последнего романа русского писателя «Братья Карамазовы». Фиен в своем исследовании открыл многообещающее направление для компаративного анализа, однако отнюдь не исчерпал его. Достаточно вспомнить, что американский уче-

<sup>45</sup> Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's "Dostojewskis Jungling und Salingers The Catcher in the Rye"... — P. 184.

ный наметил следующие знаменательные сближения романов: мотивы «уток» и «собак», связанные с темой природы, структурные параллели романов (13 частей в романе «Братья Карамазовы» и 26 глав в произведении «Над пропастью во ржи»). Фиен обозначил общие черты в образах Холдена и Коли: отношение к церкви и Христу, символическое сближение героя с образом Христа в отдельных эпизодах произведения, состояние бунта, сменяющееся примирением, тему духовного наставничества, важность религиозной символики для рассматриваемых текстов.

Сравнение Холдена Колфилда и Коли Красоткина, на которое сделал ставку Дональд Фиен в своей статье, оказалось плодотворным и дало много ценных находок, указывающих на состоявшийся контакт и вероятность заимствования Сэлинджером отдельных элементов из художественного мира романа «Братья Карамазовы». Но эта же исходная концепция, поставленная исследователем во главу угла, ограничила возможность всестороннего сопоставления двух текстов и лишила ученого других потенциально ценных находок.

Действительно, в художественной системе романа Коля Красоткин оказывается героем, соединяющим в себе черты характера трех братьев Карамазовых. Также обоснован и вывод Фиена о том, что Коля, таким образом объединяя в себе различные стороны Карамазовых, становится воплощением надежд всего будущего человечества в конце романа. Но из этого совсем не следует, что Холден Колфилд наследует все это через посредство образа Коли Красоткина. И такой вывод касается всей компаративной стратегии Фиена, взятой им за основу. Исследователь предпочел взять подходящие черты братьев, темы и мотивы, связанные с религиозной тематикой, и соединить их с образом Коли Красоткина (что отчасти справедливо, поскольку отвечает художественной специфике «Братьев Карамазовых»), чтобы затем сопоставить его с Холденом Колфилдом. При этом Фиен сделал явную попытку максимально сблизить черты и образы двух героев, чтобы показать, что Холден Колфилд — это Коля Красоткин XX века, и, следовательно, все связанные с Колей символы, темы и мотивы можно отнести также к герою Сэлинджера.

Такой долгий и нелинейный путь на деле может оказываться менее плодотворным, чем прямое и более детальное сопоставление образа Холдена с образами трех братьев и старца Зосимы на основе выбранных общих аспектов произведений. Влияние и заимствование, если они действительно имели место в создании «Над пропастью во ржи», с наибольшей вероятностью происходили из прямого общения Сэлинджера с художественным миром романа как целым, из которого американский автор мог вынести непосредственные впечатления и использовать их в своей работе. При таком подходе к сопоставлению произведений для исследования вопроса рецепции не требуется дополнительное звено, посредник литературного трансфера в виде Коли Красоткина, «вынужденного» соединить в себе наиболее характерные элементы романного мира «Братьев Карамазовых». Напротив, он может стать задержкой и даже препятствием для более широкого сопоставления выбранных произведений.

Данный подход использован далее не только для анализа романа «Над пропастью во ржи», но и для других рассматриваемых текстов Сэлинджера. В первую очередь следует обратиться к выделенным тематическим особенностям, а затем к общности мотивов.

## 2.2. Тематическая составляющая

### 2.2.1. Тема детей и тема спасения

Данные темы, помимо романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи», представлены в рассказах «Тебе, Эсме, — с любовью и убожеством» и «Тедди» (*Teddy*, 1953).

В романе Сэлинджера тема детей сближает образ Холдена с Алешей Карамазовым. Забота о детях — то, что очевидно роднит двух героев. У Холдена она проявляется в его отношениях с младшей сестрой Фиби и любовью к умершему брату Алли. Трепетное отношение Холдена к детям неоднократно проявляется в романе: восхищенное созерцание поющего ребенка, идущего по краю дороги, помощь маленькой девочке на катке, после чего главный герой признается: «Ужасно приятно, когда сможешь такой малышке закрепить конек, а она говорит тебе спасибо, так вежливо, мило. Малыши, в общем, все славные»<sup>46</sup>. Показательны детские воспоминания героя, связанные со школьными походами в Музей этнографии, а также важна его встреча с двумя малышами-братьями в египетском зале музея в конце романа, которая свидетельствует о тонком понимании детей и глубокой привязанности к ним главного героя.

Алешина деятельная любовь к детям показана в истории с одноклассниками Коли Красоткина, которых он примиряет и объединяет у гроба Илюши.

Алеша, будучи учеником, «не мог слышать известных слов и известных разговоров про женщин. Эти “известные” слова и разговоры, к несчастью, неискоренимы в школах»<sup>47</sup>. Тематически схожая сцена с Холденом в школе показывает, как тяжело реагирует герой, увидев грубое ругательство на школьной стене (речь идет о младших классах, где учится Фиби). Холден сперва впадает в ярость, а затем и в отчаяние. Он стирает надпись, пытаясь оградить детей от грязи взрослого мира (бранное слово оказывается идентичным тому, что не мог слышать Алеша). Холден готов «убить» автора надписи, но затем он понимает бесполезность своих усилий: «Будь у человека хоть миллион лет в распоряжении, все равно ему не стереть всю похабщину со всех стен на свете»<sup>48</sup>. Здесь, несмотря на тяжелое состояние героя, проявляется стремление Холдена оградить детей от зла взрослого мира, вторгающегося в мир детский. Стирая надпись, герой как бы воплощает в жизни видение себя в роли спасителя детей: «Я себе представил, как маленькие ребятишки играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей, и кругом — ни души, ни одного взрослого, кроме меня. А я стою на самом краю скалы, над пропастью, понимаешь? И мое дело — ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи»<sup>49</sup>. В этом центральном символе романа образ Холдена Колфилда сближается с образом Христа (на что работает и сочетание мотивов красной охотничьей шапки и перчатки кэтчера, оставшейся от младшего брата Алли, вместе создавая образ «ловца человеков»). В разговоре с соседом по общежитию по имени Экли Холден говорит о возникшем у него желании уйти в монастырь. Показательно

<sup>46</sup> Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 109.

<sup>47</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч.: в 30 т. — Л., 1975. — Т. 14. — С. 19.

<sup>48</sup> Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 166.

<sup>49</sup> Там же. — С. 106.

теплое и заботливое отношение героя к монахиням (эта встреча вообще выглядит светлым пятном во всех скитаниях Холдена по Нью-Йорку).

Алеша, в свою очередь, часто выступает в символическом образе Христа, например, когда целует Ивана в конце рассказа о «Великом Инквизиторе» («Литературное воровство! — вскричал Иван»<sup>50</sup>) или когда он предлагает Грушеньке глубокое, лишенное осуждения понимание и сочувствие (в той сцене с «луковкой» Ракитин предстает как Иуда). В главе «Кана Галилейская» Алеша символически воскресает. И в конце романа Алеша предстает в символическом образе Христа, окруженный детьми, которых было «человек двенадцать».

Образы Холдена и Алеши в целом ряде эпизодов символически сближаются с образом Христа. Их также объединяет стремление спасти детей, причем в конце «Над пропастью во ржи», в сцене с Фиби, кружащейся на карусели, Холден вплотную подходит к «философии спасения» Алеши Карамазова, понимая, что «нельзя бояться жизни» и уберечь от нее детей: «И все ребята старались поймать золотое кольцо, и моя Фиби тоже, я даже испугался — вдруг упадет с этой дурацкой лошади, но нельзя было ничего ни сказать, ни сделать. С ребятами всегда так: если уж они решили поймать золотое кольцо, не надо им мешать. Упадут так упадут, но говорить им под руку никогда не надо»<sup>51</sup>.

Иногда черты Холдена приобретают некоторый оттенок юродства, например, когда герой хочет притвориться глухонемым и жить в лесу: «Если кто-нибудь захочет со мной поговорить, ему придется писать на бумажке и показывать мне. Им это так в конце концов осточертеет, что я на всю жизнь избавлюсь от разговоров. Все будут считать, что я несчастный глухонемой дурачок и оставят меня в покое»<sup>52</sup>. Черты юродивого, в свою очередь, сближают художественный портрет Холдена Колфилда с Митей Карамазовым. Особенно наглядно это проявляется в вызывающем поведении и манере общения Мити. Например, с его горячечным бредом, шутовскими каламбурами, стихами и песенками, полными наивных ошибок (вспомним, как Холден перепутал стихотворение Роберта Бернса «Если кто-то звал кого-то вечером во ржи»<sup>53</sup>).

Темы детей и спасения в «Братьях Карамазовых» связаны не только с образом Алеши. Сюжет среднего брата Ивана, с которым напрямую ассоциируется мотив **бунта**, дополняет и детскую тему. Приводя в разговоре с Алешей душераздирающие примеры страдания детей, Иван недоумевает: зачем страдание, зачем эта ахинея? «Без нее, говорят, и пробыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит? Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к “боженьке”. Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели, и черт с ними, и пусть бы их всех черт взял, но эти, эти!»<sup>54</sup>. Мысль Ивана подхватывает главный герой рассказа Сэлинджера «Тедди». В разговоре с журналистом юный вундеркинд, достигший просветления, спрашивает своего собеседника: «Вы помните яблоко из Библии, которое Адам съел в раю? А знаете, что было в том яблоке? Логика. Логика и всякое Познание. Больше там ничего не было. И вот что я вам скажу:

<sup>50</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 240.

<sup>51</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 179.

<sup>52</sup> Там же. — С. 164.

<sup>53</sup> Там же. — С. 146.

<sup>54</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 221.

главное — это чтобы человека стошнило тем яблоком, если, конечно, хочешь увидеть вещи, как они есть»<sup>55</sup>. Так герои в приведенных эпизодах сомневаются в необходимости «познания добра и зла» и той цены, которую за него заплатило человечество. Под спасением Тедди понимает отказ от познания, который приведет человека к созерцанию мира в его целостности, неразрывности.

В рассказе Сэлинджера «Тебе, Эсме, — с любовью и убожеством» тема спасения оказывается центральной: главный герой — сержант Икс, искалеченный ужасом войны и концентрационных лагерей, ощущает себя человеком, уже не способным к любви и нормальной жизни. Возвратившись из госпиталя, в котором он несколько недель лечился от психического расстройства, Икс то и дело открывает принадлежавшую нацистке книгу Геббельса и перечитывает сделанную той на первой странице надпись: «Боже милостивый, жизнь — это ад»<sup>56</sup>. Во внезапном порыве герой хватает карандаш и дрожащей рукой пишет ниже фразу старца Зосимы из романа «Братья Карамазовы»: «Отцы и учителя, мыслю: что есть ад? Рассуждаю так: страдание о том, что нельзя уже более любить»<sup>57</sup>. Из этого адского состояния героя спасает посылка и письмо девочки, которую он видел в Англии до начала военных действий. Она присылает ему часы своего погибшего на войне отца, которые были на ней тогда, в момент их встречи. Сержант Икс вдруг испытывает спасительное и давно забытое им чувство сонливости. Так в рассказе Сэлинджера спасающий взрослый и спасаемый ребенок меняются местами: допустимо сказать, что Алеша спасает 12 ребят, объединившихся вокруг смерти Илюши, именно тем, что учит их любить друг друга. Тема спасения детей, связанная с Алешей и Холденом, в случае с Митей Карамазовым получает последующее развитие в эпизоде с преображающим самого героя сновидением о «дите». Иначе мотив спасения раскрывается в рассказе «Тедди» и в идее отказа «от Логике и Познания, мучающих человечество со времен Адама».

Следует подробнее рассмотреть сопоставление образов Холдена Колфилда и Дмитрия Карамазова. Их также сближают тема спасения и тема детства и связанный с ними мотив слез. Оба героя переживают тяжелые моменты, напоминающие о мытарствах души (вспомним названия глав, связанные с допросом Мити Карамазова). Все это приводит Холдена и Митю к, казалось бы, внешне ничем не мотивированным эмоциональным срывам. Митя, выходя от госпожи Хохлаковой, «вдруг залился слезами, как малый ребенок. Он шел в забытье и утирал кулаком слезы»<sup>58</sup>. Холден вслед Мите признается: «Когда я наконец встал с радиатора и пошел в гардеробную, я разревелся. Без всякой причины — шел и ревел»<sup>59</sup>. Или, собираясь выйти из комнаты Фиби, Холден вдруг разрыдался: «...стараюсь, чтоб никто не услышал, а сам плачу и плачу»<sup>60</sup>. Эти примеры подтверждают, что в Холдене, несмотря на его развитость и взрослость, остается много детского.

Достоевский во всем тексте романа показывает, что высокий и могучий Митя в сущности остается «дитем» (тем самым «дитем» на руках матери, кото-

<sup>55</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 837.

<sup>56</sup> Там же. — С. 778.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 351.

<sup>59</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 133.

<sup>60</sup> Там же. — С. 151.

рое снится герою после череды изматывающих допросов и чей образ совершает важнейший переворот внутри персонажа).

Отдельного упоминания требует разговор Мити с кучером Андреем, когда они на всех парах мчатся в село Мокрое. На внезапный вопрос Мити, попадет ли он в ад или нет, кучер рассказывает ему «народную легенду» (со слов Мити) об освобождении Христом ада от всех грешников и о том, что пустой ад будет вновь заполнен «вельможами, управителями, главными судьями и богачами»<sup>61</sup>. Указав, для кого предназначен ад, Андрей успокаивает Митю: «...а вы у нас, сударь, все одно как малый ребенок... так мы вас почитаем... за простодушие ваше простит Господь»<sup>62</sup>.

С темой спасения и темой детства в сюжете Мити Карамазова перекликается спор Холдена с Артуром Чайлдсом о посмертной судьбе Иуды, в котором Холден настаивает на том, что «никогда Христос не отправил бы этого несчастного Иуду в ад». Дополняет его другой эпизод в романе Сэлинджера, когда Холден критикует мистера Оссенбергера, заработавшего «кучу денег на похоронных бюро». Жесткой критике героя подвергается и речь Оссенбергера, произнесенная им в церкви для учеников. В ней он говорит о том, как «запросто общается» с Христом «в случае каких-нибудь затруднений» (под «затруднениями» Холден издевательски понимает нехватку покойников, грозящую убытками бизнесу). Герой критикует цинизм и лицемерие Оссенбергера, подвергая сомнению то, что подобный богач может иметь что-то общее с Христом.

В повести Сэлинджера «Фрэнни и Зуи» мотив слез также связан с моментом крайнего внутреннего напряжения персонажа. Но здесь этот кризис, в отличие от срывов Мити и Холдена, ведет к иным последствиям. Рассмотренный ранее мотив в этом рассказе способствует буквальному воплощению метафоры «возвращение в детство», связывающей большое «дите» — Митю Карамазова и неповзрослевшего Холдена Колфилда. Причина кризиса Фрэнни будет рассмотрена в другом параграфе, но можно сказать, что его природа затрагивает самую идентичность героини.

Стоя перед зеркалом в уборной, Фрэнни внезапно бросается в ближайшую кабинку и садится, плотно сдвинув колени, «как будто ей хотелось сжаться в комочек, стать еще меньше». Фрэнни поднимает руки вверх (многократно повторяющийся жест, вероятно, связанный с попыткой отрыва от материального мира) и плотно нажимает пальцами на веки, «словно пытаюсь погрузить все образы в черную пустоту». На мгновение она застыла в этой «почти утробной позе — и вдруг разрыдалась». Она плакала «громко и неудержимо, судорожно всхлипывая, — так ребенок заходится в слезах, когда дыхание никак не может прорваться сквозь зажатое горло». Автор делает нас свидетелями перерождения личности. Фрэнни, символически уподобившаяся ребенку, как бы заново входит в мир, но в иной сущности. Так между ней и ее другом Лейном, ждущем в зале, окончательно оформляется разрыв, который можно назвать сущностным: «Но вдруг она перестала плакать. <...> Казалось, она остановилась оттого, что у нее в мозгу что-то вдруг переключилось, и это переключение сразу успокоило все ее существо»<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 372.

<sup>62</sup> Там же. — С. 372.

<sup>63</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 318.

### 2.2.2. Тема лица

Другой общей для романов темой, кроме детства и спасения, оказывается тема **лица**. Несмотря на трудности, связанные с вычленением в составе данной темы отдельных мотивов, общих для произведений, она сама по себе представляется достаточно масштабным сюжетообразующим элементом сравниваемых текстов, чтобы быть выделенной именно как тема, а не мотив.

Тема лица отчасти позволяет сблизить образ Холдена Колфилда с образами Алеши и старца Зосимы. В «Братьях Карамазовых» важность детских воспоминаний многократно подчеркивается Достоевским в тексте, в том числе в речах старца Зосимы и в речи Алеши, обращенной к мальчикам в конце романа. Единственное, что помнит Алеша из раннего детства, — это лицо своей матери, запечатленное в одном застывшем моменте: «...он говорил, что оно было исступленное, но прекрасное, но редко кому рассказывал об этом»<sup>64</sup>. Образ матери из детства — один из важнейших факторов, сформировавших личность Алеши, и он запечатлен в душе героя как застывшая фотография лица.

Попав в монастырь и став послушником старца Зосимы, Алеша замечал, что люди входили к старцу со своими вопросами и бедами «в страхе и беспокойстве», а возвращались чаще всего «светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое»<sup>65</sup>. Алеша видел, как многие пришедшие «повергаются перед старцем и плачут от умиления, завидев лишь лицо его»<sup>66</sup>. При этом Иван в предисловии к легенде о Великом инквизиторе говорит Алеше, что не может лица человеческого вынести: человека можно любить только до тех пор, пока его не видишь, а «чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь»<sup>67</sup>. Чтобы попытаться понять, чем является лицо в художественном мире Достоевского, нужно обратиться к его записи «Маша лежит на столе...», где он пишет о посмертном бытии: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем...»<sup>68</sup>. Известный российский достоевист Татьяна Касаткина говорит о том, что лицо человеческое для Достоевского — это «максимальное выражение полноты человеческого бытия». Поэтому Иван говорит о том, что «деток можно любить даже и вблизи, даже и грязных, даже дурных лицом (мне, однако же, кажется, что детки никогда не бывают дурны лицом)»<sup>69</sup>. Холден повторяет этот вывод: противно смотреть на взрослых людей, заснувших с открытым ртом, а на детей — совсем нет, с ними все иначе. «Даже если у них слюнки текут во сне — и то на них смотреть не противно»<sup>70</sup>.

Старец Зосима, рассказывая о своем умершем брате Маркеле, говорит, что «лик» Алеши был ему в последние годы «напоминанием и пророчеством» об усопшем. При этом Зосима уточняет, что Алеша не был похож лицом на умершего брата Маркела, но «казался до того схожим с тем духовно», что старец дей-

<sup>64</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 18.

<sup>65</sup> Там же. — С. 28.

<sup>66</sup> Там же. — С. 29.

<sup>67</sup> Там же. — С. 215.

<sup>68</sup> Последняя любовь Ф. М. Достоевского. Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. — СПб., 1993. — С. 292.

<sup>69</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 216.

<sup>70</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 137.

ствительно видел в нем своего умершего брата<sup>71</sup>. В данном случае Достоевский открыто разделяет понятия «лик» и «лицо» (хотя «лицо» в другом случае может включать в себя недостающие значения). Тогда лик — это не столько поверхность лица, сколько вся сущность человека, его душа, заключенная в этот внешний образ («внутреннее лицо»). Лицо человека едва ли влияет на лик, но лик может преобразовать лицо.

Вот как Холден говорит о знаменитом пианисте Эрни в ночном клубе: «стояла тишина — сам Эрни играл на рояле. Как в церкви, ей-богу, стоило ему сесть за рояль — сплошное благоговение, все на него молятся». И дальше: «...посетители толкались, лишь бы взглянуть на него. Над роялем было огромное зеркало, и Эрни был освещен прожектором. Рук видно не было — только его физиономия (в оригинале “big old face”). Здорово заверчено»<sup>72</sup>. Эта цитата во многом оказывается непроизвольной пародией на сцену с Зосимой (см. с. 40: многие пришедшие «повергаются перед старцем и плачут от умиления, завидев лишь лицо его»). Все условия, кажется, соблюдены, но на месте «лика» оказывается «физиономия». И дальше Холден говорит, что если бы он сам был пианистом, то заперся бы в кладовке и играл в одиночестве. По всей видимости, герой говорит о том, что фальшь и уродство — это когда ты выставляешь свою душу напоказ. Тема находит свое продолжение, когда Холден встречает монахинь, одна из которых ему очень понравилась: «...нос у нее был длинный, и очки в какой-то металлической оправе, не очень-то красивые, но лицо ужасно доброе»<sup>73</sup>.

Тема лица играет в истории Зосимы решающую роль. Старец рассказывает, как однажды, будучи офицером, в порыве гнева ударил своего денщика Афанасия «изо всей силы два раза по лицу». Именно этот эпизод становится причиной глубокого духовного переворота будущего старца. На следующее утро, перед тем как поехать на дуэль, он вспоминает вчерашнюю картину: «...стоит он предо мною, а я бью его с размаху прямо в лицо, а он держит руки по швам, голову прямо, глаза выпучил как во фронте, вздрагивает с каждым ударом и даже руки поднять, чтобы заслониться, не смеет, — и это человек до того доведен, и это человек бьет человека. Экое преступление!»<sup>74</sup>.

Приведенный эпизод находит свое отражение в романе Сэлинджера дважды. В первый раз — когда Холден видит ночью из окна отеля, как напротив какая-то пара «брызгают друг другу в лицо водой» изо рта и «хохочут». Холден замечает, что «девушка, которой брызгали водой в физиономию, она даже была хорошенькая» (в оригинале «face», но перевод здесь последователен: лицо девушки тут выполняет функцию физиономии). Холден признается, что увиденное ему «ничуть не нравится», и «если разобраться, так это просто пошлятина». И делает следующий вывод: «По-моему, если тебе нравится девушка, так нравится и ее лицо, а тогда не станешь безобразничать и плевать в нее чем попало»<sup>75</sup>.

В последнем эпизоде, связанном с темой лица, Холден рассуждает о том, как бы он повел себя с парнем, укравшим у него перчатки, если бы нашел их у него. Он стоял бы и чувствовал, что «надо ему дать по морде, разбить ему

<sup>71</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 259.

<sup>72</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 84.

<sup>73</sup> Там же. — С. 102.

<sup>74</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 270.

<sup>75</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 70.



морду, и все». Но храбрости у Холдена «не хватило бы». Он стоял бы и «делал злое лицо», но позже он все равно бы вышел из его комнаты «и даже не дал бы ему по морде». Потом Холден пошел бы в уборную и «делал бы перед зеркалом свирепое лицо». Но, считает герой, «если ты должен кому-то дать в морду и тебе этого хочется, надо бить. Но я не могу. <...> Я ужасно боюсь бить человека по лицу, лица его боюсь. Не могу смотреть ему в лицо, вот беда. Странная трусость, если подумать...»<sup>76</sup>. Данный эпизод через тему лица показывает неожиданную общность образов Зосимы и Холдена Колфилда. Герой Сэлинджера чувствует, что иногда «в морду» ударить можно и нужно, но его «странная» нерешительность может быть объяснена тем, что лицо любого человека для Холдена неразрывно связано со скрытой ценностью — с самой сущностью человека, и благодаря этому окружено сакральным ореолом. Приведенные примеры демонстрируют, как тема лица, включающая в себя смыслы, отсылающие к христианской традиции, параллельно раскрывается в романах Достоевского и Сэлинджера.

В повести «Фрэнни и Зуи» тема лица способствует передаче тяжелого внутреннего состояния героини Фрэнни Гласс. Символическая роль лица как отражения всей человеческой сущности, внутреннего духовного состояния героя так же актуальна в этой повести, как и в романах «Братья Карамазовы» и «Над пропастью во ржи». Текст Сэлинджера здесь особенно «кинематографичен», выстраивается по тщательно прорисованным кадрам, один из которых — крупный план бледного лица Фрэнни, ее лба, покрытого испариной. Упоминание ее лица настойчиво повторяется автором, наращивая напряжение и предсказывая кризис в виде обморока: «...официант, человек пожилой, посмотрел на ее бледное лицо, на мокрый лоб, поклонился и отошел»<sup>77</sup>. Расправившись с ужином, ее друг также «пристально всматривался в лицо Фрэнни». Снова подчеркивается необычайная бледность Фрэнни, но «бывали минуты, когда она становилась еще бледнее»<sup>78</sup>. На протяжении всей сцены в ресторане подчеркивается здоровый аппетит Лейна и его сосредоточенность на ужине, что усиливает контраст между ним и Фрэнни. Но когда она приходит в себя после обморока, впервые за все время лицо склонившегося над ней Лейна «необычно побледнело»<sup>79</sup>. Можно сказать, что тема лица в рассмотренном эпизоде, с одной стороны, помогает передать нарастающий внутренний кризис, а с другой — наличие духовной жизни персонажей. Ниже представлен анализ мотивов, доказывающий их общность.

## 2.3. Общность мотивов

### 2.3.1. Мотив сумасшествия

Этот мотив объединяет Ивана Карамазова и героя рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» (*A Perfect Day For Bananafish*, 1948) Симора Гласса. В сюжете Ивана стоит упоминания его уединенность, оторванность от других персонажей — это видно и на уровне пространственном, когда, находясь в доме собственного отца, Иван проводил большую часть времени на втором этаже (мотив

<sup>76</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 88.

<sup>77</sup> Там же. — С. 310.

<sup>78</sup> Там же. — С. 314.

<sup>79</sup> Там же. — С. 316.

изоляции). Герою в значительной мере свойственна закрытость в себе и своих мыслях. Нарастающее тяжелое ментальное состояние персонажа иллюстрируют воображаемый разговор Ивана с чертом и брошенный стакан, оказавшийся на месте после галлюцинации.

Показательно выступление Ивана Карамазова в суде, когда на вопрос о свидетеле вины Смердякова он заявляет, что такой свидетель имеется: «Дрянной, мелкий черт, — прибавил он, вдруг перестав смеяться и как бы конфиденциально, — он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами, где ж ему сидеть, как не там? Видите, слушайте меня: я ему сказал: не хочу молчать, а он про геологический переворот... глупости!»<sup>80</sup>.

В рассказе Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка» мотив безумия тесно переплетен со схожими аспектами, намеченными в рассмотренных выше исследованиях: с темой отчуждения, связанной в статье Геригка с мотивом изоляции. Рассказ начинается с разговора жены Симора Мюриэль со своей матерью, которая во время всей беседы не перестает предупреждать дочь о невенчаемости ее жениха. Мать Мюриэль передает слова доктора Сиветски, с которым она советовалась по поводу Симора: «Сущее преступление, что военные врачи выпустили его из госпиталя, честное слово! Он определенно сказал папе, что не исключено, никак не исключено, что Симор совершенно может потерять способность владеть собой»<sup>81</sup>. Симор отчужден от мира взрослых. В рассказе это иллюстрируется тем, что он оказывается лежащим на берегу, пространственно отделенном от оживленного пляжа. Единственные, с кем он может общаться и находить общий язык, — это дети. В этом первом рассказе, связанном с фигурой Симура Гласса, Сэлинджер намекает на поэтическое дарование Симора, что видно из его имени: *See more* — в оригинале. Трудно определить, что больше отделяет Симора от окружающего его общества: военная травма или поэтическое дарование. Тем не менее мотив безумия вновь актуализируется в конце рассказа, когда главный герой поднимается в номер и совершает неожиданное самоубийство. Мотив **самоубийства**, сюжетообразующий в данном рассказе Сэлинджера, также отмеченный в работах Фиена и Геригка, присутствует и в романе «Братья Карамазовы» в связи с неясно мотивированным самоубийством Смердякова.

### 2.3.2. Мотив бегства

Мотив бегства позволяет продолжить сопоставление образов Холдена и Мити Карамазова, намеченное ранее. Холден, скитаясь по Нью-Йорку, и в особенности после истории с лифтером Морисом и проституткой, признается, что он находится в «ужасающем состоянии»<sup>82</sup>. На грани отчаяния оказывается и Митя Карамазов, вязнущий в интригах и соперничестве с отцом, пытающийся добиться расположения Грушеньки. Каждый из героев видит выход из сложившихся условий (и своего гнетущего состояния) в бегстве, в том, чтобы «оставить эту жизнь» и на новом месте начать совершенно новую, которая сможет воплотить все чаяния измученных общественными отношениями Холдена и Мити Карамазова.

Вот как Достоевский пишет о заветной мечте Мити увезти Грушеньку: «О, тотчас же увезет как можно, как можно дальше, если не на край света, то

<sup>80</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — Т. 15. — С. 117.

<sup>81</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 706.

<sup>82</sup> Там же. — С. 117.

куда-нибудь на край России, женится там на ней и поселится с ней incognito, так чтоб уж никто не знал об них вовсе, ни здесь, ни там и нигде. Тогда, о, тогда начнется тотчас же совсем новая жизнь! Об этой другой, обновленной и уже “добродетельной” жизни он мечтал поминутно и испуганно. Он жаждал этого воскресения и обновления <...>. Он, как и очень многие в таких случаях, всего более верил в перемену места: только бы не эти люди, только бы не эти обстоятельства, только бы улететь из этого проклятого места и — все возродится, пойдет по-новому! Вот во что он верил и по чем томился»<sup>83</sup>.

Холден, в свою очередь, предлагает своей знакомой Салли «удрать отсюда» и делится с ошарашенной подругой своим новым планом: взять машину у знакомого и поехать в Вермонт, «объездить там всякие места»<sup>84</sup>, объясняя весь план удивительной красотой тех мест и распаляясь все больше и больше от своих мыслей. Холден предлагает ей жить в туристских лагерях, «пока не выйдут все деньги», а потом он обязательно найдет себе работу и они поженятся. Холден будет «рубить дрова зимой» (тут невольно возникает ассоциация с будущей поездкой Мити Карамазова в Сибирь), и им будет «хорошо, так весело!»<sup>85</sup>. В другом месте герой Сэлинджера мечтает о том, чтобы поселиться в хижине, которая «будет стоять на опушке леса», самому готовить еду и жениться на «какой-нибудь красивой глухонемой девушке». Потом спрятать своих детей от внешнего мира и вместе с женой самим научить их писать и читать<sup>86</sup>. Таким образом, порывы Мити Карамазова и Холдена оказываются идентичными.

В рассказе «И эти губы и глаза зеленые...» (*Pretty Mouth And Green My Eyes*, 1948) мотив бегства соединяется с темой **города** и мотивом **сумасшествия**. Идея бегства для главного героя по имени Артур — последний отчаянный шанс возродить отношения с собственной женой. Этот побег герой связывает с теми же надеждами, что Холден и Митя, — вырваться из изматывающего порочного круга, из городского безумия, грозящего окончательно разрушить брак. «Честное слово, это все подлый Нью-Йорк. Я вот что думаю: если все наладится, может, мы снимем домик где-нибудь в Коннектикуте. Не обязательно забираться уж очень далеко, но куда-нибудь, где можно жить по-людски, черт возьми», — говорит герой, ведь «в Нью-Йорке все наши знакомые — просто психи, понимаешь? От этого и нормальный человек рано или поздно поневоле спятит»<sup>87</sup>. Это также красочно соответствует впечатлениям от Санкт-Петербурга героя «Подростка» Аркадия Долгорукого, приведенным Х. Ю. Геригком.

В рассказе Дж. Д. Сэлинджера «В лодке» (*Down at the Dinghy*, 1949) мотив бегства доходит до предельного развития. Герой рассказа — не взрослый измученный обществом человек и не подросток, переходящий в мир взрослых. Лайонел Тенненбаум — четырехлетний мальчик, мучительно остро реагирующий на любую обиду или несправедливость. Это ребенок, страдающий от любого соприкосновения с внешним миром. Все, что он может сделать в ответ на очередное болезненное прикосновение жизни, — убежать. В очередной раз он убегает из дома, услышав, как кухарка Сандра презрительно назвала его отца

<sup>83</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 330.

<sup>84</sup> Там же. — С. 118.

<sup>85</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 118.

<sup>86</sup> Там же. — С. 118.

<sup>87</sup> Там же. — С. 794.

«большим грязным жидюгой». Тонко чувствующего ребенка, очевидно, ранит не смысл, а интонация Сандры. Его мать Бубу Тенненбаум говорит о нем, что он убегает из дома с двухлетнего возраста, но пока побеги оказывались локальными: «Самое дальнее — он забрел раз на Мэлл в Центральном парке. За два квартала от нашего дома. А самое ближнее — просто спрятался в парадном»<sup>88</sup>. Во время самого отчаянного побега Лайонела нашли ночью на эстраде для оркестра. Была середина февраля, его застали «замерзшим до полусмерти» и катающим камешек «туда-сюда по щели в полу»<sup>89</sup>. Лайонел не делится причиной побега даже с матерью, которой остается лишь угадывать, что тогда в парке кто-то из детей вдруг «обозвал его вонючкой». Бубу все время уточняет: «По крайней мере, мы больше ничего от него не добились»<sup>90</sup>. История Лайонела по-новому раскрывает мотив бегства: для Дмитрия Карамазова и Холдена Колфилда побег оказывается заветной мечтой, утопичной фантазией, которая должна решить все проблемы, обрушившиеся на сознание каждого из героев. Для них бегство — это в большей степени желание отказаться от борьбы с давящими обстоятельствами, со средой, деформирующей личность человека. Для Лайонела побег — это средство борьбы, ответ на безжалостные для ребенка контакты с жизнью. Этот конфликт придает небольшому рассказу Сэлинджера трагический пафос. И на первый план восприятия парадоксальным образом выходит храбрость, мужество Лайонела, который отказывается мириться с травмирующими обстоятельствами.

### 2.3.3. Мотив пьянства

Значимым является и другой мотив в сопоставлении образов Холдена и Мити — мотив **пьянства**. Помимо характеристик, связывающих Митю Карамазова с образом ребенка или младенца, в тексте романа состояние Мити часто описывается как аффективное. Будь то описание любви героя к Грушеньке: «Митя вышел за ней как пьяный»<sup>91</sup>, или описание внезапного гнева героя: «он вдруг стал как пьяный»<sup>92</sup>, или же его поведения в отчаянном положении: «Митя закричал и бросился, шатаясь, через сени в избу сторожа»<sup>93</sup>. В селе Мокрое, ключевом и судьбоносном месте для истории Мити, все упомянутые состояния в соединении со спиртным как бы сливаются в одну точку, угрожая повергнуть героя в совершенное безумие: «Он выпил еще стакан и... вдруг охмелел. С этой минуты все завертелось кругом него, как в бреду. Он ходил, смеялся, заговаривал со всеми, и все это как бы уж не помня себя»<sup>94</sup>.

Холдену на первый взгляд подобная характеристика не свойственна. Он даже хвастается тем, что может пить хоть всю ночь, не теряя самообладания: «Одно могу сказать — пить я умею»<sup>95</sup>. Но во вторую ночь в Нью-Йорке герой сильно напивается, и слово «пьяный» на протяжении нескольких страниц становится навязчивым рефреном. В эту ночь поведение Холдена особенно напоминает

<sup>88</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 757.

<sup>89</sup> Там же. — С. 758.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 396.

<sup>92</sup> Там же. — С. 109.

<sup>93</sup> Там же. — С. 341.

<sup>94</sup> Там же. — С. 396.

<sup>95</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 89.

«мытарства Митиной души»: «Я ей немножко подмигнул, но она сделала вид, что даже не замечает меня. Наверно, я не стал бы ей подмигивать, но я уже был пьян как сапожник. Она допела и так быстро смылась, что я не успел пригласить ее выпить со мной»<sup>96</sup>. Холден сидит в баре до поздней ночи и «совершенно окосел»<sup>97</sup>. В этом состоянии герой начинает представлять, что он ранен пулей в живот. Он держит руку под курткой, «чтобы кровь не капала на пол»<sup>98</sup>. Если в этой сцене Холден играет роль, то в романе Достоевского воображаемой «кинематографичной» сцене соответствует вполне реальная: «кадр» с окровавленной одеждой и руками Мити, держащими деньги, когда он ввалился к купцу Перхотину.

В пьяном виде Холден звонит Салли Хэйс и кричит в трубку, обещая прийти наряжать праздничную елку, пока в конце концов Салли не вешает трубку. После герой мучительно жалеет о своем звонке, но «когда я напьюсь, я как ненормальный». Добравшись до уборной в одном из заведений и опустив голову в воду, Холден долго сидит на радиаторе, приходя в себя: «вода с головы лилась за шиворот, весь галстук промок, весь воротник, но мне было наплевать», а затем пытается убедить вошедшего в уборную аккомпаниатора певицы Валенсии передать ей привет. На вопрос о возрасте Холден отвечает, что ему «восемьдесят шесть», и предлагает себя в качестве импресарио (это напоминает лукавые острооты Мити на вопросы Перхотина). Герой теряет номерок от пальто, но гардеробщица, сжалившись, отдает пальто без номерка, за что Холден безуспешно пытается вручить ей доллар и одновременно пригласить на свидание (снова вспоминается Митя Карамазов, настырно «сорящий» деньгами перед поездкой в Мокрое). На холоде с героя Сэлинджера, как и в похожем эпизоде у Мити, слетает хмель. Рассмотренный пример, вероятно, не следует оценивать с точки зрения точного совпадения конкретных сюжетных деталей. Исходя из выбранной методики, важнее подчеркнуть то, что французский компаративист Поль Ван Тигем называет общей идеей или чувством. Сам сюжет — общий, обыденный, но то отчаяние и надрыв, которые скрываются за шутовством и остротами Холдена во время его бесцельных «мытарств» по ночному Нью-Йорку, все это по настроению и по духу оказывается близким отчаянной бравате Мити Карамазова в его скитаниях по окрестностям Скотопригоньевска и в селе Мокрое.

Стоит вновь вернуться к рассказу «И эти губы и глаза зеленые...», где спотыкающийся монолог Артура, изредка прерываемый его коллегой, выдает отчаяние главного героя, пересиливающее даже действие спиртного. На предложение приятеля выпить немного виски Артур кричит в трубку: «Стаканчик? Ты что, шутишь? Да я за последние два часа, наверно, больше литра вылакал. Стаканчик! Я уже до того допился, что сил нет...»<sup>99</sup>. В пьяных признаниях Артура Сэлинджером точно передана сбивчивая торопливая речь, когда одно слово громоздится на другое и мысли нетерпеливо теснятся в голове. Артур пытается снова вернуть любовь своей «легкомысленной» супруги. И пьяные мятежные признания со сбивчивой речью и скачками мысли, и неумное стремление вновь «завоевать» любовь своей жены — все это напоминает мятежные будни Дмитрия Карамазова, борющегося за любовь ветреной Грушеньки.

<sup>96</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 130.

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Там же. — С. 131.

<sup>99</sup> Там же. — С. 787.

#### 2.3.4. Мотивы вины и стыда

Последний мотив, связывающий Митю Карамазова и Холдена Колфилда — мотив **вины**. Нет смысла подробно останавливаться на этом мотиве в истории Дмитрия Карамазова, достаточно вспомнить роковой долг в три тысячи рублей, в поисках которых мечется герой, чтобы возвратить их Катерине Ивановне. В сущности, вся сюжетная линия в истории Мити, связанная с Катериной Ивановной, в самой сердцевине своей содержит мотив вины. С этим же мотивом связан мотив отцеубийства, совершенное, по мнению Мити, убийство своего старого воспитателя Григория и чувство вины из-за унижения капитана Снегирева, которого Митя таскал за бороду на глазах у капитанского сына. После сна с «дитем» герой понимает, что «все виноваты за всех», а себя считает главным виновником в общей скорби.

В случае Холдена на первый план выходит вина за очередное отчисление из школы. Из-за него герой старается отложить встречу с родителями. Он даже думает, что лучше, чтобы они узнали об исключении за день или два до его приезда, тогда первая буря будет уже позади. Вся фабула романа выстраивается вокруг вины Холдена перед матерью (с отцом они не так близки): «Вообще мама очень сдала после смерти Алли. Из-за этого я особенно боялся сказать ей, что меня опять выгнали»<sup>100</sup>. Именно это оказывается решающим фактором в перемещениях главного героя «Над пропастью во ржи». Все три дня он блуждает по Манхэттену, как бы совершая концентрические круги вокруг главного центра тяжести пространства романа — собственного дома, к которому героя неумолимо тянет. Он «сдается» этому притяжению и ночью тайком пробирается в комнату сестры. Но и перед Фиби Холден испытывает вину за разбитую пластинку «Крошка Ширли Бинз», которую герой уронил в Центральном парке: «...я чуть не разревелся, до того мне стало жалко, но я только вынул осколки из конверта и сунул в карман»<sup>101</sup>. Отдавая сестре осколки, Холден признается, что был пьян, а Фиби убирает «эти куски» в ночной столик.

Заключительный пример связан с умершим братом Алли. Холден в самые тоскливые моменты мысленно обращается к своему младшему брату. Но герой никак не может себе простить, что в один из дней он не взял Алли с собой на озеро Седебиго. Холден мысленно переигрывает этот момент и велит младшему брату поскорее брать свой велосипед. То, что Алли совсем не обиделся на отказ, кажется, только усугубляет чувство вины Холдена: «Я всегда про это вспоминаю, особенно когда становится очень уж тоскливо»<sup>102</sup>.

Мотив вины в сюжете с Дмитрием Карамазовым тесно переплетен с мотивом **стыда**. После допроса в селе Мокрое Митя вынужден был отдать всю свою одежду в качестве вещественных доказательств и «ему было нестерпимо конфузно». Про себя Митя думал: «Коли все раздеты, так не стыдно, а один раздет, а все смотрят — позор!» Но главным мучением для него оказывается необходимость снять носки: «Он сам не любил свои ноги <...> и вот теперь все они увидят». И Митя «от нестерпимого стыда вдруг стал <...> уже нарочно груб». Сорвав рубашку, он оскалится: «не хотите ли и еще где поискать, если вам не стыдно?».

<sup>100</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 101.

<sup>101</sup> Там же. — С. 133.

<sup>102</sup> Там же. — С. 95.

В рассказе Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка» находится интересная параллель данному мотиву. Поднимаясь с пляжа на лифте с какой-то женщиной, Сигмур Гласс неожиданно говорит ей, что видит, как она смотрит на его ноги. Женщина это отрицает, и Сигмур вдруг горячится: «Хотите смотреть мне на ноги, так и говорите. Зачем это вечное притворство, черт возьми?» Женщина выходит из лифта, не оглядываясь, а Сигмур будто вдогонку говорит: «Ноги у меня совершенно нормальные, не вижу никакой причины, чтобы так на них глазеть»<sup>103</sup>.

В исследованиях этого эпизода существует любопытная интерпретация, согласно которой в различных мифологиях нога может быть «символическим изображением души» (не столь очевидным, как лицо). Тогда для обоих приведенных сюжетов интерпретация может быть общей. Дмитрия Карамазова мучает подробный допрос, на котором, по сути, происходит хладнокровное и циничное разграбление митиных «тайников души». Следователи узнают о самых тяжелых для Мити подробностях, а дальше все усугубляется необходимостью отдать следствию свое белье. Тогда голые ноги Мити, оказавшиеся в центре внимания, становятся символическим образом вторжения следователей в душу героя. Сэлинджер как будто сгущает всю сцену из «Братьев Карамазовых» в один короткий эпизод: «Сигмур настолько чувствителен, что даже неумышленное вторжение в его духовный мир (т. е. случайный взгляд на его босые ноги) ужасает его»<sup>104</sup>.

### 2.3.5. Мотив бунта

Сопоставив образ Холдена с Алешей и Митей Карамазовыми на основе повторяющихся тем и мотивов, остается выяснить, есть ли общие черты у Холдена Колфилда и Ивана Карамазова. Первые шаги в данном сопоставлении сделал Генри Грюнвальд в своем предисловии к книге, посвященной исследованию творчества Сэлинджера. Грюнвальд здесь спорит с Олдриджем, считавшим бунт Холдена незрелым и тщетным, а ложь, фальшь и лицемерие, против которых восстает Холден, — компромиссами, на которые мир толкает человеческую невинность. Олдридж воспринимает Холдена как мальчика, который отказывается расти, как некоего «битника Питера Пена», не только ребенка с замедленным развитием, но и «морального уродца»<sup>105</sup>. Грюнвальд, споря с этой точкой зрения, говорит о том, что Холден видит реальность именно потому, что узнает фальшивых людей и извращенцев как большинство, порождаемое культурой, что и приводит Холдена в отчаяние. Но он отказывается принять ситуацию. То есть герой Сэлинджера способен увидеть и понять реальность, но не способен поменяться сам. По Олдриджу, Холден должен повзрослеть, принять мир таким, как он есть, и жить в нем. По сути, Олдридж предлагает избавиться от романтической позиции и вместе с ней отказаться и от трагедии. Грюнвальд относит Холдена к редкому разряду одиночек, «которые не могут согласиться с тем, что человечество именно таково, кто не может закрыть глаза на существование несправедливости, уродства и боли, кто не может принять теологического аргумента, что страдания являются частью уравнения Создателя»<sup>106</sup>. И здесь исследователь называет Ивана Карамазова, который

<sup>103</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 714.

<sup>104</sup> Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. — М., 1975. — С. 34.

<sup>105</sup> Salinger: A Critical and Personal Portrait. — N. Y.: Cardinal, 1963; also Harper, 1962. — P. 14.

<sup>106</sup> Salinger: A Critical and Personal Portrait... — P. 15.

говорит: «И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены»<sup>107</sup>. Грюнвальд сближает позицию Ивана с позицией Холдена, называя ее «детской, тщетной», и вместе с тем приравнивает позиции обоих героев, называя их состояние бунтом против Бога. Однако есть цитата Ивана, уточняющая эту идею: «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю»<sup>108</sup>. Потом слова Ивана повторит Алеша, находясь в тяжелом состоянии после смерти старца Зосимы: «Я против Бога моего не бунтуюсь, я только “мира его не принимаю”»<sup>109</sup>. Таким образом, бунт Ивана Карамазова не является восстанием против Бога, это восстание против того, как устроен мир, как его видит Иван со «своей точки» со своим «эвклидовским умом»<sup>110</sup>.

Однако бунт Холдена остается в интерпретации Грюнвальда слишком абстрактным. Поэтому стоит рассмотреть его возможную причину именно в гибели младшего брата Алли. Холден в ночь смерти Алли перебил кулаком все окна в гараже, «не знаю зачем»<sup>111</sup>. В сцене со Стрэдлейтером герой признается читателям, что не может зажать, как следует, кулак и что рука ноет иногда из-за погодных перепадов. Холден носит бейсбольную перчатку брата, пишет о ней сочинение, вызывая гнев Стрэдлейтера. А красная охотничья шапка, которую носит Холден, еще и напоминает цвет волос младшего брата: «...сидит он на своем велосипеде за забором <...> ярдов за сто пятьдесят от меня и смотрит, как я бью. Вот до чего он был рыжий!»<sup>112</sup> Образ младшего брата Холдена преследует его на протяжении всего романа, герой заговаривает с ним, просит его о помощи в трудную минуту. Дональд Фиен сделал предположение, что именно смерть Алли если не вызывает, то обостряет отношение Холдена к окружающему миру и тем людям, которых он встречает. Эту мысль отчасти подтверждает следующий отрывок, когда Холден вспоминает, как посетители кладбища вдруг побежали от ливня к своим машинам. «Вот что меня взорвало. Они-то могут сесть в машины, включить радио и поехать в какой-нибудь хороший ресторан обедать — все могут, кроме Алли. Невыносимое свинство. Знаю, там, на кладбище, только его тело, а его душа на небе, и всякая такая чушь, но все равно мне было невыносимо. Так хотелось, чтобы его там не было»<sup>113</sup>. Кроме атеизма и скептического отношения к апостолам и самой Библии, о котором говорит Холден, с Иваном Карамазовым его объединяет общее чувство отрицания гармонии и целесообразности в мире. Для Ивана мироздание, в котором страдают невинные дети, не может быть целесообразным и гармоничным. В разговоре с Алешей Карамазовым Иван приводит конкретные примеры детских страданий, например историю гибели ребенка, затравленного охотничьими собаками одного властного генерала. При этом Иван лишь собирает истории из газет или рассказов очевидцев. В случае Холдена мотив страдания невинных детей вплетается в личную историю героя. Холден говорит об Алли: «...ужасно был умный» или «самый хороший в семье», «никогда он не разозлится,

<sup>107</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 223.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Там же. — С. 308.

<sup>110</sup> Там же. — С. 215.

<sup>111</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 53.

<sup>112</sup> Там же.

<sup>113</sup> Там же. — С. 135.



не вспылит», «ужасно славный» и т. д. В споре с Фиби Холден восклицает, что нельзя разлюбить кого-то, кто умер, «особенно если он был лучше всех живых»<sup>114</sup>. Смерть младшего брата, который был «лучше всех живых», способна оказаться главной (пусть даже не до конца осознанной) причиной внутреннего эмоционального (а таким ли «головным» оно является у Ивана?) бунта против мироздания. Справедливость устройства мира в глазах Холдена подвергается сомнению, если его младший брат — лучший из всех живых — умирает в детском возрасте. Таким образом, Холдена Колфилда с Иваном Карамазовым сближает тема страдания невинных детей, воплощенная особенно остро в смерти младшего брата в романе Сэлинджера. К этому прибавляется и упомянутое раньше самоубийство мальчика Джеймса Касла, замученного одноклассниками. И вместе с тем героев обоих романов сближает чувство экзистенциального бунта.

Мотив бунта присутствует и в повести Сэлинджера «Фрэнни и Зуи». Причина кризиса героини повести Фрэнни Гласс не сразу поддается описанию, но оказывается поистине фундаментальной. Это не просто вызов лицемерному обществу, это бунт против человеческой сущности, против собственного «я». Фрэнни в разговоре с Лейном говорит, что забросила театр, потому что ей стало «ужасно неловко» быть звездой. Фрэнни пугает связанный с театральной жизнью эгоцентризм, а своих коллег она называет спящими вокруг «эгоцентриками». На претензию Лейна: «Ты тут полчаса разглагольствуешь, будто ты одна на свете все понимаешь <...> все можешь критиковать» — Фрэнни выдает главную причину своего состояния. Она говорит: «Одно я знаю: я схожу с ума. Надоело мне это вечное “я, я, я”. И свое “я”, и чужое. Надоело мне, что все чего-то добиваются, что-то хотят сделать выдающееся, стать кем-то интересным. Противно — да, да, противно!»<sup>115</sup> Этот бунт героини повести может быть соотнесен и с потенциальным бунтом Холдена, с его возможным обострением в будущем — как один из вероятных сценариев развития персонажа за пределами описанных событий романа.

Если же сравнивать экзистенциальный мятеж Фрэнни с мятежом Ивана Карамазова, то, на первый взгляд, бунт Фрэнни имеет противоположный вектор, направленный внутрь самой личности, самого «я». При этом бунт Ивана изначально видится направленным вовне, на устройство всей совокупности жизни на земле, всего мироздания. Но ближе к концу романа этот мятеж героя против несправедливого мироустройства закономерно приводит к тяжелейшему внутреннему кризису, состоянию горячки (вспомним еще раз в чем-то похожее состояние Фрэнни в кафе) и даже болезненному расщеплению личности (разговор с бесом), связанному с обнаруженным злом внутри себя самого. Таким образом, можно предположить, что героиня повести Сэлинджера Фрэнни Гласс во многом наследует бунт против мироустройства и глубокий внутренний кризис Ивана Карамазова, в пределе связанный и с борьбой с собственным эго.

### 2.3.6. Мотив смерти брата

Мотив бунта Ивана Карамазова и Холдена Колфилда может быть дополнен сравнением Алли с умершим братом Зосимы. Старший брат Зосимы Маркел умер, когда Зосиме было 17 лет (возраст Холдена Колфилда в конце рома-

<sup>114</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 145.

<sup>115</sup> Там же. — С. 310.

на). Зосима рассказывает, как его брат испугал всю семью своими взглядами: «...все это бредни, говорит, и нет никакого и Бога»<sup>116</sup>, что очень напоминает высказывания самого Холдена о Библии и апостолах, о чем уже была речь выше. Но перед смертью в Маркеле «дивная началась вдруг перемена»<sup>117</sup>. Он стал другим человеком. Вот как об этом говорит Зосима: «Так и запомню его: сидит тихий, кроткий, улыбается, сам больной, а лик веселый, радостный»<sup>118</sup>. Здесь мы находим удивительное совпадение с характеристикой Алли, данной Холденом (и упомянутой выше): он никогда не злится и не обижается, никогда не вспылит, «ужасно славный». Вкратце образ младшего брата Холдена можно охарактеризовать именно этими ключевыми словами: «кроткий и радостный» (кротость является отличительной чертой положительных героев Достоевского<sup>119</sup>). Перед самой смертью Маркел зовет Зосиму, долго смотрит на него и говорит: «Ну, ступай теперь, играй, живи за меня!»<sup>120</sup> Алли, вероятно, не сказал бы этих слов Холдену, но он мог бы разделить это чувство Маркела. Память о брате коренным образом влияет на судьбу Зосимы. В проанализированном выше эпизоде с денщиком Афанасием утром, перед назначенной дуэлью, в душе Зосимы происходит главный переворот в его жизни, и он связан именно с образом умершего брата: «Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь. Стою я как ошалелый, а солнышко-то светит, листочки-то радуются, сверкают, а птички-то, птички-то Бога хвалят <...> и вспомнил я тут моего брата Маркела и слова его пред смертью слугам: “Милые мои, дорогие, за что вы мне служите, за что меня любите, да и стою ли я, чтобы служить-то мне?” “Да, стою ли”, — вскочило мне вдруг в голову. В самом деле, чем я так стою, чтобы другой человек, такой же, как я, образ и подобие Божие, мне служил? Так и вонзился мне в ум в первый раз в жизни тогда этот вопрос»<sup>121</sup>. Данный эпизод может стать ответом на слезы Холдена в компании его младшей сестры. Собираясь уходить из дома, Холден просит у Фиби несколько долларов, и сестра в темноте вкладывает ему в руку все свои деньги, отложенные для рождественских подарков: «И тут я вдруг заплакал <...> сидел на краю постели и ревел, а она обхватила мою шею лапами, я ее тоже обнял и реву, никак не могу остановиться. Казалось, сейчас задохнусь от слез»<sup>122</sup>. Чувства Холдена также могут быть выражены вопросом Зосимы: «Стою ли я?» И Холден, и молодой Зосима в приведенных эпизодах переживают сходное сокрушение.

Мучения Холдена, связанные с потерей младшего брата, находят неожиданную параллель с сюжетом об Иове, о котором рассуждает старец Зосима. Речь идет о новой семье Иова: «Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы? Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит

<sup>116</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 261.

<sup>117</sup> Там же. — С. 261.

<sup>118</sup> Там же. — С. 262.

<sup>119</sup> См.: Gide André. Dostoevsky. — London: J. M. Dent, 1925. — P. 211.

<sup>120</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 262.

<sup>121</sup> Там же. — С. 262.

<sup>122</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 151.

постепенно в тихую умиленную радость»<sup>123</sup>. В конце романа живая любящая Фиби будто замещает умершего брата Холдена: «Я вдруг стал такой счастливый, оттого что Фиби кружилась на карусели. Чуть не ревел от счастья, если уж говорить правду. Сам не понимаю почему»<sup>124</sup>.

В повести «Фрэнни и Зуи» мотив **смерти брата** соединяется с темой **поиска духовного наставника**, отмеченной в работах Х. Ю. Геригка и Д. Фиена.

История Маркела, старшего брата Зосимы, повторяется на новом уровне. Маркел умер, когда Зосима был еще ребенком, но его образ и воспоминания о нем в один момент переворачивают судьбу Зосимы. Схожим образом это происходит и с Фрэнни в повести Сэлинджера, когда память о старшем брате Симоре и его идея о Толстой Тете спасают Фрэнни от духовного кризиса. Ключевым моментом для Зосимы стал эпизод, когда он вспомнил, что вчера вечером в порыве гнева ударил своего денщика по лицу. В этот самый момент давно забытый образ Маркела и его слова, сказанные перед смертью, переворачивают мир Зосимы. Но для Фрэнни этот духовный перелом только лишь изнутри невозможен. И роль проводника идеи Симора выполняет другой ее брат — Зуи. Своей депрессией и своей тягой к духовному совершенствованию Фрэнни причиняет боль собственной матери, не считаясь с ее чувствами. Несколько раз в повести упоминается куриный бульон, которым Миссис Гласс хочет помочь голодающей дочери прийти в себя. Но Фрэнни каждый раз безапелляционно отказывает матери. Стремясь к просветлению, героиня пребывает в непрерывном раздражении и мучает окружающих. Очиститься от зла она стремится при помощи непрерывного повторения шепотом Иисусовой молитвы, о которой прочитала в книге «Путь странника», ставшей ее личным духовным наставником. В спасительном для Фрэнни разговоре Зуи объясняет ей, что все, кого она презирает и кем пренебрегает в своей тяге к единоличному спасению, — все эти недалекие приземленные люди оказываются Толстой Тетей, о которой им обоим в детстве рассказывал Симор. В его воображении Толстая Тетя «сидела целый день на крыльце, отмахиваясь от мух, и радио у нее орало с утра до ночи. А вокруг — адская жара, и, может, у нее рак <...> и мне было совершенно ясно, почему Симор хотел, чтобы я чистил свои ботинки перед выходом в радиоэфир. В этом был смысл <...> и разве ты не знаешь, кто эта Толстая Тетя на самом деле? Эх, брат. Это же сам Христос. Сам Христос, дружище»<sup>125</sup>. Таким образом, наставление Симора и его памятный образ посредством Зуи открывают новый путь для Фрэнни: «...если любишь Бога, ты должна возлюбить все его творения. Обрати свою любовь к ближним»<sup>126</sup>. Это та главная мысль и то чувство, которые связывал с умершим братом старец Зосима. Идея, возродившая Фрэнни, оказывается сродни одному из важнейших мотивов «Братьев Карамазовых», связанному с темой спасения, — мотиву луковки. История про луковку, как и весь роман Достоевского, говорит о том, что нельзя спастись в одиночку.

<sup>123</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы... — С. 265.

<sup>124</sup> Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы... — С. 173.

<sup>125</sup> Там же. — С. 410.

<sup>126</sup> Галинская И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. — М., 1975. — С. 95.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе была рассмотрена литературная репутация Ф. М. Достоевского в 1940–1960-е гг. в Америке, а также ключевые факторы, ее сформировавшие.

Рост интереса к творчеству русского романиста в Америке 40–60-х гг. привел к глобальному пересмотру образа Достоевского и особенностей его творчества, в частности особое место уделялось изучению художественной составляющей, что привело к разрушению мифа о Достоевском как о посредственном стилисте. Этот миф был сформирован во время культа Достоевского в Европе в начале XX в. и связан с именем Вогюэ. На принципиально новое восприятие Достоевского-художника повлияла полемика «старой» и «новой» критики, развернувшаяся в США в послевоенные годы. Новое прочтение Достоевского было во многом связано с течением экзистенциализма, входящего в моду в послевоенной Америке. Творчество русского писателя оказалось в центре философского и литературного канона Бит-поколения, заявившего о себе в 50–60-е гг., связанного с именами Джека Керуака, Алена Гинсберга и др. Достоевский стал для битников культовой фигурой, частью мифа Бит-поколения. Это запустило процесс усвоения, американизации Достоевского, включения духовного и художественного опыта русского писателя в культурную историю США. Общие аспекты и проблематика романа Бит-поколения оказались близки и творчеству Сэлинджера.

В настоящем исследовании был произведен сопоставительный анализ работ Хорста-Юргена Геригка и Дональда Фиена. Общими аспектами в работах Геригка и Фиена оказались мотив самоубийства, проблема взаимоотношения с родителями и связанная с ней тема поиска духовного наставника. Открытиями Фиена оказались темы детства, спасения и тема Христа, которые также оказались востребованы в следующей главе.

Во второй главе рассмотрены общие аспекты для романа «Братья Карамазовы» и выбранных произведений Сэлинджера. Для этой цели привлечены общие темы и мотивы, выявленные на основе анализа работ Геригка и Фиена, а также новые элементы, прежде не отмеченные исследователями. Сопоставительный анализ текстов позволил обнаружить общие черты у героя «Над пропастью во ржи» Холдена Колфилда и трех братьев из романа Достоевского. Образы Холдена и Алеши в целом ряде эпизодов символически сближаются с образом Христа. Их также объединяет стремление спасти детей, причем в конце «Над пропастью во ржи» Холден вплотную подходит к философии спасения Алеши Карамазова, понимая, что «нельзя бояться жизни» и уберегать от нее детей. Центральной темой рассказа Сэлинджера «Тебе, Эсме, — с любовью и убожеством», как и романа Достоевского, является тема спасения, но меняются местами спаситель и спасаемый: в роли спасителя главного героя выступает девочка Эсме.

С Митей Холдена сближает ряд мотивов. Мотив слез реализуется во внезапных эмоциональных срывах Холдена и Мити, внешне никак не мотивированных. Найденные в обоих текстах отрывки оказываются идентичными. Это также связано с постоянно подчеркиваемой авторами детскостью своих персонажей. Она же отчасти объясняет другую общность героев — стремление сбежать, в котором они видят мгновенное решение своих проблем. Страстный монолог Холдена с предложением «сбежать отсюда», отнесенный к Салли Хэйс, оказывается повторением мыслей Мити о побеге с Грушенькой. В обоих случаях желанное место побега оказывается глухим и заброшенным. Также мотив бегства иден-

тично реализуется в истории Артура в рассказе «И эти губы и глаза зеленые...» в желании героя сбежать из шумного города для спасения отношений с женой. Мотив вины в историях Холдена и Мити оказывается сюжетообразующим: вина Холдена перед родителями направляет его в путешествие по Нью-Йорку. К этому прибавляется вина перед Фиби за разбитую пластинку и невыраженное явно чувство вины перед умершим братом Алли. Вина Мити перед Катериной Ивановной и долг в три тысячи формируют карту Митиных передвижений в пространстве романа «Братья Карамазовы». Оба героя вынуждены обращаться вокруг своих центров тяжести: квартиры родителей, в случае Холдена и дома отца, откуда Митя хочет забрать злополучные три тысячи, в романе Достоевского.

Общий мотив слез в повести «Фрэнни и Зуи» тематически сближается со сном Мити про «дите», причем в обоих случаях демонстрируется символическое перерождение героев — Мити Карамазова и Фрэнни Гласс.

Отчаяние и надрыв, скрывающиеся за шутковством и остротами Холдена во время его бесцельных «мытарств» по ночному Нью-Йорку, — все это по настроению и по духу оказывается близким обреченной браваде Мити Карамазова, скитающегося в окрестностях Скоттопригоньевска. При этом поведение пьяного Холдена находит ряд сюжетных совпадений с историей Мити.

Мотив стыда связывает сюжет публичного позора Мити Карамазова на допросе и сцену в лифте с Симуром Глассом в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка». Голые ноги, в одном случае — Мити, в другом — Симура, оказывающиеся в центре внимания, становятся символическим образом вторжения в душу героя. Сэлинджер будто сгущает всю сцену из «Братьев Карамазовых» в один короткий эмоциональный эпизод.

Анализ темы лица через ряд ключевых отрывков позволяет обнаружить неожиданную общность Зосимы и Холдена Колфилда. Тема лица в обоих текстах раскрывается в целом ряде эпизодов: разворачивание сюжета с лицом пианиста Эрни, а также с лицом девушки в окне в истории Холдена идейно соответствует повторяющимся описаниям лица как души человека в сюжете и сценах, связанных со старцем Зосимой. Для героев каждого из романов лицо оказывается воплощением человеческого духа, «ликом». Поэтому удар денщика по лицу совершает глубочайший переворот в жизни Зосимы, а Холден в своих монологах говорит о том, что не может ударить человека по лицу даже когда это необходимо, при этом пытаясь разобраться в причинах своего необычайного страха. Мотив лица оказывается выражением полноты человеческого бытия и в повести «Фрэнни и Зуи», где многократное упоминание лица автор использует для того, чтобы отразить глубочайший духовный кризис Фрэнни Гласс.

Холдена Колфилда с Иваном Карамазовым сближает тема страдания невинных детей, воплощенная особенно остро в смерти младшего брата Холдена. И вместе с тем героев обоих романов сближает чувство экзистенциального бунта. Рассуждение Ивана о «съеденном яблоке» познания продолжает Тедди из одноименного рассказа Сэлинджера, говоря о том, что человечество должно подавиться съеденным однажды яблоком, которое есть «Логика и всякое Познание».

Сравнительное сопоставление образов брата Холдена Алли и брата Зосимы Маркела и анализ общего для произведений мотива смерти брата выстраивают новые параллели для анализа рецепции Сэлинджером романа «Братья Карамазовы»: память об умерших братьях играет ключевую роль в судьбе Холдена и Зосимы. Примечательно сходство образов Алли и Маркела (перед смертью), главной

характеристикой которых оказываются слова «кроткий и радостный». Еще один кроткий и радостный персонаж в романе Сэлинджера — барабанщик, которым в детстве восхищались Холден и Алли.

В повести «Фрэнни и Зуи» история Маркела — старшего брата Зосимы — повторяется на новом уровне. История духовного возрождения Фрэнни Гласс во многом повторяет сюжет, связанный с внутренним переворотом старца Зосимы в «Братьях Карамазовых». Концовка «Фрэнни и Зуи» идейно соответствует истории о луковке — одной из ключевых сцен для романа «Братья Карамазовы». Ее смысл воплощается во всем романе Достоевского: нельзя спастись в одиночку.

Таким образом, найдены существенные основания для того, чтобы предположить, что выявленные характеристики персонажей романа «Братья Карамазовы», а также темы и мотивы, связанные с тремя братьями и старцем Зосимой, могли оказаться плодотворной художественной и философской базой для создания Сэлинджером образа Холдена Колфилда и семьи Глассов, а также творчески переосмысленных сюжетных и смысловых отражений в романе «Над пропастью во ржи», «Девяти рассказах» и повести «Фрэнни и Зуи».

Итак, несмотря на то, что прямых свидетельств творческого восприятия Сэлинджером романа Достоевского не так много, тем не менее тщательный анализ текстов, выявленных мотивов и тем позволяет говорить о наличии творческой рецепции «Братьев Карамазовых» американским писателем.

## ИСТОЧНИКИ

### *Литература*

*Книги находятся в фонде Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино*

1. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок / ИРЛИ (Пушкинский дом). — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1973. — 408 с.
2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13. Подросток / ИРЛИ (Пушкинский дом). — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1975. — 458 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Братья Карамазовы. Книги I–X / ИРЛИ (Пушкинский дом). — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1976. — 512 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 15. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпилог / ИРЛИ (Пушкинский дом). — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1976. — 625 с.
5. Сэлинджер Д. Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы / пер. с англ. — Москва : АСТ. НФ «Пушкинская библиотека», 2002. — 859 с.
6. Salinger J. D. The Catcher in the Rye. — N. Y. : Bantam Books, 1964. — 214 p.
7. Salinger J. D. Nine Stories, Franny and Zooey, Raise High the Roof Beam, Carpenters. — M. : Progress Publishers, 1982. — 436 p.

### *Научно-критическая литература*

8. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — Москва : Художественная литература, 1975. — 502 с.
9. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. — Москва : Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. — Т. 6. — С. 7–300, 466–505.

10. *Бельтраме Ф.* О парадоксальном мышлении «подпольного человека» // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович ; Академия наук СССР ; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — Ленинград : Наука, 2007. — Т. 18. — С. 135–143.
11. *Борисова В. В.* Национальное и религиозное в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович ; РАН ; Институт русской литературы (Пушкинский дом). — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — Т. 14. — С. 58–71.
12. *Бутенина Е. М.* Исповедальность Достоевского и современный американский роман о подрастке // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. — 2016. — № 2. — С. 94–100.
13. *Ветловская В. Е.* Pater Seraphicus // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридлиндер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Ленинград : Наука, 1983. — Т. 5. — С. 163–178.
14. *Галинская И. Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. — Москва : Наука, 1975. — 112 с.
15. *Геригк Х.-Ю.* О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. — Москва, 2012. — № 28. — С. 11–29.
16. *Гумерова А. Л.* Фоновое цитирование в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, С. А. Кибальник ; РАН ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Санкт-Петербург : Наука, 2010. — Т. 19. — С. 331–336.
17. *Джоунс М.* Молчание в «Братьях Карамазовых» / перевод с английского Т. Касаткиной // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под. ред. Т. А. Касаткиной ; Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. — Москва : Наука, 2007. — С. 435–446.
18. *Добронравов К. О.* Дж. Д. Сэлинджер о профанации сакрального в американской культуре на примере рассказа «Фрэнни» // Научный журнал. — 2016. — № 1. — С. 36–38.
19. *Ипатов В. П.* Особенности образов детей в рассказах Д. Д. Сэлинджера // Современные исследования социальных проблем. — 2017. — Т. 9, № 4. — С. 144–147.
20. *Иткина Н. Л.* Поэтика Сэлинджера. — Москва : РГГУ, 2002. — 225 с.
21. *Кириллова И. А.* Христос в жизни и творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович ; РАН ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — Т. 14. — С. 17–26.
22. *Ковылкин А. Н.* Литературное произведение и проблема рецепции // Филология и Искусствоведение. Вестник Башкирского университета. — 2007. — Т. 12, № 3. — С. 43–46.
23. *Криницын А. Б.* Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф. М. Достоевского. — Москва : Макс Пресс, 2001. — 372 с.
24. *Левакин Н. Н.* Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ имени В. Г. Белинского. — 2012. — № 27. — С. 308–310.
25. *Летина Н. Н.* Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве // Регионоведение. — 2008. — № 3. — С. 295–302.
26. *Львова И. В.* Битнический миф о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, С. А. Кибальник ; РАН ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Санкт-Петербург : Наука, 2010. — Т. 19. — С. 99–108.
27. *Львова И. В.* Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов : дис. ... д-ра филол. наук. — Великий Новгород, 2010. — 286 с.
28. *Львова И. В.* Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США: 1940–1960-е годы : дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 2000. — 216 с.
29. *Львова И. В.* Ф. М. Достоевский в восприятии поколения Бит (к проблеме рецепции творчества писателя в США) // Вестник Новгородского государственного университета. — 2004. — № 29. — С. 59–65.

30. *Любимская О. М.* Слово и вещь в системе поэтики молчания Дж. Д. Сэлинджера // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. — 2018. — Т. 10, № 1. — С. 117–124.
31. *Любимская О. М.* Поэтика высокого безмолвия: «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера в контексте творчества Ф. М. Достоевского // *Мировая литература в контексте культуры.* — 2016. — № 5. — С. 174–182.
32. *Морозова Т. Л.* Образ молодого американца в литературе США. — Москва : Высшая школа, 1969. — 95 с.
33. *Мотылева Т. Л.* Два взгляда на Достоевского: М. Де Вогиюэ и Дьердь Лукач // *Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридлендер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом).* — Ленинград : Наука, 1988. — Т. 8. — С. 218–228.
34. *Натова Н.* Метафизический символизм Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович ; РАН ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом).* — Санкт-Петербург : Наука, 1997. — Т. 14. — С. 26–46.
35. *Николюкин А. Н.* Взаимосвязи литератур России и США. Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. — Москва : Наука, 1987. — 350 с.
36. *Омацу Р.* Попытка характерологии героев в романе «Братья Карамазовы» в свете их отношения к детям // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т. А. Касаткиной ; Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН. — Москва : Наука, 2007. — С. 446–453.
37. *Осипова Э. Ф.* Сэлинджер, Достоевский и восточно-христианская традиция // *Литература двух Америк.* — 2018. — № 4. — С. 184–194.
38. *Орлова Р. Т.* Достоевский и американские писатели 1960–1970-х // *Достоевский. Материалы и исследования.* — Санкт-Петербург : Наука, 2005. — Т. 17. — С. 311–320.
39. *Петровский Ю. А.* Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы // *Вопросы содержания и формы литературного произведения. Уч. записки Новгородского гос. пед. ин-та.* — Новгород, 1967. — Т. XX. — С. 96–109.
40. *Проблемы современной компаративистики / сост. Е. Луценко, И. Шайтанов.* — Москва : Вопросы литературы, 2011. — 320 с.
41. *Пушкарева В. С.* Дети и детство в художественном мире Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ленинград, 1975. — 103 с.
42. *Славенски К.* Дж. Д. Сэлинджер. Идя через рожь. — Москва : КоЛибри, 2012. — 494 с.
43. *Соина О. С.* Исповедь как наказание в романе «Братья Карамазовы» // *Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридлендер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом).* — Ленинград : Наука, 1985. — Т. 6. — С. 129–137.
44. *Сохряков Ю. И.* Русская классика в литературном процессе США первой трети XX века. — Москва, 1982. — 368 с.
45. *Сохряков Ю. И.* Художественные открытия русских писателей: О мировом значении рус. лит.: Кн. для учителя. — Москва : Просвещение, 1990. — 206 с.
46. *Степанова Т. А.* Тема детства в творчестве Достоевского // Вестник Московского ун-та. Серия 9: Филология. — 1988. — № 4.
47. *Финкелстайн С.* Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. — Москва : Прогресс, 1967. — 319 с.
48. *Фридлендер Г.* Достоевский и мировая литература. — Ленинград : Сов. писатель, 1985. — 456 с.
49. *Фридлендер Г. М.* Путь Достоевского к роману-эпопее // *Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридлендер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом).* — Ленинград : Наука, 1988. — Т. 8. — С. 159–177.
50. *Шайтанов И. О.* Компаративистика и/или поэтика. — Москва : РГГУ, 2010. — 656 с.



51. Шалимова Н. С. Тип героя в романе Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2014. — № 12-1. — С. 124-126.
52. Шилдс Д., Салерно Ш. Сэлинджер. — Москва : Эксмо, 2015. — 720 с.
53. Щенников Г. К. Об эстетических идеалах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридендер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Ленинград : Наука, 1980. — Т. 4. — С. 55-68.
54. Якубович И. Д. К характеристике стилизации в «Подростке» // Достоевский. Материалы и исследования / отв. ред. Г. М. Фридендер ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — Ленинград : Наука, 1978. — Т. 3. — С. 136-144.
55. Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's «Dostojewskis Jungling und Salingers The Catcher in the Rye» [Электронный ресурс] // Dostoevsky Studies. — 1987. — Vol. 4. — P. 171-186. — URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/08/171.shtml> (дата обращения: 20.08.2022).
56. Fiene D. J. D. Salinger: A bibliography // Wisconsin studies in contemporary literature. — Madison, 1963. — Vol. 4, No. 1. — P. 109-149.
57. Finkelstein S. Existentialism and Alienation in American Literature. — New York : International, 1967. — 314 p.
58. Furst L. R. Dostoyevsky's Notes from Under-ground and Salinger's The Catcher in the Rye // Canadian Review of Comparative Literature. — Winter, 1978. — P. 72-85.
59. Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye [Электронный ресурс] // Dostoevsky Studies. — 1983. — Vol. 4. — P. 37-52. — URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/04/037.shtml> (дата обращения: 20.08.2022).
60. Gide André. Dostoevsky. — London : J. M. Dent, 1925. — 211 p.
61. Ginsberg A. Interview with Allen Ginsberg. The Beat Generation and the Russian Wave. — N. Y., 1990.
62. Salinger. A critical and personal portrait / H. A. Grunwald (ed.). — N. Y. : Evanston; L. : Harper & Row, 1963. — XXIX, 287 p.
63. Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism. — New York : Alfred A. Knopf, 1959. — 348 p.
64. Jackson R. L. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. — The Hauge : Mouton, 1958. — 223 p.
65. Vogue E.-M. De The Russian Novel. — N. Y. : Kessinger Publishing, 1916. — 360 p.

---

Вторая премия

## ОБРАЗ РОССИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖУЛИАНА БАРНСА

---

МЯСНИКОВА Мария Владимировна

Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы  
имени М. И. Рудомино

---

### ВВЕДЕНИЕ

Джулиан Патрик Барнс (Julian Patrick Barnes) — классик современной прозы, одна из ключевых фигур британского постмодернизма, писатель, на протяжении нескольких десятилетий вызывающий интерес как читателей, так и исследователей. В России «презентация» творчества Барнса широкой аудитории состоялась в 2002 г. посредством публикации журналом «Иностранная литература» материалов по итогам круглого стола «Феномен Джулиана Барнса»<sup>1</sup>. В шести статьях отечественных литературоведов (Е. Тарасова, М. Табак, Д. Бондарчук, С. Фрумкина, М. Горбачева, А. Романова) представлен анализ некоторых аспектов художественного мира и художественного метода писателя в основных известных и переведенных к тому времени на русский язык его романах: «Метроленд» (“Metroland”, 1980) «Попугай Флобера» (“Flaubert’s Parrot”, 1984), «История мира в 10½ главах» (“A History of the World in 10½ Chapters”, 1989), «Как все было» (“Talking it Over”, 1991), «Дикобраз» (“The Porcupine”, 1992). В настоящий момент на русском языке доступны все романы, написанные и опубликованные Дж. Барнсом под своим именем, и один роман под псевдонимом Дэн Кавана («Даффи влип» (“Duffy”, 1980)). Также в России изданы и переведены сборники эссе «Письма из Лондона» (“Letters from London”, 1995), «Хочу заявить» (“Something to Declare”, 2002), «Открой глаза» (“Keeping an Eye Open”, 2015) и др., содержащие ироничные и остроумные заметки писателя о политике, национальном характере, сложных англо-французских отношениях и искусстве — последний сборник целиком посвящен анализу французской живописи с начала XIX в. до наших дней. Важность и значимость «французской темы» в творчестве писателя неоднократно отмечалась как критиками и исследователями, так и самим Барнсом, заявившем в интервью Карлу Свэнсэну: «Франция — моя вторая родина»<sup>2</sup>.

Известен, однако, достаточно глубокий интерес Барнса и к России: «Есть ли у меня кумиры или герои? Да, и все они вышли из трех культур — английской, французской и русской. Английский — мой родной язык, два других я изучал в школе»<sup>3</sup>. Любимые русские писатели (Тургенев, Лермонтов, Пушкин, Чехов)

---

<sup>1</sup> Феномен Джулиана Барнса. Круглый стол // Иностранная литература. — 2002. — № 7. — С. 265–284.

<sup>2</sup> Цит. по: Табак М. «Франция — моя вторая родина» // Иностранная литература. — 2002. — № 7. — С. 26.

<sup>3</sup> Цит. по: Романова А. Суд над «Дикобразом» // Иностранная литература. — 2002. — № 7. — С. 282.

регулярно упоминаются в интервью — Чехова Барнс называет «величайшим мировым драматургом»<sup>4</sup> после Шекспира, а Тургенев характеризуется как «лучший писатель о любви»<sup>5</sup>. Кроме того, в студенческие годы Джулиан Барнс вместе с друзьями путешествовал по СССР.

Важно отметить, что «русская тема» вообще весьма симптоматична для британской литературы. История взаимоотношений Великобритании и России, их политическая конкуренция, литературное взаимовлияние и попытка осмысления мира «Другого» ведутся уже более шести веков<sup>6</sup>, претерпевая со временем закономерные трансформации, формируя на каждом этапе целый ряд определенных стереотипов о России, русском мире и русском характере. Анализируя особенности репрезентации образа России в английской литературе, Л. Ф. Хабибуллина выделяет четыре основных дискурса, в рамках которого она осуществляется<sup>7</sup>:

- 1) цивилизаторский (колонизаторский) — складывается на заре англо-русских отношений и характеризуется восприятием России как «дикой», «варварской» и отсталой страны с низким уровнем культуры; в рамках этого дискурса осуществляется репрезентация всех негативных стереотипов о России и русских;
- 2) дискурс путешествия — во многом обусловлен жанром путевых заметок, формирует образ России как многоаспектного целого;
- 3) политический — приобретает особую популярность после Второй мировой войны, формируется во многом под влиянием СМИ, политических, социальных и исторических исследований; в рамках политического дискурса формируется стереотип о тоталитарном устройстве СССР, архетипический образ Вождя, концепты «национальной катастрофы» и «золотого века» России и пр.;
- 4) культурный — наиболее характерный для литературы способ взаимодействия с читателем, дискурс, в рамках которого «Россия предстает преимущественно как совокупность текстов, которые и обеспечивают существование воображаемой России в мировой культуре»<sup>8</sup>.

Особенность функционирования всех видов дискурса в конце XX — начале XXI в. заключается в том, что литература этого времени уже не пытается дать новые знания о России — целью современной литературы является усвоение уже «придуманного», его переработка, адаптация, а также попытка преодоления сложившейся системы стереотипов.

<sup>4</sup> Басинский П. Предчувствие Барнса // Российская газета — столичный выпуск № 271 (7139). — URL: <https://rg.ru/2016/11/28/reg-cfo/dzhulian-barns-iarlyki-na-literaturu-naveshivaiut-kritiki-a-ne-pisateli.html> (дата обращения: 16.07.2022).

<sup>5</sup> Cooke R. Julian Barnes: 'Flaubert could have written a great novel about contemporary America.' — URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/29/julian-barnes-interview-the-only-story> (дата обращения: 16.07.2022).

<sup>6</sup> Подробнее см.: Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. — М., 1995; Она же. Россия и Англия: проблемы имагологии. — Самара, 2012; Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). — М., 1982.

<sup>7</sup> Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук. — Казань, 2010. — С. 243–244.

<sup>8</sup> Там же. — С. 244.

**Основные авторские стратегии.** В творчестве Джулиана Барнса обращение к «русской теме» происходит двумя способами:

- 1) цитирование/упоминание значимых текстов русской культуры (“The Sense of an Ending”, “Talking it over”);
- 2) использование персоналии русской культуры в качестве главного героя произведения (“Revival”, “The Noise of Time”).

В первом случае текст русской культуры, как правило, вводится в повествование с целью «проиллюстрировать» и дополнить интересующую автора тему. Так, например, герои «букеровского» романа «Предчувствие конца» (“The Sense of an Ending”, 2011) читают Достоевского, упоминание о чем предваряет введение в роман темы самоубийства и обсуждения работы «Миф о Сизифе» А. Камю, которая, как известно, во многом была вдохновлена «Бесами», в частности образом инженера Кириллова, т. е. ввод имени Достоевского в круг чтения героев является своего рода «подготовкой» к дальнейшему развитию темы.

Более яркий пример использования текста русской культуры можно найти в романе «Как все было» (“Talking it over”, 1991), в качестве эпиграфа к которому предпослана русская поговорка «Врет, как очевидец». Сам роман отличается довольно специфической формой повествования: содержание излагается непосредственно героями произведения без какого-либо дополнительного авторского «посредничества», — таким образом, каждый из рассказчиков является «автором» собственной истории (одновременно и одной и той же, и разных), представленной в итоге в форме сценария или пьесы, — с той лишь поправкой, что авторские ремарки в нем тоже отсутствуют: «повествование тревожно колеблется между романом и драмой, хотя из последней и удалены все сценические указания»<sup>9</sup>. Основным источником для выстраивания повествования, как и в большинстве романов Барнса, является память главных героев, отличающаяся известной «ненадежностью». Таким образом, с одной стороны, парадоксальный эпиграф (ведь очевидец, свидетель — тот, которому привыкли верить, тот, кто может сказать правду, поскольку видел ее своими глазами) обретает здесь особое значение своего рода маркера, сигнала читателю о том, что нельзя безоговорочно верить ни одному рассказчику, поскольку восприятие всегда субъективно — ни один очевидец не может знать и увидеть *все* — соответственно, слова его не могут в полной мере называться правдой, истиной, что, в свою очередь, вторит эпистемологическим установкам постмодернизма об отсутствии истины как таковой.

В обоих случаях, как можно убедиться, «русский текст» никак не аффилирован с самой Россией и призван сформировать какой-либо образ страны.

### Обращение к биографиям деятелей русской культуры

Наиболее ярко русская тема проявляется в произведениях, главными героями которых Барнс избирает представителей русской культуры: И. С. Тургенев в новелле «Вспышка» (“Revival”, 1999), и Д. Д. Шостакович в романе «Шум времени» (“The Noise of Time”, 2016). В обоих случаях избранные персоналии были нужны автору для раскрытия определенных тем: Тургенев — любви, Шостакович — взаимоотношений творца и власти.

<sup>9</sup> Todd R. Domestic Performance: Julian Barnes and the Love Triangle // Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today. — London: Bloomsbury, 1996. — P. 275.

Примечательно, что большой знаток французской литературы и культуры для реализации любовного сюжета выбирает все же фигуру русского писателя. Именно в соположении с Тургеневым, его биографией, а также особенностями его творчества: «Пьеса, как большинство его сочинений, была о любви. И в литературе, как в жизни у него, любовь не удавалась. Любовь могла с меньшим или большим успехом пробуждать добрые чувства, льстить самолюбию или очищать кожу — но счастья она не дарила; всегда мешало несоответствие чувств или намерений»<sup>10</sup>. Условный сюжет произведения выстроен вокруг влюбленности шестидесятилетнего Тургенева в молодую актрису, исполняющую роль Верочки в пьесе «Месяц в деревне».

Платоническая влюбленность писателя в «воображаемую Верочку», сентиментальная влюбленность XIX века, препарируется Барнсом с точки зрения отношения к любви века XX. С одной стороны, он как будто пытается опошлить это чувство, вмешиваясь едкими комментариями в пылкий «тургеньевский» нарратив: «...вся Ваша жизнь впереди, — писал он, — моя позади — и этот час, проведенный в вагоне, когда я чувствовал себя чуть не двадцатилетним юношей, был последней вспышкой лампы».

Хотел ли он этим сказать, что у него была почти полноценная эрекция? Наше столетие презирает предыдущее за его умолчания и общие места, за все эти вспышки, искры, огни и иносказательные ожоги. Любовь — никакая не лампада, боже упаси, это напряженный член и влажное влагилице, рычим мы на этих полуобморочных, самоотрекающихся людей»<sup>11</sup>. С другой же, Барнс иронизирует и над условно «современным» подходом к любви с его брутальностью, физиологизмом и прямолинейностью: «Если мы накоротке с удовлетворением, они были накоротке с желанием. Если мы накоротке с числами, они были накоротке с отчаянием. <...> Вы все еще предпочитаете нашу сторону неравенства? Может, вы и правы. Попробуем тогда его упростить: если мы накоротке с сексом, они были накоротке с любовью»<sup>12</sup>, — констатирует писатель.

Избирая историю именно русского писателя и противопоставляя ее современному, прагматичному и, вероятнее всего, европейскому подходу к любви, к чувству вообще, Барнс в большой степени следует уже сложившейся традиции изображения России и русских в британской литературе и обращается к устоявшемуся стереотипному представлению о русском как прежде всего о «чувственном», «иррациональном», а также «настоящем».

### Образы России и СССР в романе «Шум времени»

Однако наибольший интерес для изучения «русской темы» в творчестве Дж. Барнса представляет роман «Шум времени», посвященный биографии советского композитора Д. Д. Шостаковича.

Стоит отметить, что уже сама фигура композитора, для отечественной культуры весьма однозначная (выдающийся музыкант, автор Седьмой «Ленинградской» симфонии), для зарубежного читателя — предмет дискуссий. С 80-х гг.

<sup>10</sup> Барнс Дж. Вспышка / пер. Л. Мотылев // Иностранная литература. — 1999. — № 1 [Электронный ресурс]. — URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/1/vspyshka.html> (дата обращения: 11.07.2022).

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

среди зарубежных музыковедов и биографов ведутся «шостаковичские войны» (“shostakovich’s wars”), суть которых достаточно точно сформулировал американский музыковед и исследователь творчества композитора Р. Тарускин в заглавии своей рецензии на роман Барнса: «Был ли Шостакович мучеником?»<sup>13</sup>, — мнения разделились на тех, кто считает Шостаковича верным идеологии советским функционером, и тех, кто видит в нем жертву сталинского режима, музыка которого полна «антисоветских аллюзий»<sup>14</sup> и сводима исключительно к ним.

Джулиан Барнс же рассматривает Шостаковича как творца, перманентно находящегося под давлением тоталитарной власти. Сюжет романа разворачивается вокруг трех «разговоров» Власти с композитором посредством обращения последнего к воспоминаниям. В ходе повествования Барнс перерабатывает известные факты биографии Шостаковича, подчиняя их своему концептуальному замыслу<sup>15</sup>.

Роман имеет сложную структурную и повествовательную организацию: повествование представляет собой череду отдельных эпизодов из жизни героя, однако прямая причинно-следственная и хронологическая связь между ними заменена на связь ассоциативную. Фабульное развитие в произведении ослаблено, что, согласно заключению исследователя Д. А. Радченко, составляет характерную особенность творчества Дж. Барнса в целом<sup>16</sup>, на первый план в романе выступает процесс духовного изменения главного героя в соположении с историей Советской России 1930–1960-х гг.

Анализ образов русской литературы и культуры, явленных в тексте «Шума времени», специфики их функционирования, представляется необходимым, во-первых, в связи с тем, что представлены они оказываются в произведении иностранной литературы, переведены на «чужой» язык и употреблены писателем, выросшим в качественной иной национальной среде. Однако вместе с тем описание Советской России представлено с точки зрения главного героя — тоже русского, а не иностранца. Таким образом, Барнс пытается представить читателю (прежде всего иностранному) взгляд «изнутри» системы, взгляд человека, родившегося и выросшего внутри этой культурной среды.

Основные образы, связанные с Россией и Советским Союзом, в романе можно разделить на те, что связаны с Властью (политикой), и те, что связаны с культурой (литература, музыка, народное творчество).

## Образы Власти

В британской литературе второй половины XX в. в рамках политического дискурса формируется особый взгляд на историю России: например, склады-

<sup>13</sup> Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction? [Электронный ресурс]. — URL.: <https://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html> (дата обращения: 10.07.2022).

<sup>14</sup> Акоюн Л. Шостакович и советская власть: история отношений // Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / сост., вступ. ст., коммент. Л. О. Акоюна. — СПб. : РХГА, 2016. — С. 8.

<sup>15</sup> Подробнее о документальных источниках романа см.: Мясникова М. В. Память личная и память культурная: особенности воплощения в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: кол. моногр. — Н. Новгород: Изд-во ННГУ имени Н. И. Лобачевского, 2020. — С. 563–569.

<sup>16</sup> Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора: дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2008. — С. 9.

вается стереотип о «золотом веке» государства — временах дореволюционной империи, а революция мыслится как национальная катастрофа. В тексте «Шума времени» данные исторические реалии освещены довольно опосредованно и не становятся объектом пристального авторского внимания, однако основываясь даже на этом скромном по объему материале, можно сделать вывод о разрушении упомянутых моделей восприятия. Так, например, в «биографии» нищего с перрона отражены сразу оба исторических периода: и **дореволюционная Россия**, и **революция**: «Отец его прошел империалистическую. С благословения сельского батюшки отправился сражаться за царя и отечество. А когда вернулся, ни батюшки, ни царя уже не застал, да и отечества было не узнать»<sup>17</sup> (“His father had been a survivor of the previous war. Blessed by the village priest, he had set off to fight for his homeland and the Tsar. By the time he returned, priest and Tsar were gone, and his homeland was not the same”<sup>18</sup>). Очевидна авторская ирония над традицией позиционирования революции как кровавого восстания разъяренного народа — для рядового представителя этого самого народа она оказалась неожиданностью, перевернувшей абсолютно все с ног на голову. Важно также отметить, что царь и дореволюционное прошлое в романе не идеализируются — напротив, между действиями монархического и коммунистического правящих аппаратов проводятся прямые параллели: во время правления каждого случилась своя мировая война, а воюют они, в свою очередь, против тех же врагов, «разве что имена поменялись, причем с обеих сторон. А в остальном — на войне как на войне: молодых парней отправляли сперва под вражеский огонь, а потом к коновалам-хирургам <...> Все жертвы, как и в прошлую войну, оправдывались великой целью»<sup>19</sup> (курсив. — М. М.). Оба политических строя — и монархический, и коммунистический — оказываются губительными для простого человека.

В непосредственной связи с Шостаковичем революция прямо не упоминается, однако косвенные ее признаки осмысливаются героем в том же ироническом ключе — таково, например, его отношение к постоянным изменениям названия Петербурга: «Родился он в Санкт-Петербурге, рос в Петрограде, а вырос в Ленинграде. Или Санкт-Ленинбурге, как говаривал сам»<sup>20</sup>. Так, в одном предложении оказались отражены сразу три исторических периода: Россия начала XX в. (Санкт-Петербург), Первая мировая война (Петроград) и Советский Союз (Ленинград), а также подчеркнута стремительность этих преобразований и пассивность героя в рамках исторического процесса — подобно тому, как «народная» революция произошла без ведома представителя народа, переименования родного города происходили фоном во время взросления Шостаковича, которому остается только иронизировать над стремительностью преобразований и страстью властных структур к созданию новых номинативных единиц.

Основное действие романа происходит в контексте советских реалий 30–70-х гг. **Советский Союз** в «Шуме времени» **тоталитарен** всегда, вне зависимости

<sup>17</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 13.

<sup>18</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 1.

<sup>19</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 14.

<sup>20</sup> Там же. — С. 24.

от того, кто именно управляет государством — Сталин, с которым тема тоталитаризма и тирании связывается традиционно и всегда, или же «вегетарианец» Хрущев.

Тоталитарное устройство государства изображается Барнсом как максимально противоестественное, нелогичное и даже абсурдное: «банально утверждать, что тирания переворачивает мир вверх дном; однако это чистая правда»<sup>21</sup>. Размышляя в первой части о том, что послужило отправной точкой для его «травли» на государственном уровне, герой пытается найти сначала логическое объяснение: вероятно, это его слава за рубежом или же это просто прихоть Сталина. Однако в итоге с горькой иронией заключает, что причиной могло выступить абсолютно все, что угодно, любая примитивная вещь — такая как, например, система расположения инструментов оркестра: «в самом-то деле, лучше всего так и считать: композитора сперва заклеили позором и смешали с грязью, потом арестовали и расстреляли, а все из-за рассадки оркестра»<sup>22</sup>.

Язык Власти — язык лозунгов и «кислотных штампов»<sup>23</sup>, за которыми всегда скрываются намеки и «рекомендации»: любой, кто хочет выжить в тоталитарном пространстве, должен уметь его понимать. Наиболее показателен в этом плане эпизод «дешифровки» Шостаковичем статьи «Сумбур вместо музыки»: «Три фразы были направлены не столько против его теоретических заблуждений, сколько против него самого. “Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория”. Тут впору прощаться с членским билетом Союза композиторов. “Опасность такого направления в советской музыке ясна”. Тут впору прощаться с сочинительством и концертной деятельностью. И наконец: “Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо”. Тут впору прощаться с жизнью»<sup>24</sup>.

Власть в романе отождествлена, прежде всего, с **правителем**: в первой и второй частях это Сталин, в третьей — Хрущев. Несмотря на то, что оба они претендуют на роль тоталитарного Вождя-управителя, изображаются политики по-разному.

Так, **Сталин** в романе является персонажем почти мифическим. Он ни разу не появляется в романе «во плоти»: когда приезжает слушать «Леди Макбет», герой его не видит — «небольшая штора загоразживала товарища Сталина», а единственный в романе личный разговор героя с правителем совершается по телефону, однако именно он и есть та самая Власть, это высказывается напрямую в эпизоде с телефонным разговором — голос генерального секретаря назван «голосом Власти»<sup>25</sup>. Фигура его окружена рядом устоявшихся ассоциаций: «даже самые банальные подробности о привычках Сталина передаются из уст в уста»<sup>26</sup>. Например, он курит особый сорт табака «Герцеговина Флор», любит Бетховена, его любимый танец — лезгинка. Все привычки и предпочтения правителя сакрализированы: «В присутствии Сталина никто не осмеливается курить

<sup>21</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 93.

<sup>22</sup> Там же. — С. 32.

<sup>23</sup> Там же. — С. 44.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. — С. 108.

<sup>26</sup> Там же. — С. 56.



“Герцеговину Флор”, разве что угощает сам вождь, но и в этом случае посетитель робко норовит приберечь папиросу, чтобы впоследствии похвалиться ей как священной реликвией»<sup>27</sup>. Сам процесс курения описан очень тщательно: «Сталин не так прост, чтобы просто взять да зажать в зубах “Герцеговину Флор”. Нет, он привычно отламывает картонный мундштук и набивает трубку папиросным табаком. На его столе <...> вперемешку валяются клочки папиросной бумаги, обрывки картона и кучки пепла»<sup>28</sup>, — такое внимательное и подробное освещение, а также акцент на неизменности и повторяемости этого действия — «привычно» отламывает (ориг.: “preferred to break off” — предпочитает отламывать), превращает курение в *ритуал* (подобно инаугурации, параду) — ритуальное действие, как отмечает Е. И. Шейгал, предполагает отсутствие новизны, запрограммированность и предсказуемость<sup>29</sup>. Табак, в свою очередь, оказывается фетишизирован<sup>30</sup> и становится *артефактом* (подобно скипетру и державе) Власти. Кроме того, Сталин наделен многочисленными «титулами», которые также помнят и знают абсолютно все — Шостакович, в свою очередь, использует их всегда в ироническом ключе. Сталин — это «великое солнце»<sup>31</sup>, «покровитель и знаток всех искусств»<sup>32</sup>, «Вождь и Учитель, Друг Детей, Великий Рулевой, Великий Отец Народов, Великий Железнодорожник, сделался нынче еще и Великим Садоводом»<sup>33</sup>, — т. е. Сталин «отличился» буквально во всех сферах жизни, он всемогущ и всезнающ, в его руках находится абсолютно все. Бесконечная череда заслуг и званий Вождя перекликается с неоднократно употребленной фразой-лейтмотивом «Россия — родина слонов», родившейся изначально как реакция на «борьбу за приоритет отечественной науки» и сформированная по образцу официальных клише: «Россия — родина авиации» и пр.<sup>34</sup> Как Россия (Советский Союз) претендует на абсолютную самодостаточность в абсолютно любой сфере жизни, так и Сталин претендует на первенство и осведомленность во всем: «Сталин в силу своей непогрешимости мог критиковать и возглавлять все на свете»<sup>35</sup>. В то же время и претензия Советской России на самостоятельность во всех открытиях и изобретениях оказывается безосновательной: советские автобусы и грузовики

<sup>27</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 56.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса: дис. ... д-ра филол. наук. — Волгоград, 2000. — С. 133.

<sup>30</sup> О механизме фетишизации писал П. Сорокин: «объект, функционируя в течение продолжительного времени как носитель определенного значения, нормы или ценности, идентифицируется с ним до такой степени в умах субъектов взаимодействия, что он имеет тенденцию стать самодостаточной ценностью. <...> Он часто трансформируется в фетиш, сам по себе любимый или уважаемый, внушающий страх или ненависть» // Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Союмонов; пер. с англ. — М. : Политиздат, 1992. — С. 215.

<sup>31</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 29.

<sup>32</sup> Там же. — С. 33.

<sup>33</sup> Там же. — С. 154.

<sup>34</sup> Душенко К. Словарь современных цитат: 5200 цитат и выражений XX и XXI вв., их источники. — М. : Эксмо, 2006. — С. 542.

<sup>35</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 32.

оказываются копией моделей «форда», фотоаппарат ФЭД — скопированным фотоаппаратом «лейка», и даже «городской батон» был изначально французским; и убежденность Сталина в собственном всезнании оказывается мнимой. Разница между этими двумя явлениями заключается в том, что «подделка» импортного под отечественное не приносит никому вреда, в то время как Сталин, исходя из своей мнимой уверенности во всезнании, распоряжается человеческими судьбами. Он не всезнающ, но всемогущ, его власть несомненна и безгранична: фраза «Сталин сказал его не трогать»<sup>36</sup> является абсолютным гарантом жизни того, в чей адрес она была произнесена.

Сталин есть олицетворение всего абсурда и тирании Советского Союза — он и является их причиной, он формирует тоталитарную систему государства, «задает тон». Так, например, «Сталин всех убедил, что они — винтики государственной машины»<sup>37</sup>. Винтиками являются писатели — «инженеры человеческих душ», композиторы, музыка которых «должна согреть сердце»<sup>38</sup>. Главными же винтиками этого механизма являются **сотрудники НКВД** — непосредственные исполнители всех распоряжений Власти. Стоит отметить, что, в отличие от предыдущей традиции изображать сотрудников советских спецслужб как жестоких и кровожадных любителей пыток (например, Роза Клебб в романе Я. Флеминга «Из России с любовью»), Барнс рисует качественно другой образ. Служащие комиссариата бесстрашны, готовы привести в действие абсолютно любой приказ. Шостакович задается вопросом о наличии чувств, способности к раскаянию НКВДшников: «Среди тех, кто машет топором <...> кто ставит точку в твоём деле, а заодно и в жизни — много ли меж ними таких, кто истерзан дурными снами или хоть раз видел перед собой чей-то укоризненный дух?»<sup>39</sup>, — герой полагает, что раскаивающийся палач — это ложный оптимизм и сентиментальность, настоящие палачи нравственного чувства лишены. «Механистическая» метафора в рамках реализации данного образа приобретает ключевое значение: сама структура НКВД и есть машина, хорошо отлаженный механизм. Попытки здесь «планируются»<sup>40</sup>, а приговоры исполняются «просто, по-деловому — пуля в затылок»<sup>41</sup>. Заговоры же «находятся» по одному только велению Вождя: «Вождю и Учителю ничего не стоило заявить, что отсутствие Красного Бетховена объясняется <...> исключительно происками вредителей и саботажников. <...> Дайте только срок — НКВД из-под земли выкопает заговор музыковедов»<sup>42</sup>. Действия Власти в романе тесно связываются с пословицей «лес рубят — щепки летят», где лес — советский народ и государство, требующие должного управления, воспитания (или перевоспитания), а щепки — жертвы этого самого управления, сотрудникам же народного комиссариата в данной ситуации предписана роль лесорубов. Сами служащие порой тоже становятся жертвами — таков, например, Закревский — следователь, ведший дело Тухачевского и допрашивающий Шо-

<sup>36</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 160.

<sup>37</sup> Там же. — С. 126.

<sup>38</sup> Там же. — С. 42.

<sup>39</sup> Там же. — С. 120.

<sup>40</sup> Там же. — С. 70.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же. — С. 127.

стаковича в Большом доме. Всего за два дня он успел «выйти из доверия» и сам оказался под следствием — это событие описано так же сухо и безэмоционально, нет и слова о каком-либо «восстановлении справедливости», нет и злорадства главного героя по поводу несчастья его следователя: арест Закревского — просто арест, будничная история. Его отсутствие воспринимается исключительно в контексте работы машины НКВД и расценивается как «небольшое промедление»<sup>43</sup>, скоро его место займет «новый Закревский» — даже не «новый следователь», не «новый человек», Барнс подчеркивает безликость служащих комиссариата, незначительность какой-либо индивидуальности — они все одинаковые, все как Закревский (и Закревский как все).

Если Сталин в романе — грозная сила, невидимая и всемогущая рука Власти, то с появлением образа **Хрущева** Власть дезавуируется, словно «мельчает»: «Раньше на кону стояла смерть, а нынче — жизнь. Раньше людей пробирала медвежья болезнь, а нынче им позволили выражать несогласие. Раньше были приказы, а нынче — рекомендации <...> Прежде в них [разговорах с Властью. — М. М.] испытывалась его смелость; нынче в них испытывается размах его трусости»<sup>44</sup>. В этой оппозиции «было-стало» сталинские времена выступают как своего рода вариация на тему «золотого века»: это время не идиллическое, темное, время «нескончаемого ужаса»<sup>45</sup>, но тем не менее более благородное и даже в какой-то степени честное. Хрущев изображен в «Шуме времени» почти карикатурно, пренебрежительное отношение к новому Генеральному Секретарю выражено уже в прозвище, которым главный герой его наделяет: «Никита Кукурузник»<sup>46</sup> (“Nikita the Corncob”<sup>47</sup>) — уже не Великий Вождь и даже не Садовод. Ближайшее окружение Хрущева — не верные механические служащие народного комиссариата, но «холопы с наглыми лицами»<sup>48</sup>, а сам он не то барин, не то самый наглый и отличившийся среди холопов. В отличие от Сталина, он появляется в романе открыто и изображается не в правительственной ложе, не в кабинете или другом сколько-нибудь связанным с политикой пространстве, а за столом во время банкета после Съезда композиторов. Настроение нового правителя, замечает герой, напрямую зависит от количества пищи им принятой: так, ранее Хрущев характеризовал музыку Шостаковича как «джаз, от которого в животе колики», но после обильного обеда Первый секретарь рассыпается в похвалах творчеству композитора. Примечательна также устойчивая связь Хрущева с «гастрономической» темой: он — Кукурузник (кукуруза — кормовая сельскохозяйственная культура), появляется на банкете, и даже ценность музыки определяет исключительно через влияние ее на пищеварительный тракт.

Чертой, объединяющей Сталина и Хрущева в романе, является принципиальный отказ главного героя признавать за ними способность понимать и воспринимать искусство. Так, Сталин рассматривает музыку и литературу исключи-

<sup>43</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 72.

<sup>44</sup> Там же. — С. 170–171.

<sup>45</sup> Там же. — С. 168.

<sup>46</sup> Там же. — С. 169.

<sup>47</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 130.

<sup>48</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 170.

тельно в контексте коммунистической идеологии — искусство должно служить народу и соответствовать запросам и интересам партии. Так, например, музыка Бетховена высоко ценится Вождем, поскольку «тот был истинным революционером и вдобавок величественным как горы»<sup>49</sup>. Вагнер же интересен Сталину ровно тот период, когда был интересен союз с Германией — как только Гитлер напал на СССР, «Вагнер опять стал презренным фашистом, коричневой нечистью»<sup>50</sup>. Хрущев же, кажется, воспринимает искусство исключительно согласно собственным примитивным предпочтениям и вкусу, уравнивая в своих речах абстракционистов и педерастов — «это явно одно и то же»<sup>51</sup>. Мир культуры — мир, в котором живет главный герой — оказывается им совершенно недоступен и непонятен.

Таким образом, политическое устройство СССР в романе представлено как тоталитарное, а тоталитарное, в свою очередь, — как противоестественное и абсурдное, говорящее на искусственном языке политических лозунгов и клише. Особенности политического строя напрямую связаны и явлены через образы правителей — Сталина и Хрущева. Основной метафорой, характеризующей сталинское время, становится образ «государственной машины» и связанные с ними «промышленные» определения: писатели — это «инженеры человеческих душ», композиторы — шахтеры, служащие НКВД — лесорубы, а все вместе они — лишь винтики бесчеловечного механизма. Главные же образы времени Хрущева характеризуются через гастрономические метафоры: так, время его правления прямо названо «вегетарианским» (в противовес прошлому времени мясников, т. е. массовых убийств), сам Генеральный Секретарь носит прозвище «кукурузник», а достоинства музыки определяются по способу ее воздействия на желудок. Это «сытые» времена для Шостаковича, но именно они оказываются худшими, поскольку наиболее притворны и удушающи. Сталинские и хрущевские времена в романе прямо противопоставлены и антитетичны по своему описанию, однако объединяющим для них становится факт неспособности правителей понять истинные цели и задачи существования искусства, постичь настоящую его природу — искусство, как и прочие сферы жизни, осмысляется Властью через штампы, идеологические задачи и политические лозунги («Искусство принадлежит народу»), в то время как главный герой, напротив, осмысляет весь окружающий его мир при помощи произведений искусства.

### Образы русской культуры

Восприятие России через образы ее культуры — прежде всего, конечно, литературы — является основным способом репрезентации национальной специфики в произведениях британской литературы. Стоит отметить также, что, как правило, при помощи репрезентации культурных образов и мотивов в произведениях конструируется скорее миф о России, «воображаемая Россия»<sup>52</sup>, зачастую Россия идеальная — такая, какой бы ее хотелось видеть автору.

<sup>49</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 125.

<sup>50</sup> Там же. — С. 95.

<sup>51</sup> Там же. — С. 169.

<sup>52</sup> Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук. — Казань, 2010. — С. 318.

Текст «Шума времени» испещрен множеством цитат из русской классики, упоминаниями о русских деятелях культуры — писателях и композиторах. Все эти элементы служат для создания определенного пространства русской культуры и ощущения «достоверности» текста, однако главной их целью является выражение отношения главного героя к реальности. Шостакович — композитор, человек, непосредственно включенный в культурное пространство страны как *de jure* (состоит в Союзе композиторов), так и *de facto* (является творцом этой культуры, пишет музыку). Он ощущает себя неотъемлемой частью мира культуры и искусства и как его представитель осмысляет окружающую действительность и происходящие события через соответствующие образы и тексты.

Весь пласт элементов русской культуры в романе можно условно разделить на три категории:

- 1) литературные цитаты, аллюзии и образы писателей;
- 2) образы композиторов;
- 3) устное народное творчество (поговорки и фразеологизмы).

Уже сам выбор **заглавия** романа — «Шум времени» (“The Noise of Time”) отсылает читателя к одноименному сборнику автобиографических эссе О. Э. Мандельштама. Критик К. Р. Кобрин отмечает в данной заглавии сразу три уровня культурно-исторических «намёков» писателя: «Первый — сам Мандельштам, погибший в лагере через год после 1937-го, когда Шостакович балансировал на краю гибели. Второй — музыка Шостаковича, которую советские упыри обозвали “сумбуrom”, то есть неупорядоченным звукоизвлечением, шумом. Наконец, шум страшного XX века, из которого Шостакович извлекал музыку — и от которого, конечно, пытался бежать»<sup>53</sup>. Первый из указанных уровней, несомненно, требует подробного рассмотрения и анализа. Так, например, не очень ясно, что имеется в виду под «самим Мандельштамом». Фамилия поэта ни разу не появляется в тексте романа, однако «незримое присутствие» Мандельштама, как минимум в первой части романа, затрагивающей время с начала века до 1938 г., довольно очевидно. Размышляя о том, почему вдруг власть решила заняться композиторами, герой отмечает: «Советская власть всегда больше интересовалась не нотами, а словами <...> Писателей громили на первой полосе, а композиторов на третьей. Это что-нибудь да значило: порой дистанция в две газетные полосы знаменовала границу между жизнью и смертью»<sup>54</sup>.

Обратив внимание на биографии Шостаковича и Мандельштама, можно обнаружить определенный параллелизм в их отношениях с властью. Так, в 1928 г. мандельштамовский сборник «Стихотворения» сначала хвалится критиками, однако вскоре «на смену “дружеским” нотациям пришли тяжелые политические обвинения <...> Мандельштам был назван ни больше ни меньше как “насквозь буржуазным поэтом”, представителем <...> “весьма агрессивной” буржуазии»<sup>55</sup>. Точно такая же судьба ждет в 1937 г. Шостаковича, чью оперу «Леди Макбет» сначала хвалили, а затем, после статьи «Сумбуr вместо музыки», начали активно

<sup>53</sup> Кобрин К. Р. Уровни Барнса [Электронный ресурс]. — URL: [https://www.bbc.com/russian/blogs/2016/01/160118\\_blog\\_london\\_books\\_julian\\_barnes](https://www.bbc.com/russian/blogs/2016/01/160118_blog_london_books_julian_barnes) (дата обращения: 15.06.2022).

<sup>54</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 59–60.

<sup>55</sup> Лекманов О. А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. — М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. — С. 211.

критиковать за «формализм» и ту же самую, что и у Мандельштама, «буржуазность»<sup>56</sup>. Однако начавшиеся одинаково истории взаимоотношений с властью поэта и композитора в дальнейшем получают совсем разное развитие: Шостакович проживет долгую жизнь и поднимется до статуса председателя Союза композиторов, в то время как Мандельштам будет сначала отправлен в ссылку, а затем — в лагерь, где в 1938 г. и погибнет. В ситуации первой части романа Шостакович еще не знает своего будущего, он убежден в своем скором аресте и готовится к худшему — по сути, к тому же, что произошло с поэтом.

Более существенным в сопоставлении мандельштамовского «Шума времени» и «Шума времени» Барнса представляется не «сам Мандельштам», а определенное сходство жанровой поэтики двух произведений и их содержания. «Шум времени» Мандельштама — автобиографические очерки поэта, «Шум времени» Барнса — биография Шостаковича, представленная в качестве его воспоминаний, т. е. в определенной степени являющаяся его автобиографией. Содержание обеих «автобиографий» нетипично для данного жанра, так как основу его составляет не последовательный пересказ событий жизни героев от рождения до момента написания («воспоминания» в случае романа Барнса), а разрозненные фрагменты (воспоминания), связанные общей темой — «разговор об эпохе» у Мандельштама: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному»<sup>57</sup> и противостояние художника и власти у Барнса. Важно также проследить особенности реализации ключевой метафоры «шума времени» в текстах обоих произведений — в данном аспекте обнаруживается достаточно очевидное расхождение. Если у Мандельштама «шум времени» в итоге и оказывается «симфонией эпохи»<sup>58</sup>, то у Барнса «шум» и «музыка» находятся в антитетических отношениях: «Что можно противопоставить шуму времени? Только ту музыку, которая у нас внутри, музыку нашего бытия, которая у некоторых преобразуется в настоящую музыку»<sup>59</sup>. Стоит, однако, уточнить, что конкретно понимается под «шумом» у Мандельштама и Барнса. «Шум» Мандельштама — это все звуки, сопровождающие эпоху: концерты в Павловске, литавры над Крюковым каналом, еврейская речь, бубенцы финских лошадей и пр. Довольно просто по аналогии с мандельштамовским текстом заключить, что «шум» в романе — это гудение клаксона, звон стаканов, лязгающий лифт и детский смех, однако все эти звуки можно причислить к разряду «звуков нормальной жизни»<sup>60</sup>, которые, за исключением собачьего лая, никак композитору не мешают писать музыку и этой музыке не противостоят. «Шумом» в романе

<sup>56</sup> «"Леди Макбет" имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта сумбурна и абсолютно аполитична? Не потому ли, что она щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой?» // *Сумбур вместо музыки* // Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / сост., вступ. ст., коммент. Л. О. Акопяна. — СПб.: РХГА, 2016. — С. 174.

<sup>57</sup> *Мандельштам О.Э. Шум времени* // Мандельштам О.Э. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. — М.: АЛЬФА-КНИГА, 2017. — С. 474.

<sup>58</sup> *Теличко Т.Г. «Шум» и «музыка» в романе Дж. Барнса «Шум времени»* // *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*. — 2007. — Т. 2, № 4. — С. 100.

<sup>59</sup> *Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой*. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 163.

<sup>60</sup> Там же. — С. 101.

Барнса являются политические заявления, громкие лозунги, разгромные статьи, письма и приговоры — именно они выступают в качестве «шума страшного XX века», о котором упоминает Кобрин. Таким образом, метафора «шума времени», позаимствованная у Мандельштама, в тексте Барнса приобретает качественно новую коннотацию.

Непосредственно в тексте романа неоднократно употреблены **цитаты** из русской классической и советской **литературы**. Обращение к литературным текстам является естественной реакцией героя на столкновение с абсурдной реальностью. Довольно часто цитаты повторяются в тексте несколько раз, становясь, таким образом, лейтмотивами, связанными с определенной темой; значимым, в таком случае, является не только повторение одной конкретной цитаты, но также обращение к творчеству или персоналии конкретного писателя вообще в контексте определенных сюжетных ситуаций. Так, например, несколько раз встречается в тексте цитата из пушкинских «Цыган»: «И от судеб защиты нет»<sup>61</sup> (“There is no escaping one’s destiny”<sup>62</sup>). Стоит отметить, что в русской культуре это выражение уже перешло в разряд крылатых фраз и используется как «шутливо-иронический комментарий к эмоционально насыщенному, бурному конфликту по маловажному поводу»<sup>63</sup> — в тексте романа эта культурная коннотация отсутствует. Непосредственно в «Цыганах», посвященных теме человеческой свободы, эта фраза является заключительной — современники Пушкина неоднократно осуждали поэта за эту строку и заключительные строфы в принципе, отмечая, что они противоречат общему содержанию поэмы. Советский литературовед-пушкинист С. М. Бонди, однако, напротив заключает, что «в этом стихе как раз и сосредоточена главная тогдашняя мысль Пушкина о том, что нет *никакого* выхода из трагических противоречий жизни»<sup>64</sup> (выделено автором). Такое понимание пушкинской фразы в полной мере соответствует ее реализации в тексте «Шума времени». В романе она всегда употребляется как комментарий к *уже решенному* властью вопросу, выражая смирение со своим будущим. Так, например, впервые она появляется в тот момент, когда Шостакович рассказал жене о своем допросе в Большом доме. «Это конец. <...> А посему в тридцать лет он сгинет»<sup>65</sup>, — заключает герой, полагая, что смертельного приговора ему не избежать. Во второй раз цитата появляется, когда «дело», по которому должен был быть осужден композитор, закрывается, а следователь бесследно исчезает: «пока что судьба, как видно, назначила ему жить»<sup>66</sup>. И в третий раз герой прибегает к ней, когда вынужден явиться на Съезд композиторов, чтобы произнести там публичную покаянную речь. Во всех трех случаях очевидно, что за словом «судьба» скрывается слово «власть». Таким образом, вполне конкретная социалистическая Власть в романе

<sup>61</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 69, 80, 106.

<sup>62</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 47, 57, 78.

<sup>63</sup> Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. — М. : Локид-Пресс, 2005. — С. 287.

<sup>64</sup> Бонди С. М. Рождение реализма в творчестве Пушкина // Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. — М. : Худож. лит., 1978. — С. 57.

<sup>65</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 68.

<sup>66</sup> Там же. — С. 80.

уравнивается в своих силах с такой всемогущей абстрактной категорией, как судьба — т. е. значение ее становится чрезвычайно великим, а возможности — безграничными.

Размышления второй части о Вагнере приводят уже к другой пушкинской цитате, на этот раз из трагедии «Моцарт и Сальери»: «А гений и злодейство — // Две вещи несовместные. Не правда ль?»<sup>67</sup> (“Genius and evil // Are two things incompatible. You agree?”<sup>68</sup>). В оригинальном тексте более ярко выражается прямой диалог сознания композитора с литературой: так, пушкинская цитата заканчивается вопросом “You agree?”, а речь героя начинается с предложения “For himself, he agreed”. Согласившись с пушкинским заключением, Шостакович отвечает на вопрос касательно дарования Вагнера: несомненно, будучи ярким антисемитом, он «при всем своем пафосе и великолепии своей музыки не может считаться гением»<sup>69</sup>, — и в то же время ставит вопрос касательно соотношения гения и злодея в самом себе: является ли компромисс с Властью злодейством? Имеет ли в таком случае он право называться гением? Эти вопросы герой решить до конца не может.

Чаще всего в романе цитируются произведения и упоминается личность Н. В. Гоголя. Как правило, гоголевские цитаты призваны сатирически отобразить абсурдность жизни, невозможность совладания с этим абсурдом, а также несоответствия желаний с действительностью: так, жизнь в романе напрямую определяется как «сатирическая повесть Гоголя»<sup>70</sup> (“a short critical tale by Gogol”<sup>71 72</sup>), и это определение противостоит восприятию жизни как новеллы Мопассана. Стоящий перед лифтом в ожидании ареста Шостакович задается вопросом: а можно ли как-то исправить сложившуюся ситуацию? И отвечает себе цитатой из гоголевского «Носа»: «Оно, конечно, приставить можно; но я вас уверяю, что это для вас хуже»<sup>73</sup> (“Of course it can be put back, but I assure you, you will be worse for it”<sup>74</sup>)<sup>75</sup>. Размышления о том, как всего одно динамическое значение и лад в финале симфонии — минорное пианиссимо вместо мажорного фортиссимо, могли стоить ему жизни, подытоживаются фразой из того же «Носа»: «Чепуха совершенная

<sup>67</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 95.

<sup>68</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 69.

<sup>69</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 95.

<sup>70</sup> Там же. — С. 57.

<sup>71</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 38.

<sup>72</sup> Особого внимания заслуживает прилагательное “short”, т. е. «короткий», которое в контексте сюжетной ситуации первой части может маркировать не только жанровую дефиницию «короткая история», но и ожидание героем скорой смерти — ему всего 30 лет, история его жизни пока что действительно коротка.

<sup>73</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 22.

<sup>74</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 10.

<sup>75</sup> Перевод «ослабляет» связь речи повествователя с цитатой, делая последнюю как бы «аргументом» к сказанному, но не логическим продолжением. Вопросы героя «Можно ли <...> все поменять, исправить, вернуть на место?» (с. 22) не так очевидно связываются с «приставить можно» гоголевского текста. В то время как в английском тексте прослеживается прямая связь, выражающаяся в повторении оборота “put back”: “Could it <...> be mended, put back, reversed?” (р. 10), — задается вопросом герой. “Of course it can be put back” — звучит ответ.



делается на свете»<sup>76</sup> (“Nothing but nonsense in the world”<sup>77</sup> в оригинальном тексте вывод этот звучит более трагично и неутешительно — согласно ему в мире нет *ничего* (“nothing”), кроме чепухи).

Жизнь героя осмысляется в соположении с текстами не только классической литературы, но и литературы ему современной: произведения И. Ильфа и Е. Петрова, Е. Евтушенко. «Вспоминание» героя об Ильфе и Петрове закономерно в связи с его поездкой на конгресс в США — книга их путевых очерков «Одноэтажная Америка» (1937 г.) была, во-первых, очень популярна в СССР; во-вторых, являлась единственным современным источником информации об Америке, не сильно тронутым идеологическим пафосом. Кроме «Одноэтажной Америки», в тексте романа цитируется фельетон писателей «Любовь должна быть обоюдной» (1934 г.): «надо не только любить советскую власть, надо сделать так, чтобы и она вас полюбила». В фельетоне советских писателей предметом сатиры становится плачевная литературная ситуация 1930-х гг., когда журналы и издательства заполонила масса бездарной литературы и сложился новый тип литератора: «Он высказывается по любому поводу, всегда у него наготове десять затертых до блеска строк о детской литературе, о кустарной игрушке, о новой морали, об очередном пленуме оргкомитета, о связи искусства с наукой, о мещанстве, о пользе железных дорог, о борьбе с бешенством или о работе среди женщин. И никогда в этих высказываниях нет знания предмета. И вообще обо всех затронутых вопросах говорится глухо. Идет речь о себе самом и о своей любви к советской власти»<sup>78</sup>. Для достижения любви советской власти необходимо работать — заключают авторы, представляя таким образом любовь власти как благородную цель, к которой нужно стремиться, только благодаря этому стремлению, благодаря «обоюдной любви» возможно создание действительно стоящего литературного произведения. В романе смысл этой фразы существенно меняется и приобретает сатирическую интонацию. Любовь власти — не достоинство, но залог спокойной жизни, однако достижение этой любви — путь самоуничужения и потери собственного достоинства. Общей мыслью и романа, и фельетона становится вывод: «Однако людей искусства, которые не имеют ничего общего с искусством, и так расплодилось в избытке!»<sup>79</sup>. Именно в контексте «рекомендации» Ильфа и Петрова и сразу после неутешительного вывода из нее в текст романа вводится образ Тихона Хренникова, «композитора с чиновничьей душой»<sup>80</sup>. Хренников — очевидный антипод Шостаковича, он в хороших отношениях с любой властью, бездарен («посредственный слух»), абсолютно беспринципен и его совсем не мучает совесть: «Руководил гонениями на формалистов и безродных космополитов <...> Мешал росту, давил творчество, рушил семьи»<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 81.

<sup>77</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 58.

<sup>78</sup> Ильф И. А., Петров Е. П. Любовь должна быть обоюдной // Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Рассказы, фельетоны, статьи, речи 1932–1947. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. — С. 291.

<sup>79</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 121.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же. — С. 122.

Тихон Хренников сделал отличную карьеру: заняв в 1948 г. кресло секретаря Союза композиторов, он оставался на различных постах еще очень долго, изловчившись перестроиться позднее под правительство Хрущева.

Тема «карьеры» возникает в жизни героя вновь в третьей части в связи с приглашением на должность председателя Союза композиторов. Тогда в текст вводится стихотворение Е. Евтушенко «Карьера», которое герой читает каждое утро «как молитву»<sup>82</sup>. В стихотворении раскрывается тема противостояния личности и власти, это «стихи о совести и смелости»: Евтушенко заключает «кто неразумен, тот умней»<sup>83</sup>, утверждая тем самым правоту всех, кто когда-либо противостоял власти и системе. Шостакович сопоставляет себя сразу с двумя противопоставленными героями стихотворения: и с Галилеем, так как «в глубине души он всегда оставался неразумным упрямым, который всегда стремился отстаивать в своей музыке правду, какой она ему видится»<sup>84</sup>, и с ученым — сверстником Галилея, которому приходится идти на компромисс с властью ради сохранения семьи. Таким образом, стихотворение становится как иллюстрацией разлада между «внутренним» и «внешним» Шостаковичем, так и очередным подтверждением мысли о том, что жизнь не так проста и ясна, как литература, в литературе в почете благородство и самопожертвование, в то время как в жизни очень часто ставится вопрос: как остаться и честным, и живым?

Нравственными и жизненными ориентирами главного героя становятся любимые **деятели искусства**. На Мусоргского композитор равняется в умении расставлять приоритеты в работе, на Стравинского — в степени самоотдачи сочинительству. Примечательно, что осознание своей духовной деградации связывается композитором с темой «предательства» любимых музыкантов и писателей. Первый шаг к своему нравственному распаду Шостакович делает, когда публично осуждает музыку своего кумира Стравинского: «Свершилось предательство. Он предал Стравинского и тем самым предал его музыку»<sup>85</sup>. Завершается же это нравственное падение участием героя в подписании писем против диссидентов, которое мыслится как предательство Чехова: «А посему он предал еще и Чехова, который писал все, кроме доносов. Предал и себя...»<sup>86</sup>.

Кроме Стравинского, в романе представлен достаточно обширный ряд **композиторов**: М. П. Мусоргский, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, С. С. Прокофьев, Ю. А. Левитин, А. И. Хачатурян и др. Многие из них упомянуты лишь как «окружение» Шостаковича — коллеги по Союзу композиторов. Характерной особенностью функционирования образов музыкантов является то, что современники героя введены в текст с целью противопоставления ему, в то время как между композиторами-классиками и героем проводятся определенные параллели. Очевиден сюжетный параллелизм ситуации поездки Шостаковича в США с эпизодом из биографии Римского-Корсакова: как Шостаковича Сталин настойчиво «уговаривал» отправиться с делегацией, так и «Дягилев постоянно

<sup>82</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 193.

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же. — С. 147.

<sup>86</sup> Там же. — С. 212.

завывал Римского-Корсакова в Париж»<sup>87</sup>. И Шостакович, и композитор-классик отказывались, однако в итоге оба оказались загнаны в угол. Лучшей иллюстрацией их положения становится открытка Римского-Корсакова Дягилеву: «Ехать так ехать», — сказал попугай, когда кошка тащила его из клетки», где «попугаем» является каждый из композиторов, в контексте же биографии героя этот образ становится особенно значим, поскольку именно так — «Перроке» — называется зал, в сцене которого он выступал в рамках Конгресса.

Явная антитеза образов Шостаковича и Хренникова уже была проанализирована в настоящем исследовании, однако стоит обратить внимание и на другую менее очевидную, но не менее значимую оппозицию: Шостакович и Прокофьев. Как наиболее самобытные и значимые представители русской музыки XX в., они, как правило, почти всегда упоминаются вместе. У обоих композиторов были проблемы с властью: «Их с Прокофьевым ругали вместе, оскорбляли вместе, запрещали и разрешали тоже вместе»<sup>88</sup>. Но Прокофьев, однако, в отличие от героя, оказался не способен «разглядеть трагическую сторону происходящего»<sup>89</sup>, т. е. проблема отношений с Властью для Прокофьева практически не стоит, он воспринимает ее как еще одну в ряде прочих конфликтов, которым «где-то должно найтись решение»<sup>90</sup>, искренне считая, что возможно приспособиться к существующему режиму так, чтобы остаться самим собой и писать ту музыку, которую хочешь, в то время как Шостакович осознает свое столкновение с Властью как конфликт трагический, т. е. неразрешимый.

Помимо текстов и образов музыкальной и литературной культуры России, автор вводит в повествование элементы устного народного творчества: **пословицы** и **фразеологизмы**. В качестве эпиграфа роману предпосылается предложение, авторство которого сам автор обозначает как “traditional”, т. е. «народное»: «Кому слушать, // Кому на ус мотать, // А кому горькую пить»<sup>91</sup> (“One to hear, // One to remember // And one to drink”<sup>92</sup>). На самом же деле такой пословицы не существует, автор «сконструировал» ее самостоятельно из нескольких фразеологизмов, распространенных в русской речи. «Пословица» сконструирована по принципу нисходящей градации, т. е. первый компонент «кому слушать» оказывается наиболее значимым и важным, нежели второй, а второй, в свою очередь, важнее третьего. Экстраполируя данное выражение на текст романа, получается, что самым важным персонажем оказывается тот, кто «слышал», т. е. Шостакович. Именно способность «услышать» становится главным человеческим свойством, помогающим найти правду в «шуме времени»: «Не верьте тому, что вылетает у меня изо рта; верьте лишь тому, что влетает вам в уши [музыке. — М. М.]»<sup>93</sup>.

Слово «ухо» многократно обыгрывается в тексте во множестве фразеологизмов: «ослиные уши», «имеющий уши да услышит», «уши вянут». «Ослиными

<sup>87</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 179.

<sup>88</sup> Там же. — С. 140.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же. — С. 11.

<sup>92</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 1.

<sup>93</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 214.

ушами» (“asses’ ears”), точно так же как в древнегреческом мифе, у Барнса наделяется Власть, которая слышит то, что ей хочется — сумбур или же «оптимистического Шостаковича», а не то, что есть на самом деле<sup>94</sup>. Однако наиболее часто употребляемым выражением в романе становится фразеологизм «уши вянут», употребляемый всегда в сочетании со штампованными фразами-клише советской власти, а точнее после них. Выражение это призвано отразить категорическое неприятие героем установок власти, принципиальное несовпадение картин мира Шостаковича и власти. В английском тексте уши героя не просто вянут, они отвергают слова власти в физиологическом акте: “It made his ears vomit...”<sup>95</sup>, т. е. дословно «его уши тошнит» — так реагирует герой на штампованные рассказы о любви Сталина к Бетховену как композитору-революционеру, а клишированная терминология советской музыкальной критики заставляет уши Шостаковича «кровоточить»: “made his ears bleed”<sup>96</sup>.

Таким образом, все введенные в текст произведения образы и цитаты из русской культуры — литературные, музыкальные или народные — оказываются связаны исключительно с главным героем. Цитаты из русской литературы сопоставляются с действительностью и призваны помочь герою осмыслить окружающий его мир, образы писателей и композиторов-классиков выступают как нравственные и жизненные ориентиры героя, в то время как композиторы-современники герою противопоставлены; обращение к выражениям, относящимся к народному творчеству, призвано более явно отразить противопоставление героя и власти — герой, в отличие от власти, оказывается куда более тесно связан с народом (хотя власть утверждает, что действует в народных интересах) и мыслит категориями «естественного» культурного пространства России, в то время как власть апеллирует к искусственно созданным клише и штампам.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги настоящего исследования, можно сделать вывод, во-первых, о глубоком интересе и большой осведомленности Джулиана Барнса о русской культуре и, во-вторых, выделить несколько основных особенностей воплощения образа России:

1. Россия представляется преимущественно через образы культуры: литературные цитаты, ссылки на историю, персоналии, устное народное творчество.
2. «Русское» мыслится одновременно как иррациональное и порой абсурдное, но вместе с тем более естественное, глубокое, чувственное, нежели европейское.
3. «Русское» резко противопоставлено «советскому», где первое мыслится как настоящее, народное, живое, а второе — искусственное, механическое, тоталитарное. «Русское» реализовано через цитаты из литературы, обращение к устному народному творчеству. «Советское» же тесно связано с «техническими» образами: машина, винтики, инженеры, а также с образом тоталитарного правителя.

<sup>94</sup> Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — С. 81.

<sup>95</sup> Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — P. 93.

<sup>96</sup> Ibid. — P. 90.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барнс Дж. Вспышка / пер. Л. Мотылев // Иностранная литература. — 1999. — № 1 [Электронный ресурс]. — URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/1/vspyshka.html> (дата обращения: 11.07.2022).
2. Барнс Дж. Как все было / пер. с англ. И. Бернштейн. — Москва : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2018. — 279 с.
3. Барнс Дж. Шум времени: роман / пер. с англ. Е. Петровой. — Москва : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. — 288 с.
4. Басинский П. Предчувствие Барнса // Российская газета — столичный выпуск № 271 (7139). — URL: <https://rg.ru/2016/11/28/reg-cfo/dzhulian-barns-iarlyki-na-literaturu-naveshivaiut-kritiki-ane-pisateli.html>. (дата обращения: 16.07.2022).
5. Бонди С. М. Рождение реализма в творчестве Пушкина // Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. — Москва : Худож. лит., 1978. — С. 5–168.
6. Буранок О. М. Русско-английские литературные связи в новейших исследованиях // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2013. — Т. 15, № 2. — С. 7–9.
7. Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / сост., вступ. статья, комментарии Л. О. Акопяна. — Санкт-Петербург : РХГА, 2016. — 812 с.
8. Душенко К. Словарь современных цитат: 5200 цитат и выражений XX и XXI вв., их источники. — Москва : Эксмо, 2006. — 830 с.
9. Ильф И. А., Петров Е. П. Любовь должна быть обоюдной // Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений в пяти томах. — Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. — Т. 3. — С. 284–292.
10. Кобрин К. Р. Уровни Барнса [Электронный ресурс]. — URL: [https://www.bbc.com/russian/blogs/2016/01/160118\\_blog\\_london\\_books\\_julian\\_barnes](https://www.bbc.com/russian/blogs/2016/01/160118_blog_london_books_julian_barnes) (дата обращения: 15.06.2022).
11. Лекманов О. А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. — Москва : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. — 464 с.
12. Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. — Москва : АЛЬФА-КНИГА, 2017. — С. 443–481.
13. Мясникова М. В. Память личная и память культурная: особенности воплощения в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности : коллективная монография. — Нижний Новгород : Изд-во ННГУ имени Н. И. Лобачевского, 2020. — С. 563–569.
14. Мясникова М. В. Пространство памяти в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Донецкие чтения 2020: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: материалы V Международной научной конференции (Донецк, 17–18 ноября 2020 г.). — Том 5: Филологические науки. Библиотечное дело / под общей редакцией проф. С. В. Беспаловой. — Донецк : Изд-во ДонНУ, 2020. — С. 211–213.
15. Мясникова М. В. Музыкальные структуры в композиции романа Дж. Барнса «Шум времени» // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — Санкт-Петербург : Изд-во РГХА, 2020. — С. 181–182.
16. Мясникова М. В. Музыка в романе «Шум времени» Дж. Барнса // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева (Москва, 22–23 ноября 2018 г.). — Москва : Литера, 2019. — С. 124–129.
17. Радченко Д. А. Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2008. — 217 с.

18. Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. — Москва : Локид-Пресс, 2005. — 852 с.
19. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Союмонов ; пер. с англ. — Москва : Политиздат, 1992. — 543 с.
20. Табак М. «Франция — моя вторая родина» // Иностранная литература. — 2002. — № 7. — С. 26.
21. Теличко Т. Г. «Шум» и «музыка» в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2007. — Т. 2, № 4. — С. 94–105.
22. Феномен Джулиана Барнса. Круглый стол // Иностранная литература. — 2002. — № 7. — С. 265–284.
23. Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : дис. ... д-ра филол. наук. — Казань, 2010. — 392 с.
24. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса : дис. ... д-ра филол. наук. — Волгоград, 2000. — 431 с.
25. Barnes J. Talking it Over. — London : Vintage Books, 2009. — 273 p.
26. Barnes J. The Sense of an Ending. — London : Jonathan Cape, 2011. — 144 p.
27. Barnes J. The noise of time. — London: Penguin Random House, 2016. — 184 p.
28. Barnes J. The Lomon Table. — London : Jonathan Cape, 2014. — 213 p.
29. Cooke R. Julian Barnes: 'Flaubert could have written a great novel about contemporary America'. — URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/29/julian-barnes-interview-the-only-story> (дата обращения: 16.07.2022).
30. Taruskin R. Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction? [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html> (дата обращения: 10.07.2022).
31. Todd R. Domestic Performance: Julian Barnes and the Love Triangle // Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today. — London : Bloomsbury, 1996. — P. 265–279.

---

## Третья премия

# «ПУТНИК» МИТРОПОЛИТА ИОАННА ТОБОЛЬСКОГО КАК ПАМЯТНИК РУССКОЙ ПОЭЗИИ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

---

ПОПОВИЧ Алексей Игоревич

Уральский федеральный университет имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина, Уральский гуманитарный институт

---

Святоправный человек и философ книгам,  
правитель Христове вере и ревнитель апостольским преданием.

*С. У. Ремезов. Служебная чертежная книга*

Митрополит Тобольский и всяя Сибири Иоанн (Максимович) (1651–1715) является в полном смысле слова писателем переходного времени: его творчество, уходящее корнями в малороссийское барокко второй половины XVII в., пришлось на самый расцвет Петровской эпохи. Наиболее лирическим из оригинальных<sup>1</sup> сочинений автора можно считать автобиографический стихотворный дневник-травелог «Путник» (полное название — «Есть путник из Чернигова в Сибирь», 1711 г.), сохранившийся в единственном рукописном списке<sup>2</sup> и рассказывающий о поездке бывшего черниговского архиепископа в Тобольск для исполнения обязанностей митрополита. Как и многие другие произведения Максимовича, он написан силлабическими стихами — тринадцатисложником, едва ли не самым популярным стихотворным размером в это время.

Рукопись «Путника» иногда считают автографом Максимовича<sup>3</sup>, для чего нет достаточных палеографических оснований. С уверенностью можно говорить

---

<sup>1</sup> Перу Иоанна Тобольского (Максимовича) принадлежит ряд переводных сочинений: «Феатрон, или Позор нравоучительный» А. Марлиана (1708), «Царский путь креста Господня» Б. Хефтена (1709), «Илиотропион» И. Дрекслея (1714); сборники житий и толкований: «Алфавит» (1705), «Богородице Дево» (1707).

<sup>2</sup> ОР РНБ. Q.IV.375. «Путник» Иоанна Тобольского. Начало XVIII века; полуустав; бумага 4о. 156 л. Публикация текста была осуществлена в 2012 г. А. Е. Жуковым: Иоанн (Максимович), свт. «Путник» — автобиографическое сочинение святителя Иоанна (Максимовича) / подг. к публ. А. Е. Жуков // Вестник церковной истории. — 2012. — № 1/2 (25/26). — С. 5–115; № 3/4 (27/28). — С. 53–130. Подготовлена она была на основе приложения к кандидатской диссертации выпускника Московской духовной семинарии иеродиакона Серафима (Шлыкова): Серафим (Шлыков), иеродиак. Святитель Иоанн Тобольский и его богословское наследие: дис. ... канд. богословия. — Загорск: [Б. и.], 1985. Далее ссылки на текст «Путника» приводятся в тексте работы по журнальной публикации с указанием в круглых скобках номера журнала и цитируемых страниц.

<sup>3</sup> См., например, в: Ромодановская Е. К. Литературно-публицистическая деятельность тобольских архиереев // История литературы Урала. Конец XIV — XVIII век / гл. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — С. 224.

лишь о том, что рукопись создана не позже 1731 г. К этому времени относится первая владельческая запись<sup>4</sup>: «Сия книга Енисейскаго Томскаго монастыря нарекая «Путник» Иоанна, митрополита Черниговскаго,<sup>5</sup> 1731 году»<sup>6</sup>. Речь идет о Енисейском Спасо-Преображенском монастыре, находившемся достаточно далеко от Тобольска (каким образом рукопись попала именно туда — отдельный вопрос)<sup>7</sup>. В то же время филигранные на бумаге относятся к последнему десятилетию XVII в.<sup>8</sup>, что вызывает еще больше вопросов к такой поздней относительно времени создания «Путника» датировке.

Сомневаться в авторстве самого текста, однако, не приходится: «Путник» написан от первого лица, в нем много точных биографических подробностей и ему присуща сама поэтическая манера Максимовича. В связи с наличием единственного списка и нерепрезентативностью правки текста<sup>9</sup> неизвестной остается и текстология сочинения: подвергалось ли оно редактированию, переписыванию на беловик и т. д.

Исследователи только начинают обращаться к этому литературному памятнику, касаясь отдельных его аспектов: жанровой специфики<sup>10</sup>, проблемы соотношения «своего — чужого»<sup>11</sup>, уточнения биографии подвижника<sup>12</sup>. С. И. Николаев в порядке сравнения упоминал «Путника» в связи с племянником Иоанна Максимовича — писателем И. П. Максимовичем, указав на «неудержимую страсть к печатному станку его дяди, слывшего уже среди современников графоманом»<sup>13</sup>. Так, в 1708 г. Димитрий Ростовский писал Стефану Яворскому о стихотворном толковании Максимовича «Богородице Дево» (1707): «Книга вѣршов печатных

<sup>4</sup> Эту запись протоиерей Борис Пивоваров не критически принимает за датировку самой рукописи: *Пивоваров Б.*, прот. Краткие сказания о начале православного просвещения Сибири, об Абалацкой иконе Божией Матери и о сибирских святых // Богословский сборник Новосибирской православной духовной семинарии. — 2017. — Вып. 11. — С. 56, прим. 1.

<sup>5</sup> Автор записи обнаруживает некоторую неосведомленность, называя бывшего архиепископа Черниговского митрополитом. В то же время неясно, почему Максимович не назван митрополитом Тобольским, что было бы гораздо корректнее.

<sup>6</sup> ОР РНБ. Q.IV.375. Л. III об.

<sup>7</sup> Дальнейшая история бытования рукописи не менее интересна: еще в последней четверти XVIII в. ее читал архимандрит енисейского монастыря Амвросий, а уже через сто лет она попадает в крестьянскую среду. Описание записей см. в публикации: Иоанн (Максимович), свт. Автобиографическое сочинение. — № 1/2. — С. 6, 8–9.

<sup>8</sup> См. описание водяных знаков: Иоанн (Максимович), свт. Автобиографическое сочинение. — № 1/2. — С. 6.

<sup>9</sup> Лишь отдельные слова или части слов в рукописи вписаны над строкой основным почерком, в одном случае текст записан на заклеенной вержированной бумагой части текста; также публикатором фиксируются два незначительных присутствия чужого почерка.

<sup>10</sup> *Шильникова Т. В.* «Путник» Иоанна Максимовича митрополита Тобольского как жанровая модификация путевой литературы XVIII в. // Дергачевские чтения — 2018: Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики: материалы XIII Всерос. науч. конф. (Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.). — Екатеринбург: Уральское отделение РАН, 2019. — С. 90–97.

<sup>11</sup> *Посохова Л.* Митрополит Иоанн (Максимович) про «свое» та «чуже» в автобиографічному творі «Подорожній» (1711 р.) // Харківський історіографічний збірник. — 2016. — Вип. 15. — С. 218–227.

<sup>12</sup> *Пивоваров Б.*, прот. Краткие сказания... — С. 51–118.

<sup>13</sup> *Николаев С. И.* Литературные занятия Ивана Максимовича // Труды Отдела древнерусской литературы. — Л.: Наука, 1985. — Т. 40. — С. 393.



прислана мнѣ: Бог дал тѣм вѣршописом друкарню и охоту, и денги, и свободное житие. Мало кому потребныи вещи на свѣт происходят»<sup>14</sup>.

Поэтическое наследие автора действительно насчитывает десятки тысяч стихотворных строк, неоднородных по своему качеству, однако в этом горниле и рождалась русская поэзия Нового времени. К творчеству Максимовича прикреплена высказанная им самим в сочинении «Богородице Дево» (1707) формула: «Не новое аз пишу, з святых собираю <...> слово многими рифмами разширяю»<sup>15</sup>. «Путник» написан с той же установкой, однако в нем гораздо сильнее акцентированы собственные рассуждения, ощущения, бытовые подробности и т. п. Произведение опирается на традиции древнерусской литературы, поэтому в нем особенно важно соотношение индивидуального начала, подробностей, относящихся к личности художника, и «литературного этикета», топосов. С этой же проблемой сталкиваются, например, исследователи биографии Иоанна Максимовича<sup>16</sup>, которая в известной степени тоже идеализирована: большинство биографических сочинений второй половины XIX — начала XX в. были написаны с ориентацией на житийную традицию и с установкой на создание образа праведника<sup>17</sup>. В 1916 г. тобольский митрополит был прославлен в лике святителей, став «последним царским святым»<sup>18</sup>.

Однако просветительская и богословская деятельность Максимовича была действительно примечательна. Будущий видный интеллектуал родился в семье шляхтича в 1651 г. в Нежине, крупном торговом центре. Его семья находилась под прямой протекцией гетмана Ивана Мазепы (именно он сыграет роковую роль в «сибирском повороте» судьбы Максимовича). После получения образования в Киево-Могилянской академии Максимович был оставлен там преподавателем латыни, поэтики и риторики, а в 1675 г. он принимает монашеский постриг и служит проповедником в Киево-Печерской лавре. В 1697 г. Максимович становится архиепископом Черниговским, и этот период стал для него наиболее плодотворным: в 1700 г. он основал Черниговскую духовную семинарию как подготовительное училище для Киево-Могилянской академии, называя его «новыми Афинами», «черниговским Геликоном». В Болдинском монастыре в Чернигове Иоанн открывает типографию, в которой были изданы почти все его сочинения, созданные в последующее время.

<sup>14</sup> Димитрий Ростовский. Письмо 4 Стефану Яворскому (24 февраля 1708 г.) // Федотова М. А. Эпистолярное наследие Димитрия Ростовского: Исследование и тексты. — М.: Индрик, 2005. — С. 142.

<sup>15</sup> Цит. по: Николаев С. И. Максимович Иоанн // Словарь русских писателей XVIII века. — СПб.: Наука, 1999. — Вып. 2. К–П. — С. 267.

<sup>16</sup> Основные обстоятельства биографии Максимовича изложены в словарной статье: Бусыгин В. В., Пивоваров Б., прот., Э. П. Б., Софронова М. Н. Иоанн (Максимович), митрополит Тобольский и вся Сибирь // Православная энциклопедия. — М.: Православная энциклопедия, 2010. — Т. 23. — С. 219–230.

<sup>17</sup> См. об этом: Шильникова Т. В. Репрезентация древнерусской житийной традиции в биографических произведениях об Иоанне Тобольском: дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2009.

<sup>18</sup> Ср. название одной из последних на данный момент биографических книг о Максимовиче: Фомин С. В. Последний царский святой: Святитель Иоанн (Максимович), митрополит Тобольский, Сибирский чудотворец. Житие. Чудеса. Прославление. Служба. Акафист. — СПб.: Общество Святителя Василия Великого, 2003.

Потребность публиковать свои многочисленные труды была обеспечена не только материальными возможностями, на что небезосновательно указывал Дмитрий Ростовский, но и осознанием значимости собственного труда. В «Путнике» Максимович пишет: «Токмо не подобает во празности жити, / Долженствует всяк к трудом руку приложити» (№ 1/2. С. 23). Рассуждения о пользе, необходимости труда и равно больших и малых дел все чаще входили в идейный контекст эпохи перемен (XVII–XVIII вв.). Уезжая в Тобольск, Максимович переживает о своих неопубликованных сочинениях, пишет, что ему будет стыдно, если они не обретут читателя:

*Много оставых писаний, к типу зготованных,  
Не вем, аще увижу к чтению изданных.  
Кая мы полза будет, егда вся под спудом  
Покровенны пребудут? Покриюся студом (№ 1/2. С. 83).*

*В вашу типографию, елико велите,  
Молю, печатать книги вы благословите.  
Не моя, ваша будет превелия слава,  
По земной митре приймет венец ваша глава (№ 3/4. С. 122).*

О своих богословских и душеполезных сочинениях Максимович прямо пишет, что они «всякому чину в пользу без мери приличны» (№ 1/2. С. 84). За словом «чин» в данном контексте стоит не столько иерархическая, сколько социальная, распространяющаяся на все сословия трактовка: автор предполагает, что его сочинения принесут пользу всякому человеку, взявшемуся их читать.

Максимович явно намеревался опубликовать и свое автобиографическое произведение «Путник», однако перед его смертью из печати успело выйти лишь подготовленное ранее переводное сочинение в пяти книгах — «Илюотропион» (1714). Можно предположить, что автор не успел подготовить «Путника» к изданию и в силу того, что текст оставался периферийным по отношению к его основному творчеству: хотя он и предназначался для оставленной Максимовичем черниговской паствы, его польза для чтения явно требовала дополнительного обоснования. Вместе с тем «Путник» отчетливо ориентирован на читателя: частотны обращения к большой черниговской аудитории, которой, по мнению Максимовича, может быть безразлична его дальнейшая судьба:

*Граждане Чернегова, в здравии живете,  
Множае мене, грешна, лица не узрете.  
Даруй вам, Христе Боже, пастыра бодренна,  
В благодати Божией, в любви умноженна.  
От мала до велика прошу прощения,  
Желаю вам от Бога всем благословения (№ 3/4. С. 127).*

В то же время более конкретными адресатами «Путника» были государь и Бог, по воле которых автор осуществляет поездку: «Аще бы сия не от Бога, / И в Сиберы сподобит небесна чертога» (№ 1/2. С. 33). После суда над гетманом Мазепой черниговскому архиепископу не удалось избежать обвинений в близких

связях с ним<sup>19</sup>, и, несмотря на расположение Петра (обеспеченное, в частности, сравнительно многочисленными посвященными ему панегирическими сочинениями)<sup>20</sup>, Максимович был отправлен в своего рода почетную ссылку в Тобольск (грамота царя от 31 января 1711 г.)<sup>21</sup>. Очевидно, что Иоанн не воспринимал это как повышение, несмотря на несравнимые территориальные масштабы новой данной ему власти.

Максимович начинает путь в феврале и, преодолев более 3000 км, добирается до Тобольска через полгода. Это было в основном речное путешествие, наполненное самыми разнообразными событиями и препятствиями, рассказывать о которых подробно Максимович не считает зазорным, хотя и постоянно оговаривается, если уделяет чему-то излишне много слов. Речь идет не о той самоуничжительной традиции, которая была привычна для древнерусского книжника, скорее наоборот: центром повествования становится сам писатель и его мысли. Максимович достаточно четко определяет предмет своего сочинения: однажды увлекшись душеполезными виршами, он вдруг одергивает себя, говоря, что ему «слово предлежит о себе писати», и возвращается к размышлениям о взволновавшей его ссылке:

*Но мне слово предлежит о себе писати.  
Почто государь царь Петр изволил послати,  
Возвавши из Чернегова словом милостивим,  
В далечайшую страну и добру милостивым (№ 1/2. С. 31).*

Как бы ни был велеречив и осторожен в формулировках Максимович, ему не удастся скрыть своего недовольства сложившейся ситуацией и личной обиды на Петра и экзарха Стефана Яворского. Он переживает смешанные чувства и одновременно испытывает возможности поэтического языка, основанного на топосах предшествующей литературы, но приспособляющегося говорить об индивидуальных, а не типических эмоциях<sup>22</sup>:

*Но увь мне, оскорблен премного до зела,  
Не вем, кая кончина будет моего дела (№ 1/2. С. 17).*

<sup>19</sup> Вина Максимовича косвенно подтверждалась участием в заговоре Мазепы его братьев и племянников: *Ольшевская Л. А., Травников С. Н. Жизнь и путешествие Ипполита Вишенского // Ипполит, иером. Пелгримация, или Путешественник Ипполита Вишенского. 1707–1709 / подг. С. Н. Травников, Л. А. Ольшевская. — М.: Наука, 2019. — С. 151–153. — («Литературные памятники»).*

<sup>20</sup> Подробнее о них см.: *Обзор произведений панегирического содержания первой четверти XVIII в. Часть первая // Панегирическая литература Петровского времени: Исследование и тексты / изд. подг. В. П. Гребенюк; под ред. О. А. Державиной. — М.: Наука, 1979. — С. 54–62.*

<sup>21</sup> Есть и другая гораздо менее правдоподобная версия причины этого назначения: якобы Петр был благодарен Иоанну за написанный им «Синакарь в честь и славу Господа Бога Саваофа о преславной победе под Полтавою» (1710).

<sup>22</sup> Об эмоциональности и других способах самоописания монашествующих авторов см., например: *Маркер Г. Из глубины молчания: в поисках контуров монашеского Я «долгой» Петровской эпохи (1680–1720-е) // Вера и личность в меняющемся обществе: Автобиографика и православие в России конца XVII — начала XX века: сб. ст. / под ред. Л. Манчестер, Д. А. Сдвижкова. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — С. 60–88.*

*Яко человек, слезно всегда воздыхаю,  
Чернегова отчужден, сим выни не знаю.  
Или не бех достоин ли нечто согреших?  
Коя ради выни Чернегов оставых? (№ 1/2. С. 50).*

Максимович не знал, что не вернется в Чернигов, хотя и мог подозревать, что вызов в столицу не сулит ему ничего хорошего. Остается только догадываться об этапах воплощения замысла «Путника»: создавая большую часть произведения в пути, Максимович едва ли начал писать его в Чернигове, хотя он искусно перемежает в тексте печаль и слезы с хлопотами в преддверии отбытия в Москву. Он не рискует высказывать читателю предположения о причинах ссылки, по-видимому, не желая об этом распространяться или не считая их достойными обсуждения. В этом проявляется специфика авторской телеологии переходной эпохи: даже в автобиографическом, насыщенном бытовыми подробностями тексте Максимович остается духовным писателем и стремится ограждать письменное слово от бесполезных рассуждений и воздействовать через него на действительность. Слово, в его представлениях, способно умиловить не только разгневанного государя (хотя бы на косвенное внимание которого к своему тексту автор не может внутренне не рассчитывать), но и Бога. В ряд обращений к Господу попадают молитвы как о благополучном исходе путешествия, так и о военных успехах России<sup>23</sup>: «И не престану писать, дондеже услышу / Бесурманской державе искоренение» (№ 3/4. С. 81). Текст ни много ни мало диалогизируется: в порыве творчества Максимович вкладывает в уста Бога слова с гарантиями поддержки Петра, сохранения его царства в мире и тишине:

*Сохраню царство твое в мире и тишине,  
Поспешество узриши во всякой године.  
Управлю царство твое от ныне до века,  
Покору ты под нозе всяка человека (№ 1/2. С. 16).*

В этом сложноорганизованном произведении Максимович предстает как частный человек, лицом к лицу столкнувшийся с пространством империи и необратимостью царского указа, пытающийся убедить себя в необходимости исполнения своей миссии в Тобольске, несмотря на свою немощь, внутреннее нежелание уезжать столь далеко и надежду на возвращение в Чернигов. Стихи наполнены внутренними сомнениями, автор приоткрывает читателю свои раздумья над возможными вариантами собственных поступков (безропотно ехать или просить о возвращении):

*Мое — повеление царско исполнити,  
Царскому величеству всем благодарити  
Или побыти чолом, да мя во Чернегов  
Возвратить изволит. На сие бе готов  
И за метрополию зело благодарен,  
Як многоценным даром всячески обдарен.*

<sup>23</sup> Автору так и не довелось встретиться с царем в Москве (он рассчитывал, что ему удастся лично повлиять на его решение), поскольку тот уехал на войну (неудачный Прутский поход 1711 г. против Османской империи).

*Но немощнии силы мои устрашают,  
Неудобства многии бедну приношают* (№ 1/2. С. 87).

В определенном смысле эти обстоятельства повлияли на концепцию личности писателя раннего Нового времени, транслируемую им самим через свой текст. Е. К. Ромодановская справедливо считала, что к созданию «Путника» Максимовича подтолкнуло «ощущение перелома отношения власти к прежнему типу сочинениям и переводам»<sup>24</sup>. Важно при этом не только то, что Максимович решает зафиксировать свое путешествие и сформулировать определенное высказывание в виршевой форме, но и то, каким именно он стремится представить итоговый текст, чтобы тот был воспринят читателями так, как он рассчитывал. Современники автора, осуждавшие его за многословие, вряд ли бы приветствовали издание столь нетипичного сочинения, чтение которого к тому же приносило не очень много пользы (по меркам литературной традиции того времени).

Надо полагать, Максимович и сам не вполне осознавал цель написания «Путника», в нем заметны «швы» множества авторских стремлений, заложенных в текст, необычайная разнородность предметов изображения. Перелом происходил во всех сферах жизни, и писатель должен был задавать себе следующие вопросы, формировавшие текст «Путника»: о чем достойно писать если не ссыльному, то, во всяком случае, провинившемуся перед Богом и государем церковному писателю? Какое место он вправе отвести собственному мнению о принятом государем (в соответствии с Божьей волей) решении? Чего ему ждать от незнакомых мест и людей? Последний вопрос, казалось бы, снимается указанием на промысел Божий, однако он в немалой степени волнует автора, никогда не бывавшего в этих местах и столкнувшегося там с лишениями и тревогами. Так, немало обеспокоила Максимовича смерть, буквально преследовавшая Федора — певчего из его свиты, сначала едва не утонувшего, а через какое-то время убитого разбойниками и ставшего небесным покровителем своих спутников.

Для своего времени «Путник» был предельно личным текстом, отразившим переживания частного человека на конкретном отрезке его жизни<sup>25</sup>. Хотя это произведение сложно назвать лирическим в современном понимании, лирическое начало в нем все-таки присутствует, и примечательно, что автор сам выбирает поэтический язык в качестве языка автобиографии, саморефлексии и разговора с Богом, читателем и совестью. Это определит особый взгляд художника на реальность, в которой он совершает путешествие, повлияет на отбор тех деталей и событий, которые войдут в текст «Путника».

Сочинение Максимовича обнаруживает свою экспериментальную природу: оно не отвечает в полной мере требованиям какого-либо одного жанра, и благодаря этому в него «попадает» гораздо больше, чем дозволено книжной традицией. Как травелог, тексту свойственно описание связанных с путешествием приготовлений, экстремальных ситуаций в пути, отдельных объектов наблюдаемой действительности. Однако «Путник» не стал открытием России:

<sup>24</sup> Ромодановская Е. К. Литературно-публицистическая деятельность тобольских архиепископов... — С. 224.

<sup>25</sup> Можно говорить об определенной взаимозависимости этого метода и того процесса, который А. М. Панченко назвал «превращением писателя в частное лицо»: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л.: Наука, 1973. — С. 241.

у автора не было задачи написать подробный путевой отчет или что-либо изучить. Не была его поездка и паломническим путешествием, по итогам которых обычно создавались многочисленные для этого времени сочинения священников о Святой Земле, ориентированные на определенный жанровый канон<sup>26</sup>. Максимович преодолевает саму жанровую номинацию «путника», так как не придает ей основополагающего для своего текста значения и пользуется ею скорее формально, ища соответствие своему материалу. В известной степени это дало автору большую творческую свободу — он пишет едва ли не только для самого себя, по внутренней потребности. Текст прихотливо подчиняется пространственному перемещению, но преодоление пространства соединяется у автора с преодолением сомнений и утверждением своего предназначения не только для христианского богослужения, но и для государственного устройства.

Максимович не был «придворным» писателем и этим отличался, например, от Феофана Прокоповича: прославление светской власти в его текстах носило больше дополнительный, чем самостоятельный характер. Это наблюдается и в «Путнике», в котором сильна панегирическая линия по отношению к петровским преобразованиям. Е. К. Ромодановская на материале «Илиотропиона» (1714) отмечает, что «для Иоанна важной была мысль о непостижимости воли Господа и необходимости подчиняться ей во всех жизненных ситуациях<sup>27</sup>. Эта тема вполне коррелировала с идеей дисциплины, которая так дорога была Петру I, строящему государство нового типа»<sup>28</sup>. «Путник», несомненно, тоже детище эпохи строительства империи. Он вбирает в себя гигантское пространство, подробности жизни отдельных городов, пороки и достоинства их жителей, разнородность национального состава отдельных земель, завоевательные проекты Петра и т. д. Автор не скрывает как восхищения, так и страха перед неведомой Сибирью, хотя и храбрится, что не боится изгнания<sup>29</sup> в «далеку страну»:

*Не боюся в далеку страну изгнания,  
Злогубительных словес, ни поругания.  
Мир сей дом есть всем родний, аз един пребуду,  
Аможе обрящуся, скорбети не буду (№ 1/2. С. 34).*

Несмотря на то, что Сибирь — тоже Россия и находится под властью государя, Максимович понимает ее инаковость и чужеродность. Он отмечает изменения обычаев с движением вглубь страны, на восток:

*Далечайше без меры там разстояние,  
Обычаев тамошних преумножение (№ 1/2. С. 87).*

<sup>26</sup> См., например: Паломники-писатели петровского и послепетровского времени, или Путники во Святой Град Иерусалим / с объяснит. к тексту примеч. архим. Леонида. — М.: Университетская тип., 1874.

<sup>27</sup> В то же время в «Путнике» Максимович называет всех протестантов кальвинами и осуждает идею Кальвина о безусловном предопределении каждого верующего к спасению или гибели. Эта мысль коррелирует с его идеями о пользе труда и добрых дел.

<sup>28</sup> Ромодановская Е. К. Литературно-публицистическая деятельность тобольских архиепископов... — С. 223.

<sup>29</sup> Семантика этого слова с того времени не изменилась, что лишний раз говорит о том, как именно воспринимает Максимович свое новое назначение. См.: Словарь русского языка XI–XVII вв. — М.: Наука, 1979. — Вып. 6. — С. 136.

Неслучайно в Тобольской епархии Иоанн будет организовывать многочисленные миссии к сибирским народам, займется строительством новых храмов, станет инициатором духовной миссии в Пекин. Стремление обратить в православие как можно большее число людей отразится и на характерных для конца XVII в. проимперских высказываниях автора о «бусурманской» вере в других странах:

*Да Тя, Бога, познают и с нами восхвалят,  
Мерзску веру отвергут, житие исправят  
Не точию в державе росска государя,  
Многих стран самодержца, славна Петра царя –  
Атаманску порту з всею державою  
Поработит воскоре з многою славою (№ 3/4. С. 79).*

Определение «росский государь, многих стран самодержец» предвосхищает титул императора. Когда речь заходит об освобождении Гроба Господня от турецкой неволи, Петр именуется Августом, при этом также подчеркивается, что военные победы способствуют расширению церкви:

*Да Петр воцарится,  
В широкой державе,  
Приимет владычество,  
Август наречется,  
В конец до конец  
На главу возложит,  
Свободит плененных,  
Во свою державу,  
Благоверна Ольга,  
На турка победы,  
Да возвеселится  
А церкви разширит,  
«Буды, буды», — рцете,*

*Царь наш прославится  
Безконечной славе.  
Турецко властельство,  
Везде распространится,  
Обладает. Венец  
Честь Богу умножит,  
Приведет невредных  
Турецку сотрет главу.  
Ожидаеть долго  
Истребы следы,  
Царь Петр, воцарится,  
Плененных разрешит.  
О сем все молете (№ 3/4. С. 80–81).*

Немногочисленные шестисложные стихи в «Путнике», вероятно, призваны выделять особо значимые мысли. Формулу «в конец до конец» можно рассматри-

вать как вариант так называемой «имперальной формулы» (термин Л. В. Пумпянского), имеющей большую предысторию в панегирическом жанре<sup>30</sup>.

Максимовича мало интересует география, хотя он старательно фиксирует почти каждую новую реку, по которой плывет, и едва ли не каждый населенный пункт, в котором останавливается, — с неподдельным интересом он обращает внимание только на то, что сообразно его настроению, образу мыслей, а также оказанным ему благодеяниям и их размерам. Неожиданный «этнографический» интерес у него вызывает множественность названий высоких камней по берегам уральской реки Чусовой:

*Ины камни многи, но комуждо ино  
Возложено имя, а все суть едино  
Камень пребывают и суть недвижимы,  
Но проименуются именами сими:  
Камень Мяккий, ин Шайтан, ин Великий камень,  
Невозможно исчести их различных имен.  
Ины именуются Кавинские горы,  
Аки грады широки и красные дворы... (№ 3/4. С. 59)*

В том же духе Максимович пытается определить происхождение названия реки Камы:

*Откуда наречеся Кама, камо течет?  
Кто долго zde поживе, той известно речет.  
Аз, странний и пришлец, не бывал на Каме,  
Известете мне, странну, лучше весте самы.  
Мню, яко от камене, но не вем якого,  
Аз не выдех бо, як Кама, широкаго.  
Каменистих гор премного от едной страны,  
Не бывают людскими попраны ногами.  
Аще камень, но плоды многие приносят,  
Там шведи, копающе медь, чело оросят.  
<...>  
Благословенна река, приносяща плоды  
Царю Петру московску (№ 1/2. С. 101).*

Первая его версия — остроумная игра словами «Кама» и евангельским «камо». Другой вариант — связь с каким-либо камнем. Максимович демонстрирует и осведомленность в организации сырьевой отрасли, объясняя топоним добычей руды и многих других «плодов», которые Кама приносит государю. Именно эти идеи занимали умы многих интеллектуалов. Однако если его не менее талантливый современник тоболяк Семен Ремезов пишет «Похвалу Сибири»<sup>31</sup>,

<sup>30</sup> Об этом, в том числе в связи с другим сочинением Максимовича, см.: Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. — М.: Языки славянских культур, 2006. — С. 420–421.

<sup>31</sup> Дергачева-Скоп Е. И. «Похвала» Сибири С. У. Ремезова // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.; Л.: Наука, 1965. — Т. 21. — С. 266–274.



то Максимович явно не настроен воспевать неведомый ему доселе и чуждый край. Скорее, он готов написать похвалу Каме и всему Прикамью, чего, например, не делает относительно Волги, по которой он плыл тоже очень долго. На это были свои причины, и дело не только в этикетно-формульном характере его стихов: по-видимому, Максимович удивлен силой и богатством так называемого Строгановского региона, где его принимают с не меньшим, а то и с большим гостеприимством, чем в Центральной России. Он сравнивает Каму с Иорданом и Нилом (№ 1/2. С. 93) и называет ее «предоброй матерью», отмечая различные детали, увиденные зорким глазом (равномерную глубину реки у берегов, горы, похожие на строения, и т. п.):

*Кама нам изъявися предобрая мати,  
Не стыждуся нимало так ю нарицати.  
<...>  
Як ю мею хвалити, что чтущим подати,  
Что в ней обретається, что о ней писати?  
Водою избыльна, до зела широка,  
Не точию посреде, но и в берегах глубока.  
На сажень от берега шестом не досягнет,  
Аще и обе руки излишне растягнет.  
Окрест ея високо предивние горы,  
Разселины при них суть як строены двory (№ 1/2. С. 87–89).*

Последовательно Максимович перечисляет и благодарит своих благодетелей, снабжающих его продовольствием и другим необходимым во время путешествия. От похвалы Каме он переходит к похвале ее жителям. Особенно он хвалит именитого человека Г. Д. Строганова, представителя рода крупнейших купцов-промышленников и землевладельцев, «прародительских и родительских и выслуженных и купленных»<sup>32</sup> строгановских вотчин, известного всей России. Личность этого человека заслуживает особого внимания даже в ряду его предприимчивых предков, поэтому неудивительно, что Максимович написал о нем так: «Везде бо его имя славят, величают, / По многих обителех молят, восхваляют» (№ 3/4. С. 53).

Несомненно, Г. Д. Строганов был одним из тех, в ком современники видели черты так называемой «строителей империи»<sup>33</sup>. Задачу, которую он ставил перед собой в многочисленных принадлежавших ему землях, недостаточно сформулировать через заведение «всяческих “новизн”, подсмотренных в столице и за рубежом»<sup>34</sup>. Безусловно, Строгановы придавали значение внешнему облику своей деятельности, однако мир, создаваемый ими вокруг себя, отнюдь не описывает-

<sup>32</sup> Жалованная грамота именитому человеку Григорию Дмитриевичу Строганову: 7200 (1692) года Июля 25 // *Андреев А. Р.* Строгановы: XIV–XX в.: энцикл. изд. — М. : Белый волк, 2000. — С. 254.

<sup>33</sup> Наиболее ярко эти черты проявились в сподвижниках Петра. См.: *Серов Д. О.* Строители Империи: Очерки государственной и криминальной деятельности сподвижников Петра I. — Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1996.

<sup>34</sup> *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. — М. : Языки русской культуры, 1999. — С. 192.

ся моделью «государства в государстве»<sup>35</sup> — это была на редкость безупречная последовательность «символических» поступков, через которые именитые люди неизменно позиционировали себя как государственных людей, как часть гораздо более масштабных процессов, чем только жизнь собственного рода. Именно так стирались границы между локальным и общероссийским, деятельность именитых людей принимала едва ли не мировой масштаб<sup>36</sup>.

Это ощущение базировалось на приверженности идеям и ценностям частной инициативы, предпринимательства и коммерческого интереса, значимость которых Строгановы осознали задолго до петровских преобразований в финансовой сфере. Все это было более чем характерно для деятельности и самопрезентации Строгановых. Не менее важно, что именно в этих категориях их описал в своем сочинении Иоанн Максимович. Строгановы всегда демонстрировали преданность государям, достаточно вспомнить их роль в развитии соледобычи, победоносных походах Ермака в Сибирь, охране восточных рубежей страны и событиях Смутного времени (именно тогда царь Василий Шуйский пожаловал им звание «именитых людей», впоследствии закрепленное только за родом Строгановых)<sup>37</sup> и т. д. Все эти факторы достоинства рода были отражены в многочисленных жалованных грамотах, подтверждающих их права с течением времени и сменой поколений. Личный интерес, заключающийся в получении не только денег и власти, но и особого отношения к себе (родовых привилегий и т. п.), оказался тесно сопряжен с государственным интересом. Власть активно поддерживала предприимчивость Строгановых, наделяя их новыми землями и правами и получая взамен самую разнообразную помощь<sup>38</sup>.

В грамоте от 25 июля 1692 г., данной Григорию Дмитриевичу царями Иоанном Алексеевичем и Петром Алексеевичем, в неизменном виде повторяются слова первой полученной им от царя Алексея Михайловича грамоты 1673 г.: «а прадеды и деда его из наших великих государей казны закладов и тех денег не имали и в том прибыли себе не искали, и служили и работали нам великим государям и всему Московскому государству верою и правдою во всем»<sup>39</sup>. Подобная пролонгированная во времени характеристика дорогого стоила. Предприимчивый наследник строгановских вотчин в полной мере соответствовал ей: принимая активное участие в петровских реформах и оказывая финансовую поддержку

<sup>35</sup> Черная Л. А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. — М.: Языки русской культуры, 1999. — С. 192.

<sup>36</sup> Так, например, Л. С. Соболева справедливо объясняет политическими амбициями Строгановых выбор церковного праздника Акафиста Богородицы при именовании храма Похвалы Богородицы в Орле-городке, центре строгановских владений в Прикамье, которое, таким образом, «символически соединялось не только с Москвой, но и Царьградом». Соболева Л. С. Проповедь на праздник Акафиста Богородице в рукописи XVII в.: историко-литературный контекст и архитектура // *Constantine's Letters*. — 2021. — Т. 14, № 2. — С. 90.

<sup>37</sup> Высокое положение Строгановых и особое отношение к ним со стороны властей в дальнейшем было подтверждено и в Соборном уложении царя Алексея Михайловича, согласно которому за бесчестье именитых людей накладывался специальный штраф (100 руб.), в два раза превышающий штрафы за бесчестье гостей (крупных купцов).

<sup>38</sup> О длительной истории взаимовыгодных отношений Строгановых с государством см., например: Мезенина Т. Г., Мосин А. Г., Мудрова Н. А., Неклюдов Е. Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. — Екатеринбург: Сократ, 2007.

<sup>39</sup> Жалованная грамота именитому человеку Григорию Дмитриевичу Строганову... — С. 304.

государю, он воплотил в жизнь идеал предпринимателя с государственным, имперским сознанием.

Максимович, несомненно, знал о масштабах деятельности Строганова, когда развивал в «Путнике» тему его преданного служения Петру:

*И сохрани и цела, в благополучестве,  
Умножая его и сохраняя в державе.  
И при нем его раба верна подножие —  
Григория Строгана, добро служение  
Всеусердно творяща и угождающа,  
Чада своя цареви в службу готовяща (№ 1/2. С. 109).*

Показательны упоминания сыновей Строганова, в 1722 г. возведенных Петром за заслуги предков в баронское достоинство. Максимович воспевает Григория Дмитриевича, создавая, пожалуй, самую объемную из всех похвал в «Путнике» и охватывая несколько поколений рода именитых людей:

*Виват, виват, Боже,  
Да Строганов примет,  
Григорий преславный,  
З Димитрием отцем,  
С маленькими чады,  
Процветут во славе,  
В небе и на земли  
Вспомагай, Госпоже.  
Мзду трудов обыймет.  
В чести, славе давный  
Сиявшим, як слонцем,  
Як красними сады,  
Превознесут главы  
(№ 3/4. С. 56).*

По степени литературной обработки образа и количеству перечисленных добродетелей похвала Г. Д. Строганову у Максимовича сопоставима разве что с похвалами, адресованными ему благодарными анонимным автором уникального сборника проповедей «Статир» (Прикамье, Орел-городок, конец XVII в.) и музыкальным теоретиком, автором трактата «Идея грамматики мусикийской» (1679) Н. П. Дилецким. Показательно, что Максимович и автор «Статира» воспели его страннлюбие (гостеприимство) через сравнение с ветхозаветным Авраамом: «Григорий Строганов / Як Авраам нов» (№ 3/4. С. 57); «Поистинѣ бысть яко вторый страннлюбивый Авраамъ, новый Иовъ»<sup>40</sup>. Дилецкий также упоминает эту черту, присущую всему «преименитому дому», возвышающемуся так, что его видят все страны: «аки градъ на версѣ горы да вси зрятъ своимъ благословениемъ и великолѣпиемъ возвысивши постави: зрить сего со всѣмъ миромъ поднебеснымъ царственная митрополисъ Москва и прочии градове, и страны далечай-

<sup>40</sup> РГБ. Ф. 256 (Собр. Румянцева). № 411. Сборник слов и поучений «Статир». Л. 4 об.

ших, аки ближайших: просвѣщаются церкви Божия драгими приносимыми от васъ жертвами и богатыми украшениями: полны и монастыри вашими строением, и благодарѣнни, хвалы Господня: проповѣдуютъ повсюду страннии страннолюбие, убозии, и нищии въ милостынѣ милостивнѣ щедре подателя»<sup>41</sup>.

Все эти авторы были талантливыми деятелями искусства и воспели род Строгановых в слове. Безусловно, это могло быть и было прямым следствием оказанной поддержки, что, однако, не исключает действительно испытываемой благодарности и осознания причастности к исключительной по замыслу культуроросозидающей деятельности, особенно на тогдашних окраинах империи. Храмы Сольвычегодска и Прикамья, потрясавшие современников своим убранством, были не только центрами родовой памяти Строгановых, но и воплощением величия православной культуры, приходившей на эти земли вместе с мигрирующим населением и бурно развивающимися в это время промыслами. Сопричастными этой деятельности было множество строгановских людей и не уступающий столичному круг наемных мастеров в архитектуре, иконописи, живописи, книгописании, певческом искусстве, лицевом шитье, драгоценном деле и т. д.

Неизвестно, выполнял ли тобольский митрополит какой-то заказ или следовал определенной договоренности (если да, то его придется «уличить» в выполнении множества других заказов от тех лиц, которые помогали ему в пути). Его общение со Строгановым оставалось заочным, все благодеяния были оказаны ему через приказчика Саву Ивановича. Наверняка Максимович видел в Строгановых один из возможных источников средств для своей обширной деятельности (в Тобольске он будет поддерживать, в том числе на собственные деньги, славяно-латинскую школу, основанную его предшественником Филофеем (Лещинским), будет приглашать преподавателей из Киева и Украины, займется благотворительностью, в частности организовывая богадельни). Осуществление церковными иерархами подобных благородных целей часто было просто невозможно без поддержки со стороны. Так, на Украине среди магнатов было распространено своего рода меценатство, особенно в отношении церковных деятелей. Насколько эта культура была развита в России, судить трудно, но необычайная щедрость именитых людей в церковном строительстве и культурном развитии Строгановского региона вызывала восхищение далеко за его пределами<sup>42</sup>.

Строгановы подчеркивали, что ничего не требуют назад за оказанную помощь (в дальнейшем это было зафиксировано в знаменитой формуле, начертанной на гербе рода: «*Ferram opes patriae, sibi nomen*» — «Отечеству — богатство, себе — имя»), и Максимовичу импонировала их благотворительность: «А мне тягостно зело, нечим бо воздати, / И они не требуют» (№ 1/2. С. 110). Так, находясь в Прикамье, он одобрительно относится к богатству местного Осинского монастыря, которое, по его убеждению, в значительной мере обеспечено деятельностью Строгановых: «Ибо от монастыря, Строганом строенна, / Ина нигде на Каме не сооруженна» (№ 1/2. С. 104). Уже одного этого аргумента Максимовичу-миссионеру достаточно, чтобы оценить уникальность региона и роль

<sup>41</sup> РГБ. Ф. 173 (Фундамент. собр. 6-ки МДА). № 107. Николай Дилецкий. Идея грамматики мусикийской. С. 3–4.

<sup>42</sup> Оценить масштабы этой деятельности в полной мере позволяет работа: Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. — Пермь: Перм. гос. худ. галерея, 2017.

именитых людей в окормлении православием не так давно вошедшего в Россию пространства<sup>43</sup>. Прямое участие Строгановых в строительстве и расширении империи было в немалой степени обусловлено пограничным положением принадлежащих им земель: большое значение они придавали церковному просвещению и миссионерской деятельности<sup>44</sup>.

Поездка Максимовича пришлось на то время, когда фронт России государства значительно сдвинулся на восток, на окраинах страны еще продолжалась христианизация, а Прикамье на долгое время оставалось главной «точкой роста» восточной части страны. Способствовал этому и приток на Урал «русского крестьянства, которое в поисках “землицы” двигалось на восток, так что эта территория не могла долго остаться пустой. Пришлое население должно было быстро заселить ее и помочь своим трудом»<sup>45</sup>. Административную и культуро-созидающую деятельность в основном взяли на себя Строгановы. Максимович в самом начале XVIII в. имел возможность наблюдать промежуточные результаты этого процесса и неслучайно показал свое восхищение Прикамьем и деятельностью его управителей.

Еще одним благодетелем Максимовича, которому тот уделяет особое внимание в своем произведении, был казанский губернатор П. М. Апраксин (1659–1728). Автор желает ему не только небесной славы, но и земной («При земной славе будут в честы умножены» (№ 1/2. С. 79)), осознавая важность его трудов для государя и создаваемой им империи. Максимович встречается с ним в самый разгар петровских реформ: в марте 1711 г. Петр подписал указ об именовании главы Казанской губернии губернатором. Иоанн уже называет Апраксина на новый манер, желая государю других столь же достойных служителей: «Пошли государю царю таких служителей, / Праведных, незлобывых в грады правителей» (№ 1/2. С. 83). Благодарность Богу и губернатору Максимович ставит в один ряд, переплетаются сакральный дискурс, направленный на общение с Богом, и дискурс светский, заключающийся в желании выразить благодарность:

*Камское плавание должно известити,  
Богу, губернатору, — всем благодарствити.  
Божиим поспешеством спешно плавание  
Имехом, везде много бе нам даяние (№ 1/2. С. 74).*

Г. Д. Строганов стоит в том же ряду достойных государевых служителей. В конечном счете частный интерес получило в сочинении Максимовича и нравственное оправдание, связанное прежде всего с идеализацией Строгановых. Неверно говорить о том, что «греховные способы приобретения собственности осознавались предпринимателями. Будучи людьми православными, они пыта-

<sup>43</sup> Московские митрополиты не препятствовали церковному строительству и христианизации язычников в пермских вотчинах, освобождая новые церкви от пошлин и иных платежей. Введенский А. А. Дом Строгановых в XVI–XVII вв. — М. : Соцэкгиз, 1962. — С. 42.

<sup>44</sup> Достаточно обратиться к так называемой «Строгановской летописи», которая в качестве одного из результатов поддержанного Строгановыми похода Ермака описывает, «как ту Сибирскую землю просвети Господь Богъ святым крещением и святыми Божиими церквами». Строгановская летопись // Летописи сибирские / сост. и общ. ред. Е. И. Дергачевой-Скоп. — Новосибирск : Новосиб. книжное изд-во, 1991. — С. 108.

<sup>45</sup> Введенский А. А. Дом Строгановых... — С. 293.

лись в какой-то мере искупить свою вину»<sup>46</sup>. Строительство храмов, вклады в монастыри и прочая благотворительность становились естественной составляющей предпринимательской деятельности. Строгановы многое делали не только для земной, но и для небесной славы, которая была связана и с их активной благотворительной деятельностью, запечатлением памяти о роде через церковное строительство, иконопись, книжность и т. д. Эти ценности в барочную эпоху все больше возрастали в цене.

Усиление роли коммерческого интереса в жизни русского общества повлияло на то, что деньги перестали быть чем-то постыдным для упоминания в литературе. Максимович рассуждает о деньгах как одном из основных источников для воплощения своих идей. Привыкший в черниговский период своей жизни получать помощь от богатых людей в каменном церковном строительстве и видя недостатки в церковных строениях в Тобольске<sup>47</sup>, он задается вопросом:

*Чим сия строити? Казна истощенна,  
По архиереи як, не вем, оставленна.  
Дьяки долгу болей тысящи исчисляють,  
Расходы, вправду, многи прежни изъявляють (№ 3/4. С. 119).*

Он обратится к Петру с прямым указанием, видя недостатки в церковных строениях в Тобольске, ставя ему в пример царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича:

*Помяни, государю, предостойна брата  
Феодора и царя, честнейша над злата,  
Во блаженной памяти благословением,  
Отца своего славна благоволением,  
Веле церковь строити каменну, ограду  
Архиереем, zde жившим в нуждах, во отраду (№ 3/4. С. 117).*

Показательно также, что Максимович сетует на то, что жители Тобольска приносят только «портища» и не исполняют в полной мере царского указа о поддержке нового митрополита:

*Портищ много, а деньги никто не принесе,  
О сем не протираю ни мала словесе.  
Положил был некто рубль, и того отдано,  
Понес з собою, к тому болей не видано (№ 3/4. С. 120).  
<...>  
По далечайшем пути чарки нам не дали,  
Чим бы покрепитися, в прочих отказали.*

<sup>46</sup> Собственность в России: Средневековье и раннее Новое время. — М. : Наука, 2001. — С. 199.

<sup>47</sup> Наиболее весомую поддержку черниговскому строительству оказывал генеральный обозный Войска Запорожского В. К. Дунин-Борковский, жизнь которого обросла мрачными легендами, что повлияло на прижизненную репутацию Иоанна Максимовича. См. об этом: Шевченко Ю. Ю. Абалацкая икона Богородицы и коллизии жития свт. Иоанна Тобольского (Максимовича) // Сибирский сборник — 1. Погребальный обряд народов Сибири и сопредельных территорий. — СПб. : Кунсткамера, 2009. — Кн. 2 / отв. ред. Л. Р. Павлинская. — С. 7–20.

*И доселе милости ни в чем не являют нам  
И царя Петра указу не исполняют (№ 3/4. С. 120).*

Решение вопроса материального обеспечения деятельности, приносящей всеобщую пользу, связано для Максимовича с идеями личного служения как в сфере частной жизни отдельной личности, семьи или рода, так и на благо строительства богатой и сильной империи. С одной стороны, это была топика панегирической литературы того времени, с другой — вполне искренне высказываемые убеждения. Амбиций у самого Максимовича было достаточно много, он осознавал значимость происходящих перемен и как никто другой понимал, что за масштабными преобразованиями стоят отдельные деятельные личности<sup>48</sup>. Новаторское сочинение Максимовича позволяет реконструировать некоторые представления интеллектуалов рубежа веков о роли частной инициативы в строительстве империи. Образец личного служения государственной власти автор видит в таких людях, как Г. Д. Строганов. Он слышит о его человеческих достоинствах, образованности и преданности делу, при этом они были примерно одного поколения, почти на два десятилетия старше царя-реформатора. Их представления о продуктивном соотношении государственного и частного интереса формировались на основе личного опыта, дававшего уверенность в неразрывности двух, казалось бы, противоположных начал. В случае Максимовича это не приводит к раздвоению образа автора на государственного человека и слугу Господа, он исключает саму возможность противоречия, позиционируя себя как человека Петровской эпохи и ставя во главу угла понятия пользы и труда<sup>49</sup>. Прославление Максимовичем в государственных людях неустанного труда на благо отечества позволяет говорить об осознаваемых им параллелях: если Г. Д. Строганов приносит пользу государю в экономической сфере, то тобольский архиерей воспитывает слуг отечества через усиление распространения христианства.

Таким образом, личное в «Путнике» переплетается с имперским, общегосударственным; панегирические и биографические тенденции сосуществуют. Максимович пишет о больной ноге («Едно в телезе тесно, и язвы на нозе, / Яже ношах з собою во болезни мнозе» (№ 3/4. С. 101)), о нападении разбойников и страхе перед смертью («Смерть убо нам не страшна, но ответ ужасный, / Як живешь, глагоleshь, всегда будь опасный» (№ 1/2. С. 69)), о нехватке продовольствия («Правда, отчина велика, / Людей многое число, но скудость толика» (№ 3/4. С. 104)), пьянстве среди певчих («Скачут, гудут, и шумят, и по вся дни пьяни» (№ 3/4. С. 116)), об истощенной казне — и одновременно воспекает Петра I и Русско-турецкую войну и т. д.

<sup>48</sup> Так, недавние исследования показывают, что поездка черниговского иеромонаха Ипполита Вишенского на Святую землю в 1707–1709 гг. была спланирована и профинансирована гетманом Мазепой и Иоанном Максимовичем с целью создания независимой от России украинской православной церкви. Максимович был потенциальным кандидатом на должность украинского патриарха или киевского митрополита: *Ольшневская Л. А., Травников С. Н. Жизнь и путешествие Ипполита Вишенского...* — С. 143–161.

<sup>49</sup> В этом его взгляды вновь совпадают со взглядами автора «Статира», который «стремился направить горожан на преобразование земной жизни, подтолкнуть их к активной деятельности на благо себе, церкви и Строганова». *Соболева Л. С. Литературные памятники Строгановского региона (XVII–XVIII вв.). Статир // История литературы Урала. Конец XIV — XVIII в. / гл. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — С. 171.*

Курьезно, но особое место в этом ряду занимают рассуждения о досаждавших Максимовичу во время путешествия комарах и мошках: их действиям в совокупности посвящено 135 стихотворных строк. В древнерусской литературе изображению животных традиционно было свойственно «религиозно-нравственное истолкование писателем явлений окружающей человека действительности»<sup>50</sup>: через образы животных объяснялись и изображались пороки или добродетели человека<sup>51</sup>. У Максимовича символическое соединяется с конкретно-реальным: он интерпретирует комаров и мошек как наказание, которое посылает ему Господь («О Господы Боже мой, не комарец, всяко / Животно ядовито пошли на ма, яко / Готова душа моя за грехи страдати» (№ 1/2. С. 77)), однако описывает их во всех красках как «ни к чему потребных существ», приносящих «едны пакости»:

*Безчисленный комар в всяк час пребывает.  
Не сам еден, мушечки з собою приводит.  
Не веемы: в заключенны як в окошка входит?  
Шумят, гудут, як поют, им видится сладко.  
Пребывающим в суднах не бывает гладко:  
Прогнати невозможно, нужно с ними жити,  
В день и в нощи, на всяк час не дают почити.  
Неразсудны до зела и в молитвы время  
Налагают на тело претяжкое бремя.  
Як несмысленны в судне везде прелетают.  
Як трапезу представят, оны не престають  
Досаждати, во уста дерутся и в очи,  
Аще и прогоняют, ни един отскочи (№ 3/4. С. 66).*

Столь детальное описание бытовых подробностей может говорить если не о самоиронии или стремлении автора позабавить читателя, то, во всяком случае, о намерении описать произошедшее во всех красках, вплоть до физиологически неприятного убийства комара: «Некого убыти, / И убывши, мерзостно персты скрвавити» (№ 3/4. С. 66–67). Образы насекомых начисто лишены антропологизма, обращение к ним продиктовано конкретной ситуацией из жизни Максимовича. Он восстанавливает перед черниговским читателем зримые картины Сибири, опираясь на выразительные детали.

Государственно-публицистическое содержание, господствовавшее в русской поэзии второй половины XVII в., постепенно начинает дополняться лирическим и даже бытовым, будучи обусловлено динамикой авторского взгляда при отборе достойных литературы деталей и событий. «Путник» Иоанна Максимовича не в последнюю очередь сориентирован на сочувствие и интерес читателя, становясь в конечном счете попыткой самооправдания и адаптации к сложившейся ситуации изгнания в Тобольск. В 1711 г. Максимович, несомненно выступая

<sup>50</sup> Еще во второй половине XVII в. это было характерно, например, для Афанасия Холмогорского: *Панич Т. В.* Литературное творчество Афанасия Холмогорского: «Естественнонаучные» сочинения. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 1996. — С. 83.

<sup>51</sup> Эта тенденция, соединившись с рядом других, найдет свое продолжение в баснях более позднего времени: *Образы насекомых в баснях XVIII–XIX веков // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка / отв. ред. А. И. Смирнова.* — М.: Книгодел, 2020. — С. 39–64.



транслятором имперских идей (в том числе частной инициативы в интересах большого государственного образования), вводит в поэтику русского барокко личные переживания, впечатления и стремления, открывая новые направления художественной рефлексии о человеке и судьбах мира переходной эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бусыгин В. В., Пивоваров Б., прот., Э. П. Б., Софронова М. Н. Иоанн (Максимович), митрополит Тобольский и вся Сибири // Православная энциклопедия. — Москва : Православная энциклопедия, 2010. — Т. 23. — С. 219–230.
2. Введенский А. А. Дом Строгановых в XVI–XVII вв. — Москва : Соцэкгиз, 1962.
3. Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. — Пермь : Перм. гос. худ. галерея, 2017.
4. Дергачева-Скоп Е. И. «Похвала» Сибири С. У. Ремезова // Труды Отдела древнерусской литературы. — Москва ; Ленинград : Наука, 1965. — Т. 21. — С. 266–274.
5. Димитрий Ростовский. Письмо 4 Стефану Яворскому (24 февраля 1708 г.) // Федотова М. А. Эпистолярное наследие Димитрия Ростовского: Исследование и тексты. — Москва : Индрик, 2005. — С. 141–143.
6. Жалованная грамота именитому человеку Григорию Дмитриевичу Строганову: 7200 (1692) года Июля 25 // Андреев А. Р. Строгановы: XIV–XX в.: энцикл. изд. — Москва : Белый волк, 2000. — С. 253–329.
7. Иоанн (Максимович), свт. «Путник» — автобиографическое сочинение святителя Иоанна (Максимовича) / подг. к публ. А. Е. Жуков // Вестник церковной истории. — 2012. — № 1/2 (25/26). — С. 5–115; № 3/4 (27/28). — С. 53–130.
8. Маркер Г. Из глубины молчания: в поисках контуров монашеского Я «долгой» Петровской эпохи (1680–1720-е) // Вера и личность в меняющемся обществе: Автобиографика и православие в России конца XVII — начала XX века : сб. ст. / под ред. Л. Манчестер, Д. А. Сдвижкова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — С. 60–88.
9. Мезенина Т. Г., Мосин А. Г., Мудрова Н. А., Неклюдов Е. Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. — Екатеринбург : Сократ, 2007.
10. Николаев С. И. Литературные занятия Ивана Максимовича // Труды Отдела древнерусской литературы. — Ленинград : Наука, 1985. — Т. 40. — С. 385–399.
11. Николаев С. И. Максимович Иоанн // Словарь русских писателей XVIII века. — Санкт-Петербург : Наука, 1999. — Вып. 2. К–П. — С. 266–267.
12. Обзор произведений панегирического содержания первой четверти XVIII в. Часть первая // Панегирическая литература Петровского времени: Исследование и тексты / изд. подг. В. П. Гребенюк ; под ред. О. А. Державиной. — Москва : Наука, 1979. — С. 43–95.
13. Образы насекомых в баснях XVIII–XIX веков // Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка / отв. ред. А. И. Смирнова. — Москва : Книгодел, 2020. — С. 39–64.
14. Ольшевская Л. А., Травников С. Н. Жизнь и путешествие Ипполита Вишенского // Ипполит, иером. Пеллигримация, или Путешественник Ипполита Вишенского. 1707–1709 / подг. С. Н. Травников, Л. А. Ольшевская. — Москва : Наука, 2019. — С. 125–244. — («Литературные памятники»).
15. ОР РНБ. Q.IV.375. «Путник» Иоанна Тобольского.
16. Паломники-писатели петровского и послепетровского времени, или Путники во Святой Град Иерусалим / с объяснит. к тексту примеч. архим. Леонида. — Москва : Университетская тип., 1874.
17. Панич Т. В. Литературное творчество Афанасия Холмогорского: «Естественнонаучные» сочинения. — Новосибирск : Сибирский хронограф, 1996.

18. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Ленинград : Наука, 1973.
19. Пивоваров Б., прот. Краткие сказания о начале православного про-свещения Сибири, об Аба-лацкой иконе Божией Матери и о сибирских святых // Богословский сборник Новосибирской православной духовной семинарии. — 2017. — Вып. 11. — С. 51–118.
20. Посохова Л. Митрополит Иоан (Максимович) про «свое» та «чуже» в авто-біографічному творі «Подорожній» (1711 р.) // Харківський історіографічний збірник. — 2016. — Вип. 15. — С. 218–227.
21. РГБ. Ф. 173 (Фундамент. собр. б-ки МДА). № 107. Николай Дилецкий. Идея грамматики муси-кийской.
22. РГБ. Ф. 256 (Собр. Румянцева). № 411. Сборник слов и поучений «Статир».
23. Ромодановская Е. К. Литературно-публицистическая деятельность тобольских архиереев // История литературы Урала. Конец XIV — XVIII век / гл. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. — Мо-сква : Языки славянской культуры, 2012. — С. 215–224.
24. Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время. — Москва : Языки славян-ских культур, 2006.
25. Серафим (Шлыков), иеродиак. Святитель Иоанн Тобольский и его богословское наследие : дис. ... канд. богословия. — Загорск : [Б. и.], 1985.
26. Серов Д. О. Строители Империи: Очерки государственной и криминальной деятельности сподвижников Петра I. — Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1996.
27. Словарь русского языка XI–XVII вв. — Москва : Наука, 1979. — Вып. 6.
28. Соболева Л. С. Литературные памятники Строгановского региона (XVII–XVIII вв.). Статир // История литературы Урала. Конец XIV — XVIII в. / гл. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. — Мо-сква : Языки славянской культуры, 2012. — С. 158–172.
29. Соболева Л. С. Проповедь на праздник Акафиста Богородице в рукописи XVII в.: историко-литературный контекст и архитектоника // Constantine's Letters. — 2021. — Т. 14, № 2. — С. 90.
30. Собственность в России: Средневековье и раннее Новое время. — Москва : Наука, 2001.
31. Строгановская летопись // Летописи сибирские / сост. и общ. ред. Е. И. Дергачевой-Скоп. — Новосибирск : Новосиб. книжное изд-во, 1991. — С. 105–190.
32. Фомин С. В. Последний царский святой: Святитель Иоанн (Максимо-вич), митрополит Тоболь-ский, Сибирский чудотворец. Житие. Чудеса. Прославление. Служба. Акафист. — Санкт-Пе-тербург : Общество Святителя Василия Великого, 2003.
33. Черная Л. А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. — Москва : Языки русской культуры, 1999.
34. Шевченко Ю. Ю. Абалацкая икона Богородицы и коллизии жития свт. Иоанна Тобольского (Максимовича) // Сибирский сборник — 1. Погребальный обряд народов Сибири и сопре-дельных территорий. — Санкт-Петербург : Кунсткамера, 2009. — Кн. 2 / отв. ред. Л. Р. Павлин-ская. — С. 7–20.
35. Шильникова Т. В. «Путник» Иоанна Максимовича митрополита Тобольского как жанровая мо-дификация путевой литературы XVIII в. // Дергачевские чтения — 2018: Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики : материалы XIII Всероссийской научной конференции (Екатерин-бург, 18–19 октября 2018 г.). — Екатеринбург : Уральское отделение РАН, 2019. — С. 90–97.
36. Шильникова Т. В. Репрезентация древнерусской житийной традиции в биографических про-изведениях об Иоанне Тобольском : дис. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург : [Б. и.], 2009.

---

Номинация «Архитектура и дизайн»

---

**Первая премия**

**ГЕНЕЗИС АРХИТЕКТУРНОЙ УНИКАЛЬНОСТИ  
СМОЛЕНСКОЙ КРЕПОСТНОЙ СТЕНЫ**

---

*ПИЛЯК Сергей Александрович*  
Государственный музей «Смоленская крепость»

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Город Смоленск находится на берегу Днепра и занимает холмистую территорию, изрезанную многочисленными оврагами. Уже в 863 году упоминается о существовании городских укреплений. Особым этапом развития Смоленской крепости стало строительство кирпичных стен и башен на рубеже XVI–XVII веков. Увенчанные высокими тесовыми шатрами 38 башен крепости, поставленные на стратегически важных высотах, задали особый масштаб всей окрестной территории. Для Смоленска крепость была и остается душевной опорой, символом города, объединяющим началом. Крепостная стена выступает мечтой о прекрасном, воплощенной утопией идеального города, символом духовного масштаба ее создателей, трудолюбия и таланта предков. Крепость есть слава Смоленска, гордость смолян.

Совершенно справедливо отмечается, что «...на первый взгляд кажется, что такое мощное и могучее сооружение, как Смоленская крепость, изучено вдоль и поперек. На самом деле она хранит еще множество тайн»<sup>1</sup>. Исследование базируется на трудах историков (С. В. Александров<sup>2</sup>, Д. В. Валуев<sup>3</sup>, В. И. Грачев<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> *Иванов Ю. Г.* Город-герой Смоленск. 500 вопросов и ответов о любимом городе. — 2-е изд., испр. и доп. — Смоленск : Русич, 2015. — С. 363.

<sup>2</sup> *Александров С. В.* Социально-экономическое и политическое развитие Смоленской земли в конце XVI — начале XVII веков : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 ; Смоленский государственный университет. — Брянск, 2008. — 259 с.; *Александров С. В.* Смоленская осада, 1609–1611. — М. : Вече, 2011. — 298 с.

<sup>3</sup> *Валуев Д. В., Красильников И. Б.* Из истории повседневной жизни Смоленска (1929–1985 гг.). Очерки. — Смоленск : Край смоленский, 2014. — 256 с.

<sup>4</sup> *Грачев В. И.* Описание Смоленской древней крепостной стены в башнями, означенными на генеральном плане под литерами : А, В, С, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, R, S, T, Y. — Смоленск : Б. и., 1844. — 8 с.; *Он же.* Смоленская крепостная стена по поводу трехстолетнего ее существования 1600–1900. Рус. Архив. 1900, кн. III. ; Иллюстрированный путеводитель по г. Смоленску / Сост. хранитель древностей Смол. гор. ист.-археол. музея В. И. Грачев. — Смоленск : кн. маг. «Север», 1908. — 101 с.; *Грачев В. И.* Осада г. Смоленска Сигизмундом III (1609, 1610 и 1611 гг.). — Смоленск : Смолен. губ. стат. ком., 1909. — 42 с.; *Он же.* Смоленский городской историко-археологический музей за 25 лет своего существования (1888–1913 гг.). — [Москва : Моск. синодальная тип., 1915]. — С. 477–500.

И. Б. Красильников<sup>5</sup>, П. Е. Никитин<sup>6</sup>, И. И. Орловский<sup>7</sup>, А. Н. Сперанский<sup>8</sup>, И. М. Хозеров<sup>9</sup>, С. Д. Ширяев<sup>10</sup> и др.), архитекторов и искусствоведов (П. Д. Барановский<sup>11</sup>, И. Д. Белогорцев<sup>12</sup>, И. А. Бондаренко<sup>13</sup>, И. Э. Грабарь<sup>14</sup>, Т. Е. Каменева, В. В. Косточкин<sup>15</sup>, К. Я. Маевский, П. Н. Максимов<sup>16</sup>, Ф. Э. Модестов<sup>17</sup>, К. С. Но-

<sup>5</sup> *Красильников И. Б.* Смоленск в мировой художественной культуре XVII — начала XIX веков // Смоленск на перекрестке цивилизаций. (Менталитет и повседневная жизнь смоленских жителей по материалам публицистических и литературных произведений XVII–XVIII веков) : коллективная монография. — Смоленск : Издательство СмолГУ, 2014. — 142 с.

<sup>6</sup> *Никитин П. Е.* История города Смоленска. — М. : Тип. С. Селивановского, 1848. — 403 с.; Записки о Смоленске, составленные П. Никитиным. — Москва : тип. Августа Семена, 1845. — 85 с.

<sup>7</sup> *Орловский И. И.* Смоленская стена. 1602–1902. Исторический очерк Смоленской крепости в связи с историей Смоленска. — Смоленск, 1902. — 219 с.; Смоленск и его стены : краткая история Смоленска и его крепости : (к 300-летию юбилею городской стены) / И. И. Орловский. — Смоленск : Паровая тип. — лит. Я. Н. Подземского, 1902. — 48 с.; *Орловский И. И.* Смоленск в истории Дома Романовых. — Смоленск : Смоленский губ. статистический комитет, 1904 (Типография П. А. Силина). — 53 с.; *Он же.* Смоленский поход Царя Алексея Михайловича в 1654 году. — Смоленск : Изд. Смоленского губернского статистического комитета, 1905 (Тип. П. А. Силина). — 75 с.

<sup>8</sup> *Сперанский А. Н.* Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. — М. : РАНИОН, 1930. — 221 с.

<sup>9</sup> *Хозеров И. М.* Новые данные о смоленской городской стене. — Смоленск : Зап. обл. о-во краеведения, 1930 (гос. тип. им. Смирнова). — 31 с.; *Он же.* Город Смоленск в начале XVII века // Смоленская оборона. 1609–1611 гг. : [сборник исторических и литературно-художественных материалов]. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1939. — С. 227–238.

<sup>10</sup> *Ширяев С. Д.* Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веке. Смоленск : Западное областное бюро краеведения, 1931. — 62 с.; *Он же.* Этюды по истории архитектуры Смоленска и белорусской Смоленщины. — Смоленск : Изд. Смолен. гос. музеев и Губоно, 1924. — 93 с.

<sup>11</sup> ГНИМА. ОФ-5755/14. Ф. 14. Оп. 34. Д. 14.

<sup>12</sup> *Белогорцев И. Д.* Зодчий Федор Конь. — Смоленск, 1949. — 56 с.; *Он же.* Архитектурный очерк Смоленска. — Смоленск, 1949. — 92 с.; *Белогорцев И. Д., Софинский И. Д.* Смоленск. — Смоленск, 1952. — 76 с.

<sup>13</sup> *Бондаренко И. А.* Теория в истории архитектуры и градостроительства : публикации разных лет. — СПб. : Коло, 2017. — 832 с.; Реновация городской среды : исторические прецеденты / отв. ред.-сост. И. А. Бондаренко. — М.–СПб. : archi.ru / Коло, 2021. — 333 с.

<sup>14</sup> *Грабарь И. Э.* История русского искусства. Том II. Архитектура. — М. : Издание I. Кнебель, 1909. — 478 с.; *Грабар И. Э., Клейн Р. И., Лонгов А. П., Вишневский Е. Ф., Кузнецов И. С.* Проект приспособления зданий Московского Кремля под музейный город // Музееведческая мысль в России в XVIII–XX веках : Сборник документов и материалов. — М. : Этерна, 2010. — 957 с.

<sup>15</sup> *Косточкин В. В.* Государев мастер Фёдор Конь. — М. : Наука, 1964. — 176 с.; *Он же.* Древние русские крепости. — М. : Наука, 1964. — 143 с.; Крепостное зодчество Древней Руси : альбом / авт. текста и сост. д-р ист. наук, проф. В. В. Косточкин; В подборе иллюстраций принял участие науч. сотр. музея А. Г. Налетов; Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. — М. : Изобразительное искусство, 1969. — 168 с.; *Косточкин В. В.* Старым Смоленским трактом. — М. : Искусство, 1972. — 175 с.; *Он же.* Проблемы воссоздания в архитектурном наследии. — М. : Знание, 1984. — 64 с.; *Он же.* Крепость Смоленска. — М. : Наука, 2000. — 40 с.

<sup>16</sup> *Максимов П. Н.* Всеобщая история архитектуры. Том VI. Архитектура России, Украины и Белоруссии / П. Н. Максимов (отв. ред.). — Л., М. : Стройиздат, 1968. — 565 с.; *Он же.* Творческие методы древнерусских зодчих. — М. : Стройиздат, 1975. — 240 с.

<sup>17</sup> *Модестов Ф. Э.* Смоленская крепость. — Смоленск : Центр по охране и исполъз. памятников истории и культуры Смол. обл., 2003. — 143 с.

сов<sup>18</sup>, А. М. Павлинов<sup>19</sup>, З. И. Пастухова<sup>20</sup>, П. П. Покрышкин<sup>21</sup>, П. А. Раппопорт<sup>22</sup>, Д. О. Швидковский<sup>23</sup> и др.), посвятивших свои работы ансамблю крепости или культурному наследию в целом.

За минувшее время относительно подробно рассмотрены связанные с крепостью события военной истории, хронология возведения и многочисленных ремонтов объектов крепости. Однако за пределами научного поиска осталась чрезвычайно важная и востребованная тема генезиса архитектурной уникальности Смоленской крепости.

Анализ использования объектов Смоленской крепости несколько затруднен разрозненностью источников. Это обстоятельство предвосхищает возможные дополнения и уточнения представленных материалов. Завершение исследования этой темы в полной мере невозможно, что, в принципе, характерно для подобных трудов. Однако основные выводы, которые удалось получить во время



*Рис. 1. Прясла и башни Смоленской крепостной стены. Фото А. Григорченкова*

<sup>18</sup> Носов К. С. Итальянское влияние на русское оборонительное зодчество // Военно-исторический журнал. — 2002. — № 5. — С. 46–51; *Он же*. Русские средневековые крепости. — 2-е изд., допол. и перераб. — М. : Яуза-Каталог, 2019. — 304 с.; *Он же*. Теория и практика итальянского военного зодчества эпохи Возрождения: взгляды Альберти и Филарете применительно к Кастелло Сфорцеско // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 13 / Гл. ред. и сост. А. Ю. Казарян. — М.; СПб. : Нестор — История, 2019. — С. 257–271.

<sup>19</sup> Павлинов А. М. История русской архитектуры. — М. : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерова, 1894. — 264 с.

<sup>20</sup> Пастухова З. И. Архитекторы России. Смоленск : ООО «Издательство «Радопа», 2013. — 136 с.; *Она же*. Скульптурные памятники на Смоленщине. Знаменитые земляки. — Смоленск : Издательство «Радопа». — 7-е изд., перераб. и доп., 2015. — 110 с.; *Она же*. Смоленщина в мировой культуре. — 2-е изд. — Смоленск, 2021. — 104 с.

<sup>21</sup> Покрышкин П. П. Смоленская крепостная стена. Отчет об осмотре ее, произведенном в январе 1903 года, с краткой исторической справкой // Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 12. — СПб. : Типография Главного Управления уделов, 1904. — С. 1–25.

<sup>22</sup> Раппопорт П. А. Зодчество Древней Руси. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1986. — 159 с.; Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). — Санкт-Петербург : Наука, 1994. — 158 с.; *Он же*. Архитектура средневековой Руси. Избранные статьи. К 100-летию со дня рождения. — СПб. : Лики России, 2013. — 325 с.

<sup>23</sup> Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М. : Архитектура-С, 2016. — 512 с.; Швидковский Д. О., Есаулов Г. В., Карелин Д. А., Ревзина Ю. Е. Прошлое и будущее классической архитектуры. — М. : Архитектура-С, 2017. — 527 с.

изыскательской работы, в полной мере отвечают поставленным задачам. Основу исследования составили материалы архивов, труды ученых, в том числе ряд опубликованных впервые материалов.



*Рис. 2. Фото С. М. Прокудина-Горского. Вид на Крепостную стену с башни Веселуха. Смоленск. 1912 год*

### **Крепость в пространственном развитии**

Смоленск, впервые упоминаемый в 863 году, расположен на территории, обладающей выраженным рельефом. Перепады высот между берегом Днепра и вершинами приречных холмов достигают 60 метров и более. По этой причине укрепление центрального городского ядра и храмового центра — Соборного холма — ограничилось возведением невысокого вала и эскарпированием склонов. Таким образом, Смоленск не получил выраженного кремля или замка, чем в корне отличается от большинства европейских городов.

Основной линией обороны города уже в период раннего Средневековья становится городская крепость. К 1134 году относится устройство не сохранившегося к нашему времени Ростиславова вала, укрепленного деревянной стеной. Позднее территорию Смоленска, ограниченную валом, именуют Большим старым городом. Городской пожар 1554 года вызвал необходимость создания новых укреплений — земляного вала высотой до 12 метров, имеющего внутренний деревянный каркас. Вал середины XVI века, в некоторых источниках датированный XV веком, фрагментарно сохранился и является наиболее ранним сооружением в составе ансамбля Смоленской крепости.

Земляные укрепления, по праву считающиеся наиболее архаичными, получили в XVI–XVII веках особое распространение. К примеру, при подготовке Москвы к возможной осаде во время Северной войны «...обороноспособность стен Кремля и Китай-города перед возможным наступлением шведских войск была признана недостаточной, и на засыпке рвов были возведены земляные валы

и бастионы»<sup>24</sup>. Подобное дублирование линий обороны проводилось и в Смоленске. Однако не стоит забывать про сохранявшийся на протяжении XVIII века грозненский земляной вал, служивший неожиданной и надежной преградой противнику.

Следующим этапом создания Смоленской крепости стало возведение на рубеже XVI–XVII веков обширной кирпичной стены с башнями. Указ царя Фёдора Иоанновича о строительстве крепостной стены был издан 15 декабря 1595 года. Для разметки крепостной стены и проведения работы по заготовке строительных материалов в Смоленск были направлены главные государевы мастера. При строительстве крепостной стены использованы лучшие достижения Приказа каменных дел — государственного учреждения, осуществлявшего в России в XVI–XVII веках строительство крепостей и крупных каменных и кирпичных сооружений.

Для строительства стен и башен были вырыты глубокие котлованы, устроены фундаменты из дубовых свай. Затем до уровня земли возводилось основание из известняка и гранитных валунов на глиняном растворе. Верхнюю, видимую часть стен и башен выкладывали из кирпича. Общее количество использованных кирпичей превысило 100 000 000 единиц. Крепостная стена имела протяженность более 6,5 километров, была усилена 38 башнями. Кирпичные стены впервые в мире получили три яруса обороны, в башнях было устроено от 3 до 7 ярусов для размещения стрельцов и пушкарей. Общее количество амбразур, устроенных для стрельбы из пушек, пищалей и мушкетов, превышает 1500 единиц. После завершения строительства Смоленская крепостная стена стала самой совершенной крепостью Европы. Одной из важных особенностей крепости стало наличие двух одновременных рубежей обороны — кирпичной крепостной стены с башнями и более раннего земляного вала.

Строительство Смоленской крепостной стены приписывают государеву мастеру Фёдору Савельевичу Коню. К несомненным достоинствам Смоленской крепостной стены стоит отнести техническое совершенство. В конструкции крепости успешно решены многие проблемы, с которыми сталкивались зодчие других фортификационных объектов. Одновременно стоит отметить, что многие удачные решения, реализованные в Смоленской крепостной стене, не нашли дальнейшего развития в зодчестве России, оставшись исключительно смоленскими достижениями.

Мастер за несколько лет до работы в Смоленске выстроил городскую крепость — Белый город в Москве. Смоленская крепость стала первым оборонительным сооружением Европы, обладающим выраженным и продуманным архитектурным декором. Все амбразуры стен и башен крепости украшены наличниками-эдикулами, выполненными в технике кирпичной лицевой кладки. Дополняет декор белокаменный цоколь из крупных блоков известняка и белокаменный полукруглый валик, охватывающий крепость по периметру. Особое оформление получили девять воротных башен крепости. Арки ворот обрамлены сложной композицией из белокаменных лопаток, перебитых раскрепованными профилированными карнизами. Тонкий профилированный архивольт завершает арку ворот сверху, придает целостность всей композиции. Аналогичные

<sup>24</sup> Кондрашев Л. В. Археология Москвы: древние и современные черты московской жизни. — М. : Издательство «Э», 2018. — 256 с.

профилированные карнизы в технике лицевой кирпичной кладки использованы в оформлении углов воротных башен. Сохранившиеся восточные Авраамиевские ворота, обращенные в сторону Москвы, оформлены серией лопаток, придающих фасаду башни «готическую» стройность. Особой деталью декора воротных башен крепости являются ложные амбразуры, устроенные между третьим и вторым ярусами. Подобное решение имеют сохранившиеся Копытенские и Авраамиевские ворота.

Смоленская крепость, в отличие от большинства российских крепостей и кремлей, построена на участке, обладающим выраженным рельефом. Перепад высот варьируется от 178 до 250 метров над уровнем моря. Причем в некоторых случаях крутизна склона приближается к 35–40 градусам, что критично для воздвигаемых сооружений.

С одной стороны, такое решение позволило охватить значительную территорию, в том числе стратегически важные для обороны участки. С другой — создало проблему для зодчих. Конструктивное решение прясел и башен, поставленных на косогор, традиционно представляет сложную задачу. В XV–XVI веках подобная проблема решалась путем ступенчатых переходов. К примеру, именно такое решение мы можем встретить в укреплениях Московского и Нижегородского кремлей, а также Псково-Печерского монастыря. Однако помимо технологического несовершенства и сложностей в обороне такое решение не позволяет выдержать единую высоту стены. Пример тому — подъем у Константино-Еленинских ворот Московского кремля. Создание уже на этапе строительства крепости однозначно уязвимого участка сложно признать хорошим примером.



*Рис. 3. Наклонная кладка. Автор — Е. Климкина*

В Смоленске использована технология наклонной кладки. Данное решение следует признать одним из первых реализованных в русской архитектуре. Стоит отметить, что угол наклона кладки меняется вслед за характером рельефа,



что одновременно позволяет сохранить и с блеском реализованную в Смоленске систему трехуровневого боя, не отклоняясь от нее. Как известно, средний бой является новеллой Смоленской крепости<sup>25</sup>. До настоящего момента сохранилось несколько прясел, иллюстрирующих такое решение.

Единая линия укреплений, расположенных на обширной территории, не могла не повлиять и на эстетику города. Крупное, выразительное кирпичное сооружение на столетия вперед определило смоленский городской колорит. Городским цветовым фоном стали охристые теплые тона в неисчислимых вариациях. Неопровержимым доказательством этого является устойчивое цветовое решение крупных общественных объектов, контрастирующее с общегородской охряной гаммой. Крепость образует пространственный и смысловой каркас города, читаемый до сих пор. Композиция городского пространства подчинена контуру укреплений.



**Рис. 4.** План земель гор. Смоленска, смежных с выгонными землями и казенными дачами. Рубеж XVIII–XIX вв. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 2

<sup>25</sup> Носов К. С. Русские средневековые крепости. — 2-е изд., допол. и перераб. — М. : Яуза-Каталог, 2019. — 304 с.

Во время ожесточенной обороны крепости в 1609–1611 годах Смоленск был взят войском короля Польского и великого князя Литовского Сигизмунда III. На месте одного из крупнейших взрывов крепостной стены была устроена Королевская крепость. Земляная крепость «голландской» системы представляет собой пять бастионов, соединенных курттинами. Королевская крепость выполняла роль укрепленного форта-цитадели, одновременно служащего для защиты крепости и для защиты польского гарнизона, расквартированного в оккупированном городе. Остальные башни и прясла крепостной стены, поврежденные взрывами и артиллерией, были отремонтированы и сохранили оригинальный облик.

Во время Смоленской войны 1632–1634 годов осаждавшие Смоленск русские воины под командованием воеводы Михаила Борисовича Шеина взорвали Грановитую башню. Атака была отбита польским гарнизоном, а на месте взрыва был устроен сохранившийся до нашего времени земляной пятигранный в плане бастион высотой около 12 метров, получивший название Владиславов (или Шейнов) бастион. В последующее время также был построен ряд земляных укреплений, не сохранившихся до нашего времени.

В составе Смоленской крепости ныне поставлены на учет следующие объекты культурного наследия:

- «Крепостные стены и башни» (объект культурного наследия федерального значения);
- «Земляное укрепление “Королевский бастион”» (объект культурного наследия федерального значения);
- «Земляной вал “Бастион смолян” времен героической обороны Смоленска от поляков в 1609–1611 гг.» (объект культурного наследия федерального значения);
- «Земляной холм — “Шейнов бастион” — памятник борьбы русского государства за освобождение Смоленска в 1632–1634 гг. от польских феодалов» (объект культурного наследия регионального значения);
- «Литовский вал» XV в. — древнее земляное укрепление, относящееся ко времени ожесточенной борьбы смолян против литовских феодалов в XV–XVI вв.» (объект культурного наследия регионального значения).

В настоящее время Смоленская крепость — одна из немногих сохранившихся городских крепостей мира, что выделяет ее на фоне других фортификационных сооружений: кремлей, монастырских крепостей, отдельных фрагментов: башен, валов и рвов. Смоленская крепость является уникальной городской крепостью, сочетающей разновременные земляные и кирпичные укрепления, иллюстрирующие русскую, итальянскую и голландскую фортификационные системы.

Смоленская крепость отражает развитие мировой фортификационной архитектуры и трансформацию вооружения на протяжении XVI–XVII веков, является памятником военной истории и свидетельством крупнейших мировых войн. Крепостная стена делает городскую среду Смоленска цельной, охваченной мощным композиционным кольцом: «...Смоленск как фортификационное сооружение характеризуется объединением построенных в разные периоды укреплений (земляных, деревянных и каменных) в единую линию обороны»<sup>26</sup>. Важнейшую

<sup>26</sup> Овчинников В. М. Смоленск в начале XVII века — взгляд извне, взаимодействие и этностереотипы // Смоленск на перекрестке цивилизаций. (Менталитет и повседневная жизнь смоленских жителей по материалам публицистических и литературных произведений XVII–XVIII веков) : коллективная монография. — Смоленск : Издательство СмолГУ, 2014. — С. 36–55.

роль в формировании облика крепости играет Смоленская крепостная стена<sup>27</sup>. Увенчанные высокими тесовыми шатрами 38 башен задали особый масштаб всей окрестной территории.



*Рис. 5. Панорама Смоленска. Автор – А. Григорченков*

### **Крепость как результат культурной синергии**

В современных городах мало крепостей. Подлинное наследие оборонительной архитектуры уходит из городского пространства вслед за изменением границ и совершенствованием военных технологий. Стены и башни нам более знакомы по иллюстрациям к сказкам и учебникам истории, нежели из соприкосновения с реальными артефактами. Этот культурный феномен практически ушел из нашей визуальной среды. Однако среди многих городов России избранным повезло: они смогли сохранить свое фортификационное наследие и таким образом не утратили этот некогда обязательный элемент городского пространства. Одним из таких городов является Смоленск, сохранивший редкую для России и мира городскую крепость.

Ранее подобное сооружение было символом каждого города; оно оставило неизгладимый отпечаток в общечеловеческой культуре. В целом тема духовного значения крепости и города подробно разработана в работах И. А. Бондаренко, Т. Ф. Саваренской, Д. О. Швидковского и ряда других исследователей. Обратимся к мировоззренческому и философскому осмыслению городской крепости как культурного феномена и концепта, формирующего картину мира и демонстри-

<sup>27</sup> Краткий хронологический очерк истории города Смоленска, его достопримечательности, учебные заведения, благотворительные и общественные учреждения. — Смоленск : Издание Смоленского губернского статистического комитета, 1888. — 99 с.

рующего представления о нем. Показательным является и использование значительного количества однокоренных слов в одном предыдущем предложении. Даже в указе о строительстве Смоленской крепости крепость именуется городом каменным<sup>28</sup>. Крепость является важнейшим городским топомом.

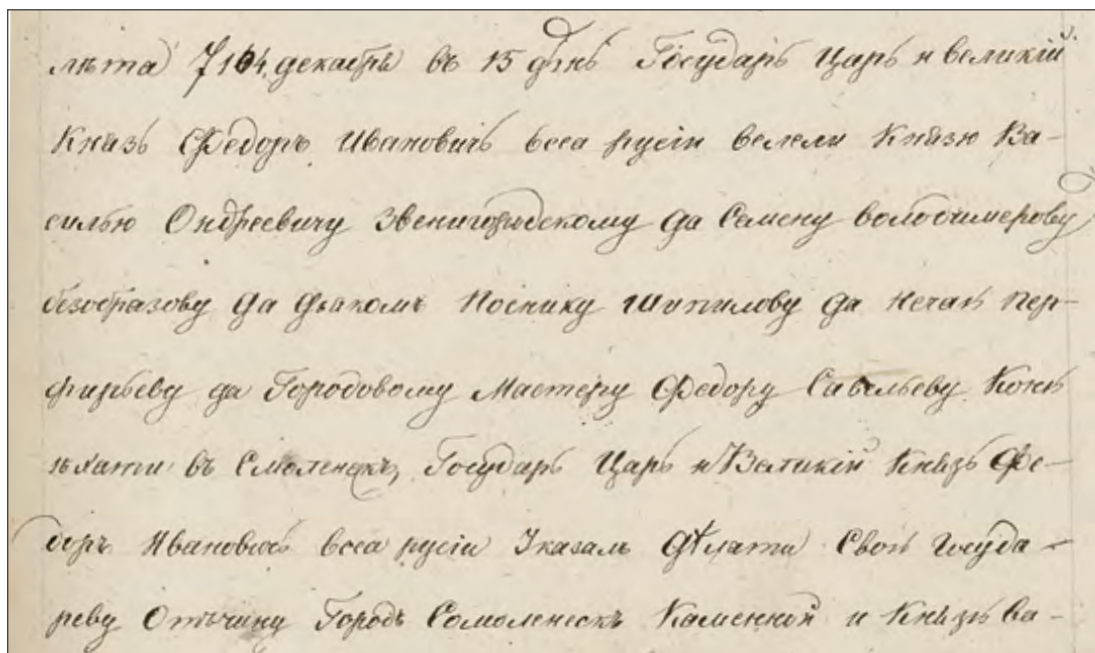


Рис. 6. Фрагмент текста указа о начале строительства Смоленской крепости.  
Российская национальная библиотека

Значение города в человеческой культуре трудно переоценить. По самому распространенному толкованию понятия город — это сообщество людей, объединенных для умножения качеств друг друга. По близкому определению французского архитектора, инженера Себастьяна Вобана, «город — это собрание многих людей, которые хотят жить вместе под одними правами»<sup>29</sup>. Отделяя защитников от противника, крепость объединяет городское население в буквальном смысле — и физически, и духовно. Для крепости типично разделение своих и чужих, города и слобод, внутренней и внешней территории. Поэтому крепость как один из символов человеческой цивилизации ассоциируется с однозначным толкованием понятий, связанных с ней; крепость всегда однозначна, допускает лишь одну трактовку.

Города являются следствием развития цивилизации. Чем выразительней и ярче выглядит город, тем более высокого уровня достигает то или иное государство. Рассмотрение цивилизации как уникальной суперэтнической социальной общности, развернутой в истории и охватывающей собой всю совокупность человеческих практик — духовных, культурных, государственных, технологических, дает понимание о месте и ценности культуры. Также возможно встретить трактовку цивилизации как области присутствия человека в мире, освоенной

<sup>28</sup> Подлинное дело о строении Смоленска // Собрание грамот Соловецкого монастыря. Т. 1. 1835. Шиф. 18/1477. Д. 89. Л. 136–138.

<sup>29</sup> Цит. по: Саваренская Т. Ф. Западноевропейское градостроительство XVII–XIX вв.: Эстетические и теоретические предпосылки. — М., 1987. — С. 72.

и произведенной человеком (имманентной ему) сферы существования<sup>30</sup>, то есть окультуренного пространства. Наиболее лаконичным является определение И. М. Угрина: «цивилизация — это культура, которая нашла форму для своего окончательного выражения»<sup>31</sup>. Как видно, цивилизация и культура являются родственными понятиями. Создание Смоленской крепостной стены было вызовом как для ее создателей, так и знаковым событием для сопредельных государств. В череде российских крепостей Смоленская крепость занимает особое место.



*Рис. 7. Воротная Копытенская башня. Фото Е. Климкиной*

Генезис уникальности Смоленской крепости не ограничен тезисами и особенностями, общими для всех крепостей. Уникальность сложного фортификационного ансамбля является следствием редкой для архитектурного сооружения синергии, многосоставной характер которой мы проанализируем далее.

К моменту строительства Смоленской крепостной стены Московским государством уже был накоплен опыт строительства кирпичных крепостей, а централизация государственного управления сделала возможной реализацию масштабных проектов. Это касалось и решаемых задач, и привлекаемых ресурсов. Как отмечает академик Д. О. Швидковский, сформировалось особое направление развития искусства — создание в конце XV века «...“говорящей” архитектуры, выражающей идеологию Московского государства»<sup>32</sup>. Первым проектом, зримо

<sup>30</sup> Казин А. Л. Культура и государственность : учебное пособие / РИИИ. — СПб., 2019. — 132 с.

<sup>31</sup> Угрин И. М. Российская государственность и имперская парадигма : философский анализ. — М. : ИФ РАН, 2017. — 106 с.

<sup>32</sup> Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М. : Архитектура-С, 2016. — 512 с.

заявляющим права Московского государства на особую роль на мировой карте, стал комплекс столичного кремля.

Масштабное строительство российских крепостей из кирпича традиционно связывают с приглашением в 1475 году «прехитрого муроля» Аристотеля Фиорованти<sup>33</sup>. Зарубежному архитектору принадлежит замысел перестройки Московского кремля, серьезно повлиявший на фортификационную архитектуру России XV–XVIII веков. Именно Аристотель Фиорованти предложил использовать при строительстве брусковый кирпич, который постепенно заменил керамическую плитку. Насыщение облика крепостной стены зарубежными мотивами позволило создать новый образный язык, сформировать устойчивые ассоциации с мощью и первенством царской власти. Среди «фряжских» приемов<sup>34</sup>, используемых при строительстве крепостей, специалисты называют следующие: «сочетание круглых и прямоугольных башен; наличие машикулей; совершенная система



*Рис. 8. Смоленск. Никольские ворота. 1912 год. Фото С. М. Прокудина-Горского*

<sup>33</sup> Зыкова Е. Г. «Прехитрые муроли». О влиянии приемов западноевропейского фортификационного искусства XV–XVI вв. на архитектуру Тульского кремля // Тульский краеведческий альманах. Вып. 17. — Тула : Тул. гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого, 2020. — С. 20–37.

<sup>34</sup> Носов К. С. Итальянское влияние на русское оборонительное зодчество // Военно-исторический журнал. — 2002. — № 5. — С. 48.

бойниц подошвенного боя; валик, отделяющий наклонную цокольную часть от отвесной; зубцы «ласточкин хвост», так живо напоминающий зубцы Виченцы, Турина, Вероны; сводчатые перекрытия нижних ярусов башен; сочетание белого камня и кирпича»<sup>35</sup>. Все эти черты, закрепившись в русском зодчестве, нашли отражение и в облике Смоленской крепостной стены. Коснемся отдельных черт стилистического генезиса крепости.

Двурогие зубцы или зубцы в форме «ласточкина хвоста» являются результатом итальянского профессионального десанта на русскую землю. Хрестоматийная история, описанная во множестве источников, раскрывает политическую подоплеку создания их формы. Стены, увенчанные двурогими зубцами, имели замки и крепости, находящиеся под контролем гибеллинов — партии, поддерживавшей Священную Римскую империю во главе с императором. Прямоугольные зубцы, напротив, служили знаком партии гвельфов, объединявшей сторонников Папы Римского. Названия этих партий также связаны с замковой архитектурой. Замок Waibilingen, принадлежавший роду Гогенштауфенов, дал название объединению гибеллинов, а название дома баварских герцогов Welf в итальянском языке трансформировалось в guelfi.

Анализируя форму двурогих зубцов, доктор исторических наук К. С. Носов отмечает: «Появление в русских крепостях зубцов такой формы, несомненно, было важным политическим шагом, осуществленным с ведома Ивана III и являвшимся следствием теории “Москва — Третий Рим”»<sup>36</sup>. Кроме этого, существует гипотеза о том, что «...зубцы могли служить символом принадлежности Московии, своего рода геральдическим символом, аналогом флага»<sup>37</sup>. По количеству таких государственных символов Смоленская крепость остается непревзойденным сооружением.



Рис. 9. Зубцы. Автор фото — Е. Климкина

<sup>35</sup> Зыкова Е. Г. «Прехитрые муроли». О влиянии приемов западноевропейского фортификационного искусства XV–XVI вв. на архитектуру Тульского кремля. — С. 28.

<sup>36</sup> Носов К. С. Русские средневековые крепости. — С. 104.

<sup>37</sup> Там же. — С. 108.

Огромной редкостью для российской архитектуры являются сдвоенные или трехрогие зубцы. Многогранные башни Смоленской крепости на изломах граней увенчаны именно такими зубцами. Кроме Смоленска, подобные зубцы в оригинальном виде можно встретить лишь на башнях Зарайского кремля и костромского Ипатьевского монастыря<sup>38</sup>. Развитие архитектурного элемента говорит об отсутствии жесткого канона и творческой свободе зодчего в рамках общих приемов. Таким образом, в облике Смоленской крепости развит и усилен «государственный» стиль, визуальное величие власти. Максимальное развитие в одной из немногих крепостей России, построенных по единому замыслу и за один строительный период, получает символизм форм и деталей, гарантирующий синхронизацию с архитектурой Московского кремля. Стены Московского кремля «...стали образцами для строительства крепостей по всей стране»<sup>39</sup>.



*Рис. 10. Трехрогий зубец. Автор фото — Е. Климкина*

Итальянское слово «машикули» не сразу нашло применение в русском языке. Долгое время бойницы вертикального (или косоугольного) боя назывались варницами. Машикули позволяли отразить натиск противника, на которого лили кипящую смолу — вар или кипяток.

Заемствованные формы связывают Смоленскую крепостную стену с античным наследием, трансформированным в эпоху Ренессанса. Европейские гравюры, разошедшиеся по России в XVI веке, меняют картину мира, добавляя в искусство, в частности фортификационное, западные влияния. Русская адаптация ренессансных решений стала трамплином для эпохи дивного узорочья XVII века, сформировавшей лицо российской архитектуры, до сих пор наиболее национальное.

<sup>38</sup> Зыкова Е. Г. «Прехитрые муроли». О влиянии приемов западноевропейского фортификационного искусства XV–XVI вв. на архитектуру Тульского кремля. — С. 32.

<sup>39</sup> Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М.: Архитектура-С, 2016. — 512 с.



Пришедшее еще из архитектуры Московского кремля расчленение внутренней поверхности прясел стен широкими арками (глухая аркада) впервые зафиксировано в античной архитектуре, в 273 году при строительстве стен Аврелиана<sup>40</sup>. В дальнейшем прием получил распространение в архитектуре Ренессанса.



*Рис. 11. Смоленск. Часть крепостной стены на Казанской горе. 1912 год.  
Фото С. М. Прокудина-Горского*

Насыщение архитектуры крепости указанными италянизмами заставляет особо трактовать происхождение этих символов. В Смоленской крепости сейчас непросто увидеть памятник ренессансной эпохи. Кирпичные башни и высокие тесовые шатры полностью отвечают сформировавшимся стереотипам о средневековой русской архитектуре. Складывается небеспочвенное ощущение, что башни и прясла крепости буквально смотрят на нас с рисунков А. Васнецова, И. Билибина и Н. Рериха. Эти виды воскрешают образы допетровской России и способны служить символами эпохи, зачастую называемой золотым веком нашей страны. Однако Смоленская крепость вполне может быть атрибутирована как памятник Ренессанса в его русском изводе. Во-первых, необходимо помнить, что ансамбль Московского кремля в его существующем виде формировался при непосредственном участии зодчих из регионов Северной Италии. Одновременно нельзя не отметить очевидное влияние облика Московского кремля как на Смоленскую крепость, так и другие кирпичные крепости России XV–XVIII веков. Кроме этого, по времени возведения Смоленская крепостная стена относится к закату эпохи Ренессанса. Крепостная стена стала примером материализованного

<sup>40</sup> *Воротникова И. А., Неделин В. М. Кремли, крепости и укрепленные монастыри Русского государства XVI–XVII веков : в 2 т. Т. 1. Крепости Центральной России. — С. 32.*

воплощения мировоззрения, умноженного на достижения научно-технического прогресса.

Во-вторых, особое значение имеет роль градодельца Фёдора Савельевича Коня. С точки зрения истории мирового искусства Смоленская крепостная стена может быть атрибутирована как последний памятник европейского Ренессанса. Значимость социальной роли художника, особый статус и высокая оценка его трудов современниками стали основным достижением Возрождения. Государственное признание Фёдора Савельевича Коня, его упоминание в важнейших документах наравне со знатными князьями и боярами явилось знаком перехода творца на новый уровень. Отметим, что наиболее значимой роль мастера в культуре и обществе была именно в годы Ренессанса.

В-третьих, на облик Смоленской крепости повлияли особенности ордерного построения и градостроительные композиции, на которых следует остановиться подробнее. Архитектура Ренессанса, демонстрирующая приверженность античной традиции, опирается на ордерное построение форм. Архитектурная композиция эпохи Возрождения состоит из находящихся в гармоничном соотношении частей. Гармония чувствуется и в вертикальных, и в горизонтальных членениях. Башни крепости, наподобие приземистых колонн, имеют весомую базу — архитектурно трактованный цоколь, очерченный сверху валиком и сформированный как талус. Этот расширяющийся книзу цоколь позволяет избежать прямого попадания ядер, которые получали при попадании скользящий момент и наносили меньший урон конструкции.

Верх башни, трактованный как капитель в ордерной композиции, также имеет свои отличия. Массивную кирпичную кладку прорезают амбразуры и межзубцовые щели. Зубцы многогранных башен поставлены на бойницы вертикального боя — машикули, выдвинутые за пределы стен. Таким образом, формируется эффектная «корона». Нельзя не отметить, что этот мотив нашел наиболее



Рис. 12. Башни крепости. Автор фото Е. Климкина

яркое воплощение в российской архитектуре нарышкинского барокко. Короны башен Новодевичьего и Донского монастырей в Москве вообще доминируют в облике столичных монастырских ансамблей.

Нижняя и верхняя части объединены своеобразным фустом — стволом, лишенным особых деталей. Вертикализм фуста подчеркнут лишь восходящими к каннелюрам ребрами многогранных и лопатками воротных и некоторых малых четырехугольных башен. Необходимые для обороны бойницы обрамлены в эффектные наличники-эдикулы.

Масштаб Смоленской крепости не стал препятствием в реализации идей «идеального» города. Этот ренессансный концепт, приводящий к единому знаменателю среду и ее обитателей, нашел отражение в значительном количестве архитектурных произведений. В отношении некоторых кирпичных крепостей XV–XVIII веков уже были проведены графические исследования, посвященные поиску алгоритма архитектора и логике построения композиции укреплений. Помимо очевидно «идеальных» Тульского и Зарайского кремлей, а также части крепости в Ивангороде, подобные исследования были проведены С. Л. Агафоновым в отношении Нижегородского кремля и И. А. Бондаренко в Московском кремле. Смоленская крепость в этом отношении — *terra incognita*. Поэтому рассмотрим композицию крепостных стен подробнее.

Нередко исследователи причисляют Смоленскую крепость к примерам свободной планировки, что логично для такого масштабного сооружения. Однако ряд черт регулярного сооружения отразился в архитектуре и Смоленской крепости. Наиболее полно сохранившийся восточный участок крепости дает некоторое представление об этом. В панораме со стороны Москвы, на восточном фасаде, доминирует композиция из трех башен — многогранных Заалтарной, Орла и Авраамиевских ворот между ними. Расстояния между башнями абсолютно одинаковы. Зодчими сформирована симметричная композиция, немного скорректированная храмами Авраамиевского монастыря.



*Рис. 13. Панорама Восточного участка. Автор — А. Г. Григорченков*

На отдалении в создании панорамы начинают принимать активное участие башни Веселуха и Позднякова. Ось симметричной композиции зафиксирована

башней Орёл. Дистанции между башнями также остаются одинаковыми. С учетом того, что этот фронт выстроен на склоне Рачевского оврага, чрезвычайно непростого в гидрогеологическом отношении, подобное стремление к регулярности могло негативно отразиться на обороноспособности крепости. Именно это и произошло. Как известно, крутизна склонов Рачевского оврага не позволяла вести огневой бой со стен и башен. Стремление к регулярным формам заставило создать разветвленную сеть подземных ходов и слухов — контрминных галерей. Обратим взгляд чуть южнее. Угол крепости у Авраамиевского монастыря защищает многогранная Заалтарная башня. На одинаковом расстоянии от нее — близкие по композиции, четырехугольные в основании Авраамиевские ворота и башня Воронина. Далее композицию фланкируют многогранные башни Орёл и Долгочевская. Расстояния между башнями также идентичны. Ось симметрии подчеркивает и силуэт Успенского собора. Современная застройка и залесенность территории не дают возможности в полной мере оценить продуманный градостроительный замысел. Похожую композицию можно увидеть и на других подходах к крепости. Симметричная композиция, как правило, включает воротную башню, фланкированную однотипными башнями, с силуэтом одного из городских соборов за ней.

Одним из показательных, но не сохранившихся в подлиннике примеров может служить композиция Молоховских ворот. Крупная воротная башня фланкирована двумя малыми четырехугольными — Маховой и Безымянной. Композиция была развита многогранными башнями. На оси симметрии главенствует силуэт Успенского собора.

К настоящему моменту упомянутые регулярные композиции не столь четко читаются в пространстве, как это было задумано. Однако несомненно то, что в XVII веке они были явно заметны как гостям города, так и смолянам. Подчеркивает это, к примеру, композиция иконы Авраамия и Меркурия Смоленского, подаренная смолянами Михаилу Кутузову. Ансамбль крепости практически полностью построен на эллипсовидном плане, что сближает крепостную стену с идеальными городами Ренессанса. С учетом тяготения русской градостроительной традиции к использованию естественных рубежей обороны, было бы сложно представить формирование единого многогранного плана. Но в локальных композициях это стремление нашло достойное воплощение. Создание масштабной архитектурной утопии позволило воплотить образ идеального города, а его существование на границе государства — зримо представить идеал православного русского мира, что подробнее и четче многих идеологических мероприятий сообщало гостям с запада о присутствии, нерушимости, в целом — серьезности намерений. Подчеркивал этот тезис и выбор строительных материалов. Строители крепости отказались от традиционного и привычного рубленого укрепления в пользу более сложного технологически кирпичного сооружения, насыщенного белокаменными резными деталями.

В настоящее время одной из фундаментальных проблем в популяризации Смоленской крепостной стены является отсутствие комфортной точки восприятия всего ансамбля крепости. Ренессансная гармония, заложенная в крепости, скрыта плотной прилегающей застройкой и отсутствием незастроенных главенствующих высот в окрестностях города. В том числе эта ситуация препятствует проведению полноценного анализа градостроительной ценности крепости. К примеру, в учетной документации объекта культурного наследия этот раз-



*Рис. 14. Икона, написанная князю М. И. Кутузову и подаренная гражданами Смоленска. Начало XIX века*

дел отсутствует. Первоначально Смоленская крепостная стена рассматривалась с дальних точек. Важным инструментом создания образа является симметрия. В эпоху строительства Смоленской крепостной стены отстранение от привычных форм, внедрение небывалых до этого момента архитектурных деталей гарантировало формирование восприятия крепости как символа обновления, прогресса, нового образа власти и ее недостижимого ранее уровня. Во многом строительство крупнейшей крепости — Смоленской — имело своей задачей трансляцию глобальной архитектурной утопии, зримо демонстрирующей идеал государства — мощного, сильного, впечатляющего своим масштабом, поражающего реальностью невозможного.

Своим возникновением Смоленская крепость обязана и желанию подчеркнуть саму легитимность династии Годуновых, показать преемственность, продолжение начатых ранее проектов, и доказать сохранение былой мощи госу-



*Рис. 15. Стилистика фортификационной архитектуры XV–XVII веков во многом определила образный строй общественных сооружений России. Фото Е. Климкиной*



*Рис. 16. Охранная зона крепости. Фото А. Григорченкова*

дарства. Последний строительный проект, инициированный династией Рюриковичей, стал символом Смутного времени, перехода от обилия конца XVI века к сохранению и развитию государственности в начале XVII в.; этот логический переход, мост, перекинутый между династиями, эпохами и столетиями до сих пор обладает колоссальным и во многом невостребованным историко-культурным потенциалом. Смоленская крепостная стена как произведение искусства зримо продолжило вектор русской архитектуры, заложенный создателями Московского кремля. Как известно, «...укрепления Кремля будут важны не только своими военными качествами, их черты превратятся в элементы архитектурного языка, передающего сакральный характер царской власти»<sup>41</sup>.

### Крепость и демонстрация российской идентичности

Масштаб российских пространств диктует особые подходы к их инфраструктурному развитию. Развитие по ключевым направлениям, реализуемое через систему национальных проектов, опирается на формировавшиеся на протяжении XVI–XVIII веков методы управления архитектурно-строительной сферой. Строительство Смоленской крепостной стены стало хронологически первым проектом, реализованным путем напряжения всех сил и ресурсов государства. Россия как крупнейшая страна на планете проявляет свою мощь в реализации инициатив, дел, проектов, недоступных большинству мировых держав. Значительность изменений, достигаемых при воплощении масштабных идей, должным образом демонстрирует особый характер нашей страны и доказывает своеобразие геополитической роли. Использование при этом архитектурных аналогов позволяло одновременно зримо представить вариант решения любой задачи и обеспечивало визуальную преемственность, органично сохранявшее целостность застройки. Как известно, «...издревле едва ли не повсеместно практиковалось строительство по известному образцу или по подобию, как говорили на Руси»<sup>42</sup>. Очевидно, для того, чтобы поверить в мечту, люди нуждаются в зримых символах.

Анализируя опыт строительства Смоленской крепости, нельзя не отметить и центральную для России идею соборности. Лишь вместе, сообща возможно разрешить глубокие противоречия между желаемым и действительным, создать великую страну. «Крупные исторические начинания по управлению пространственным развитием России от времени царя Ивана Грозного через поистине грандиозные мероприятия эпохи Просвещения и XIX столетия <...> и сегодня небезразличны для существования и эволюции инфраструктуры и жизненной среды России»<sup>43</sup>, — отмечает академик Д. О. Швидковский.

Для России в XVI веке западное направление стало стратегически важным приоритетом, а граница превратилась не только в военный, но и культурно-идеологический фронт. Смоленск, взятый войсками Василия III в 1514 году, стал символом защиты рубежей православной цивилизации. К концу XVI века, когда

<sup>41</sup> Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М. : Архитектура-С, 2016. — 512 с.

<sup>42</sup> Реновация городской среды: исторические прецеденты / отв. ред.-сост. И. А. Бондаренко. — М.—СПб. : archi.ru / Коло, 2021. — С. 76.

<sup>43</sup> Будущее России. Национальные проекты. Проблемы и перспективы : сб. научных докладов. — М. : МАРХИ, 2021. — 72 с.

стала очевидной близость очередной борьбы за приграничные территории с Речью Посполитой, подготовкой к успешному для России разрешению ситуации стало изменение пространственной среды на одном из наиболее оживленных путей Европы. Централизация государства сделала это возможным благодаря реализации масштабных проектов. Это касалось и решаемых задач, и привлекаемых ресурсов.

Отметим, что в это время в боеспособном состоянии пребывала и деревоземляная крепость XVI века, так называемый Большой город. Смоленск в любом случае смог бы отразить натиск неприятеля. Строительство кирпичной крепостной стены позволяло ударить по внутреннему и внешнему врагу на идеологическом фронте. Нельзя сказать, что подобная цель была единственным приоритетом, однако упустить это смысловое значение из внимания невозможно.

В некотором смысле масштабная идеологическая программа при строительстве Смоленской крепостной стены не позволила реализовать ряд новшеств, появившихся в европейском и российской фортификационном искусстве. Взамен уже распространенных тогда бастионов были устроены высокие стены и башни, чрезвычайно архаичные для рубежа XVI–XVII веков. Добиться обороноспособности крепости во многом удалось благодаря сохранению и поддержке в работоспособном состоянии земляного вала грозненской поры.

Изменение пространственной среды на одном из наиболее оживленных путей Европы стало глобальным решением многих «западных» вопросов России. Укрепления России — сеть городских крепостей, кремлей, засечных черт, монастырских крепостей — стали не имеющим прямых аналогов силовым каркасом страны, служащим инструментом объединения внутренних ресурсов для отпора внешнему врагу. Масштаб этого процесса, как и его задачи, роднит его с теми изменениями, которые Россия переживает в XXI веке. Некогда именно фортификационное искусство стало главным ключом к успешному освоению периферийных территорий.

Изменение геополитического расклада оказалось тем самым глобальным вызовом, ответом на который стало создание Смоленской крепости. Строительство крепости явилось фундаментальным сдвигом, ставшим доказательством знаковых изменений в существовавшей на тот момент политической картине мира. Умение сфокусироваться на верном векторе развития и не сойти с избранного пути, реализуя чрезвычайно амбициозный план, проявилось в деятельности особого института развития — Приказа каменных дел. С появлением русских зодчих, умело обращающихся с камнем и кирпичом, было открыто уникальное окно возможностей для принятия стратегических решений.

Особо стоит отметить, что реализованный проект вызвал необратимые изменения. Кирпичная Смоленская крепость вкупе с героизмом своих защитников не только позволила сберечь российскую государственность, национальный духовный и религиозный суверенитет, но и была, в свою очередь, возвращена России, став фундаментом для расширения российского присутствия в Восточной Европе. Умолчим о том, возможен ли был подобный сценарий без таких масштабных инфраструктурных вложений. Следует отметить и технологический сдвиг. Именно технологии кирпичного строительства, более экономичного в сравнении с каменным, позволили создать такое масштабное сооружение. При этом налицо усложнение применяемых строительных и, что чрезвычайно важно, управленческих технологий.





Рис. 17. Смоленск с гравюры В. Гондиуса «Изображение атаки и обороны Смоленска 1634 года»

Организация процесса строительства Смоленской крепостной стены по-новому раскрывает характерную для русской цивилизации идею соборности. Как отмечено в Новом летописце о завершении строительства, «...делали его всеми городами Московского государства. Камень возили из всех городов, а камень брали, приезжая из городов, в Старице да в Рузе, а известь жгли в Вельском уезде, у Пречистой в Верховье»<sup>44</sup>. Участие различных территорий государства в сборе строительного камня, не имеющегося в окрестностях Смоленска, было дополнено первой трудовой мобилизацией в истории России. Царь Фёдор Иоаннович «...во все же города послал, повелел собирать каменщиков и кирпичников, да не только кирпичников, но и горшечников повелел собирать, а повелел их послать в Смоленск для каменного и кирпичного дела».

Стремление продемонстрировать масштаб крепости с помощью измеримых показателей и неоднократно приводило к подсчетам общего количества

<sup>44</sup> Книга называемая Новый летописец. Приводится по изданию: Хроники Смутного времени. — М. : Фонд Сергея Дубова, 1998. — С. 263–410.

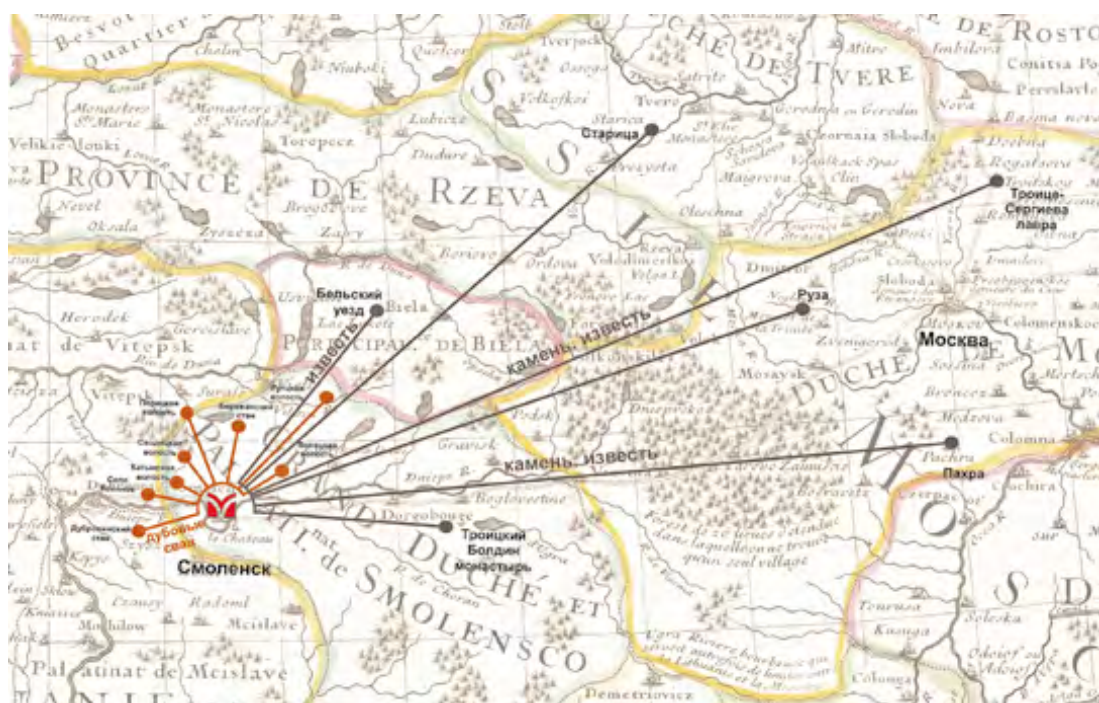


Рис. 18. Схема территорий, поставлявших строительный материал для сооружения Смоленской крепостной стены

материала и рабочих. Наиболее красноречивы цифры, озвученные смоленским и белорусским исследователем Иваном Макаровичем Хозеровым: «...кирпича — 150 миллионов штук, камня бутового — 26 ½ тысяч куб. сажень, камня цокольного — 600 тысяч штук, извести — 315 тысяч бочек, или, считая по 20 пудов в бочке, количество негашеной извести определится в 6 300 000 пудов, песку — 969 тысяч возов, глины — 450 тысяч возов, гвоздей одностенных — 480 тысяч штук, гвоздей двустенных — 480 тысяч штук и т. д.»<sup>45</sup>. Пытаясь установить количество строителей, ученый приводил следующие цифры: «...общее же число рабочих, занятых на строительстве смоленской стены, нужно исчислять более 10 тысяч человек, работавших каждодневно в течение шести лет»<sup>46</sup>. С учетом же вспомогательных и транспортных служб, по подсчетам И. Хозерова, общее количество занятых в строительстве составляло около 15 тысяч человек. Для рубежа XVI–XVII веков такое количество строителей — это немногим менее всего населения Смоленска. Равных по масштабу строительных площадок Россия еще не видела.

К архитектурной символике можно отнести и размер Смоленской крепости. Как известно, Смоленская крепостная стена больше не только гипотетического детинца Смоленска, городской крепости XII века или крепости XVI века. Она охватывала и не застроенную в тот момент часть города. Немногие крепости мира могут похвастаться тем, что охватывают территорию размером с государство. Крепостная стена протяженностью около 6 километров охватывает территорию свыше 200 гектаров. Крепость как первый национальный проект России, символизирует все государство в целом. Восстановить это значение — важно и необходимо.

<sup>45</sup> Хозеров И. М. Город Смоленск в начале XVII века. Смоленская оборона. 1609–1611 гг. : [сборник исторических и литературно-художественных материалов]. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1939. — С. 227–238.

<sup>46</sup> Там же. — С. 249.

Увеличение количества башен сделало крепость еще более технически совершенной. Несмотря на очевидное архаичное решение, продиктованное во многом идеологической программой, заложенной при возведении крепости, зодчие крепости смогли получить максимальный результат от технического и архитектурного решения. Строительство Смоленской крепостной стены приписывают уже упомянутому выше государеву мастеру Фёдору Савельевичу Коню. Мастер за несколько лет до работы в Смоленске выстроил Белый город в Москве и, как считается, создал собственный стиль. Смоленская крепость стала первым оборонительным сооружением Европы, обладающим выраженным и продуманным архитектурным декором.

Особое оформление получили воротные башни крепости. Арки ворот обрамлены сложной композицией из белокаменных лопаток, перебитых раскрепованными профилированными карнизами. Тонкий профилированный архивольт



**Рис. 19.** Вид Смоленска времен Петра Первого.  
Фрагмент издания Ивана Орловского «Смоленская стена. 1602–1902.  
Исторический очерк Смоленской крепости в связи с историей Смоленска»

завершает арку ворот сверху, придает целостность всей композиции рамы. Аналогичные профилированные карнизы использованы в оформлении углов воротных башен, также обрамленных лопатками, но выполненными уже в лицевой кирпичной кладке. Восточные Авраамиевские ворота, обращенные в сторону Москвы, со стороны въезда оформлены серией лопаток, придающих фасаду башни практически готическую вытянутость, усиленную расположением башни на холме.

Столь большое строительство, как Смоленская крепостная стена, было заметно ритуализировано. Как фиксирует последовательность действий Бориса Годунова Новый летописец, правитель «...пошел в Смоленск с великим богатством и, идучи, дорогою, по городам и по селам поил и кормил, и кто о чем челом побьет, он всем давал [желаемое], являясь всему миру добрым. Приехав же в Смоленск и [повелев] отслужить молебен у Пречистой Богородицы Смоленской и объехав место, где быть граду, повелел заложить град каменный». Тем самым уже на уровне глобальности задумки и реализации было сформировано особое отношение к Смоленской крепостной стене. Смоленская крепость представляется посткартиной, архитектурной утопией, воплощающей представления о городе будущего, идеального города.

И. Хозеров пытается определить год начала строительства крепости, упоминая оценку Н. Мурзакевича (1587 г.), иеромонаха Шупинского (1588 г.)<sup>47</sup>. Опираясь на расходные книги Болдинского монастыря, исследователь определяет датой 1586 год, когда в Смоленск для работ по «городовому делу» был послан представитель монастыря Григорий Суков. Очевидно, этим временем датируется, как минимум, проведение подготовительных работ.

В итоге на берегах Днепра был создан мощный архитектурный ансамбль — символ России. Масштаб архитектурного сооружения, его особое смысловое значение стали символом будущего для россиян XVI–XVII веков. Сейчас это сооружение уже воспринимается памятником давно минувших эпох. Притчей во языцех является сравнение центральных башен Московского кремля и Смоленской крепости: Спасской и Днепровских ворот. Очевидно, что композиция башен как минимум сходна. К тому же очевидна и тождественность размеров. Стоит отметить, что подобное созвучие оборонных объектов не находит прямых аналогов в мировой архитектуре. Развитие военных технологий, как правило, не позволяло буквально копировать прототип. Однако, как упоминалось, идеологическая роль Смоленской крепости позволила внести ряд изменений в уже устоявшуюся на тот момент схему кирпичных укреплений.



*Рис. 20. Изображение Спасской башни Московского кремля с чертежа «Кремленаград», 1613 год*

<sup>47</sup> Хозеров И. М. Город Смоленск в начале XVII века. Смоленская оборона. 1609–1611 гг. — С. 249.

### Крепость как достопримечательность

Столь серьезный архитектурный объект, как Смоленская крепость, не мог не повлиять на застройку города. В то время, когда большинство городов России могли похвастаться исключительно деревянными постройками, застройка Смоленска, окольцованная выдающейся по многим характеристикам крепостной стеной, выглядела совершенно иначе. Конечно, отдельной и далеко не исследованной темой является влияние строительного процесса на экономику и социальное развитие Смоленска. Столь масштабное мероприятие не могло пройти незамеченным для населения города, развития строительного производства в регионе в целом.

Одновременно отметим, что технологии кирпичного строительства не были для Смоленска абсолютно новым знанием. С учетом качества местной глины, равно как и отсутствия месторождений строительного камня, Смоленск относится к городам со значительным распространением кирпичного строительства. В отличие от древнейших русских городов, чьи архитектурные символы созданы из камня (как правило, известняка), Смоленск знаменит именно кирпичным строительством. На настоящий момент известны более 20-ти кирпичных храмов, построенных на территории современного Смоленска с 1101 по 1300 годы. Таким образом, среди европейских городов Смоленск вполне может считаться своеобразной «кирпичной» столицей. Своеобразным «гимном», воспевающим художественные свойства кирпичной кладки, явилась Смоленская крепостная стена.

Так или иначе, но масштабное фортификационное сооружение несомненно, привлекало внимание, являясь выдающейся достопримечательностью Смоленска. И дело не только в том, что с крепостью связаны важнейшие вехи военной истории, но и в том, что она удивляла и поражала как масштабное, трудоемкое и ресурсоемкое сооружение, решенное как эффектный ансамбль, соразмерный целому городу. Интерпретация крепости как крупнейшей городской достопримечательности формировала и формирует до сих пор понимание уникальности крепостной стены.

Немало этому способствовал облик крепости, продиктованный общей эстетикой эпохи: «...объединяющим свойством для многих сооружений эпохи Московского царства стала их подчеркнутая художественность, несомненный артистизм, приводящий к усложненности форм»<sup>48</sup>. В общем мажорное восприятие мира проявилось в узорочье архитектурных решений, на тот момент совершенно не характерных для фортификационных сооружений.

Также способствует этому и рельеф городской территории. Смоленск находится на холмистом берегу Днепра. Все укрепления, возводимые в Смоленске, построены с учетом сложного рельефа, холмов и оврагов городской селитьбы. Башни и другие узловые точки обороны занимают ключевые вершины, а толщина стен обусловлена необходимостью дополнительного укрепления пространств, не имеющих естественных преград.

Подчеркнутая живописность крепости стала предметом восхищения одного из ее создателей — Бориса Годунова, сравнившего кирпичные стены и башни Смоленской крепости с ожерельем на груди «сановитой» боярыни: «...красоты

<sup>48</sup> Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М. : Архитектура-С, 2016. — 512 с.

неизглаженной, подобно которой нет во всей поднебесной, ибо как на важной боярыне красовито лежит многоценное ожерелье, прибавляя ей красоты и горделивости, так Смоленская стена станет теперь ожерельем всея Руси Православной на зависть врагам и на гордость Московского государства»<sup>49</sup>.

Смоленская крепость стала первым оборонительным сооружением Европы, обладающим столь выраженным и продуманным архитектурным декором. Смоленск, как город на западных рубежах России, имел особую репрезентативную роль. Первый крупный русский город, посещаемый как купцами, так и официальными послами, должен был иметь не только мощную, но и красивую крепость. Одной из характерных особенностей крепости является эффектное решение ее декора. Бойницы стен и башен, заключенные в наличники-эдикулы, равномерно прорезают поле стены, предвещая эпоху типового проектирования и четкость классицизма. Элегантное ордерное решение фасадов воротных башен, рассчитанное на небольшую дистанцию, не находит прямых аналогов в русской фортификационной архитектуре. Белокаменный валик, охватывающий весь периметр укреплений, берет свое архитектурное начало в ренессансных итальянских крепостях XIV–XV веков. Выразительной и по-своему таинственной деталью декора воротных башен крепости являются ложные амбразуры, устроенные между четвертым и третьим ярусами. Подобное решение имеют Копытенские и Авраамиевские ворота. Аналогичное решение ранее отличало и несохранившиеся Молоховские и Днепровские ворота. Контраст краснокирпичной кладки и светлого природного камня является характерным для крепостей Московской Руси решением. Обширная Смоленская крепость, во многом отражающая формы Московского кремля, являлась первым крупным «въездным знаком» на западной российской границе. В оформлении использованы двурогие зубцы, ставшие к тому моменту символом Московской Руси. Аналогичные зубцы украсили, к примеру, стены Новгородского детинца вскоре после покорения Великого Новгорода Иваном III.

Репрезентационный характер архитектуры Смоленской крепостной стены продиктован стратегическим положением Смоленска. Яркие детали, контрастные цветовые соотношения, использованные зодчими крепости, впоследствии легли в основу «русского узорочья» XVII века. Комплекс указанных особенностей крепости создал ряд ярких оценок, дающих представление о восприятии памятника на протяжении столетий.

После завершения военных событий XVII века изображение крепости входит в сложившуюся иконографию парной иконы святых Авраамия и Меркурия Смоленского. Следует заметить, что факт того, что башни и стены на этом изображении белые, до сих пор является основой гипотезы об ином первоначальном цветовом решении крепости. Сложившаяся иконография остается практически неизменной на протяжении нескольких столетий. Крепость все более зримо начинает играть роль локуса смоленской идентичности. Важно отметить, что совмещение крепости как знака города и наслоений исторической памяти, связывающих Смоленск с крепостной стеной с XVII века, создало феномен восприятия крепости в качестве основного локального палладиума. Важным понятием, которое «иллюстрирует» Смоленская крепость, является идентичность. Без сомнений, в настоящее время крепость является символом локальной идентичности. Кре-

<sup>49</sup> Цит по: С. 34. *Ильюхов А.* Спасители «ожерелья Всея Руси» // *Край смоленский.* — 2015. — № 2. — С. 34–38.



*Рис. 21. Икона святых Авраамия и Меркурия Смоленских. Начало XVIII в.*

пость присутствует в официальной символике, геральдике, городском девизе, оформлении, рекламе, творчестве поэтов и художников, легендах и преданиях. Редкий город ассоциирует собственную идентичность с городской крепостью,

ограничивая чаще символьную палитру кремлем или городским собором. Прочность смоленской связки является непревзойденной на протяжении столетий.

Крепость, существование которой было очевидным для смолян, гостям города казалась экзотикой. Так, английский архидиакон Коикс, проехавший через Смоленск летом 1778 года, отмечал: «Это самый необычный и исключительно своеобразный город, который я когда-либо видел. Его стены вытянулись по крутым склонам холмов, упираясь в берега Днепра. Его старинного стиля архитектура, нелепые башни и шпили церквей, возвышающиеся над деревьями, настолько густыми, что почти скрывают строения из вида, наличие в городе лугов и даже пахотной земли — все это, смешанное воедино, представляет собой самую необычную и противоречивую сцену»<sup>50</sup>.

Восприятие крепости как достопримечательности вызвало заметное увеличение количества художественных произведений. С XVIII века особым жанром в изображении Смоленской крепости становится архитектурный пейзаж. Одним из первых изображений такого рода следует назвать хранящуюся ныне в Эрмитаже акварель Уильяма Томаса Хэдфилда 1787 года. График достоверно и скрупулезно фиксирует один из наиболее хрестоматийных смоленских видов — Днепровские ворота, за которыми возвышается Успенский собор. Серия фиксационных рисунков Карла Маевского, близких чертежам, с достаточным вниманием к антуражу сохранила для нас ряд утраченных крепостных сооружений. В целом XVIII–XIX века дали большое количество панорам Смоленской крепости. Нередко укрепления уже предстают в облике романтической руины. Крепость начинает символизировать важнейшие исторические события, связанные со Смоленщиной.

Целый цикл произведений связан с событиями Отечественной войны 1812 года. Художники европейских стран в различных изобразительных техниках представили собственную интерпретацию военных событий. Смоленская крепость неизменно становилась архитектурным фоном и ведущим символом пространства, формируя городской силуэт. Работы участников военных событий Христиана Вильгельма Фабер дю Фора и Альбрехта Адама стали художественной хроникой суровых дней. Гравюры Роберта Боуэра и произведения Петера Гесса являются не только иллюстрациями, но и памятниками эпохи. В этом же ракурсе от Московской дороги, как прежде, так и теперь, открывается один из наиболее хрестоматийных видов на крепость: «...с Московской же заставы видна только часть города, обращенная к северо-востоку. Отсюда взор встречает высокую, почти отвесную гору, вершина которой опоясана каменной стеной с башнями, еще уцелевшими от времени...»<sup>51</sup>.

Также к выдающимся художественным произведениям мы можем отнести икону, написанную в дар князю Смоленскому Михаилу Илларионовичу Кутузову и преподнесенную ему гражданами Смоленска. Городская крепость, лишённая части башен, взорванных по приказу Наполеона, составляет ритмическую основу панорамы. Серия картин смоленского художника Виталия Мушкетова, подготовленная к празднованию 100-летия Отечественной войны 1812 года, детально

<sup>50</sup> Иванов Ю. Г. Город — герой Смоленск. 500 вопросов и ответов о любимом городе. — 2-е изд., испр. и допол. — Смоленск : Русич, 2015. — 384 с.

<sup>51</sup> Записки о Смоленске, составленные П. Никитиным. — Москва : тип. Августа Семена, 1845. — 85 с.



представляет события нашествия Наполеона. Открытие выставки произведений художника стало одним из центральных событий визита Николая II в Смоленск 31 августа 1912 года.

Произведения живописца Александра Федотова показывают Смоленскую крепость, пожалуй, с наиболее выгодной позиции — Покровской горы. Хрестоматийная панорама неоднократно становилась предметом восхищения художников. В настоящее время территория Покровской горы в Заднепровье застроена, что лишает смолян и гостей города возможности любоваться прекрасным видом.

Смоленская крепостная стена первоначально рассматривалась с дальних точек. Городская ограда выступала сакральной границей территории с храмами-доминантами. Их тоже необходимо учесть в нашей работе. Позволим себе некоторые допущения, совместив крепостную стену, возведенную на рубеже XVI–XVII веков, и храмы XVII–XVIII столетий. Разработка панорам в таком виде также обосновывается отсутствием иной аргументированной информации.



*Рис. 22. Р. Боуэр. Смоленск. Вид на крепость со стороны Днепра. 1814 г.*

Рубеж XIX–XX веков дал новое понимание смыслового значения крепости. Время подъема национального самосознания потребовало визуализации российской культуры. Крепостная стена, в полной мере отражающая архитектуру эпохи Смуты, стала востребованным объектом изображения. Так, в цикле этюдов, выполненных в 1903–1904 годах, живописец Николай Рерих запечатлел мощь и величие Смоленской крепости. В некоторых живописных фантазиях художника угадываются отдельные мотивы и композиции, почерпнутые им в Смоленске.

Позднее художники Смоленска неоднократно обращались к крепостному ансамблю. Виталий Бухтеев, Владимир Горин, Юрий Мельков, Степан Новиков, Владимир Прудников и другие мастера создали немало выдающихся произведений, художественно интерпретирующих объекты крепости. Уникальный объект наследия и сейчас остается популярным и востребованным у ху-



*Рис. 23. В. Федотов. Вид Смоленска. XIX в.*

дожников и графиков. Однако полное перечисление авторов и их произведений является темой самостоятельного исследования. За минувшие века неисчерпаемый потенциал культурного наследия затронут лишь частично. Сформирован ряд хрестоматийных ракурсов, набор художественных приемов. Смоленская кре-



*Рис. 24. Н. Рерих. Крепость. Начало XX в.*



*Рис. 25. Н. Перих. Башня. 1903 г.*

пость способна удивить, открыть новые грани, в которых отражается творчество современных мастеров изобразительного искусства. В работах художников угадывается огромное уважение к крепости, внимание к ее роли в истории города и страны. В то же время однозначная трактовка крепости в качестве символа города не вызывает сомнений.

Крепостная стена соединяет в цельный ансамбль башни, что неуклонно вызывает ассоциации со строем воинов, выступающих одним мощным фронтом. Этому способствуют и названия частей башен — юбка, шапка, епанча и другие.

Таким образом, очевидно становление факта восприятия Смоленской крепости как уникального объекта, превосходящего все ближайшие аналоги. Тем не менее формулирование окончательного набора уникальных характеристик — еще не решенная задача. Памятуя о том, что говорить об уникальности мы можем лишь в сравнении с чем-либо, следует помнить о предмете сравнения, который может меняться вслед за развитием культуры.



Рис. 26. Ю. Мельков. Смоленский пейзаж. 2015 г.

Продолжая тему восприятия крепостного ансамбля, мы должны проанализировать диапазон наименований, получаемых сооружением. Как известно, интерпретация памятника во многом зависит от того, каким будет первое впечатление. Иначе говоря, чрезвычайно важно то, как зритель для себя «атрибутирует» это произведение искусства. В случае столь редкого памятника, как Смоленская крепость, единство понимания представляется недостижимым. Объект уникален, что предопределяет и его уникальное восприятие. Во многом это проявилось в многообразии названий, которые на протяжении веков получала Смоленская крепость.

Описания Смоленской крепости еще до возведения крепостной стены оставил Сигизмунд Герберштейн в своих «Записках о Московии»: «Эта **крепость**, там, где она простирается в направлении холма — ибо с другой стороны она омывается Борисфеном (одно из названий Днепра. — Прим. авт.), — укреплена рвами, сверх того, острыми кольями, которые защищают от направления врага»<sup>52</sup>. Описание С. Маскевича звучит так: «...между городом и **крепостью** протекает река Днепр, т. е. на одной стороне лежит крепость, а на другой — город. Крепость стоит на возвышении, к Днепру очень отлогом, прорезанном многими глубокими оврагами, и заключает в себе семь гор, между которыми без мостов сообщение было бы весьма трудно. Город к Днепру лежит на месте более ровном и болотистом; а далее возвышается гора, как и в крепости. Стена крепостная толщиной в 3 сажени, а вышиною в 3 копья; башен около ней четырехугольных

<sup>52</sup> Хорошкевич А. Л. Сигизмунд Герберштейн и его «Записки о Московии» // Герберштейн Сигизмунд. Записки о Московии. — М., 1988.

и круглых 38. В наружной стороне каждой четырехугольной башни будет сажен 9 или 10; а башня от башни отстоит на 200 сажен. Окружность крепости более мили»<sup>53</sup>. Созвучно по лексике следующее наименование. «Город Смоленск, одна из мощнейших **крепостей** Европы пал перед Великим герцогом Московии»<sup>54</sup>, — гласит сообщение в *La Gazette* от 12 октября 1654 года.

В 1661 году в составе австрийского посольства Горация Вильгельма Кальвуччи Смоленск посещает барон Августин Майерберг (1612–1688). Майерберг в своих описаниях, опубликованных в «Путешествии в Московию» упоминает о разделении Смоленска на две части — город и **крепость**, границей которых является Днепр. Говоря о крепости, он отмечает следующее: «...она господствует над левым берегом Днепра. Она обнесена стеною в ... 21 фут вышины от земли, из тесаного камня, а свыше 28 футов из кирпича ... и защищена 32 башнями, в равном расстоянии друг от друга. В окружности ее при домах, и то уже редких, встречаются большие дворы и очень много обширных садов»<sup>55</sup>. Также исследуемый объект именуют **каменной крепостью**<sup>56</sup>. Гетман Жолкевский упоминает: «... смоляне, имея древнюю крепость, которая укреплена больше Борисом, если бы не сдалась добровольно, то оставила бы в затруднении короля. Такое мероприятие, т. е. взятие Смоленска, требовало бы много пехоты и большого наряда»<sup>57</sup>.

Одновременно феноменальная протяженность крепостной стены, ее масштаб, композиция практически лишают зрителя как ранее, так и теперь возможности увидеть фортификационное сооружение целиком, с одного ракурса. Вероятно, эти характеристики заставляют человеческое сознание воспринимать объект не в качестве цельного ансамбля, а, напротив, протяженного объема, линейного сооружения. В таком случае — именуемого стеной.

Описание англичанина Уильяма Кокса: «**Стена** длится по холмам до тех пор, пока не достигает Днепра, на ней — древние готескные деревянные башни, напоминающие арабский стиль...»<sup>58</sup>. В 1777 году в «Описании верхов, местностей и форштадтов крепостей» исследуемый объект именуется **каменной городской стеной**<sup>59</sup>. Александр II продолжает использовать понятия XVIII века, указывая в резолюции на прошение о разборке крепости следующее: «**Смоленская городская стена**, представляющая собою один из древнейших памятников отечественной истории, назначена к слому. Было бы желательно более внимательное охранение древних памятников, имеющих подобно **Смоленской стене**, особое историческое значение»<sup>60</sup>. Архитектор К. Маевский 16 июля 1868 года отмечает, что «...самые тяжкие повреждения **стены** были произведены не неприятелем, а мирными обывателями Смоленска, объявившими многолетнюю и самую без-

<sup>53</sup> Устрялов Н. Г. Сказания современников о Дмитрие Самозванце. — СПб., 1859. Ч. 2. — С. 25.

<sup>54</sup> *La Gazette*. — 1654. — P. 1329–1330.

<sup>55</sup> Путешествие в Москву барона Августина Майерберга ... и Горация Вильгельма Кальвуччи. — М., 1874. — С. VI.

<sup>56</sup> РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 8.

<sup>57</sup> Жолкевский С. Записки гетмана Жолкевского о Московской войне. — СПб., 1871.

<sup>58</sup> Coxe W. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. In 5 vols. — L., 1802. V. I. — P. 293.

<sup>59</sup> РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1289. Л. 151.

<sup>60</sup> Цит по: С. 36. Ильюхов А. Спасители «ожерелья Всея Руси» // Край смоленский. — 2015. — № 2. — С. 34–38.

жлостную войну своей некогда **оборонительнице — стене-матушке**»<sup>61</sup>. Напомним читателю характеристику, данную Б. Годуновым: «...красоты неизглаженной, подобно которой нет во всей поднебесной, ибо как на важной боярыне красовито лежит многоценное ожерелье, прибавляя ей красоты и горделивости, так **Смоленская стена** станет теперь ожерельем вся Русь Православной на зависть врагам и на гордость Московского государства»<sup>62</sup>. Такое наименование, как Смоленская стена, встречается в ряде документов XIX века<sup>63</sup>.

Поскольку строительство крепостной стены было важнейшей государственной задачей, в некоторых хрониках встречается упоминание Смоленского **града**<sup>64</sup>.

**Отдельные упоминания крепости содержат экзотические для российской территории понятия.** В грамоте от 12 июня 1604 года Лжедмитрий I даровал Юрию Мнишеку «Смоленщину с самим **замком** с городом Смоленском»<sup>65</sup>. В данном примере территории левобережья и правобережья Днепра разделены.



**Рис. 27.** Схема сравнения размеров Смоленской крепости, Московского и Тульского кремлей

<sup>61</sup> Цит по: С. 36. *Ильюхов А.* Спасители «ожерелья Всея Руси» // *Край смоленский*. — 2015. — № 2. — С. 34–38.

<sup>62</sup> Цит по: С. 34. *Ильюхов А.* Спасители «ожерелья Всея Руси» // *Край смоленский*. — 2015. — № 2. — С. 34–38.

<sup>63</sup> План гор. Смоленска / чертил Д. В. Щетников. — [Смоленск, 1882]. — 21 л. (Ко 111/V–3) РГБ.

<sup>64</sup> Книга называется Новый летописец. Приводится по изданию: *Хроники Смутного времени*. — М. : Фонд Сергея Дубова, 1998. — С. 263–410.

<sup>65</sup> Цит по: С. 57. *Иванов Ю. Г.* Город — герой Смоленск. 500 вопросов и ответов о любимом городе. — 2-е изд., испр. и допол. — Смоленск : Русич, 2015. — 384 с.

Особым вопросом остается восприятие Смоленской крепостной стены в качестве кремля. Проанализировать сложность такого восприятия необходимо отдельно. Нисколько не реже применяется понятие «стена», более близкое по масштабу комплексу. Важно отметить, что именование крепости остается болезненным вопросом для местного сообщества. Автору не раз доводилось слышать смолян, поправлявших оговорки гостей города: «Не кремль, а крепость!» В зависимости от напряженности ситуации пафос фразы значительно варьируется в диапазоне от добродушного замечания до открытой агрессии. Следует признать, что столь яркое отстаивание местной идентичности в архитектурном наследии редко для российских городов.

Нельзя не сказать, что наименование Смоленской крепости кремлем связано с существованием целой плеяды российских кремлевских крепостей, возникших благодаря строительной активности после возведения Московского кремля и более поздней деятельности Приказа каменных дел. Сходство в организации этих процессов предопределило некое визуальное единство, нашедшее отражение и в Смоленской крепости. Кроме этого, Смоленская крепость представляет редкий пример городской крепости, уже практически исчезнувший из исторического ландшафта российских городов. Воспринимая фортификационное сооружение без должных нюансов, зритель неминуемо начинает применять более знакомое и распространенное понятие — кремль. К примеру, так именует крепостную стену и княгиня Мария Клавдиевна Тенишева, некогда принимавшая большое



*Рис. 28. Смоленск. Крепостная стена.  
Авраамиевские ворота и башня Орёл. 1912 год. Фото С. М. Прокудина-Горского*

участие в сохранении и использовании одной из «башен старинного смоленского кремля»<sup>66</sup>.

Смоленская крепостная стена по праву считается самой хорошо сохранившейся городской крепостью России. Это объясняется и характеристиками рельефа городской территории, обуславливающими необходимость некоторых типичных укреплений, и особым пограничным характером города, вынуждавшим градодельцев обеспечить защиту не только центральных участков, но и практически всей его территории за исключением Заднепровского посада. Кроме этого, строительство в Смоленске городской кирпичной крепости было беспрецедентным по своему масштабу.

Таким образом мы зримо убедились в том, что восприятие Смоленской крепости так же многогранно и сложно, как и история ее создания. Из числа многих оборонительных сооружений лишь Смоленская крепостная стена предлагает столь широкий диапазон оценок и понятий. Этот весьма лаконичный обзор дает понимание уникальности интерпретации этого объекта наследия, что объясняется как его высоким статусом среди близких сооружений, так и особенностями восприятия наследия в целом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Крепость формировалась как идеологический символ, знак могущества и незыблемости власти. Потерявшая со временем свое военное значение крепость ныне является памятником минувшим эпохам.

Трансформировался подход к крепости: от восприятия ее как утилитарного объекта до понимания того, что она является уникальным наследием. К настоящему моменту сформировалось понятие уникальности крепости, осознание ее неповторимых характеристик.

Ныне башни и прясла Смоленской крепости выполняют важнейшую роль защиты исторической памяти, являются арт-визуализацией исторической памяти.

На протяжении минувших столетий был создан, развит и сформулирован комплекс уникальных характеристик Смоленской крепости, по которым этот памятник превосходит все аналоги. Во многом это превосходство связано с первоначальными задачами, которые были вызовом для строителей крепости. Задачи создания крупнейшей крепости на стратегически важном направлении требовали достижения высокого уровня развития архитектурно-градостроительных, управленческих, технологических техник и приемов. Уникальность наследия крепости была сгенерирована и событиями военной истории. Столь существенный массив исторических наслоений является ресурсом актуализации объекта. Одновременно столь масштабное наследие сужает выбор сценариев актуализации памятника, что будет рассмотрено далее.

Крепостное наследие в целом формирует мощную матрицу, пронизывающую всю территорию России. Это наследие служит устойчивой платформой для работы по воспитанию патриотизма, необходимых свойств и качеств граждан России, по формированию гражданской идентичности.

<sup>66</sup> Княгиня М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. — Ленинградское отделение : Искусство, 1991. — С. 203.



Особенностью интерпретации культурного наследия является высокое прикладное значение фундаментальных исследований по данной теме. Наиболее лаконичным определением наследия остается его понимание как субстрата национальной идентичности. Соответственно, культурное наследие становится одновременно главным инструментом и ресурсом реализации государственной культурной политики. Вопрос использования культурного наследия наиболее последовательно рассматривается в рамках музеологии. В отношении Смоленской крепости наиболее логичным, на первый взгляд, решением станет создание музея-памятника — музея, создаваемого «на основе музеефикации отдельного памятника истории и культуры»<sup>67</sup>. Этот ансамбль сооружений достоин того, чтобы рассказать лишь о нем. Однако современность диктует более гибкий подход. В 2020 году был создан Государственный музей «Смоленская крепость». Задачей музея как институционального ядра стала постепенная музеефикация объектов крепости по завершении их реставрации. За первые месяцы работы музеем проведена большая работа по продвижению культурного наследия, формулировке своеобразия Смоленской крепости, ее уникальности в общемировом контексте.

## СОКРАЩЕНИЯ

- ГАСО — Государственный архив Смоленской области.  
ИИМК — Институт истории материальной культуры Российской академии наук.  
РГАДА — Российский государственный архив древних актов.  
РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив.  
РГИА — Российский государственный исторический архив.  
РГБ — Российская государственная библиотека.  
РНБ — Российская национальная библиотек.

## ИСТОЧНИКИ

### *Архивные источники*

1. Архив ИИМК. Д. 17.
2. Архив ИИМК. Д. 18.
3. ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 6.
4. ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 17.
5. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 22.
6. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 24.
7. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 51.
8. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 78.
9. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 80.
10. ГАСО. Ф. 84. Оп. 1. Д. 88.
11. ГАСО. Ф. Р-247. Оп. 1т-4. Д. 26.

<sup>67</sup> Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. — М. : Этерна, 2012.

12. ГАСО. Ф. Р-247. Оп. 1т-4. Д. 30.
13. ГНИМА. ОФ-5755/14. Ф. 14. Оп. 34. Д. 14.
14. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1. Св. 4. Д. 16.
15. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 16. Д. 136.
16. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 110. Д. 714.
17. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 121. Д. 753.
18. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 132. Д. 795.
19. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 132. Д. 1035.
20. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 176. Д. 977.
21. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 177. Д. 979.
22. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 184. Д. 1005.
23. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 194. Д. 1042.
24. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 1пр. Св. 201. Д. 1076.
25. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 3. Св. 1. Д. 2.
26. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 3. Св. 35. Д. 181.
27. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 4. Св. 8. Д. 56.
28. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 1. Оп. 4. Св. 26. Д. 140.
29. Муниципальный архив города Смоленска. Ф. 11. Оп. 1пр. Св. 16. Д. 136.
30. РГБ. Ко 111/V-3. План гор. Смоленска.
31. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2, Ед. хр. 612. Л. 16.
32. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 876. Л. 3.
33. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 977.
34. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1071. Л. 21.
35. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1216. Л. 3.
36. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1289. Л. 151.
37. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1289. Л. 153.
38. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1239. Л. 156.
39. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1239. Л. 157.
40. РГВИА. Ф. 3. Оп. 2. Ед. хр. 1239. Л. 156.
41. РГИА. Ф. 218. Оп. 4. Ед. хр. 1528. Л. 21.
42. РГИА. Ф. 1488. Оп. 4. Д. 2.
43. РГИА. Ф. 1488. Оп. 4. Д. 3-8.
44. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 6.
45. РГИА. Ф. 1276. Оп. 4. Д. 720.
46. РГИА. Ф. 1276. Оп. 5. Д. 663.
47. РГИА. Ф. 1293. Оп. 77. Ед. хр. 66.
48. РГИА. Ф. 1293. Оп. 165. Д. 389.
49. РГИА. Ф. 1293. Оп. 165. Д. 394.
50. РГИА. Ф. 1293. Оп. 165. Д. 395.
51. РГИА. Ф. 1293. Оп. 165. Д. 396.
52. РГИА. Ф. 1293. Оп. 165. Д. 397.
53. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 1.

54. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 2.
55. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 4.
56. РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Д. 6-6.
57. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 4.
58. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 5.
59. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 6.
60. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 7.
61. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 8.
62. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 10.
63. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 11.
64. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 65.
65. РГИА. Ф. 1488. Оп. 4. Д. 2-8.

### Научная литература

1. *Агафонов С. Л.* Исследование и реставрация Нижегородского кремля : дис. ... д-ра архитектуры : 18.00.02 ; Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Горький, 1970. — 273 с.
2. *Александров С. В.* Социально-экономическое и политическое развитие Смоленской земли в конце XVI — начале XVII веков : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 ; Смоленский государственный университет. — Брянск, 2008. — 259 с.
3. *Александров С. В.* Смоленская осада, 1609–1611. — М. : Вече, 2011. — 298 с.
4. *Белогорцев И. Д.* Зодчий Федор Конь. — Смоленск, 1949. — 56 с.
5. *Белогорцев И. Д.* Архитектурный очерк Смоленска. — Смоленск, 1949. — 92 с.
6. *Белогорцев И. Д., Софинский И. Д.* Смоленск. — Смоленск, 1952. — 76 с.
7. *Бондаренко И. А.* Теория в истории архитектуры и градостроительства : публикации разных лет. — СПб. : Коло, 2017. — 832 с.
8. *Буссов К.* Московская хроника 1584–1613. — М., Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. — 400 с.
9. *Валуев Д. В., Красильников, И. Б.* Из истории повседневной жизни Смоленска (1929–1985 гг.). Очерки. — Смоленск : Край смоленский, 2014. — 256 с.
10. *Вайль П., Генис А.* Собрание сочинений : в 2 т. Том 1. — Екатеринбург : У-Фактория, 2004. — 960 с.
11. *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. — М.–Л. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1934. — 129 с.
12. *Воротникова И. А.* Кремли, крепости и укрепленные монастыри Русского государства XV–XVII веков. — М. : Буксмарк, 2013. — 800 с.
13. *Герберштейн С.* Записки о Московии : в 2 т. / Сигизмунд Герберштейн ; [редкол. : А. Л. Хорошкевич (отв. ред.) и др.] ; Российская акад. наук, Ин-т славяноведения. — Москва : Памятники ист. мысли, 2008.
14. Исторические сочинения о России XVI в. / А. Поссевино; [Пер., вступ. ст. и коммент. Л. Н. Годовиковой]. — М. : Изд-во МГУ, 1983. — 271 с.
15. Изображение атаки и обороны Смоленска : 1634 (MDCXXXIV) / [Вилг. Гондиус]. — Санкт-Петербург : В тип. К. Жернакова, 1847. — 64 с.
16. *Горлова И. И., Коваленко Т. В., Зорин А. Л.* О соотношении понятий «культурное наследие» и «памятники культуры» в контексте разных исторических эпох // Культурное наследие России. — № 4 (октябрь–декабрь). — 2018. — С. 3–8.
17. Региональная культурная политика : методология, институты, практики : Ценностно-нормативный подход : монография / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, А. В. Крюков и др.; отв. ред.

- А. Л. Зорин; Юж. ф-л Рос. науч.-иссл. ин-та культурного и природ. наследия им. Д. С. Лихачёва. — М. : Ин-т Наследия, 2019. — 206 с.
18. Памятники обороны Смоленска (1609–1611 гг.) / под ред. и с пред. действ. чл. Ю. В. Готье, 1912.
  19. *Грачев В. И.* Описание Смоленской древней крепостной стены в башнями, означенными на генеральном плане под литерами : А, В, С, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, R, S, T, Y. — Смоленск : Б. и., 1844. — 8 с.
  20. *Грачев В. И.* Смоленская крепостная стена по поводу трехстолетнего ее существования 1600–1900. Рус. Архив. 1900, кн. III.
  21. Иллюстрированный путеводитель по г. Смоленску / сост. хранитель древностей Смол. гор. ист.-археол. музея В. И. Грачев. — Смоленск : кн. маг. «Север», 1908. — 101 с.
  22. *Грачев В. И.* Осада г. Смоленска Сигизмундом III (1609, 1610 и 1611 гг.). — Смоленск : Смолен. губ. стат. ком., 1909. — 42 с.
  23. *Грачев В. И.* Смоленский городской историко-археологический музей за 25 лет своего существования (1888–1913 г.). — [Москва : Моск. синодальная тип., 1915]. — С. 477–500.
  24. *Грибер Ю. А.* Образы Смоленска // Край Смоленский. — 2012. — № 4. — С. 12–19.
  25. Древнерусское градостроительство X–XV веков / под общей ред. Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1993. — 391 с.
  26. Градостроительство Московского государства XVI–XVII вв. / под общей ред. Н. Ф. Гуляницкого. — М. : Стройиздат, 1994. — 316 с.
  27. *Дубицкий А.* Исторические известия о геройском сопротивлении смолян полякам в 1609, 1610 и 1611 годах, с видом города Смоленска того времени : (Посвящ. Его Превосходительству Николаю Петровичу Бороздне). — [Смоленск, 1865]. — 42 с.
  28. И. С. Жиркевич и его воспоминания о Смоленске. — Смоленск : Смол. губ. стат. ком., 1904. — 41 с.
  29. *Жолкевский С.* Записки гетмана Жолкевского о Московской войне. — СПб., 1871.
  30. *Журавлева Л.* Смоленск в изображениях художников // Политическая информация. — 1988. — № 15. — С. 27.
  31. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск : тип. подпор. А. Н. Переплетчикова, 1869. — 254 с.
  32. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск : тип. А. Н. Переплетчикова, 1872. — 342 с.
  33. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск : тип. А. Н. Переплетчикова, 1872. — 133 с.
  34. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск : тип. А. Н. Переплетчикова, 1873. — 200 с.
  35. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск : тип. А. Н. Переплетчикова, 1875. — 256 с.
  36. Журналы Смоленского губернского земского собрания. — Смоленск. — 1885. — 542 с.
  37. *Зыкова Е. Г.* «Прехитрые муролы». О влиянии приемов западноевропейского фортификационного искусства XV–XVI вв. на архитектуру Тульского кремля // Тульский краеведческий альманах. Вып. 17. — Тула : Тул. гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого, 2020. — С. 20–37.
  38. *Иванов Ю. Г.* Город-герой Смоленск. 500 вопросов и ответов о любимом городе. — 2-е изд., испр. и допол. — Смоленск : Русич, 2015. — 384 с.
  39. *Ильюхов А. А.* Живая стена. Из истории реставрации Смоленской крепостной стены // Каменное ожерелье России : Материалы докладов научной конференции, посвященной 400-летию Смоленской крепостной стены и Дню славянской письменности и культуры. — Смоленск, 1999. — С. 169–174.
  40. *Ильюхов А. А.* Спасители «ожерелья Всея Руси» // Край смоленский. — 2015. — № 2. — С. 34–38.

41. Казин А. Л. Культура и государственность : учебное пособие. — СПб. : РИИИ, 2019. — 132 с.
42. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. — М. : Этерна, 2012. — 430 с.
43. Кознов И. Е. Наследие как историческая память // Вечное и преходящее в культурном наследии России / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. С. А. Никольский. — М. : ИФРАН, 2010. — С. 133–150.
44. Кондрашев Л. В. Археология Москвы: древние и современные черты московской жизни. — М. : Издательство «Э», 2018. — 256 с.
45. Косточкин В. В. Государев мастер Фёдор Конь. — М. : Наука, 1964. — 176 с.
46. Косточкин В. В. Древние русские крепости. — М. : Наука, 1964. — 143 с.
47. Крепостное зодчество Древней Руси : альбом / авт. текста и сост. д-р ист. наук, проф. В. В. Косточкин; В подборе иллюстраций принял участие науч. сотр. музея А. Г. Налетов; Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. — М. : Изобразительное искусство, 1969. — 168 с.
48. Косточкин В. В. Старым Смоленским трактом. — М. : Искусство, 1972. — 175 с.
49. Косточкин В. В. Проблемы воссоздания в архитектурном наследии. — М. : Знание, 1984. — 64 с.
50. Косточкин В. В. Крепость Смоленска. — М. : Наука, 2000. — 40 с.
51. Красильников И. Б. Смоленск в мировой художественной культуре XVII — начала XIX веков // Смоленск на перекрестке цивилизаций. (Менталитет и повседневная жизнь смоленских жителей по материалам публицистических и литературных произведений XVII–XVIII веков) : коллективная монография. — Смоленск : Издательство СмолГУ, 2014. — 142 с.
52. Краткий хронологический очерк истории города Смоленска, его достопримечательности, учебные заведения, благотворительные и общественные учреждения. — Смоленск : издание Смоленского губернского статистического комитета, 1888. — 99 с.
53. Музеи мира / отв. ред. Е. Е. Кузьмина. — М. : НИИК, 1991 (1992). — 377 с.
54. Кузьмичев А. П. Крепость красна башнями / А. П. Кузьмичев, И. А. Аверченков. — Смоленск : Смядынь, 2003. — 318 с.
55. Лавровский Л. Я. Новые данные для топографии г. Смоленска в начале XVII века по документам Смоленской приказной избы, при воеводе боярине М. Б. Шеине (1608–1611 г.). — Смоленск : Тип. П. А. Силина, 1914. — 33 с.
56. Ласковский Ф. Ф. Материалы по истории инженерного искусства в России. Ч. I. — СПб. : в Тип. Императорской акад. наук, 1858.
57. Левицкий В. С. Цивилизационная близость как фундаментальный ресурс в эпоху электронного средневековья // Мир цивилизаций и «современное варварство» : роль России в преодолении глобального нигилизма : коллективная монография по материалам XVI Международных Панаринских чтений / отв. ред. В. Н. Расторгуев; науч. ред. А. В. Никандров / Рос. науч.-исслед. ин-т культурного и природ. наследия им. Д. С. Лихачёва (Институт Наследия); Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова, Филос. ф-т. — М. : Институт Наследия, 2019. — С. 120–125.
58. Лежава И. Г. Будущее городов // Фундаментальные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2009 году: науч. тр. РААСН : в 2 т. Т. 1 / РААСН, Иван. гос. архит.-строит. ун-т; под ред. А. П. Кудрявцева [и др.]. — М.–Иваново, 2010. — С. 24–32.
59. Лежава И. Г. Ле Корбюзье. Уроки Мастера // Современная архитектура мира. Вып. 6 / отв. ред. Н. А. Коновалова. — М.; СПб. : Нестор-История, 2016. — С. 120–149.
60. Лихачёв Д. С. Письма о добром. Письма к молодым читателям. Письмо сорок первое. Память культуры. — СПб., 1999 // Грани эпохи: электрон. журн. — URL: <http://grani.agni-age.net/edu/likhachev14.htm> (дата обращения: 07.05.2017).
61. Путешествие в Московию барона Августина Майерберга, члена Придворного совета и Горация Вильгельма Кальвуччи, кавалера и члена Правительственного совета нижней Австрии,

- послов августейшего римского императора Леопольда к царю и великому князю Алексею Михайловичу в 1661 году, описанное самим бароном Майербергом. — М. : О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1874. — 216 с.
62. Макарская Т. В. Вариации «порядка сборки» архитектурной системы // Наука, образование и экспериментальное проектирование : Материалы международной научно-практической конференции 11–15 апреля 2011 г. : сборник статей. — М. : МАРХИ, 2001. — С. 28–29.
63. Максимов П. Н. Всеобщая история архитектуры. Том VI. Архитектура России, Украины и Белоруссии / П. Н. Максимов (отв. ред.). — Л., М. : Стройиздат, 1968. — 565 с.
64. Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. — М. : Стройиздат, 1975. — 240 с.
65. Мальро А. Зеркало лимба : сборник. М. : Прогресс, 1989. — 515 с.
66. Борьба за Смоленск (XVI–XVII вв.) / В. Мальцев ; под науч. ред. д-ра ист. наук проф. А. Савича. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1940. — 346 с.
67. Межуев В. М. Идея культуры: очерки по философии культуры. — М., 2006. — 277 с.
68. Развитие культурно-образовательной среды Смоленской губернии во второй половине XIX — начале XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : специальность 13.00.01 / Мертенс Елена Сергеевна ; [Смол. гос. ун-т]. — Смоленск, 2006. — 21 с.
69. Мильчик М. И. Кремли России, построенные итальянцами, и проблема их дальнейшего изучения // Кремли России : Материалы и исследования. Вып. № 15. — М., 2003. — С. 509–517.
70. Миронов А. С. Экология культуры и приоритеты гуманитарных ценностей как основания культурной политики // Экология культуры — учение о сохранении культурного наследия и вечных ценностей культуры: к 110-летию со дня рождения академика Д. С. Лихачёва // Научный сборник по материалам Международной юбилейной научной конференции «Экология культуры — учение о сохранении культурного наследия и вечных ценностей культуры: к 110-летию со дня рождения академика Д. С. Лихачёва», 26 октября 2016 г. в Российском научно-исследовательском институте культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва / отв. ред. С. Ю. Житенёв. — М. : Институт Наследия, 2017. — С. 97–104.
71. Модестов Ф. Э. Смоленская крепость. — Смоленск : Центр по охране и использ. памятников истории и культуры Смол. обл., 2003. — 143 с.
72. Молочников А. М. Смоленские стрелецкие приказы и их руководители в Смутное время [Электронный ресурс] // История военного дела : исследования и источники. — 2012. Т. III. — С. 321–369.
73. Молочников А. М. «У Государева дела, у «слухов»: саперная служба в Смоленске в 1609–1611 гг. [Электронный ресурс] // История военного дела : исследования и источники. — 2014. Т. V. — С. 23–70.
74. Молочников, А. М. Земский совет в осажденном Смоленске и его влияние на патриотический подъем 1610–1611 годов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2017. — № 2. — С. 46–50.
75. Мурзакевич Н. А. История губернского города Смоленска от древнейших времен до 1804 года : Собранный из разных Летописей и Российских деесписателей / Трудями Д[якона] Н. Мурзакевича. — Смоленск : Губ. правл., 1804.
76. Никитин П. Е. История города Смоленска. — М. : Тип. С. Селивановского, 1848. — 403 с.
77. Записки о Смоленске, составленные П. Никитиным. — Москва : тип. Августа Семена, 1845. — 85 с.
78. Носов К. С. Итальянское влияние на русское оборонительное зодчество // Военно-исторический журнал. — 2002. — № 5. — С. 46–51.
79. Носов К. С. Русские средневековые крепости. — 2-е, изд., дополн. и перераб. — М. : Яуза-Каталог, 2019. — 304 с.
80. Носов К. С. Теория и практика итальянского военного зодчества эпохи Возрождения: взгляды Альберти и Филарете применительно к Каstellо Сфорцеско // Вопросы всеобщей истории

- архитектуры. Вып. 13 / Гл. ред. и сост. А. Ю. Казарян. — М.; СПб. : Нестор-История, 2019. — С. 257–271.
81. *Овчинников В. М.* Смоленск в начале XVII века — взгляд извне, взаимодействие и этностереотипы // Смоленск на перекрестке цивилизаций. (Менталитет и повседневная жизнь смоленских жителей по материалам публицистических и литературных произведений XVII–XVIII веков) : коллективная монография. — Смоленск : Издательство СмолГУ, 2014. — С. 36–55.
  82. *Орловский И. И.* Смоленская стена. 1602–1902. Исторический очерк Смоленской крепости в связи с историей Смоленска. — Смоленск, 1902. — 219 с.
  83. Смоленск и его стены : краткая история Смоленска и его крепости : (к 300-летию юбилею городской стены) / И. И. Орловский. — Смоленск : Паровая тип.-лит. Я. Н. Подземского, 1902. — 48 с.
  84. *Орловский И. И.* Смоленск в истории Дома Романовых. — Смоленск : Смоленский губ. статистический комитет, 1904 (Типография П. А. Силина). — 53 с.
  85. *Орловский И. И.* Смоленский поход Царя Алексея Михайловича в 1654 году. — Смоленск : Изд. Смоленского губернского статистического комитета, 1905 (Тип. П. А. Силина). — 75 с.
  86. *Павлинов А. М.* История русской архитектуры. — М. : Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерева, 1894. — 264 с.
  87. *Пастухова З. И.* Архитекторы России. — Смоленск : ООО «Издательство «Радопа», 2013. — 136 с.
  88. *Пастухова З. И.* Скульптурные памятники на Смоленщине. Знаменитые земляки. — 7-е изд., перераб. и доп. Смоленск : Издательство «Радопа» 2015. — 110 с.
  89. *Пастухова З. И.* Смоленщина в мировой культуре. — 2-е изд. — Смоленск, 2021. — 104 с.
  90. *Перлин Б. Н.* Смоленск и его улицы. — Смоленск : Смядынь, 2012. — 271 с.
  91. *Перлин Б. Н.* Смоленск глазами смолянина (Мой родной Смоленск) / вступит. ст. И. Б. Мануйловой. — Смоленск, 2021. — 306 с.
  92. *Пилявский В. И.* История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. — М. : Архитектура-С, 2003. — 512 с.
  93. *Пиляк С. А.* Потенциал реконструкции подвзвез Смоленской крепостной стены // Научно-популярный журнал о фортификационных сооружениях «Смоленская крепостная стена». — 2020. — Вып. № 1. — С. 40–42.
  94. *Пиляк С. А.* Особенности интерпретации наследия фортификационной архитектуры // Образные характеристики городской среды как ресурс развития территории : материалы Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 1 октября 2020 г.) [Электронное издание] / отв. ред. Ю. Р. Горелова, О. В. Петренко. — Омск : Сибирский филиал Института Наследия, 2020. — С. 221–226.
  95. *Пиляк С. А.* Смоленская крепостная стена. Дизайн-репрезентация российской культурной идентичности // Концепции в современном дизайне: Сборник материалов II Всероссийской научной онлайн-конференции с международным участием. Вып. 2. — М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2020. — С. 224–226.
  96. *Пиляк С. А.* Фортификационная архитектура России: вопросы интерпретации и актуализации // Гуманитарные проблемы военного дела. — 2020. — № 3 (24). — С. 122–125.
  97. *Пиляк С. А.* Музеи Смоленской крепости // Научно-популярный журнал о фортификационных сооружениях «Смоленская крепостная стена». — 2020. — Вып. № 2. — С. 54–57.
  98. Княжеская местность и храм князей в Смоленске : Историко-археол. исслед. в связи с историей Смоленска / сост. С. П. Писарев. — Смоленск : типо-лит. Ф. В. Зельдович, 1894. — 296 с.
  99. *Писарев С. П.* Историческое и географическое описание города Смоленска. — Смоленск : тип. П. А. Силина, 1898. — 31 с.
  100. *Плужников В. И.* Термины российского архитектурного наследия. — М. : Искусство, 1995. — 158 с.

101. Подлинное дело о строении Смоленска // Собрание грамот Соловецкого монастыря. Т. 1. 1835. Шиф. 18/1477. Д. 89. Л. 136–138.
102. Подробный атлас Российской империи с планами главных городов. — СПб. : Издание картографического заведения А. Ильина, 1871. — 126 с.
103. *Покрышкин П. П.* Смоленская крепостная стена. Отчет об осмотре ее, произведенном в январе 1903 года, с краткой исторической справкой // Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 12. — СПб. : Типография Главного Управления уделов, 1904. — С. 1–25.
104. *Подъяпольский С. С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV–XVI вв. // Советское искусствоведение. — 1986. — № 20. — С. 62–91.
105. *Поляков Т. П.* Смерть музея, или Музейная экспозиция как феномен 20 века (часть первая) // Музей. — 2007. — № 3. — С. 12–21.
106. *Пруссак А.* О положении строительного дела в Московском государстве до конца XVII века // Зодчий. — 1914. — № 1–2. — С. 1–14.
107. *Рабинович М. Г.* Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт. — М. : Наука, 1976. — 285 с.
108. *Раппопорт П. А.* Зодчество Древней Руси. — Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1986. — 159 с.
109. *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). — Санкт-Петербург : Наука, 1994. — 158 с.
110. *Раппопорт П. А.* Архитектура средневековой Руси. Избранные статьи. К 100-летию со дня рождения. — СПб. : Лики России, 2013. — 325 с.
111. *Рескин Дж.* Лекции об искусстве. — М. : Б.С.Г.-Пресс, 2006. — 318 с.
112. Актуальные проблемы экономики культурного наследия / под ред. А. Я. Рубинштейна. — М. : Государственный институт искусствознания. 2016. — 108 с.
113. *Саваренская Т. Ф.* Западноевропейское градостроительство XVII–XIX вв. : Эстетические и теоретические предпосылки. — М., 1987. — 188 с.
114. *Саваренская Т. Ф., Швидковский Д. О., Петров Ф. А.* История градостроительного искусства. Поздний феодализм и капитализм. — М. : Стройиздат, 1989. — 390 с.
115. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Смоленская область. — М. : Наука, 2001. — 646 с.
116. *Семевский М. И.* Путевые очерки, заметки и наброски. Поездка по России в 1890 г. (V. Смоленск) // Русская старина. — 1890. — № 12 (декабрь).
117. Международный журнал исследований культуры. — 2016. — № 3 (24). — С. 17–24.
118. *Смирнова А. Т.* Крестьяне на строительстве крепостной стены в г. Смоленске во второй половине XVII в. // Землевладение и повинности феодально-зависимых крестьян. — Смоленск, 1982. — С. 27–39.
119. Смоленск. Путеводитель. — М., Смоленск : Западное областное государственное издательство, 1933. — 167 с.
120. Смоленская оборона. 1609—1611 гг. : сборник исторических и литературно-художественных материалов. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1939. — 267 с.
121. Смоленский альманах. Книга вторая. — Смоленск: Смоленское областное государственное издательство, 1947. — 280 с.
122. *Сперанский А. Н.* Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. — М. : РАНИОН, 1930. — 221 с.
123. *Столяров В.* Памятники смоленской старины // Смоленский альманах. Книга вторая. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1947. — С. 272–280.
124. Описание путешествия польского посольства в Москву в 1678 году / Бернгард Таннер ; пер. с лат., прим. и прил. И. Ивакина. — Москва : Унив. тип., 1891. — 203 с.



125. Торжественное празднование в г. Смоленске 3 июня сего 1911 года 300-летия со времени героической 20-месячной защиты Смоленском своей родины от поляков в годы лихолетья и междоусобицы. — Смоленск : Смол. ист.-археол. ком., 1911. — 8 с.
126. Угрин И. М. Российская государственность и имперская парадигма: философский анализ. — М. : ИФ РАН, 2017. — 106 с.
127. Флоренский К. П. О сохранении памятников культуры. Мысли натуралиста // Памятники Отечества. Книга вторая. — М. : Современник, 1975. — С. 44–58.
128. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины : Опыт православ. теодицеи в двенадцати письмах / Священник Павел Флоренский. — М. : Лепта, 2002. — 812 с.
129. Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. Т. 3. Ч. 1. [У водоразделов мысли] / сост. А. С. Трубачева; под общ. ред. А. С. Трубачева. — М. : Мысль, 1999. — 257 с.
130. Хозеров И. М. Новые данные о смоленской городской стене. — Смоленск : Зап. обл. о-во краеведения, 1930 (гос. тип. им. Смирнова). — 31 с.
131. Хозеров И. М. Город Смоленск в начале XVII века // Смоленская оборона. 1609–1611 гг. : сборник исторических и литературно-художественных материалов. — Смоленск : Смоленское областное государственное издательство, 1939. — С. 227–238.
132. Хроники Смутного времени. — М. : Фонд Сергея Дубова. 1998. — 608 с.
133. Хэмпэрэк Д. Польская поэма XVII века о великолепии Смоленска // *Studi Slavistici*. — 2009. — № VI. — С. 235–249.
134. Царские указы о походе под Смоленском. — М., 1847. — 40 с. — Отт. из журн.: Чтения в О-ве истории и древностей рос. — М., 1847. № 1. — 40 с.
135. Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством. — М. : Архитектура-С, 2016. — 512 с.
136. Швидковский Д. О., Есаулов Г. В., Карелин Д. А., Ревзина Ю. Е. Прошлое и будущее классической архитектуры. — М. : Архитектура-С, 2017. — 527 с.
137. Ширяев С. Д. Смоленск и его социальный ландшафт в XVI–XVII веке. Смоленск : Западное областное бюро краеведения, 1931. — 62 с.
138. Ширяев С. Д. Этюды по истории архитектуры Смоленска и белорусской Смоленщины. — Смоленск : Изд. Смолен. гос. музеев и Губоно, 1924. — 93 с.
139. Щенков А. С. Архитектурно-градостроительное наследие в научных исследованиях РААСН // Фундаментальные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2009 году : науч. тр. РААСН : в 2 т. Т. 1 / РААСН, Иван. гос. архит.-строит. ун-т; под ред. А. П. Кудрявцева [и др.]. — М.–Иваново, 2010. — С. 50–53.
140. Янышевский П. Когда была окончена Смоленская стена // Смоленский вестник. — 1901. — № 20.
141. La Gazette. — 1654. — P. 1329–1330.
142. Coxe W. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. In 5 vols. — L., 1802. V. I. — P. 293.

---

## *Вторая премия*

# СОХРАНЕНИЕ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ УНИКАЛЬНОСТИ СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ РЕКРЕАЦИОННЫХ ЗОН

---

*КОЛЕСНИК Ольга Андреевна*  
*Алтайский государственный институт культуры*

---

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность.** В современных условиях глобализации мировой экономики активными темпами развивается индустрия туризма. При этом одной из тенденций его развития выступает ориентир на внутренние российские направления, что подчеркивается в Стратегии развития туризма в Российской Федерации до 2035 года<sup>1</sup>. Очевидно, что развитие внутренних туристических отраслей требует строительства новых и благоустройства уже имеющихся мест отдыха, оздоровления и культурно-познавательных объектов. Здесь особое значение придается организации и формированию рекреационных территорий, требующих реформирования их планировочной структуры с учетом соблюдения и улучшения экологических условий и региональной специфики.

К территориям рекреационной направленности относят места, предназначенные для санаторно-курортного лечения, отдыха и удовлетворения культурно-познавательных потребностей населения. Ресурсами рекреационных территорий выступают «природные комплексы и их компоненты (рельеф, климат, водоемы, растительность, животный мир); культурно-исторические достопримечательности и экономические возможности»<sup>2</sup>. Важно подчеркнуть, что часть рекреационных территорий относится к особо охраняемым природным объектам, что прописано в Федеральном законе «Об особо охраняемых природных территориях» от 14.03.1995 № 33-ФЗ<sup>3</sup>.

Следовательно, для благоустройства этих мест с целью визуальной привлекательности, удобства, экономичности, функциональности и сохранности природных объектов и территорий требуются нестандартные дизайнерские решения организации средового пространства. Вместе с тем, несмотря на активную

---

<sup>1</sup> Стратегия развития туризма в Российской Федерации на период до 2035 года. — URL: <http://government.ru/docs/37906/> (дата обращения: 12.08.2022).

<sup>2</sup> Альмухамедова О. А., Чубко Ю. В. Рекреационный комплекс: типы, задачи и условия формирования // Современные наукоемкие технологии. — 2014. — № 7–2. — С. 150–152. — URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=34459> (дата обращения: 12.08.2022).

<sup>3</sup> Федеральный закон «Об особо охраняемых природных территориях» от 14.03.1995 № 33-ФЗ (последняя редакция). — URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_6072/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_6072/) (дата обращения: 12.08.2022).

реконструкцию, строительство и благоустройство рекреационных территорий, определенная часть таких мест по-прежнему находится в плачевном состоянии. Особенно это касается региональных особо охраняемых природных территорий. Органы административно-территориального управления, несомненно, по мере своих возможностей оформляют территории, но в своем большинстве это касается лишь наведения порядка, обустройства мест проживания, питания, стоянок для транспорта и смотровых площадок, что в целом имеет однотипную структуру, незначительно учитывающую лишь особенности ландшафта.

Так, рассматривая особо охраняемые природные рекреационные территории Алтайского края, следует акцентировать внимание на наличии здесь семи заповедников, которые имеют огромную востребованность среди туристов. Особым спросом пользуется Лебединый заказник на озере Светлом. Это единственное место в России, где на незамерзающем озере зимуют стаи лебедей. Однако средовое оформление этого уникального места оставляет желать лучшего, в связи с чем имеет низкую узнаваемость среди российских туристических брендов.

Таким образом, **проблема исследования** формулируется как противоречие между современными тенденциями в индустрии туризма, требующими благоустройства региональных мест посещения туристов, в частности особо охраняемых природных комплексов, и необходимостью целостного средового подхода к их оформлению с учетом комплекса социальных, функциональных, художественно-пластических и технологических факторов.

**Степень изученности проблемы.** Проблемы современного дизайн-проектирования в настоящее время активно и глубоко исследуются ведущими учеными, дизайнерами, художниками, искусствоведами и специалистами из смежных областей науки, основываясь на разных подходах к обозначенным проблемам.

В частности, В. Л. Глазычев, М. Каган, К. М. Кантор, А. Г. Раппапорт, Г. П. Шедровицкий историю развития дизайна, выделяют типологические признаки и акцентируют внимание на культурологической составляющей проектно-художественной деятельности и его социальном значении.

К вопросам формообразования, композиционного моделирования, конструирования, метафоричностью и образностью художественного образа обращались такие ученые, как А. А. Грашин, Е. В. Жердев, А. В. Иконников и др.

Вопросы проектирования экологических средовых объектов рассмотрены в трудах российских ученых, инженеров и архитекторов (Т. Ю. Быстрова, О. В. Падалко, М. В. Панкина, Т. А. Путинцева, И. А. Сосунова, Ю. В. Мухлынкина, А. О. Глазычева и др.). Экологический подход выявляется в трудах С. М. Михайлова, В. Р. Аронова, Н. В. Воронова, З. А. Николаевской и др.

Обозначенные труда ученых, несомненно, имеют важнейшее значение в дизайн-проектировании среды туристических комплексов, но вместе с тем присутствует недостаточная разработанность средовых туристических мест, находящихся на особо охраняемых природных территориях, что, безусловно, актуализирует тему нашего исследования.

**Объект исследования:** средовой дизайн.

**Предмет исследования:** дизайн-проектирование территории рекреационных зон.

**Цель исследования** — выявить возможности популяризации регионального туристического объекта посредством разработки дизайн-концепции средового наполнения территории государственного природного комплексного заказника

краевого значения «Лебединый» с учетом сохранности его экологической структуры как особо охраняемой природной территории.

Для реализации указанной цели определены **задачи**:

1. Изучить теоретические аспекты средового дизайна, его значимые функции и специфику функционирования на современном этапе.
2. Охарактеризовать зарубежный и отечественный опыт средового оформления рекреационных территорий.
3. Выявить проблемы и перспективы средового дизайн-проектирования рекреационных зон.
4. Разработать и научно обосновать дизайн-концепцию средового наполнения территории государственного природного комплексного заказника краевого значения «Лебединый».

**Методология работы.** Исследование базируется на комплексе подходов: историко-культурологическом, архитектурно-региональном и экологическом, способствующих целостному изучению феномена современного архитектурного проектирования. Также в исследовании задействованы теоретические концепции структурно-функционального подхода, позволяющие проанализировать современные тенденции, стили и направления в единстве процесса дизайн-проектирования.

**Методы работы.** В исследовании были использованы теоретический и эмпирический методы, методы выделения и обобщения, анализа и синтеза. Также в соответствии со спецификой данного исследования применены общенаучные методы (описательный, типологический, структурный, сравнительно-исторический, системный) и специальные методы: наблюдение и анализ, метод систематизации и обобщения результатов, указывающих целесообразные пути решения дизайнерских задач в области эстетизации и экологизации окружающих пространств.

**Новизна исследования** заключается в разработке концептуального дизайнерского предложения по организации и оформлению среды особо охраняемой территории на примере дизайн-решения туристической инфраструктуры заповедника «Лебединый», учитывающего экологические аспекты сохранности места и создающего эстетическую привлекательность, функциональность для туристов.

**Теоретическая значимость работы** заключается в обобщении подходов к определению современного проектирования туристических комплексов, имеющих рекреационный характер и расположенных на особо охраняемых природных территориях, учитывающих природно-географические особенности, экологические и эстетические требования. Рассмотрены теоретические аспекты, связанные со спецификой архитектурно-дизайнерского проектирования, взаимосвязью и взаимообусловленностью функциями дизайна, пониманием его как процесса художественной деятельности.

**Практическая значимость работы.** Настоящее исследование будет полезно для начинающих дизайнеров в области проектирования туристических комплексов на рекреационных территориях. Разработанная автором дизайн-концепция средового наполнения территории заказника, обладающая функциональными и эстетическими качествами, соответствующая личностным представлениям человека о комфорте, удобстве, красоте, экологичности и доступности, может использоваться как основа проектирования подобных объектов.

**Структура исследования.** Исследование состоит из введения, основной части, включающей 4 раздела, заключения, библиографического списка и приложения общим объемом 34 страницы.

## ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

### Раздел 1

#### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СРЕДОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Возникнувшее в начале XX века понятие «дизайн» сегодня прочно вошло во все сферы человеческой жизни. Интегрируя в себе материальную, художественно-эстетическую и научно-техническую составляющую, дизайн выступает межпредметной деятельностью, направленной на удовлетворение духовных и утилитарных потребностей социума. Сегодня дизайн выступает «глобальным феноменом современности, охватывающим всю предметно-пространственную среду обитания человека и создающим “вторую природу”»<sup>4</sup>.

Являясь частью проектной культуры и проектного искусства, дизайн интегрирует формы и методы разных направлений проектно-художественного творчества. Особое место в проектной культуре отводится средовому дизайну, который, хотя и соприкасается тесно с архитектурой, все же имеет существенные различия, выраженные в визуализации объектов проектирования. Если в архитектуре результат ведущей деятельности — это, прежде всего, образ постройки, служащий внешним обликом какого-либо внутреннего пространства, то приоритетным направлением средового дизайна является организация пространства внутри и снаружи этой постройки, создавая в комплексе с архитектурой архитектурный эмоционально воспринимаемый образ.

В. Т. Шимко считает, что только средовой дизайн не может существовать без архитектуры, как, впрочем, и архитектура без него. Только их неразрывное единство способно служить человеку. Ученый подчеркивает: «Проектировать облик улицы или структуру здания без учета, причем досконального, их предметного наполнения безнадежно: абстрактная красота “пустого” пространства будет искажена и даже изуродована незапланированным, но обязательным “по жизни” вторжением функционального дизайна»<sup>5</sup>.

Дизайн — это довольно молодой вид искусства, сложившийся около 100 лет назад. Охватывая все окружающее человека пространство, дизайн стремительно ворвался в современность, формируя новое качество жизни. Г. Б. Минервин, обосновывая специфику дизайна, характеризует его «формирование гармоничной окружающей среды, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека»<sup>6</sup>.

Л. Н. Безмоздин представляет дизайн как «творческую деятельность, благодаря которой обеспечивается оптимальное соответствие окружающей среды материальным и духовным потребностям человека»<sup>7</sup>. Ученый считает, что дизайнерская деятельность — это созидательная активность человека, проявляющаяся

<sup>4</sup> Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн : учеб. пособие. — Бийск : Бия, 2011. — С. 27.

<sup>5</sup> Шимко В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование. — М. : Архитектура-С, 2007. — С. 54.

<sup>6</sup> 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. 36.

<sup>7</sup> Безмоздин Л. Н. В мире дизайна. — Ташкент : Фан, 1990. — С. 11.

в практических результатах, выраженных в пользе, красоте и удобстве. Каждое из этих понятий имеет противоположное начало, такую бифункциональность, предназначенную для одновременного воздействия как на потребителя и его эмоционально-психологическое воздействие, так и на сам объект проектирования. Например, совмещение таких понятий в дизайне, как техника-искусство или утилитарное-эстетическое. Такое понимание дизайна означает постоянное и обязательное стремление к всестороннему совершенству произведения дизайна, порождающему ощущение красоты.

Данный аспект особенно актуален в связи с требованиями к повышению качества жизни посредством организации современной среды проживания человека, в которой дизайн начинает играть роль инструмента сохранения и развития культуры с новым пониманием ценностей жизни, красоты и гармонии. Культурологическое осмысление дизайна необходимо для анализа процессов его комплексного воздействия на человека в социокультурном пространстве окружающей среды, позволяя по-новому взглянуть на современные дизайнерские практики. Но в то же время усложнение состояния современного российского общества в условиях глобализации, преобладание «массовой культуры», доминирование «общества потребления» требуют осмысления и новых подходов к организации средствами современного дизайна среды обитания и гуманизации образа жизни человека. Художественное проектирование предметно-пространственной среды, как и исследование этого процесса, сегодня уже не может рассматриваться вне триады «человек — среда — культура».

Главная цель дизайна — достижение эмоциональной выразительности и художественной гармонии среды обитания в соответствии с их назначением и с целью собирания разнородных элементов в визуальную систему. Для этого используются специфические дизайнерские средства и приемы: композиционно ориентированное формообразование, общая цветовая гамма, единая стилистика и т. п.

Но в то же время дизайн не должен концентрироваться только на обеспечении функциональности, то есть определенной утилитарной функции. Ведь изначально под функциональностью подразумевался широкий комплекс условий, отвечающих ожиданиям целостного человека, а не только «голая функция»<sup>8</sup>. Метафоризм, проявляющийся в современном дизайне, большое значение придает символике вещей, их погруженности в культуру. «В проектировании используются первичные формы, ставшие настолько привычными, что воспринимаются уже на уровне подсознательного»<sup>9</sup>. В этих исходных формах уже изначально закодированы смыслы, понятные человеку определенной культуры и вошедшие в массовое сознание (например, изображение оточенного гусиного пера). Таким образом, совершенствование предметного мира, привнесение в него гармонии и красоты, как бы различно они не понимались, безусловно, служит усилению привязанности к миру, создает системно упорядоченное пространство.

Хотя системность есть свойство, прежде всего, научного познания, качеством системности в той или иной степени обладает также и любое произведение искусства — музыкальное, изобразительное, литературное и пр.

<sup>8</sup> Папанек В. Дизайн для реального мира. — М. : Издатель: Д. Аронов, 2004. — С. 41.

<sup>9</sup> Жердев Е. В. Метафорическая образность в дизайне. — М. : Изд-во МСХА, 2004. — С. 21.

«Системность предметного окружения, системность, положенная в основу дизайнерского решения проблемы, системность программы действий по созданию или совершенствованию объекта дизайн-проектирования любой сложности — это фундаментальное условие профессионального подхода к решению любых типов, видов и объемов задач»<sup>10</sup>.

Также хотелось бы акцентировать внимание на прогностической функции дизайна. Создание гармонично воспринимаемых материальных форм еще не наступившей реальности — это, собственно, и есть цель проектирования в дизайне. Следовательно, актуализация концептуальных и практических вопросов, связанных с совершенствованием художественного уровня объектов предметно-пространственной среды, подтверждает прогностическую и реальную ценность выполненной работы.

Рассматривая среду обитания человека как целесообразно организованную, функционально удобную и эстетически воспринимаемую предметно-пространственную территорию, считаем необходимым акцентировать внимание на взаимопроникновении и тесном сближении приемов, методов, целей и результатов дизайнерского и архитектурного проектного искусства. А. В. Казарин отмечает, что общими принципами этих видов формообразования выступают «одни и те же законы красоты, которые должен знать каждый художник: композиции и гармонизации, масштабности как неперемного условия комфортного и осмысленного существования человека в их среде, тектоники как основы выразительной визуальной организации материалов и конструкций и т. д.»<sup>11</sup>.

В этой связи рассмотрим более подробно базовые теоретические составляющие средового проектирования. Итак, если конечной целью изобразительных и пластических видов искусства является художественный образ, опосредованно воздействующий на воспринимающее сознание потребителя и передающее мысли, чувства и эмоции художника, создавшего его, то результат дизайнерского продукта — это проектный образ как идеальное представление определенной реальности. При этом дизайнерский продукт не исключает возможности перейти в художественный образ посредством доведения его до символично-чувственного обобщения. Но все-таки приоритетной задачей дизайнера является формальное достижение эстетического образа, соответствующего понятию красоты в определенных исторических условиях, и прагматического расчета использования потребителем созданного продукта. Поэтому проектная задача всегда ориентирована в первую очередь на анализ и понимание функциональных и технических качеств будущего объекта проектирования и придание его форм выразительности и эстетичности. Именно доведением до визуального совершенства объекта проектирования и отличается дизайнер от конструктора или инженера. «Функциональные разработки, облеченные в реальные, имеющие зримые черты материально-физические тела, являются каркасом, базой индивидуально-эстетических манипуляций дизайнера, той “глиной”, из которой он “лепит” свои образные предложения»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Иконников А. В. и др. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / ВНИИТЭ; под общ. ред. А. В. Иконникова. — М.: Стройиздат, 1990. — С. 17.

<sup>11</sup> Казарин А. В. Теория дизайна: учебное пособие. Нижегород. гос. архит.-строит. ун-т. — Н. Новгород: ННГАСУ, 2011. — С. 7.

<sup>12</sup> Глазых В. Л. Дизайн как он есть. — М.: Изд-во: Европа, 2011. — С. 26.

Поэтому в дизайне активно используются и эвристические приемы, разработанные в изобретательской, инженерной и конструкторской деятельности. Таким образом, дизайн продуктивно пользуется приемами, разработанными в самых разных сферах творчества, развивая и специализируя их для каждого типа своих задач, подчиняя своей логике и вырабатывая собственный художественный язык.

Все функции комплексных устройств должны решать конкретные жизненные задачи и отвечать своим предназначениям. И их организация с точки зрения композиции, выразительности, эмоционального и информационного содержания, рассчитанного на специфику зрительного восприятия потребителя, конструктивных свойств материалов наделяет работы дизайнера особой ролью — формирование окружающего человека пространства посредством улучшения эстетических, функциональных и эргономических свойств предметно-пространственной среды, наполнить ее новым смыслом, отражающим мировоззрение и мировосприятие современной эпохи.

Следовательно, дизайнер не только технически проектирует предметно-пространственные среды, нужные человеку на данном этапе жизни, но и «формирует ориентиры эстетических предпочтений, вкус, культуру потребления, ценностные и мировоззренческие установки в обществе, в конечном счете — культурные парадигмы, модели поведения»<sup>13</sup>.

Помимо этого, в дизайне важнейшее значение имеет зависимость способов художественного проектирования от технических и технологических условий производства. Это связано в первую очередь с необходимостью массовой реализации дизайнерского продукта и, соответственно, учета материалов, реалистичности воспроизводства и экономичности изготовления, то есть потребительских качеств дизайнерского предложения.

Итак, к основным требованиям и задачам средового проектирования относятся:

- достижение художественной выразительности дизайнерского проектного продукта;
- опора на природно-климатические факторы (рельеф, ландшафт, особенности климата и т. д.);
- учет этнографических аспектов (местные традиции, национальность);
- учет экономических факторов (реалистичность производства);
- анализ социокультурных особенностей (целевая аудитория);
- учет обязательных номенклатурных элементов (размеры, габариты, помещения и т. д.);
- учет прочности конструкций и материалов;
- учет экологических и физико-технических факторов.

Именно поэтому дизайнеру необходимо обладать глубочайшими знаниями в теории и истории искусства и культуры, знать производственно-технологические процессы, уметь наблюдать и анализировать, владеть приемами аргументации и умением убеждать и грамотно презентовать свои проектные замыслы.

---

<sup>13</sup> Быстрова Т. Ю. Вещь, форма, стиль. Введение в философию дизайна. — Москва : [б. и.] ; Екатеринбург : Изд-во: Кабинетный ученый, 2018. — С. 72.



## Раздел 2

### ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СРЕДОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ РЕКРЕАЦИОННЫХ ЗОН

Охватывая всю сферу жизнедеятельности человека, средовое проектирование включает в себя и работу с природными, в том числе и особо охраняемыми территориями. «Проектирование становится на путь активного взаимодействия с природным ландшафтом, одновременно способствуя сохранению биологического разнообразия, стремясь не нарушить природный баланс»<sup>14</sup>.

В настоящее время на особо охраняемых территориях развивается познавательный, экологический туризм, научная деятельность. Обеспечение этих и других функций берет на себя средовое проектирование.

Следовательно, при средовом проектировании особо охраняемых территорий для дизайнеров следует придерживаться четко установленных границ, не позволяющих усугубить функциональную нагрузку и не нарушить естественные природные рельефы и другие факторы. Поэтому любые дизайнерские решения средового проектирования таких мест должны опираться на «Руководство по функциональной организации ООПТ», разработанное в 2019 году<sup>15</sup>. Составители этого руководства выделяют несколько ключевых требований к организации пространства, среди которых:

- 1) четкие установки на функциональное зонирование;
- 2) запрет на вмешательство в естественные природные процессы;
- 3) разрешение только на ту хозяйственную деятельность, которая необходима для функционирования данной природной местности;
- 4) допускается строительство капитальных сооружений при условии проведения научных изысканий и экологического мониторинга;
- 5) также допускается и рациональное природопользование, но не разрушающее окружающую среду и не истощающее биологические ресурсы.

При этом на особо охраняемых территориях не приветствуется ведение экономической деятельности помимо проведения экскурсий в рамках познавательного туризма.

Здесь следует акцентировать внимание, что многие особо охраняемые территории относятся к объектам историко-культурного наследия, что также предполагает сохранность их и естественной природной среды. Однако на данных территориях зачастую расположены и другие объекты туристической инфраструктуры, такие как музеи и информационные центры, позволяющие отнести такие места к рекреационным зонам.

Таким образом, можно выделить следующие рекреационные зоны, требующие деликатного и грамотного дизайнерского решения. Это национальные, природные и дендрологические парки, заказники, ботанические сады.

---

<sup>14</sup> Бабурова В. Н. Средовой подход в дизайн — организации природного ландшафта (на примере особо охраняемых природных территорий) // Интерактивная наука. — 2020. — № 5 (51). — С. 13–18.

<sup>15</sup> Руководство по функциональной организации ООПТ. — URL: [https://bp.irklib.ru/wp-content/uploads/2020/06/3\\_Rukovodstvo\\_po\\_funktsionalnoy\\_organizatsii\\_OOPT.pdf](https://bp.irklib.ru/wp-content/uploads/2020/06/3_Rukovodstvo_po_funktsionalnoy_organizatsii_OOPT.pdf) (дата обращения: 16.08.2022).

Для проектного решения таких территорий рекомендуется выделение определенных зон, к которым относится научно-экспериментальная зона, экспозиционная зона, административная зона и несколько основных функциональных зон для туристов, в том числе для оказания коммерческих услуг (питание, ожидание, приобретение билетов, камеры хранения).

Важное значение в зонировании таких мест имеет зона просвещения, играющая ключевую функцию (туристические тропы, водные пороги и т. д.), возле которых рекомендуется размещать смотровые площадки с панорамными видами, фотозоны, точки обслуживания.

Размещать туристов на особо охраняемых территориях, имеющих рекреационный характер, желательно на сопредельных территориях в гостевых домах или кемпингах, построенных из экологически чистых материалов с оптимальными инженерными системами. Причем кемпинги могут отражать национальные и этнические особенности строительства (например, юрты, чумы и т. д.). Очевидно, что зона гостеприимства должна иметь всю соответствующую инфраструктуру (стоянка для автомобилей, санузлы, костровые зоны, пункты питания, наличие мусорных контейнеров, электроэнергии, связи и т. д.).

Привлекательность такой территории для туристов зависит как от наличия объектов показа, так и от эстетичности, функциональности и удобства предложенного дизайнерского решения, с точки зрения потребителя.

Среди особо охраняемых территорий выделяются три основные группы: «историческая территория, природная территория, рекреационная территория»<sup>16</sup>. Посещение исторического типа местности предполагает знакомство с локальными природными объектами, которые находятся в отдалении от города и требуют длительной поездки, предполагающей маршруты разной сложности в условиях специфики конкретного места. Такие маршруты часто связаны с интересом к культурно-историческим событиям, для популяризации которых создаются исторические центры под открытым небом, памятниковые зоны, архитектурно-этнографические комплексы.

Таким образом, от статуса особо охраняемой природной территории (национальный парк, заказник, заповедник или памятник природы) зависит степень разработки дизайнерских решений, включающих наличие построек, искусственных элементов, используемых материалов, конструкций и т. д.

Природный тип местности — это собственно отдых в удаленной от города аутентичной природной среде, имеющей уникальный ландшафтный характер. «Только в процессе предпроектного исследования на месте дизайнер может увидеть те динамичные линии, которыми являются дороги и линии пешеходного движения, ощутить траекторию движения солнца, господствующий ветер, красивые и безобразные виды, скульптурные формы земли, родники, деревья, выходы скал»<sup>17</sup>.

Поэтому при средовом проектировании крайне важно учитывать все требования и факторы, предъявляемые к наполнению местности такого рода, и максимально учитывать естественные природные процессы.

<sup>16</sup> *Бабурова Н. В., Кирпичев В. А.* Особенности средового подхода в проектировании северного природного ландшафта (на примере дипломных и курсовых работ кафедры средового дизайна СПбХПА им. А. Л. Штигица) // *Интерактивная наука*. — 2019. — № 6 (40). — С. 43–49.

<sup>17</sup> *Саркисян А. Г.* Теоретические аспекты дизайна средового пространства // *Современная наука*. — 2017. — № 6. — С. 223–227.

### Раздел 3

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ-АНАЛОГОВ

«Сеть охраняемых природных объектов в России представлена 250 территориями федерального значения: 110 заповедников, 47 национальных парков, 65 федеральных заказников, 28 федеральных памятников природы, а также более 12 000 ООПТ различных категорий регионального значения»<sup>18</sup>.

Среди отечественных дизайнерских решений средового оформления природных памятников можно выделить проект благоустройства природного заповедника «Мухина балка» (См. *рис. 1–4*). Проект разработан архитектором А. Дороховым, руководителем компании «AD проект».

Природный заповедник «Мухина балка» — это рекреационно-образовательный кластер, расположенный в Аксае и предназначенный для отдыха горожан. Автором дизайн-проекта предложены деревянные настилы как своеобразные экотропы, веревочный парк, велотрек и многоуровневая детская площадка. Основной акцент автор проекта сделал на воссоздании ранее находившейся на территории заповедника Биологической станции и благоустройства образовательной зоны, включающей павильон с амфитеатром для проведения обучающих мастер-классов и лекций<sup>19</sup>.

Также представляет интерес средовое наполнение Воронежского государственного природного биосферного заповедника имени В. М. Пескова (См. *рис. 5*). Это достаточно большая территория с оборудованной инфраструктурой, включающей разработанную навигацию, зоны отдыха, интерактивные музеи, вольерный комплекс, экологические тропы, гостевые домики, дендропарк<sup>20</sup>.

Примером можно привести средовое оформление территории лапландского заповедника, расположенного в центральной части Кольского полуострова (См. *рис. 6*). Это уникальное место обитания редких животных, в том числе дикого северного оленя. На территории этого эколого-экскурсионного комплекса имеются экологические тропы, два музея, чайный павильон, система навигации<sup>21</sup>.

Также привлекает внимание оформление территории Катунского заповедника, расположенного в Усть-Коксинском районе Республики Алтай (См. *рис. 7–8*). Это самая высокогорная часть Алтая — Катунский хребет. К территории заповедника прилегает Гора Белуха (4506 м) — самая высокая точка Сибири, объект Всемирного природного наследия ЮНЕСКО. Очевидно, что постройки, расположенные на территории Катунского заповедника, предназначены только

<sup>18</sup> Особо охраняемые природные территории России: современное состояние и перспективы развития / авт.-сост. В. Г. Кревер, М. С. Стишов, И. А. Онуфрена. — WWF России, 2009. 459 с. — С. 14.

<sup>19</sup> Официальный сайт природного заповедника «Мухина балка». — URL: <https://gorodaksay.ru/13-yanvary-a-sostoyalos-predstavlenie-dizayn-proekta-po-blagoustroystvu-obshchestvennoy-territorii-mukhina-balka.html> (дата обращения: 07.09.2022).

<sup>20</sup> Официальный сайт Воронежского государственного природного биосферного заповедника имени В. М. Пескова. — URL: <https://zapovednik-vrn.ru/gallery/photo-gallery/objects/> (дата обращения: 07.09.2022).

<sup>21</sup> Официальный сайт лапландского заповедника. — URL: <https://wwf.ru/help/projects/otkryvaem-zapovednoe-chunozerev-laplandskom-zapovednike/> (дата обращения: 07.09.2022).

для проживания научных сотрудников и туристов, направляющих к горе Белухе. Вместе с тем часть построек имеет ярко выраженный национальный характер.

Наиболее благоустроенной по сравнению с Катунским заповедником является территория Керженского заповедника, расположенного недалеко от Нижнего Новгорода у притока реки Волги (См. *рис. 9–12*). Здесь находится административный визит-центр, объекты благоустройства, своеобразная входная группа, экологические тропы. Но в целом явно прослеживается отсутствие целостного дизайнерского решения.

Впрочем, практически на всех проанализированных территориях заповедников не имеется комплексных дизайнерских проектов средового оформления. Все имеющиеся на территориях объекты выглядят случайными, выполненными в разное время и разными мастерами, преимущественно без дизайн-проектов.

#### Раздел 4

### ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ СРЕДОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТЕРРИТОРИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПРИРОДНОГО КОМПЛЕКСНОГО ЗАКАЗНИКА КРАЕВОГО ЗНАЧЕНИЯ «ЛЕБЕДИНЫЙ»

#### 4.1. Предпроектное исследование территории государственного природного комплексного заказника краевого значения «Лебединый»

Природный комплексный заказник краевого значения «Лебединый» расположен в Советском районе Алтайского края на озере Светлом. Это единственное место в России, где зимуют лебеди в условиях сибирской зимы.

Этому способствует уникальный климат и грунтовые горячие источники, сохраняющие температуру воды даже в зимнее время  $+4... +6$  °С, вода в озере очень прозрачная. Поэтому в центральной части озера сквозь толщу прозрачной воды можно увидеть десятки родников, питающих озеро водой и выталкивающих из земных недр голубые песчинки. Площадь озера — 48 га, длина — 3600 метров, наибольшая ширина — 120 метров.

С 1967 году озеро облюбовали лебеди-кликунуны, которые с тех пор каждый год прилетают сюда на зимовку. В этой связи в 1973 году был образован государственный природный комплексный заказник краевого значения «Лебединый». Этот заказник служит для поддержания экологического баланса региона, сохранения природного комплекса Нижнего Прикатуныя, сохранения естественных мест зимовки лебедей и других птиц, воспроизводства лося, косули, барсука, зайца, ондатры, бобра, норки, колонка.

На озере зимует примерно около 420–450 лебедей (См. *рис. 14*). Огромное количество белых грациозных птиц, находящихся среди сугробов и льдин, на фоне покрытых густым инеем деревьев представляет собой завораживающее зрелище. Популяция лебедей, обитающих здесь, уникальна еще и тем, что изолирована от других. Птицы из заказника улетают на лето в Салехардскую тундру.

На озере также проживают и дикие утки, и большой крохаль, занесенный в Красную книгу. Местные жители с огромным уважением и трепетом относятся к этим птицам, подкармливают их и не обижают, считают, что они приносят удачу и счастье.

Часть заказника является экскурсионным объектом. Здесь построены смотровая площадка, мостки для наблюдения за птицами, платформа для фотографов. Можно покормить птиц (только приобретенным у егеря кормом).

Это место активно пользуется спросом как у населения Алтайского края, так и туристов. Однако на территории заповедника нет совсем никакой инфраструктуры, кроме типично оборудованных мостков (См. рис. 16–19). Вместе с тем считаем, что именно этот природный комплекс заслуживает оригинального дизайнерского решения, способного его популяризировать не только в пределах страны.

#### **4.2. Концептуальный образ, художественное и функционально-технологическое решение средового комплекса «Лебединый»**

Дизайн-концепция средового проектирования территории государственного природного комплексного заказника краевого значения «Лебединый» включает в себя следующие разработанные элементы: административная зона, зона кемпинга, зона отдыха и беседок, смотровую площадку.

Для того чтобы полноценно перейти к описанию содержания дизайн-концепции проекта следует акцентировать внимание на средствах выразительности, применяемых дизайнерами 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 эстетических категорий 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 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 источники. При учете влияния объекта на человека очень важно различать такие термины, как проектирование, формообразование и композиция.

Архитектурная форма имеет ряд особенностей ее конструктивной основы: геометрические и физические свойства, работу несущих элементов, соотношения несущего и несомого, параметры, организацию конструктивных материалов. Процессом архитектурного формообразования служит композиция, благодаря которой преобразуется в рамках определенных законов природы формообразования.

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 содержащий в себе понятие красоты.

Соединяющим звеном дизайна и эстетики служит ассоциация. Объект воспринимается зрителем положительно, если он гармоничен, обладает целостностью и несет определенное настроение и идею. В дизайне этого помогают добиться 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.

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 наличие или отсутствие, степени развитости предполагает культуру восприятия впечатлений.

При анализе форм и символов были выявлены следующие элементы: окружности, полу окружности, волнистые линии, что было взято за основу модульности. Поэтому смотровая площадка в плане представляет собой семь окружностей, наложенных друг на друга и создающих прогулочные дорожки с разнообразными маршрутами движения.

Плавные формы раскрывают различные ракурсы на озеро Светлое. Ограждение смотровых площадок представляет собой чередование высоких стоик с низкими прозрачными бортиками. Этот прием используется для смены ракурсов и неожиданных перспективных видов по мере движения по прогулочным зонам.

Вся конструкция, расположенная над поверхностью воды, опирается на железобетонные сваи диаметром 20 см, которые вкручиваются в дно озера. Поверхность дорожек настилается террасной доской, выполненной из композитных материалов. Этот материал зарекомендовал себя очень хорошо в сложных климатических условиях. В данном случае: сезонные перепады температур и повышенная влажность (См. рис. 20–28).

Со смотровых площадок посетители могут подкармливать лебедей специальным кормом, который можно купить при въезде на территорию в административном здании.

На берегу озера предусмотрены беседки также круглые в плане, имеющие места для сидения. Зона кемпинга, расположенная с правой стороны при въезде на территорию оборудована местами под палатки, туалетами и колонкой, которая позволяет пользоваться водой.

Административное здание состоит из двух корпусов, которые располагаются при въезде на территорию. В одном корпусе находится администрация, в другом корпусе предполагается размещение кафе и магазина для продажи сувениров и специального корма для лебедей.

Парковочная зона располагается при съезде с дороги на расстоянии не менее 500 метров от территории заказника. Это условие обязательное для того, чтобы не пугать лебедей. Подъезд к территории предусмотрен только для специального транспорта и закрывается шлагбаумом.

В заключение заметим, что посредством всех вышеупомянутых характеристик решаются и композиционные задачи: выявление общих геометрических форм, подчеркивание расположения статичного или динамичного характера композиции, выявление остро сочетающихся в пространстве разных пластических форм.

Формообразование и цвет не могут рассматриваться как средства для создания только 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.

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 символичности, 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 для средового наполнения особо охраняемых территорий.

Таким образом, создается целостное композиционное и проектно-художественное решение средового оформления заказника «Лебединый», представляющее собой гармоничное взаимодействие и взаимопроникновение эстетических и технологических элементов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В условиях активного развития внутреннего туризма познана необходимость, с одной стороны, строительства и благоустройства рекреационных зон. С другой стороны, большинство наиболее значимых и знаковых для посещения туристами мест расположено на особо охраняемых территориях, требующих бережного отношения к сохранению естественной природной среды и памятников историко-культурного значения с учетом экологических факторов.

Анализ средового наполнения региональных особо охраняемых территорий свидетельствует об отсутствии каких-либо дизайнерских решений и преобладании однотипных структур, незначительно учитывающих лишь особенности ландшафта.

В исследовании были выявлены основные требования и задачи средового проектирования, проанализированы документы, определяющие условия средового проектирования на особо охраняемых природных территориях, в состав которых входят и рекреационные зоны.

Рассмотрена целесообразность и специфика планировочных и архитектурных решений, особенностей зонирования, применяемых материалов с учетом сохранности природной естественной среды. Особое внимание в исследовании уделено проблеме гармоничного взаимодействия художественного образа и технологического выполнения дизайн-проекта.

Автором разработана дизайн-концепция средового наполнения территории государственного природного комплексного заказника краевого значения «Лебединый». Выполнена визуализация объектов в разное время года и суток.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альмухамедова О. А., Чубко Ю. В. Рекреационный комплекс: типы, задачи и условия формирования // Современные наукоемкие технологии. — 2014. — № 7 (2). — С. 150–152; — URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=34459> (дата обращения: 12.08.2022).
2. Бабурова В. Н. Средовой подход в дизайн-организации природного ландшафта (на примере особо охраняемых природных территорий) // Интерактивная наука. — 2020. — № 5 (51). — С. 13–18.
3. Бабурова Н. В., Кириичев В. А. Особенности средового подхода в проектировании северного природного ландшафта (на примере дипломных и курсовых работ кафедры средового дизайна СПбХПА им. А. Л. Штигица) // Интерактивная наука. — 2019. — № 6 (40). — С. 43–49.
4. Безмоздин Л. Н. В мире дизайна. — Ташкент : Фан, 1990. — 311 с.
5. Быстрова Т. Ю. Вещь, форма, стиль. Введение в философию дизайна. — Москва : [б. и.] ; Екатеринбург : Изд-во: Кабинетный ученый, 2018. — 374 с.
6. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. — М. : Изд-во: Европа, 2011. — 320 с.
7. Жердев Е. В. Метафорическая образность в дизайне. — М. : Изд-во МСХА, 2004. — 227 с.
8. Иконников А. В. и др. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / ВНИИТЭ ; под общ. Ред. А. В. Иконникова. — М. : Стройиздат, 1990. — 335 с.
9. Казарин А. В. Теория дизайна : учебное пособие. Нижегород. Гос. архит.-строит. ун-т. — Н. Новгород : ННГАСУ, 2011. — 103 с.
10. Минервин Г. Б., Шимко В. Т., Ефимов А. В. и др.: Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. — М. : Архитектура-С, 2004. — 288 с.
11. Особо охраняемые природные территории России: современное состояние и перспективы развития / авт.-состав. В. Г. Кревер, М. С. Стишов, И. А. Онуфреня. — WWF России, 2009. — 459 с.
12. Официальный сайт природного заповедника «Мухина балка». — URL: <https://gorod-aksay.ru/13-yanvaryu-sostoyalos-predstavlenie-dizayn-proekta-po-blagoustroystvu-obshchestvennoy-territorii-mukhina-balka.html> (дата обращения: 07.09.2022).
13. Официальный сайт Воронежского государственного природного биосферного заповедника имени В. М. Пескова. — URL: <https://zapovednik-vrn.ru/gallery/photo-gallery/objects/> (дата обращения: 07.09.2022).
14. Официальный сайт лапландского заповедника. — URL: <https://wwf.ru/help/projects/otkryvaem-zapovednoe-chunozere-v-laplandskom-zapovednike/> (дата обращения: 07.09.2022).
15. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн : учеб. пособие. — Бийск : Бия, 2011. — 188 с.
16. Руководство по функциональной организации ООПТ. — URL: [https://bp.irklib.ru/wp-content/uploads/2020/06/3\\_Rukovodstvo\\_po\\_funktsionalnoy\\_organizatsii\\_OOPT.pdf](https://bp.irklib.ru/wp-content/uploads/2020/06/3_Rukovodstvo_po_funktsionalnoy_organizatsii_OOPT.pdf) (дата обращения: 16.08.2022).
17. Саркисян А. Г. Теоретические аспекты дизайна средового пространства // Современная наука. — 2017. — № 6. — С. 223–227.
18. Стратегия развития туризма в Российской Федерации на период до 2035 года. — URL: <http://government.ru/docs/37906/> (дата обращения: 12.08.2022).
19. Шимко В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование. — М. : Архитектура-С, 2007. — 160 с.
20. Федеральный закон «Об особо охраняемых природных территориях» от 14.03.1995 N 33-ФЗ (последняя редакция). — URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_6072/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_6072/) (дата обращения: 12.08.2022).



## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рис. 1. Проект благоустройства природного заповедника «Мухина балка»  
(туристическая тропа)*



*Рис. 2. Проект благоустройства природного заповедника «Мухина балка»  
(смотровая площадка)*



*Рис. 3. Проект благоустройства природного заповедника «Мухина балка»  
(игровой комплекс)*



*Рис. 4. Проект благоустройства природного заповедника «Мухина балка»  
(развлекательный комплекс)*



*Рис. 5. Воронежский государственный природный биосферный заповедник имени В. М. Пескова  
(административный корпус)*



*Рис. 6. Лапландский заповедник*



*Рис. 7-8. Катунский заповедник*



*Рис. 9. Керженский заповедник (входная группа)*



*Рис. 10. Керженский заповедник*



*Рис. 11. Керженский заповедник (смотровая площадка, мостки)*



*Рис.12. Керженский заповедник (экотропа)*



Рис. 13. Лебединый заказник (фото лебедей)



Рис. 14. Лебединый заказник (информационный щит)



*Рис. 15. Лебединый заказник (фото лебедей)*



*Рис. 16. Лебединый заказник (смотровая площадка)*





*Рис. 17. Лебединый заказник (административная постройка)*



*Рис. 18. Лебединый заказник (часть административной постройки)*



*Рис. 19. Лебединый заказник  
(часть административной постройки)*



*Рис. 20. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки)*



*Рис. 21. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки)*



*Рис. 22. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки для людей с ограниченными возможностями)*



*Рис. 23. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки в осенний период)*



*Рис. 24. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки в осенний период с ближнего ракурса)*



*Рис. 25. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый» (беседка)*



*Рис. 26. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый» (беседка с ночным освещением)*



*Рис. 27. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(визуализация смотровой площадки в зимний период)*



*Рис. 28. Дизайн-концепция проекта оформления заказника «Лебединый»  
(беседка в зимний период)*

---

*Третья премия*

**ГЕЙМИФИКАЦИЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНОЛОГИЙ  
ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ КАК УНИКАЛЬНЫЙ  
ОПЫТ ПОЗНАНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА РОССИИ**

---

*КАРТОВЕНКО Тимофей Владимирович*

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

---

**ВВЕДЕНИЕ**

**Научно-исследовательская работа** — это изыскание автора и изучение передовых технологий с целью прийти к единому понятному выводу об объекте изучения.

**Тема научно-исследовательской работы** звучит так: геймификация с применением технологий дополненной реальности как уникальный опыт познания и популяризации изобразительного искусства России.

**Цель научно-исследовательской работы** заключается в том, чтобы изучить передовой опыт и создать актуальные рекомендации по применению новых технологий в дизайне пользовательского опыта (UI/UX), а также в средовом дизайне.

**AR-технология (Augmented Reality)**. Уникальная технология, позволяющая преобразить пользовательский опыт и переложить его из двух мерного пространства в трехмерный. Приложения дополненной реальности существуют уже несколько десятилетий, однако только недавно технологический прогресс сделал их более доступными массовому пользователю. По сути, AR-технологии преобразует объемные изображения и скан пространства в общие массивы данных, которые накладываются на реальный мир и создают ощущение присутствия. Сегодня большинство приложений дополненной реальности работают с помощью мобильных устройств, но уже сейчас полярность начала смещаться в сторону нативных устройств, таких как умные очки или прозрачные дисплеи. Хотя многие люди знакомы лишь с простыми развлекательными приложениями AR, такими как фильтры Snapchat и игра Pokemon Go, AR применяется в гораздо более широком списке приложений разной направленности. Например, AR-дисплеи «heads-up», которые отображают навигацию по дороге, предупреждения о столкновениях и другую информацию непосредственно в поле зрения водителя, теперь доступны в десятках моделей автомобилей. Переносные AR-устройства для заводских рабочих, которые накладываются на инструкции по сборке или обслуживанию, тестируются в тысячах компаний. AR дополняет или заменяет традиционные руководства и методы обучения все чаще и чаще как более передовой и простой способ.

В более широком смысле AR обеспечивает новую парадигму доставки информации, которая может оказать глубокое влияние на то, как структурируются,

управляются и доставляются данные из Интернета пользователю. Хотя Интернет изменил способы сбора, передачи и доступа к информации, его модель хранения и доставки данных — страницы на плоских экранах — имеет серьезные ограничения: она требует, чтобы люди мысленно переводили двумерную информацию для использования в трехмерный мир. Накладывая цифровую информацию непосредственно на реальные объекты или среду, AR позволяет людям обрабатывать физическую и цифровую информацию одновременно, устраняя необходимость домысливания. Это улучшает нашу способность быстро и точно усваивать информацию, что позволяет больше времени потратить на созидание проецируемым образам и заинтересовать даже не самую изощренную группу.

**Геймификация** — это правила и награды, которые появляются в приложении. Это могут быть очки, уровни, миссии, таблицы лидеров, значки и прогресс. Игровая механика — это то, как пользователи взаимодействуют с приложением и получают следующие шаги и отзывы о своих достижениях.

Игровая же динамика относится к получению эмоций, анализу поведения и желаний, встречающихся в игровой механике, которые находят отклик у пользователей. Примерами могут быть конкуренция в списках лидеров, сотрудничество при выполнении командных миссий, новое сообщество при просмотре других участников в ленте новостей, сбор уникальных значков и сюрпризы при открытии новых миссий. Игровая динамика используется вместе с игровой механикой для стимулирования взаимодействия и мотивации участников.

Геймификация — по своей сути — это стимулирование взаимодействия с целью повышения вовлеченности. Когда люди участвуют в вашей игре они узнают как информацию о продукте (приложении), так и могут применить свои креативные навыки для влияния на продукт.

**Актуальность.** На сегодняшний день изобразительное искусство России включает в себя работы все возможной направленности и является мировым наследием. Однако за последние несколько лет, в связи с ограничениями, человечество столкнулось с серьезной проблемой его демонстрации на широкую публику, возникло снижение охвата. Наиболее простым и понятным решением стало создание онлайн-выставок и высококачественных цифровых сканов, однако в скорее выяснилось, что заинтересованность таким искусством у пользователя значительно ниже, вовлечение опустилось до своего минимума. Еще одним вызовом стала политика «отмены» и запрет демонстрации для отдельных музеев в других странах.

Задачи исследования:

- проанализировать историю развития технологии AR;
- проанализировать передовой опыт музеев;
- проанализировать передовой опыт приложений с применением технологий AR;
- создать рекомендации по применению технологии.

## 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Запуск Pokémon Go имел огромный успех — как для игровой индустрии, так и для дополненной реальности (AR). После запуска в июле 2016 года игра достигла своего пика в августе — почти 45 миллионов пользователей. Несмотря



на то, что Niantic, американская компания по разработке программного обеспечения, разработавшая Pokémon Go, не смогла поддерживать высокий уровень вовлеченности в игру (ее текущая пользовательская база сейчас составляет 30 миллионов пользователей), это явление продемонстрировало потенциал AR для принятия массовой культурой.

Помимо сложных технологических достижений (например, мобильные устройства теперь достаточно мощные, чтобы работать с программным обеспечением AR и системами слежения), массовому внедрению приложений AR способствовали три других элемента:

- содержательный контент;
- реалистичное взаимодействие в трехмерном пространстве;
- уникальность.

Pokémon Go достигает всех этих целей и предлагает полезные рекомендации для разработки будущих AR-игр и приложений за пределами развлечений, таких как маркетинг, мода, туризм и розничная торговля, где количество и популярность коммерческих AR-приложений стремительно растет. Это растущее присутствие AR является результатом долгой и упорной работы, которая была полна проб и ошибок.

### 1.1. Ранние попытки привлечь внимание

Первая технология дополненной реальности была разработана в Гарварде в 1968 году, когда инженер Айвен Сазерленд создал программу отображения AR, устанавливаемую на голову. В последующие десятилетия университеты, компании и государственные агентства продолжали развивать AR для носимых гаджетов и цифровых дисплеев. Эти первые системы накладывали виртуальную информацию на физическую среду.

Так первое коммерческое приложение дополненной реальности появилось в 2008 году. Оно было разработано в рекламных целях немецким агентством в Мюнхене. Это была печатная реклама модели BMW Mini в журнале, которая, когда ее держат перед компьютером с камерой, также появляется на экране. Так как виртуальная модель была привязана к маркерам на печатном рекламном объявлении, пользователь мог управлять автомобилем на экране и перемещать его, чтобы увидеть разные ракурсы, просто вращая лист бумаги. Это было одно из первых маркетинговых приложений, которое позволяло взаимодействовать с цифровой моделью в режиме реального времени.

Позже и другие бренды начали использовать эту идею размещения контента на дисплее и взаимодействия потребителей с ним при помощи физических маркеров отслеживания. Позже более продвинутые версии демонстрирует National Geographic в 2011 году, при помощи технологии дополненной реальности они демонстрируют редкие или вымершие виды животных, как если бы они очутились в торговом центре; в 2013 году Coca-Cola, которая также демонстрирует экологические проблемы, такие как таяние арктических льдов, прямо рядом с вами в зале торгового центра; Disney же в 2011 году, показывает персонажей своих мультфильмов на большом экране в Нью-Йорке на Таймс-сквер, взаимодействующих с проходящими людьми на улице.

В каждом из этих примеров дополненная реальность использовалась для привлечения клиентов на различных мероприятиях или в общественных местах.

Экраны такого типа не всегда масштабируемы, поскольку требуют значительных средств, но всё же до сих пор встречаются. Так, в 2015 году Skoda провела акцию, установив AR-зеркало в Лондоне на железнодорожном вокзале Виктория, чтобы проходящие мимо зрители могли настроить под себя автомобиль, а затем увидеть себя за его рулем на большом экране.

## 1.2. Новый этап. Примерка продуктов дома

Создания цифровых продуктов, чтобы они синхронно двигались в режиме реального времени (обычно с помощью бумажных распечаток), было распространенным подходом при использовании дополненной реальности в начале 2010-х годов, особенно для часов и ювелирных украшений. Эта технология помогала людям виртуально «примерять» на себя продукт. Даже Apple watch были доступны для такой виртуальной примерки. Однако процесс распечатки и вырезания специальной бумажной модели, чтобы она могла поместиться на пальце или запястье, всегда была несколько сложен и требовал определенных усилий от пользователя.

Гораздо более успешные и удобные приложения — это те, которые могут демонстрировать продукт без AR-марок. Примерка виртуальных продуктов с помощью мгновенного распознавания лица или руки до сих пор была одной из наиболее удобных и успешных моделей применения AR в коммерческом контексте, и компании-производители косметики лидировали в этом направлении. Предшественниками этой технологии стали веб-сайты, которые накладывали виртуальный макияж на загруженное фото или аватар. Но позже AR-зеркала, созданные такими агентствами, как Holition, ModiFace и Total Immersion, всё же позволили клиентам накладывать на себя виртуальный макияж в режиме реального времени. Технология, которая легла в основу, очень сложна, поскольку требует постоянной адаптации виртуального макияжа к лицу реального человека. Чтобы создать естественную персонализацию виртуального контента и приблизить его реальности, программное обеспечение использует 2D-технологии и передовые способы отслеживания лиц. Данный эффект позволяет видеть свое лицо, дополненное виртуальным макияжем и не только предлагает более простой и игровой способ оценить его, но и позволяет потребителям подобрать образы, которые они не смогли бы создать самостоятельно, или примерить комбинации, о которых они бы никогда и не подумали. Этого абсолютно нельзя добиться, просто загрузив фотографию на веб-сайт.

Дополненная реальность продолжает развиваться. Лондонское AR-агентство Holition совместно с агентством Coty не так давно запустили уникальное AR-приложение для компании Rimmel, которое позволяет пользователю сканировать макияж другого человека, а затем сразу же примерить его на свое лицо. Такое технологическое новшество выводит процесс создания образа на абсолютно иной новый уровень. Так индустрия моды стала главной рекламой технологии, успев оценить ее практичность и создав потребительский спрос на ее применение, о чем гласят неустанно растущие рейтинги подобных приложений в сети Интернет.

## 1.3. Расширение спектра применений

Помимо реальных примеров и кейсов, богатый объем исследований также показывает, что технология дополненной реальности может быть невероятно

ценным инструментом для изучения различных культурных, исторических и географических аспектов среды. Такой тип приложений часто работает следующим образом: пользователь направляет камеру своего мобильного устройства на маркер, чтобы увидеть объемную визуализацию на экране.

Приложения, разработанные для навигации туристов, начали появляться в 2000-х годах, но изначально были в основном в университетских лабораториях. Сейчас же они стали использоваться все чаще и чаще благодаря технологическому скачку и лучшему пониманию пользовательского опыта. Так в Музее Лондона есть мобильное приложение, которое показывает вам, как в прошлом выглядела конкретный переулок Лондона, в котором вы очутились, — вам только нужно навести на него камеру своего смартфона, чтобы на вашем экране появилась дополненная версия реальности. Аналогичные приложения придуманы для музейного зала, они позволяют посетителям получать больше информации о произведениях искусств, накладывая на них описание в режиме реального времени. Кроме того, существует онлайн-переводчик Google Translate, приложение, которое позволило почти мгновенно переводить текст, будь то вывеска или постер, на язык, который вы сможете прочесть. А звездная карта неба Google может помочь вам определить положение звезд и планет, если вы просто поднимите камеру смартфона на небо.

Каждый из этих примеров хорошо демонстрирует, как технология дополненной реальности эволюционировала, дополняя и преобразовывая то, как пользователи видят продукты и их окружение. Она будет активно продолжать развиваться по мере того, как будет улучшаться пользовательский опыт и расти потребности. Новые приносные (очки или шлемы) устройства и Интернет заставили потребителей ожидать индивидуальных решений с возможностью моментального реального взаимодействия. И AR подогревает аппетит потребителей, тем самым требуя от разработчиков всё более убедительные и креативные визуализации контента.

Однако исследование пользовательского опыта также показало, что, несмотря на более широкое использование таких технологий, потребители не стремятся к полной оцифровке своей повседневной жизни. Скорее, им нужны технологии, которые частично, органично, вплетаются в их повседневную жизнь. Пользователи хотят и ожидают, что их будущий цифровой опыт будет более человечным и эмпатичным, а также будет наполнен эмоциональным содержанием и удивит их случайными событиями, а также обеспечит взаимность и интерактивность и, конечно же, предложит возможность индивидуальной адаптации образов и продуктов. По мере того, как дизайнеры и маркетологи продолжают создавать возможности дополненной реальности, необходимо понять, какие области жизни наиболее важны в изучении и нуждаются в доработке.

## **2. ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ СЕГОДНЯ**

### **2.1. Основные принципы работы технологии**

Дополненная реальность начинается со смартфона, планшета или умных очков — с программным обеспечением AR и камерой. Когда пользователь направляет устройство и смотрит на объект, программное обеспечение распознает его с помощью технологии компьютерного зрения, которая анализирует видеопоток.

Затем устройство загружает информацию об объекте из облака почти так же, как веб-браузер загружает страницу по URL. Фундаментальное отличие заключается в том, что информация AR представлена в трехмерном «опыте», наложенном на объект, а не на 2D-странице на экране. То, что видит пользователь, является частично реальным, а частично цифровым изображением.

Дополненная реальность может демонстрировать данные, поступающих от продуктов в режиме реального времени, и позволяет пользователям управлять ими с помощью сенсорного экрана, голоса или жестов. Например, пользователь может нажать кнопку «Стоп» на цифровом графическом изображении в AR-интерфейсе или просто произнести слово «стоп», чтобы отправить команду через облако на сервер. Оператор, использующий гарнитуру AR для взаимодействия с промышленным роботом, может увидеть наложенные данные о производительности робота и получить доступ к его элементам управления.

По мере перемещения пользователя размер и ориентация AR-дисплея автоматически подстраиваются под меняющийся контекст. Новая графическая или текстовая информация появляется в поле зрения, в то время как другая информация исчезает из поля зрения. В промышленных условиях пользователи в разных ролях, такие как оператор станка и специалист по техническому обслуживанию, могут смотреть на один и тот же объект, но получать различные возможности дополненной реальности, адаптированные к их потребностям.

Трехмерная цифровая модель, которая находится в облаке — «цифровой двойник» объекта — служит мостом между смарт-объектом и дополненной реальностью. Эта модель создается либо с помощью автоматизированного проектирования, обычно во время разработки продукта, либо с помощью технологии оцифровки физических объектов. Затем двойник собирает информацию из продукта, бизнес-систем и внешних источников, чтобы отразить текущую информацию и статус продукта. Это инструмент, с помощью которого программное обеспечение AR точно размещает и масштабирует актуальную информацию об объекте.

## 2.2. Сфера применения дополненной реальности

Три основных способа использования AR примерно соответствуют пути клиентов от осведомленности к заинтересованности и вниманию (хотя они не могут быть взаимоисключающими). В частности, это развлечения, образование и оценка продукта.

**Развлекать:** способность AR преобразовывать статичные объекты в интерактивные и анимированные трехмерные объекты предлагает маркетологам новые способы создания новых впечатлений, чтобы увлечь и развлечь клиентов. Например, Walmart сотрудничал с такими медиакомпаниями, как DC Comics и Marvel, чтобы предоставить избранным торговым точкам эксклюзивные возможности дополненной реальности на тему супергероев. В дополнение к созданию новых и привлекательных впечатлений для покупателей, это также побудило их исследовать различные места в магазинах.

**Просвещение:** благодаря своему интерактивному и захватывающему формату AR является эффективным средством доставки информации и контента клиентам. Во-первых, AR может помочь клиентам визуализировать и понять сложные процессы или механизмы. Например, Toyota и Hyundai использовали

AR для демонстрации ключевых функций и инновационных технологий в своих новых моделях автомобилей. Во-вторых, AR можно использовать для указания маршрутов или помощи покупателям в навигации в магазинах. Розничные торговцы, такие как Walgreens и Lowe's, разработали приложения для навигации в магазинах, которые накладывают сигналы направления на изображение пути в реальном времени перед пользователями, чтобы направлять их к местам расположения товаров. В-третьих, AR можно использовать для предоставления дополнительной информации или выделения функций в физической среде. Например, приложение для навигации в магазине Lowe's также уведомляет пользователей о специальных рекламных акциях.

**Примерка:** сохраняя физическую среду в качестве фона для виртуальных элементов, AR помогает пользователям визуализировать, как продукты вписываются в контекст их реального потребления, позволяя им более точно оценить соответствие продукта перед покупкой. Например, приложение «Place» от Ikea использует AR, чтобы предоставить покупателям предварительный просмотр того, как предметы мебели будут выглядеть в их домах, без необходимости проведения каких-либо измерений. Аналогичным образом, L'Oréal и Sephora используют AR, чтобы предлагать клиентам реалистичные предварительные просмотры их внешнего вида, когда они наносят/пробуют различные косметические продукты.

### 2.3. Проблемы внедрения дополненной реальности

Проблемы с внедрением технологий AR можно в целом разделить на шесть областей: проблемы с затратами на внедрение, нехватка талантов и опыта, способность создавать фильтры и описания AR, проблемы с задержкой, нехватка адекватных ресурсов и соответствие быстрым изменениям в технологии. Фирмы, заинтересованные во внедрении дополненной реальности, могут понести различные расходы в зависимости от технологии и отрасли, в которой работает фирма. Менеджеры в различных отраслях должны понимать, что стоимость внедрения AR может варьироваться от 250 000 рублей (для приложений для недвижимости) до более чем 1 000 000 рублей (для розничного продавца электроники), а время разработки варьируется от четырех до шести месяцев соответственно.

Компании, стремящиеся внедрять приложения AR, должны принять решение о создании приложения собственными силами или покупке приложения у сторонних разработчиков приложений. Задача создания приложения собственными силами — это необходимость наличия таланта и опыта, таких как 3D-моделисты, знание программных инструментов (таких как SDK и т. д.) и умение кодировать. Кроме того, существуют проблемы, связанные с созданием фильтров и креативов AR, а также с нехваткой достаточных ресурсов для создания приложений AR, т. е. затраты, связанные с покупкой соответствующего оборудования и программного обеспечения и учетом связанных с ними изменений в технологии с течением времени.

Наконец, проблемы с задержкой — это проблема, которую нельзя игнорировать при внедрении технологии AR. Во время внедрения дополненной реальности необходимо быстро и плавно собирать и отображать информацию с устройств отслеживания и отображения, а также устройств пользовательского ввода. Проблемы с задержками связаны с задержками из-за связи по сетям, а в случае AR рендеринг различных объектов в мире пользователя может быть отложен из-за

более медленной обработки, это может стать серьезным сдерживающим фактором для фирм, пытающихся внедрить AR, потому что AR-приложение с проблемами задержки может быть хуже, чем отсутствие AR-приложения вообще.

### 3. ГЕЙМИФИКАЦИЯ

Геймификация описывает стимулирование вовлечения людей в неигровые контексты и действия с помощью игровых механик.

#### 3.1. Принцип геймификации

Геймификация использует естественные склонности людей к соперничеству, достижениям, сотрудничеству и благотворительности. Инструменты, используемые в игровом дизайне, такие как вознаграждение пользователей за достижения, «прокачка» и получение значков, переносятся в реальный мир, чтобы помочь мотивировать людей на достижение своих целей или повысить производительность. Существует множество примеров геймификации, наиболее известным из которых, пожалуй, являются программы поощрения часто летающих пассажиров, предлагаемые авиакомпаниями. Важные измеримые показатели успеха геймификации включают уровень вовлеченности, влияние, лояльность к бренду, время, потраченное на активность, и способность игры стать вирусной.

Геймификация описывает включение стимулов в стиле игры в повседневную или неигровую деятельность. Каждый раз, когда игровые функции или аспекты игрового дизайна внедряются в неигровые контексты, происходит геймификация. Другими словами, действия в реальном мире превращаются в игру, чтобы мотивировать людей на достижение своих целей. Программы для часто летающих пассажиров, бонусные баллы за лояльность и баллы для постоянных покупателей — все это хорошие примеры повседневного использования геймификации. Во всех этих примерах клиенты получают стимул продолжать «играть» и набирать очки, вознаграждая постоянное потребление.

Не все примеры геймификации побуждают людей тратить. Nike+ — это приложение, которое побуждает пользователей заниматься спортом, превращая личную физическую форму в игру. Различные некоммерческие организации спонсируют дружественные соревновательные мероприятия, чтобы увеличить благотворительность. Биологическая наука продвинулась вперед, поощряя игроков складывать показатели белков.

Образовательные платформы могут стимулировать обучение посредством геймификации, открывая различные уровни и значки на основе успешного завершения результатов обучения.

#### 3.2. Риски геймификации

Геймификация полезна и успешна, потому что она использует ту же самую человеческую психологию, которая заставляет людей получать удовольствие от победы в играх и не любить или даже бояться проиграть. В результате у этого могут быть и некоторые недостатки.

Выбор правильных механизмов и показателей может оказаться непростой задачей. Поскольку именно на этом будут сосредоточены участники, важно, что-

бы игровые элементы действительно поощряли желаемое поведение. Плохо продуманная или реализованная геймификация может отвлечь внимание от других приоритетов, побудить людей буквально играть в систему или привести к тому, что игроки будут соревноваться друг с другом с нулевой или даже с отрицательной суммой. Любой из этих результатов может означать потраченное впустую время и деньги.

Игры также могут иногда вызывать заведомую зависимость, как это было замечено в случае с захватывающими видеоиграми и навязчивыми азартными играми. Это повышает возможные риски при использовании геймификации в коммерческих целях. С точки зрения коммерческой организации, которая извлекает выгоду из того, что у сотрудников или клиентов развивается аддитивное побуждение работать или потреблять (и платить за) продукт, это положительная черта. Но для работников и потребителей это может быть легко расценено как манипуляция или эксплуатация и вызвать потенциальные этические проблемы.

Геймификация уникальный инструмент все глубже входящий в нашу жизнь, его грамотное использование может дать высокие качественные результаты по повышению вовлеченности аудитории.

## ВЫВОД

Технологии дополненной реальности с применением игрового опыта и геймификации становятся потенциально наиболее эффективным инструментами вовлечения и расширения охвата. Дизайн пользовательского опыта выходит на передний план. Так с применением данных инструментов музеям и картинным галереям России не только удастся достичь «до ковидных» показателей, но и заинтересовать молодую целевую аудиторию, а также создать динамичные онлайн-выставки сохраняя интерес. Немаловажной функцией такого перехода станет создание новых рабочих мест и привлечение молодых специалистов в сфере дизайна, коммуникации и компьютерных технологий.

Сегодня наиболее ярким примером создания выставки нового поколения с применением технологии дополненной реальности в России можно смело назвать *New Nature* созданную *Recycle Group* и показанную в Манеже в Санкт-Петербурге в 2021 году. Именно комбинация реального и виртуального мира стала главным элементом выставки, что произвело фурор у местной публики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Божук С. Г.* Маркетинговые исследования : учебник для вузов. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 304 с.
2. *Голубков Е. П.* Маркетинг для профессионалов: практический курс : учебник и практикум для бакалавриата и магистратуры. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 474 с.
3. *Голубкова Е. Н.* Интегрированные маркетинговые коммуникации : учебник и практикум для вузов. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 363 с.
4. *Григорьев М. Н.* Маркетинг : учебник для вузов. — 5-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 559 с.
5. *Григорян Е. С.* Маркетинговые коммуникации : учебник. — Москва : ИНФРА-М, 2021. — 294 с.

6. Диденко Н. И. Международный маркетинг. Практика : учебник для вузов / Н. И. Диденко, Д. Ф. Скрипнюк. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 406 с.
7. Егоров Ю. Н. Основы маркетинга : учебник. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : ИНФРА-М, 2021. — 292 с.
8. Егоров Ю. Н. Управление маркетингом : учебник. — Москва : ИНФРА-М, 2020. — 238 с.
9. Егоршин А. П. Эффективный маркетинг организации : учебник для вузов. — 2-е изд., доп. и перераб. — Н. Новгород : НИЭМ, 2020. — 302 с.
10. Инновационный маркетинг : учебник для вузов / С. В. Карпова и др. ; под общ. ред. С. В. Карповой. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2021. — 474 с.



---

*Диплом жюри конкурса*

**ПРОЕКТИРОВАНИЕ  
КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОГО ЦЕНТРА**

---

*МАШАНОВ Данил Александрович*

Новосибирский государственный архитектурно-строительный университет

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Досуговыми центрами называют учреждения для проведения досуга людей, объединяемых общими любительскими интересами. Прототипы их возникли еще в древние времена. Учреждения досуга античности представлены греческими гетериями, римскими коллегиями. В 20-е гг. XX столетия начинается планомерное построение сети рабочих клубов, размещенных в непосредственной близости от места жительства. В них концентрировались всевозможные виды культурных услуг. Универсальность функций сохраняется лишь в сельских клубах, т. к. поблизости нет специальных зрелищных, спортивных сооружений, библиотек и т. д. В городе же создаются предпосылки для формирования специализированных типов клубных зданий, рассчитанных на творческую деятельность (дома народного творчества, клубы художественной самодеятельности), общение по интересам (коллекционеры различного профиля, туристы, автолюбители и т. п.), (женские и мужские клубы, клубы пенсионеров и клубы молодежи, клубы людей одной профессии, спортивные клубы) и просто на нерегламентированное общение. Все это создает возможности чрезвычайно широкой типологической палитры клуба: от клуба — комнаты до развитого центра досуга городского масштаба.

Досуговый центр — объект многофункциональный, более сложный в планировке и архитектурной форме, но в проектировании он подчиняется общим требованиям, предъявляемым к объектам общественного назначения. Практика показывает, что жизнеспособным архитектурный объект является лишь в том случае, если формы вытекают из содержания сооружения, но вытекают не механистически, а диалектически, т. е. одновременно, и формируют это содержание.

В работе была поставлена цель запроектировать культурно-досуговый центр.

Перед началом проектирования: был проведен поиск подходящего участка строительства, выбор пал на участок, расположенный вблизи парка культуры и отдыха им. С. М. Кирова; произведен анализ сложившейся градостроительной ситуации, определены плюсы, минусы, возможности и риски участка.

По мере проектирования культурно-досугового центра, решались задачи: расположения парковочных мест; создания возможностей для маломобильных групп населения, проектирования объемно-планировочных решений.

Главная идея проекта: здание располагается вблизи парка им. С. М. Кирова, поэтому оно не должно выделяться на фоне парка или как-то затемнять

его. Культурно-досуговый центр должен стать частью парка, поэтому здание по большей части имеет обтекаемые формы, напоминающие формы природного ландшафта: волны, скалы, холмы, камни. С южной стороны здания располагаются озелененные открытые террасы в виде ступеней, у человека должно создаваться впечатление слияния архитектуры здания и природы парка.

## 1. АРХИТЕКТУРНО-КОНСТРУКТИВНАЯ ЧАСТЬ

### 1.1. Исходные данные

Город Новосибирск, участок на улице Широкая:

Грунты на месте строительства: суглинки

Глубина заложения подземных вод 35 м

Строительство ведется в 1В климатическом районе.

Температура наружного воздуха:

- Абсолютная минимальная минус 50 °С;
- Абсолютная максимальная 38 °С;
- Средняя наиболее холодных суток минус 42 °С;
- Средняя наиболее холодной пятидневки минус 39 °С;
- Средняя годовая температура 0,2 °С;
- Средняя отопительного периода минус 8,7 °С.

Продолжительность отопительного периода 211 суток

Снеговой район IV; Вес снегового покрова 1,5 кПа (150 кгс/м<sup>2</sup>)

Ветровой район 5; По давлению ветра состав 0,60 кПа (60 кгс/м<sup>2</sup>)

Район строительства по сейсмичности не превышает 6 б.

Преобладающее направление ветра зимой юго-западное, летом юго-западное.

Роза ветров предоставлена с официального интернет-портала: Федеральное государственное бюджетное учреждение «Западно-Сибирское управление по гидрометеорологии и мониторингу окружающей среды».

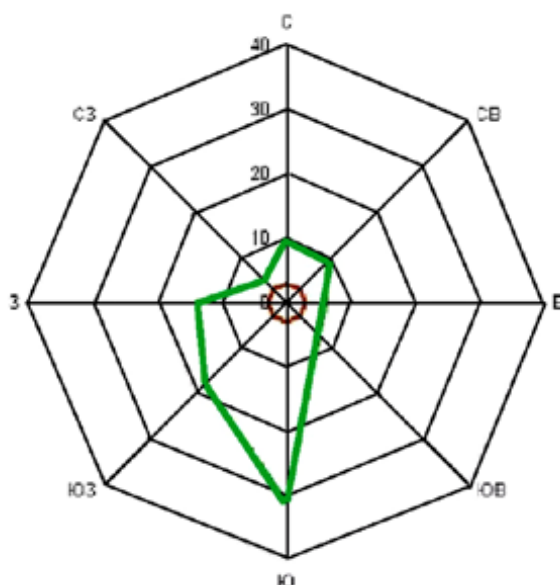


Рис. 1. Роза ветров города Новосибирска

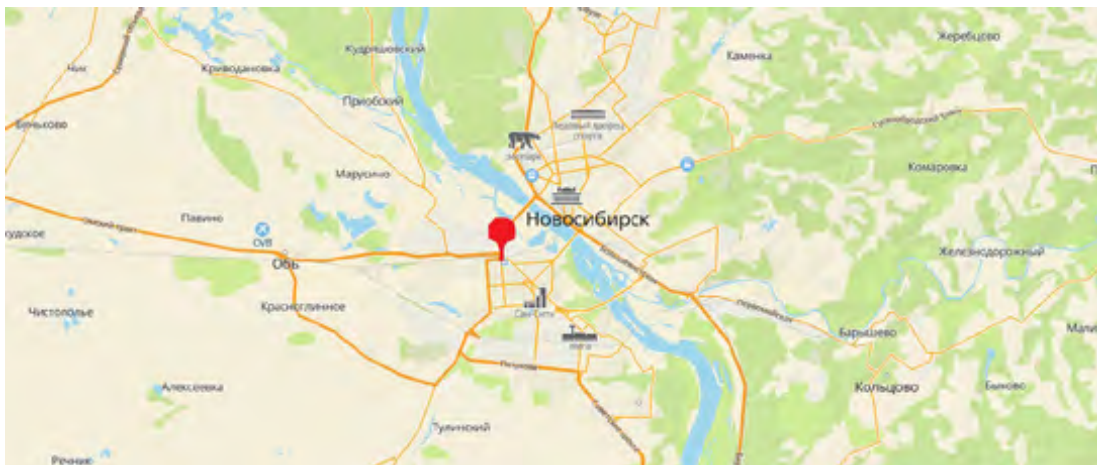


Рис. 2. Функциональное зонирование участка



## 1.2. Анализ градостроительной ситуации

Был выбран участок в городе Новосибирск, расположенный в Ленинском районе на улице Широкая, возле парка им. С. М. Кирова, кадастровый номер участка: 54:35:064165:177. Площадь участка, по данным ЕГРН, 6482 кв. м. Категория земель: Земли населенных пунктов. Разрешенное использование: для размещения объектов культуры. Участок находится в муниципальной собственности.



*Рис. 4. Схема расположения участка проектирования на плане города*

Участок находится в благоприятном районе: близость к развитой инфраструктуре, остановка общественного транспорта в 20 метрах от участка, рядом находится площадь Труда и парк им. С. М. Кирова.



*Рис. 5. Участок на улице Широкая*



Рис. 6. Опорный план участка

Таблица 1

## SWOT анализа участка

Сильные стороны	Слабые стороны
1) Рядом площадь труда 2) Недалеко остановка общественного транспорта 3) Хорошая экология. Парк и озеленение 4) Популярное место среди жителей 5) Подведены коммуникации 6) Развитая инфраструктура 7) Легко попасть на территорию как пешком шагом, так и на общественном транспорте	1) Для строения придется вырубить часть парка 2) Шум, пыль и выхлопные газы от близости к дороге
Возможности	Угрозы
1) Большой приток посетителей за счет развитой инфраструктуры 2) Развитие культурного общества 3) Заинтересовать студентов Архитектурно-строительного колледжа, который располагается недалеко от места проектирования 4) Центр притяжения для жителей других городов	1) Жителям может не понравиться вырубка части парка (бунт и забастовка)

Таблица 2

## Анализ градостроительной ситуации

№	Наименование	Определение внешних факторов
1	Характеристика города Новосибирска	Строение земной поверхности характеризуется расположением Новосибирска на Приобском плато в районе реки Оби. Левобережная часть имеет плоский рельеф, максимальная высота находится в районе площади Карла Маркса — 151 м.
2	Особенности местоположения, рельеф участка	Первая линия. Большое количество зелени. Грунты — глина и суглинки. Средняя отметка высоты участка над уровнем моря — 112 м. Участок имеет наклон на понижение $\approx 5$ м в сторону северо-востока. Топографический план участка представлен на рис. 7. Данные для составления топографической карты были взяты из СМИ.
3	Проблемы города Новосибирска	Крупной проблемой Новосибирска является овражная эрозия, занимающая территорию около 2 тыс. гектаров: в городской черте 150 крупных и мелких оврагов, развитию которых способствует хозяйственная деятельность.
4	Экологическая ситуация	Экологическая ситуация участка благоприятна за счет близости к парку. Есть проблемы с загазованностью из-за близости к оживленной магистрали.

5	Этажность окружающей застройки	С западной стороны преобладают высотные жилые и средне-этажные общественные здания. С южной и восточной части располагается парк им. С. М. Кирова, малоэтажные административные и общественные здания.
---	--------------------------------	--



**Рис. 7.** Топографический план участка с высотными отметками



**Рис. 8–10.** Фотофиксация существующего положения



Рис. 11. Схема планировочной организации земельного участка

### 1.3. Объемно-планировочные решения

Общественное здание — двухэтажный культурно-досуговый центр. Объемно-планировочные решения здания приняты с учетом градостроительных, климатических условий района строительства, характера окружающей среды застройки, задания на проектирование. Согласно СП 42.13330.2011 «Градостроительная планировка и застройка городских и сельских поселений». Актуализированная версия СНиП 2.07.01-89\* [10].

#### Входная группа

На главном фасаде расположено два входа в здание, один вход летний и предназначен для посещения столовой, пройдя во второй можно попасть в главный холл здания — вестибюль. Перед входом располагается подиум, попасть на который можно по лестнице, а также имеется пандус для людей с ограниченными возможностями. Подиум выступает от уровня земли на 1,050 метра. В летнее время на подиуме возможно расположение обеденных мест для столовой. При входе в здание запроектирован тамбур.

#### Вестибюль

Вестибюль располагает вторым светом и предназначен для приема и распределения потоков посетителей.

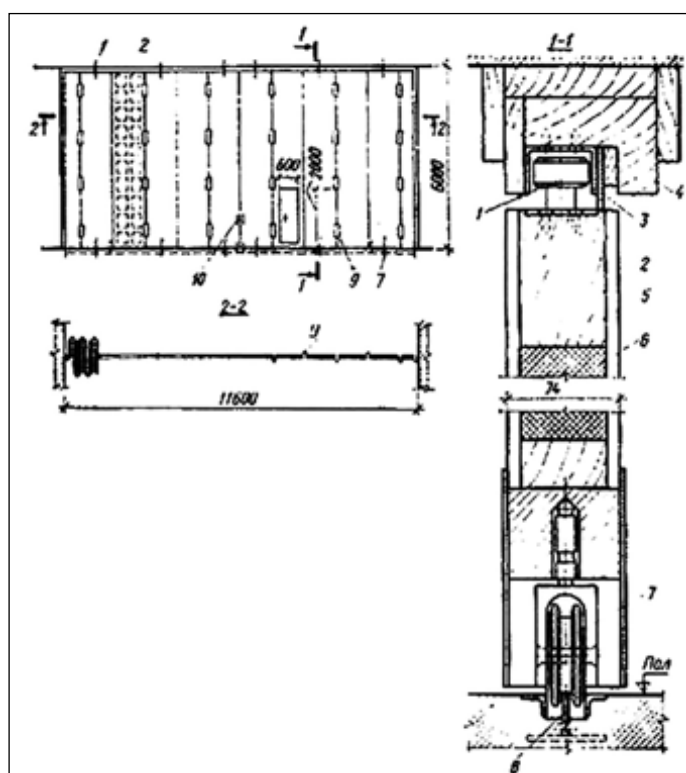
#### Выставочные залы

Выставочные залы располагаются в северо-западной части здания на 1-м этаже и окна выходят на северо-западную сторону света, данное решение было принято по необходимости уменьшения облучения экспонатов солнечными лучами, кроме того, некоторые выставочные залы лишены окон и полного попадания естественных солнечных лучей.



Согласно приказу Министерства Культуры РФ от 23 июля 2020 года № 827 об утверждении «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» пункт 11.13. «Недопустимо попадание прямых солнечных лучей на предметы искусства, чувствительные к свету», а так же пункт 20.2. «Музейные предметы на бумажной основе (например, документы, произведения графики, акварели, гравюры) хранят в темноте. Не допускается их освещение прямыми солнечными лучами».

Часть выставочных залов объединены трансформируемыми складчатыми перегородками, что позволяет объединить пространства в один большой зал или разделить выставочные залы по необходимости выставки экспонатов. В выставочные залы, которые лишены окон и попадания солнечных лучей, можно зайти через анфиладу (коридор).



*Рис. 12. Шарнирно-складывающаяся перегородка, опирающаяся на пол: 1 — направляющий капроновый ролик; 2 — деревянный каркас полотна перегородки; 3 — резиновый уплотнитель; 4 — коробка; 5 — обшивка полотна; 6 — минеральная вата; 7 — несущий бронзовый ролик; 8 — нижняя направляющая; 9 — петли; 10 — ручка*

### *Концертный зал*

На первом этаже в восточной части здания находится концертный зал с подиумом и вспомогательными помещениями. Попасть в концертный зал можно через анфиладу, а дополнительные помещения (гримерная, репетиционная точка, помещение для хранения инвентаря) отделены специальным коридором.

### *Административный блок*

На первом этаже здания с южной стороны расположен административный блок, попасть в который можно через коридор. Административный блок представляет собой множество помещений, попасть в которые можно через общий

холл административного блока. В блоке находятся административные помещения и медицинский кабинет.

*Мастерские и теоретические кабинеты*

На втором этаже культурно-досугового центра находятся мастерские для практических занятий и теоретические кабинеты. Для занятий по гончарному делу предусмотрены мокрые зоны для забора воды. Для удобства использования летних помещений в целях художественного искусства имеется отдельный выход с двойной дверью через художественную мастерскую.

*Открытые озелененные террасы*

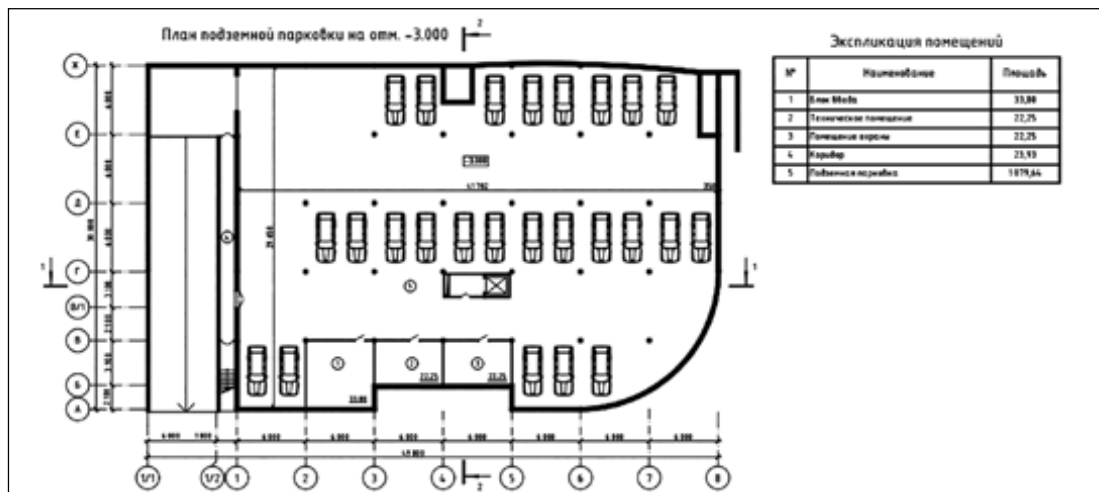


Рис. 13. План подземной парковки

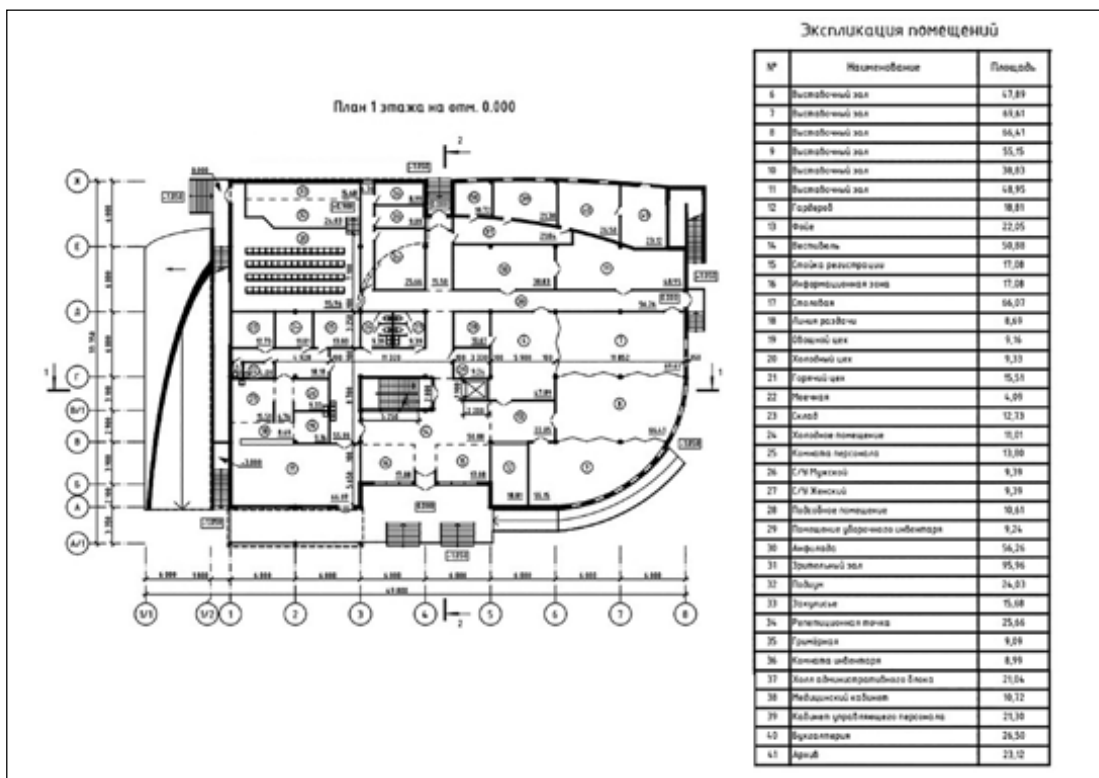


Рис. 14. План 1-го этажа

С южной стороны здания располагаются открытые озелененные террасы в виде ступеней, эти летние пространства могут использоваться для отдыха или как площадки для художественного искусства. Попасть на террасы можно через улицу (имеется лестница) или со второго этажа здания. Так как летние пространства находятся с южной стороны, растения, которые находятся в горшках, будут получать наибольшее количество солнечного излучения.

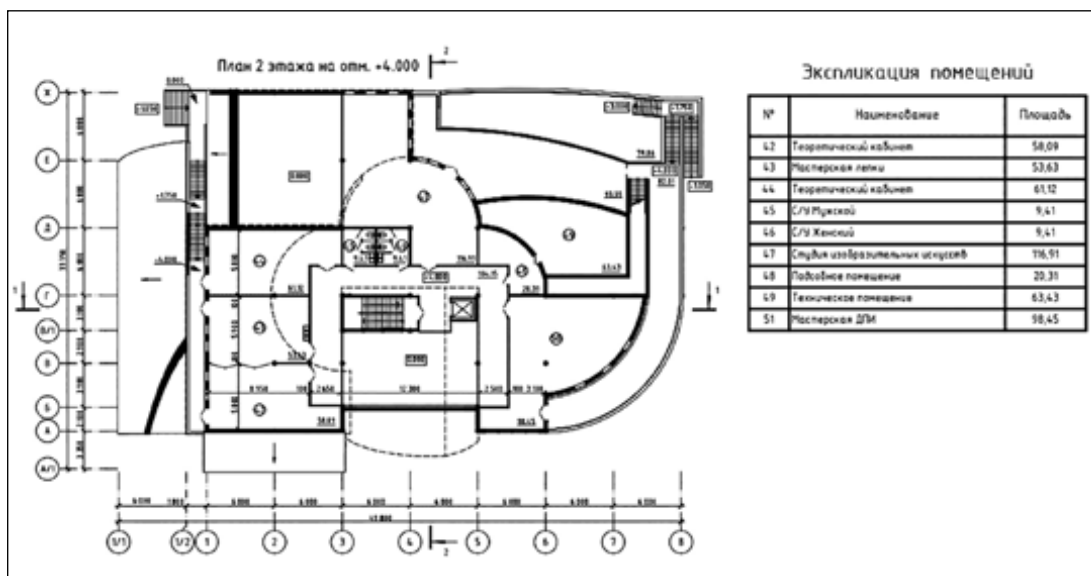


Рис. 15. План 2-го этажа

#### 1.4. Архитектурные решения фасадов

Постмодернизм — совокупное название художественных тенденций, особенно четко обозначившихся в 1960-е годы и характеризующихся радикальным пересмотром позиций модернизма и авангарда. В архитектуре постмодернизм сформировался в США теоретически во второй половине 60-х гг., а в практике строительства к концу 70-х, объединив различных по творческим принципам и почерку мастеров.

Постмодернизм позволяет воплотить главную идею проекта — совмещение архитектуры здания и природы благодаря обтекаемости форм.

Характерные черты постмодернизма:

1. Для постмодернистов крайне важно, чтобы будущее здание максимально органично вписывалось в ландшафт и гармонировало с окружающей средой.
2. Представители постмодернизма отказываются от принципа автономии, подразумевающего возведение изолированных построек на открытых пространствах. Вместо этого они как бы заново осваивают городской ландшафт, вплетая в него новые композиции с учетом традиций, вкусов и мнения жителей.
3. Оконные и дверные проемы имеют огромное разнообразие форм и размеров.
4. Соблюдение симметрии, пропорций и перспективы.
5. Архитектура выглядит гибридной.

### Архитектурные решения фасадов

Открытые озелененные террасы должны создавать ощущение слияния архитектуры здания и природы парка. Кроме того, эти летние пространства символизируют одно из утерянных чудес света, а именно «Висячие сады Семирамиды».



*Рис. 16. Аналог культурно-досугового центра*

На главном фасаде высотно доминирует входная группа, однако на плоскости здания она задвинута вовнутрь. Крыша выдвинута вперед и выполнена в виде надвигающейся волны, большой уровень остекления и тень от крыши подчеркивает масштабность проекта.



*Рис. 17. Видовая точка*

Стена второго этажа входной группы имеет наклон 10 градусов наружу. Поскольку входная группа имеет большое витражное остекление, несущую способность выполняют скрытые металлические конструкции. Наклонная стена должна усиливать ощущение надвигающейся волны от кровли входной группы.



Рис. 18. Видовая точка

Ощущение волн также подчеркивают и усиливают некоторые оконные блоки. Разная длина оконных проемов, создает глубинно-пространственную композицию волны. На фотографии слева можно заметить пример оформления оконного блока, имеются возвышения и понижения.

Пандус имеет округлую форму, повторяющую форму культурного-досугового центра, тем самым пандус является элементом здания.

Кровля, имеющая разные округлые наклонности, создает особое впечатление об архитектуре здания, благодаря кровли каждый человек может увидеть свое отражение слияния здания культурно-досугового центра с природой. Кто-то увидит песочные дюны, кто-то волны, кто-то выпуклые холмы.

### 1.5. Краткое описание, обоснование конструктивных решений

На данный момент существует 5 основных конструктивных систем:

Конструктивная система	Вид вертикальной несущей конструкции	Схема плана здания	Схема разреза здания
каркасная	стержневая 1	1	1, 2, 4
стеночная	плоская 3	3	3, 4

Рис. 19. Конструктивные системы

Конструктивная система	Вид вертикальной несущей конструкции		Схема плана здания	Схема разреза здания		
объемно-блочная	объемно-пространственные	на высоту этажа				
столбовая		на высоту здания	внутренние			
оболочочная		на высоту здания	внешние			

Ординарные (обыкновенные, простые) конструктивные системы:  
 1 – колонна каркаса; 2 – ригель каркаса; 3 – несущая стена; 4 – перекрытие; 5 – объемный блок; 6 – ствол жесткости; 7 – перекрытие консольного типа; 8 – стена-оболочка здания; 9 – ферма или балка перекрытия

Рис. 19 (продолжение). Конструктивные системы

Конструктивная система: каркасная (с неполным каркасом).



Рис. 20. Каркасные схемы

На рис. 20 представлены виды каркасных систем. Была выбрана схема с неполным каркасом, где опирание междуэтажных плит перекрытий происходит на внутренние ж/б колонны и внешние несущие стены. Данная конструктивная система была выбрана из-за ряда преимуществ, в частности это «принцип свободной планировки».

Основной строительный материал — монолитный железобетон, выбор данного материала обоснован сложностью формы здания: округлыми и пластичными элементами внешних несущих стен.

### Фундамент

В проекте культурно-досугового центра запроектировано использование двух видов фундамента. Под внутренние колонны здания используются фундаменты стаканного типа, под внешние несущие стены используется ленточный монолитный железобетонный фундамент. Толщина ленточного железобетонного фундамента — 300 мм (без учета утеплителя и других слоев). Закладка фундамента происходит на отметке — 4.100.

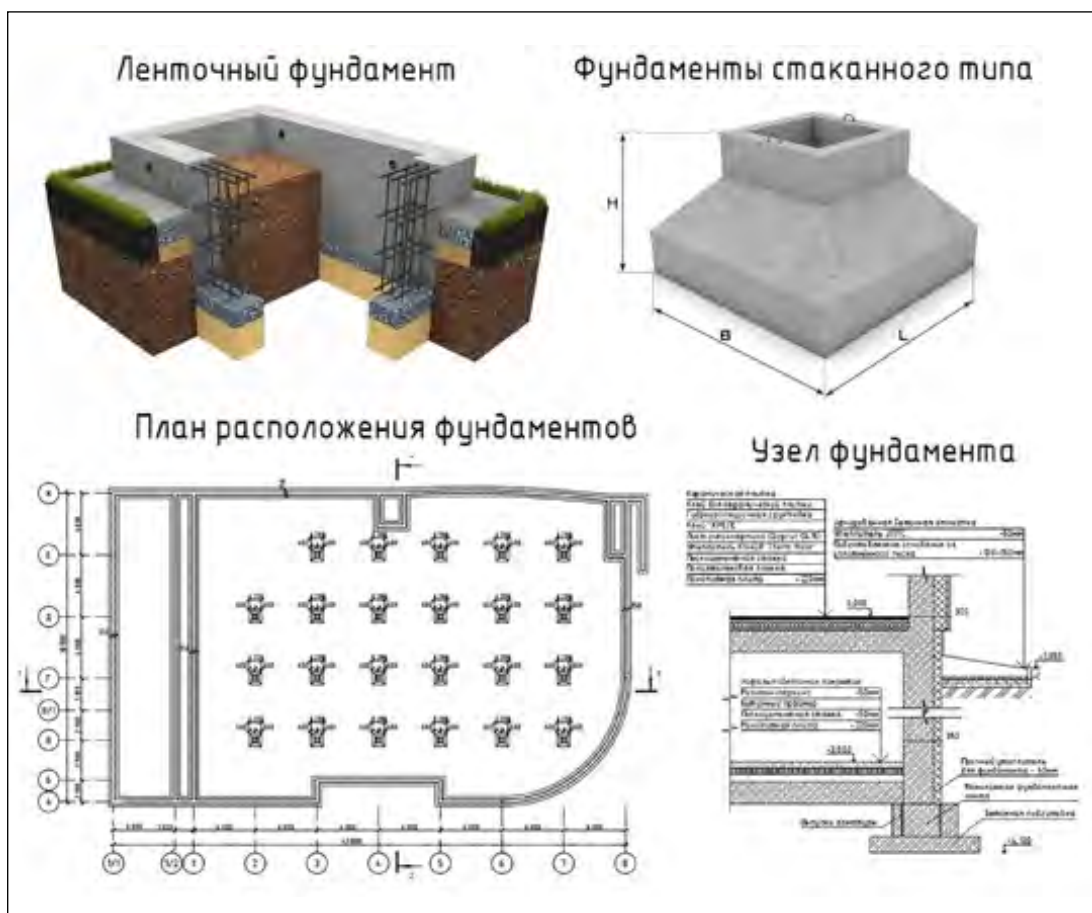


Рис. 21. Фундаменты

### Колонны

В культурно-досуговом центре запроектированы внутренние несущие монолитные ж/б колонны квадратного сечения 300 мм.

### Наружные стены

Стены представляют собой многослойную конструкцию. В облицовке здания запроектирована отделка фасадными панелями из стеклофибробетона (ГОСТ Р 58757-2019) RAL 9016 по системе монолитный Ж/Б, утеплитель KNAUF Therm facade, панели СФБ.

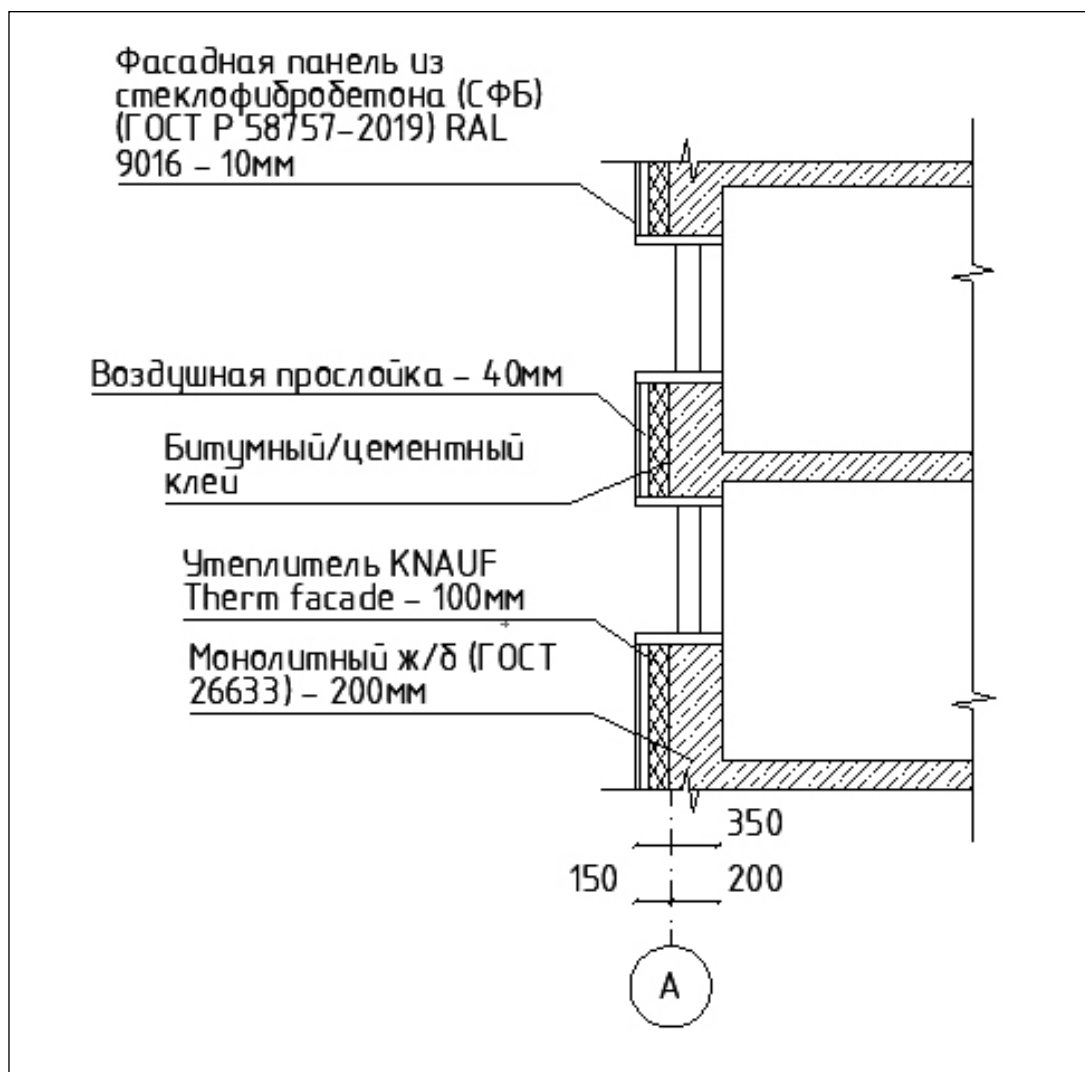


Рис. 22. Сечение стены

### Плиты перекрытия

Были использованы монолитные ж/б перекрытия. Они опираются на наружные несущие стены неполного каркаса и колонны внутри здания. Толщина плиты перекрытия — 220 мм.

### Кровля

В проекте запланировано использование двух видов кровли: плоская и скатная, с округлым наклоном. Для округлой кровли были использованы листы медной фальцевой кровли, так как именно этот материал легок в обработке и имеется возможность придать изделию необходимую, округлую форму.



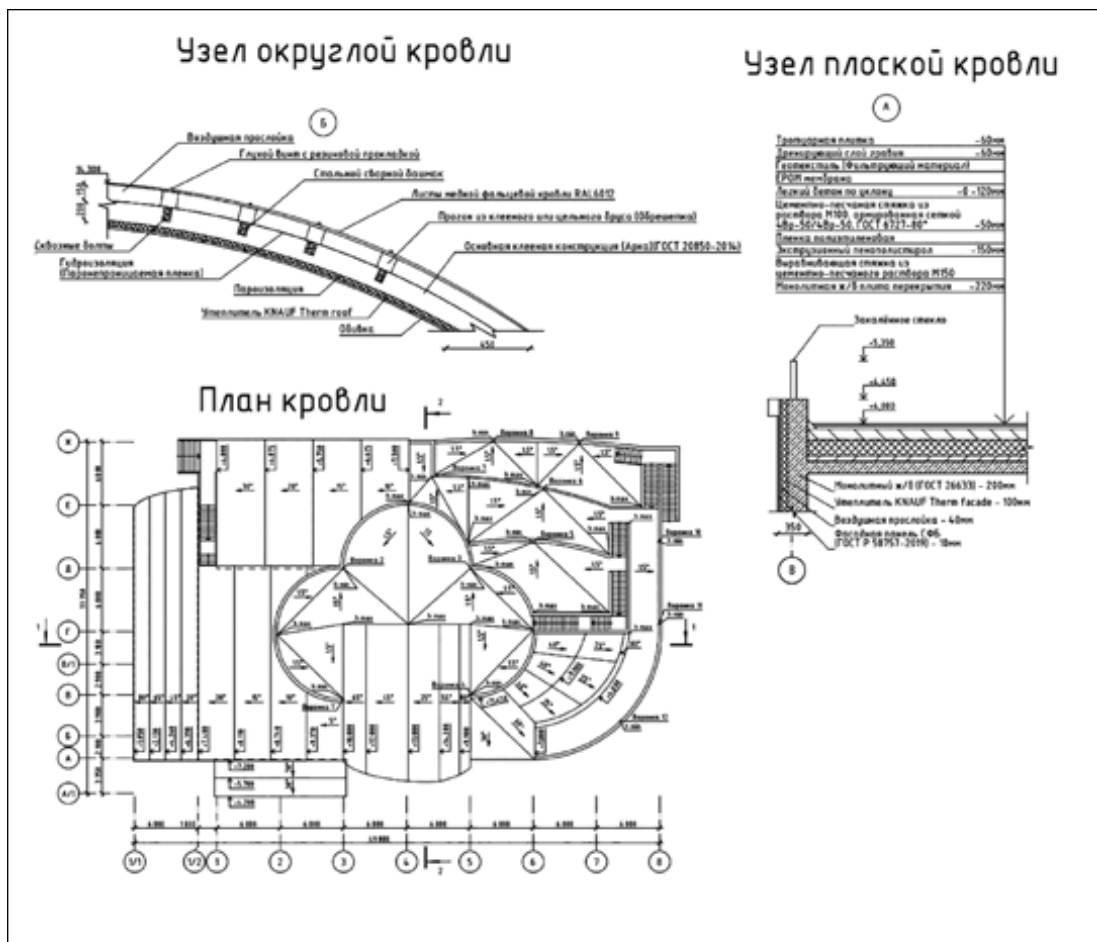


Рис. 23. Кровля

### 1.6. Внутренняя и наружная отделка здания

В наружной отделке здания запроектирована облицовка стеклофибробетонными (СФБ) фасадными панелями (ГОСТ Р 58757-2019) RAL 9016 по системе монолитный Ж/Б, утеплитель, панели СФБ.

Узел крепления СФБ панелей по системе вентилируемого фасада (скрытый крепеж):

1. Кронштейн
2. Прокладка терморазрывная
3. Направляющая
4. Горизонтальная направляющая
- 5а. Аграф регулирующий
- 5б. Аграф фиксирующий
6. Аграф нижний
7. Анкер цангового типа в сборе
8. Заклепка

Во внутренней отделке стен запроектировано высококачественное оштукатуривание стен белой штукатуркой.

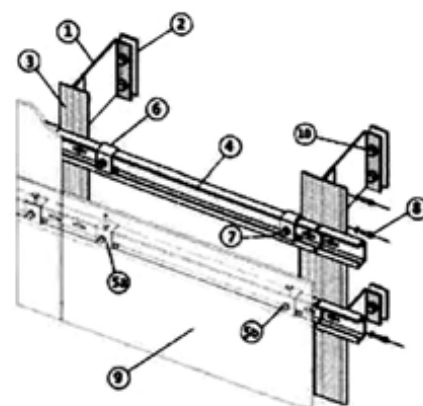


Рис. 24. Узел крепления СФБ панелей

## 1.7. Инженерное оборудование здания

### *Отопление*

Отопление и горячее водоснабжение запроектировано из магистральных тепловых сетей (в соответствии со СНиП 2.07.01-89\* теплоснабжение городов и жилых районов с застройкой зданиями высотой более двух этажей должно быть централизованным) с нижней разводкой по подвалу. Приборами отопления служат конвекторы. Магистральные трубопроводы и трубы стояков, расположенные в подвальной части здания изолируются и покрываются алюминиевой фольгой. На крыше здания устанавливаются воздухооборники (для устранения воздушных пробок в пароводяной смеси).

### *Горячее водоснабжение*

В культурно-досуговом центре запроектирован современный горячий водопровод Т3-Т4, который имеет в здании две трубы: Т3 — подающий трубопровод; Т4 — циркуляционный трубопровод. Требования к качеству горячей воды в системе Т3-Т4 содержатся в СНиП 2.04.01-85. Горячая вода в Т3-Т4 должна быть питьевой по ГОСТ 2874-82. Качество воды, подаваемой на производственные нужды, определяется технологическими требованиями. В системе горячего водоснабжения температура воды должна быть не менее 60 градусов и не превышать 75 градусов.

### *Холодное водоснабжение*

Холодное водоснабжение запроектировано из магистральных сетей. Вода на каждую секцию подается по внутридомовому магистральному трубопроводу, расположенного в подвальной части здания, который изолируется и покрывается алюминиевой фольгой. Температура холодной воды должна быть от 6 до 15 градусов.

Кухни, санузлы, моечная и теоретический кабинет для занятий по гончарному делу оборудованы водопроводом, канализацией.

Залегание труб трубопроводов как холодного, так и горячего водоснабжения происходит на глубине 2,5 м от уровня земли, согласно СП 36.13330.2012 «Магистральные трубопроводы» глубина заложения должна быть ниже глубины промерзания грунтовых вод региона, по табл. 2 СНиП 2.02.01-83\* «Основания зданий и сооружений» глубина промерзания грунтовых вод в Новосибирске 2,20 м.

### *Лифт*

В культурно-досуговом центре запроектирован грузовой лифт, который может использоваться как для людей, так и для транспортировки крупных экспонатов между этажами.

### *Вентиляция*

Кухни, санузлы, кладовые уборочного инвентаря, мастерские и складские помещения оборудованы вытяжной естественной вентиляцией. Вентиляционные каналы круглого сечения 100 мм диаметра, подобраны для меньшей сопротивляемости воздуха. На крыше устанавливаются дефлекторы.

### *Инженерные приборы*

Кухни оборудованы электрическими плитами и санитарно-техническим прибором. Санузлы оборудованы унитазами и раковинами. Помещение моечной, на кухне, оборудовано профессиональным санитарно-техническим оборудованием.

### **1.8. Доступность здания маломобильными группами населения**

Маломобильные группы населения (МГН) — люди, испытывающие затруднения при самостоятельном передвижении, получении услуги, необходимой информации или при ориентировании в пространстве.

#### *Парковочные места для МГН*

Запроектированы парковочные места для индивидуальных легковых автомобилей для МГН в количестве 5 машино-мест. Габариты парковочных мест для людей с ограниченными возможностями указаны в СП 59.13330.2020 «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения» пункт 5.2.4 и имеют нормативные значения — 6,0×3,6 м. Подробнее об парковочных местах см. раздел 2.4. «Расчет количества парковочных мест».

#### *Пандус*

Запроектирован при входе в здание культурно-досугового центра пандус, ширина пандуса 2 м, данный размер превышает нормативное значение (1,5 м), МГН будет легко развернуться или проехать по пандусу, так как уклон пандуса составляет 4 %.

#### *Лифт*

В культурно-досуговом центре предусмотрен грузовой лифт. Ширина лифтовой кабины, предусмотрена с учетом транспортировки МГН.

### **1.9. Экология и пожарная безопасность**

По функциональной пожарной опасности, здание имеет класс Ф2 исходя из СП 112.13330.2011, он же СНиП 21-01-97\* «Пожарная безопасность зданий и сооружений» пункт 5.21\*. Ф2 Зрелищные и культурно-просветительные учреждения (основные помещения в этих зданиях характерны массовым пребыванием посетителей в определенные периоды времени).

Класс здания по долговечности — I (На основании ГОСТ 27751-2014 «Надежность строительных конструкций и оснований», СП 255.1325800.2016 «Здания и сооружения правила эксплуатации»).

Степень огнестойкости — I (На основании СП 112.13330.2011 «Пожарная безопасность зданий и сооружений», пункт 5.18 Здания и пожарные отсеки подразделяются по степеням огнестойкости согласно таблице 4).

Класс конструктивной пожарной опасности — С0 (На основании СП 112.13330.2011 «Пожарная безопасность зданий и сооружений», пункт 5.19, таблица 5).

Класс здания по долговечности					
Группа	Тип зданий	Фундаменты	Стены	Перекрытия	Срок службы
I	Особо капитальные	Каменные и бетонные	Кирпичные, крупноблочные, крупнопанельные	Железобетонные	150
II	Обыкновенные	То же	Кирпичные и крупноблочные	Железобетонные или смешанные	120
III	Каменные облицованные	То же	Облицованные, из кирпича, керамических и ракушечника	Деревянные и железобетонные	120
IV	Деревяные смешанные	Ленточные фундаменты	Деревянные смешанные	Деревянные	50
V	Сборно-щитовые, каркасные, глинобитные	На деревянных или бетонных столбах	Каркасные глинобитные	То же	30
VI	Каркасно-камышитовые	–	–	–	15

Степени огнестойкости							
Степень огнестойкости здания	Предел огнестойкости строительных конструкций, не менее						
	Несущие элементы здания	Наружные несущие стены	Перекрытия междуэтажные, (в том числе чердачные и над подвалами)	Элементы бесчердачных покрытий		Лестничные клетки	
				Настилы (в том числе с утеплителем)	Фермы, балки, прогоны	Внутренние стены	Марши и площадки лестниц
I	R 120	E 30	REI 60	RE 30	R 30	REI 120	R 60
II	R 90	E 15	REI 45	RE 15	R 15	REI 90	R 60
III	R 45	E 15	REI 45	RE 15	R 15	REI 60	R 45
IV	R 15	E 15	REI 15	RE 15	R 15	REI 45	R 15
V	Не нормируется						

Класс пожарной опасности					
Класс конструктивной пожарной опасности здания	Класс пожарной опасности строительных конструкций, не ниже				
	Несущие стержневые элементы (колонны, ригели, фермы и др.)	Стены наружные с внешней стороны	Стены, перегородки, перекрытия и бесчердачные покрытия	Стены лестничных клеток и противопожарные преграды	Марши и площадки лестниц в лестничных клетках
C0	K0	K0	K0	K0	K0
C1	K1	K2	K1	K0	K0
C2	K3	K3	K2	K1	K1
C3	Не нормируется			K1	K3

Рис. 25. Пожарная безопасность

## 2. РАСЧЕТНАЯ ЧАСТЬ

### 2.1. Расчет площади световых проемов в основных помещениях

Расчет площади световых проемов, будет происходить студии изобразительных искусств на 2 этаже здания, номер помещения в экспликации 47, площадь помещения 116.91 (кв. м). Для того чтобы определить достаточное ли количество света проникает в студию, необходимо воспользоваться формулой:

$$CK = S_0 / S_n,$$

где CK — световой коэффициент;

$S_0$  — площадь всех окон;

$S_n$  — площадь пола помещения.

Чтобы узнать  $S_0$ , необходимо воспользоваться формулой:

$$S_0 = abn,$$

где  $S_0$  — площадь всех окон;

a — ширина окна;

b — длина окна;

n — количество окон.

Чтобы узнать  $S_n$ , необходимо воспользоваться формулой:

$$S_n = ab,$$

где  $S_n$  — площадь пола помещения;

a — ширина помещения;

b — длина помещения;

$$CK = 350\,000 \text{ см}^2 / 1\,169 \cdot 100 \text{ см}^2 = 0,3.$$

Полученный световой коэффициент естественного освещения входит в диапазон стандарта для учебного помещения: составил не менее 0,2–0,25.

## 2.2. Теплотехнический расчет ограждающих конструкций

### 1. Введение:

Расчет произведен в соответствии с требованиями следующих нормативных документов:

СП 50.13330.2012 «Тепловая защита зданий»

СП 131.13330.2020 «Строительная климатология»

СП 23-101-2004 «Проектирование тепловой защиты зданий»

### 2. Исходные данные:

Район строительства: город Новосибирск

Относительная влажность воздуха:  $\varphi_b = 55\%$

Тип здания или помещения: Общественные

Вид ограждающей конструкции: Наружные стены с вентилируемым фасадом

Расчетная средняя температура внутреннего воздуха здания:  $t_b = 20\text{ °C}$

### 3. Расчет:

Согласно таблице 1 СП 50.13330.2012 при температуре внутреннего воздуха здания  $t_{int} = 20\text{ °C}$  и относительной влажности воздуха  $\varphi_{int} = 55\%$  влажностный режим помещения устанавливается как нормальный.

Определим базовое значение требуемого сопротивления теплопередаче  $R_{отр}$  исходя из нормативных требований к приведенному сопротивлению теплопередаче (п. 5.2) СП 50.13330.2012) согласно формуле:

$$R_{отр} = a \cdot ГСОП + b,$$

где a и b — коэффициенты, значения которых следует приниматься по данным таблицы 3 СП 50.13330.2012 для соответствующих групп зданий.

Так для ограждающей конструкции вида — наружные стены с вентилируемым фасадом и типа здания — общественные  $a = 0,0003$ ;  $b = 1,2$ ;

Определим градусо-сутки отопительного периода ГСОП,  $^{\circ}\text{C} \cdot \text{сут}$  по формуле (5.2) СП 50.13330.2012:

$$\text{ГСОП} = (t_b - t_{от}) \cdot z_{от},$$

где  $t_b$  — расчетная средняя температура внутреннего воздуха здания,  $^{\circ}\text{C}$ ;

$$t_b = 20 \text{ } ^{\circ}\text{C};$$

$t_{от}$  — средняя температура наружного воздуха,  $^{\circ}\text{C}$  принимаемые по таблице 1 СП131.13330.2020 для периода со средней суточной температурой наружного воздуха не более  $8 \text{ } ^{\circ}\text{C}$  для типа здания — общественные»;

$$t_{об} = -7,9 \text{ } ^{\circ}\text{C};$$

$z_{от}$  — продолжительность, сут, отопительного периода принимаемые по таблице 1 СП131.13330.2020 для периода со средней суточной температурой наружного воздуха не более  $8 \text{ } ^{\circ}\text{C}$  для типа здания — общественные;

$$z_{от} = 222 \text{ сут}$$

Тогда

$$\text{ГСОП} = (20 - (-7,9)) \cdot 222 = 6193,8 \text{ } ^{\circ}\text{C} \cdot \text{сут}$$

По формуле в таблице 3 СП 50.13330.2012 определяем базовое значение требуемого сопротивления теплопередачи  $R_{отр}$  ( $\text{м}^2 \cdot ^{\circ}\text{C}/\text{Вт}$ ):

$$R_{отр} = 0,0003 \cdot 6193,8 + 1,2 = 3,06 \text{ м}^2 \cdot ^{\circ}\text{C}/\text{Вт}$$

Поскольку город Новосибирск относится к зоне влажности — сухой, при этом влажностный режим помещения — нормальный, то в соответствии с таблицей 2 СП 50.13330.2012 теплотехнические характеристики материалов ограждающих конструкций будут приняты, как для условий эксплуатации А. Схема ограждающей конструкции показана на рис. 26.

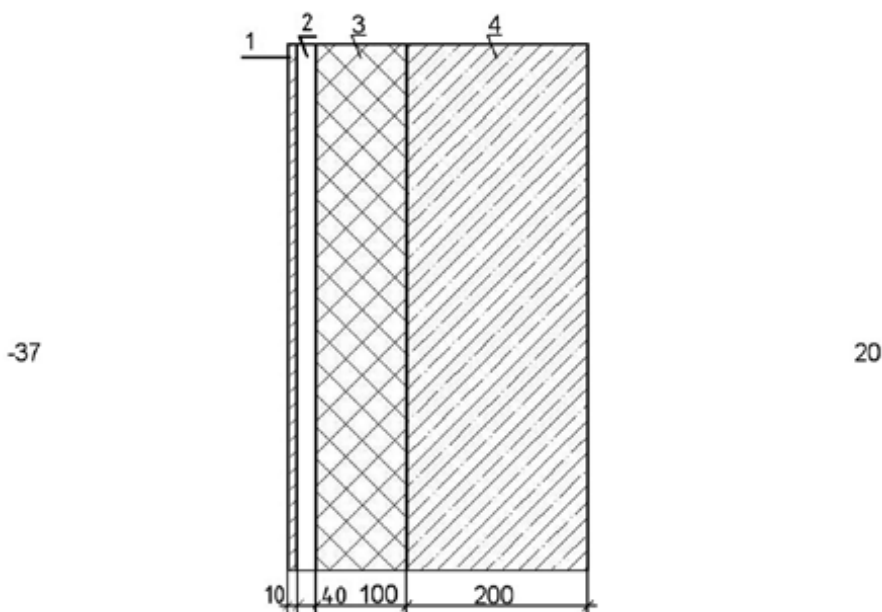


Рис. 26. Схема ограждающей конструкции

1. Панель СФБ (ГОСТ Р 58757-2019), толщина  $\delta_1 = 0,01$  м, коэффициент теплопроводности  $\lambda_{A1} = 3,49 \text{ Вт}/(\text{м} \cdot ^{\circ}\text{C})$

2. Воздушная прослойка, толщина  $\delta_2 = 0,04$  м, коэффициент теплопроводности  $\lambda_{A2} = 0,14$  Вт/(м·°С)

3. KNAUF Therm facade, толщина  $\delta_3 = 0,1$  м, коэффициент теплопроводности  $\lambda_{A3} = 0,032$  Вт/(м·°С)

4. Железобетон (ГОСТ 26633), толщина  $\delta_4 = 0,2$  м, коэффициент теплопроводности  $\lambda_{A4} = 1,92$  Вт/(м·°С)

Условное сопротивление теплопередаче  $R_{0усл}$ , (м<sup>2</sup>·°С/Вт) определим по формуле Е.6 СП 50.13330.2012:

$$R_{0усл} = 1/\alpha_{int} + \delta_n/\lambda_n + 1/\alpha_{ext},$$

где  $\alpha_{int}$  — коэффициент теплоотдачи внутренней поверхности ограждающих конструкций, Вт/(м<sup>2</sup>·°С), принимаемый по табл. 4 СП 50.13330.2012;

$$\alpha_{int} = 8,7 \text{ Вт/(м}^2 \cdot \text{°С)};$$

$\alpha_{ext}$  — коэффициент теплоотдачи наружной поверхности, ограждающей конструкций для условий холодного периода, принимаемый по табл. 6 СП 50.13330.2012;

$\alpha_{ext} = 12$  Вт/(м<sup>2</sup>·°С) — согласно п. 3 табл. 6 СП 50.13330.2012 для наружных стен с вентилируемым фасадом;

$$R_{0усл} = 1/8,7 + 0,01/3,49 + 0,01/0,14 + 0,1/0,032 + 0,2/1,92 + 1/12$$

$$R_{0усл} = 3,5 \text{ м}^2 \cdot \text{°С/Вт}$$

Приведенное сопротивление теплопередаче  $R_{0пр}$ , (м<sup>2</sup>·°С/Вт) определим по формуле 11 СП 23-101-2004:

$$R_{0пр} = R_{0усл} \cdot r,$$

где  $r$  — коэффициент теплотехнической однородности ограждающей конструкции, учитывающий влияние стыков, откосов проемов, обрамляющих ребер, гибких связей и других теплопроводных включений;

$$r = 0,92$$

Тогда

$$R_{0пр} = 3,5 \cdot 0,92 = 3,22 \text{ м}^2 \cdot \text{°С/Вт}$$

Вывод: величина приведенного сопротивления теплопередаче  $R_{0пр}$  больше требуемого  $R_{0норм}$  (3,22 > 3,06), следовательно, представленная ограждающая конструкция соответствует требованиям по теплопередаче.

### 2.3. Определение глубины заложения фундамента

Верхняя плоскость фундамента, на которой располагаются надземные части здания, называется поверхностью фундамента или обрезом, а нижняя его плоскость, непосредственного соприкасающаяся с основанием, — подошвой фундамента.

Глубина заложения фундамента 3,05 метра, данная глубина заложения фундамента была взята исходя из расчета в соответствии с требованиями СНиП 2.02.01-83\* «Основания зданий и сооружений», актуальная версия СП 22.13330.2016.

Глубина заложения фундамента должна быть не менее глубины промерзания с учетом рекомендаций, заглубление равным  $H + 0,3$  метра. По данным

таблицы № 2 СНиП 2.02.01-83\*, глубина промерзания грунта в городе Новосибирске 2,20 м.

Если основание состоит из влажного мелкозернистого грунта (песка мелко-го или пылеватого, супеси, суглинка или глины), то подошву фундамента нужно располагать не выше уровня промерзания грунта.

Уровень промерзания грунта принимают на такой глубине, где зимой наблюдается температура 0°, за исключением глинистых и суглинистых грунтов, для которых уровень промерзания принимается на меньшей глубине, такой, где возникает температура около -1°.

Здание имеет 1 подземный этаж (подвал и подземная парковка), в связи с учетом данного этажа необходима закладка фундамента на отметке — 4.100.

Город	Суглинки, глины	Мелкие пески	Средние и крупные пески	Каменистый грунт
<b>Нормативная глубина промерзания грунта, м</b>				
Москва	1,35	1,64	1,76	2,00
Владимир	1,44	1,75	1,87	2,12
Тверь	1,37	1,67	1,79	2,03
Калуга, Тула	1,34	1,63	1,75	1,98
Рязань	1,41	1,72	1,84	2,09
Ярославль	1,48	1,80	1,93	2,19
Вологда	1,50	1,82	1,95	2,21
Нижний Новгород, Самара	1,49	1,81	1,94	2,20
Санкт Петербург, Псков	1,16	1,41	1,51	1,71
Новгород	1,22	1,49	1,60	1,82
Ижевск, Казань, Ульяновск	1,70		1,76	
Тобольск, Петропавловск	2,10		2,20	
Уфа, Оренбург	1,80		1,98	
Ростов-на-Дону, Астрахань	0,8		0,88	
Пенза	1,40		1,54	
Брянск, Орел	1,00		1,10	
Екатеринбург	1,80		1,98	
Липецк	1,20		1,32	
Новосибирск	2,20		2,42	
Омск	2,00		2,20	
Сургут	2,40		2,64	
Тюмень	1,80		1,98	

Рис. 27. Глубина промерзания по СНиП 2.02.01-83

#### 2.4. Расчет количества парковочных мест

Согласно СП 42-13330-2016 «Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений» пункт 11.3\* «Требуемое число машино-мест для хранения автомобилей следует определять в региональных нормативах градостроительного проектирования».

Решение Совета депутатов г. Новосибирска от 2 декабря 2015 г. № 96 «О местных нормативах градостроительного проектирования города Новосибирска»,



приложение № 2 к местным нормативам градостроительного проектирования города Новосибирска дана таблица «НОРМАТИВЫ стоянок индивидуальных транспортных средств».

Таблица 3

### Нормативы стоянок индивидуальных транспортных средств

№	Объект иного назначения	Расчетная единица	Число машиномест на расчетную единицу
1	2	3	4
18	Театры, кинотеатры, цирки, концертные залы, картинные и художественные галереи, художественные салоны, клубы, дома культуры, дома творческих союзов, центры общения и досуговых занятий	100 мест или единовременных посетителей	15

#### Примечание:

4. Данные нормативы предусматривают минимально допустимое число машиномест на расчетную единицу;

Опираясь на МГСН 4.17-98 «Культурно-зрелищные учреждения». Согласно таблице № 28 «Состав выставочно-музейных помещений в культурно-зрелищных учреждениях» количества посетителей рассчитывается исходя из площади помещений культурно-досугового центра. Количество единовременных посетителей культурно-досугового центра 125 человек.

Рассчитаем общее необходимое количество парковочных мест для индивидуальных легковых автомобилей.

$N$  — количество машино-мест для проектируемого здания (считается по таблице «НОРМАТИВЫ стоянок индивидуальных транспортных средств»).

$N = 15 / 100 \cdot 125 = 18,75$  (машино-мест), округляем в большую сторону, получаем — 19 машино-мест для индивидуальных легковых автомобилей.

Рассчитаем общее необходимое количество парковочных мест для людей с ограниченными возможностями.

Исходя из пункта 5.2.1 СП 59.13330.2020 «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения» СНиП 35-01-2001 — На всех стоянках (парковках) общего пользования около или в объеме жилых, общественных (в том числе объектов физкультурно-спортивного назначения, культуры и др.) и производственных зданий, зданий инженерной и транспортной инфраструктуры, а также у зон рекреации следует выделять не менее 10 % машино-мест (но не менее одного места) для людей с инвалидностью. Тогда получаем:

$N_{\text{мгн}} = 19 \cdot 10 \% / 100 \% = 1,9$  (машино-места), округляем в большую сторону, получаем — 2 машино-места для людей с ограниченными возможностями.

Таблица 4

### Количества парковочных мест

№	Объект назначения	Количество
1	Количество единовременных посетителей культурно-досугового центра	125 человек
2	Необходимое количество парковочных мест для индивидуальных легковых автомобилей	19 машино-мест
3	Запроектировано парковочных мест для индивидуальных легковых автомобилей	38 машино-мест

Окончание табл. 4

№	Объект назначения	Количество
4	Необходимое количество парковочных мест для людей с ограниченными возможностями	2 машино-места
5	Запроектировано парковочных мест для людей с ограниченными возможностями	5 машино-мест

Запроектированное количество 38 машино-мест превышает нормативное расчетное количество на 19 машино-мест.

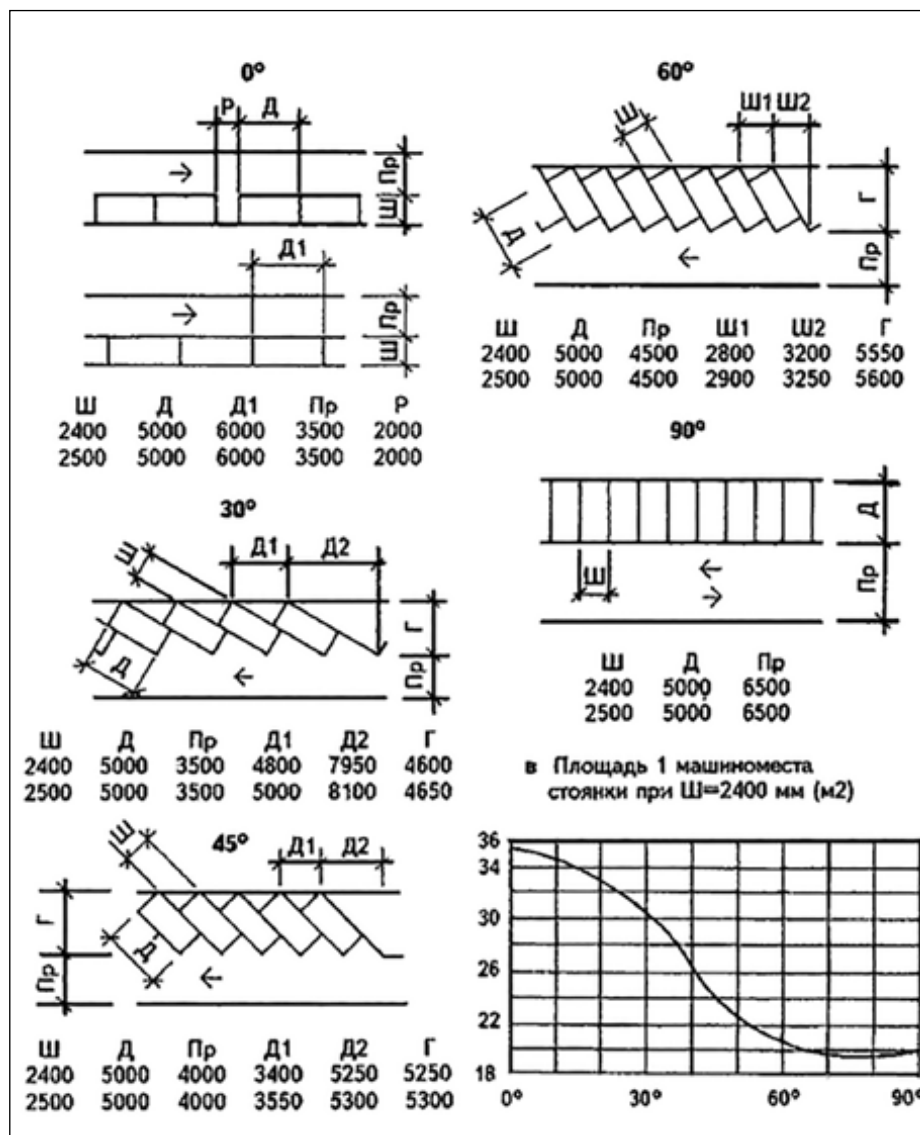


Рис. 28. Схемы организации парковочных мест

На рис. 28 показаны планы расположения парковочных мест для индивидуальных легковых автомобилей, а также минимальные и предельно допустимые значения параметров. Габариты парковочных мест для людей с ограниченными возможностями указаны в СП 59.13330.2020 «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения» пункт 5.2.4 и имеют нормативные значения — 6,0 × 3,6 м.

### 3. ТЕХНИКО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ

Технико-экономические показатели при проектировании — это измерители, применяемые для технико-экономических обоснований строительства и экономической оценки производственных и непроизводственных объектов.

Таблица 5

#### Технико-экономические показатели

Территория:	
Площадь территории (кв. м)	6482
Застройка:	
Этажность	2 эт. + подвал + верхний технический этаж
Пятно застройки (кв. м)	1660
Коэффициент застройки	0,25
Коэффициент плотности застройки	0,9
Общая площадь выше отм. 0.000 (кв. м)	4150
Общая площадь ниже отм. 0.000 (кв. м)	1660
Высота здания (м)	14,30
Стоянки автомобилей (машино-мест):	
Запроектировано парковочных мест легковых автомобилей	38
Необходимое количество парковочных мест по расчету	19
Количество парковочных мест легковых автомобилей для МГН	5
Озеленение территории:	
Клен (шт.)	7
Лиственница (шт.)	16
Площадь территории озеленения (кв. м)	2700
Коэффициент озеленения территории	0,4
Посетители	
Количество одновременных посетителей культурно-досугового центра (человек)	125

Площадь застройки — определяется как площадь горизонтального сечения здания, по внешнему обводу контура фасадных наземных, связанных с землей и фундаментами, поверхностей наружных стен здания на уровне цоколя (без учета отмостки).

Пятно застройки — обозначает площадь постройки, которая спроецирована на поверхность земли. Изначально оно определяется как прямоугольное, имеет следующие границы:

Глубина — параметр, который обозначает границу, проходящую вдоль боковой части здания.

Ширина — обозначение красной линии, которая проходит вдоль фасада здания.

Строительный объем — это сумма объемов помещений и ограждающих конструкций, выполненных в строительной системе здания, и определяется относительно планировочной отметки уровня земли.

Строительный объем надземной части здания определяется умножением площади застройки на высоту здания от уровня чистого пола первого этажа до верхней отметки теплоизоляции (при чердачных крышах) или средней отметки верха покрытия (при бесчердачном решении).

Общая площадь общественного здания ( $S_{\text{расч}}$ , м<sup>2</sup>) определяется как сумма площадей всех этажей (включая технический, мансардный, цокольный и подвальный).

Расчетная площадь общественных зданий определяется как сумма площадей всех размещаемых в нем помещений, за исключением коридоров, тамбуров, переходов, лестничных клеток, лифтовых шахт, внутренних открытых лестниц, также помещений, предназначенных для размещения инженерного оборудования и инженерных сетей.

Полезная площадь общественного здания определяется как сумма площадей всех размещаемых в нем помещений, а также балконов и антресолей в залах, фойе и т. п., за исключением лестничных клеток, лифтовых шахт, внутренних открытых лестниц и пандусов.

Основные показатели плотности застройки:

Коэффициент застройки — определяется как частное от соотношения площади застройки здания к площади участка строительства здания.

Коэффициент плотности застройки — определяется как частное от соотношения общей площади здания к площади участка строительства (квартала). При этом общая площадь учитывается по этажности здания и площадь этажей подземной части не учитывается, если поверхность земли (надземная территория) над подземной частью здания используется под комплексное благоустройство участка.

Коэффициент озеленения — отношение площади зеленых насаждений (сохраняемых и искусственно высаженных), к площади земельного участка, свободного от озеленения (%).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате выполнения работы был запроектирован культурно-досуговый центр на 125 единовременных посетителей.

Место проектирования — г. Новосибирск, Ленинский район, участок на улице Широкая, вблизи парка отдыха им С. М. Кирова.

В ходе работы была выполнена графическая часть проекта, которая включает в себя чертежи фасадов здания, разрезы, поэтажные планы, план кровли, схема организационного участка, конструктивные узлы, а также была выполнена текстовая часть.

Была реализована главная идея проекта — культурно-досуговый центр должен стать частью парка, поэтому здание по большей части имеет обтекаемые формы, напоминающие формы природного ландшафта: волны, скалы, холмы, камни. С южной стороны здания располагаются озелененные открытые террасы в виде ступеней, у человека должно создаваться впечатление слияния архитектуры здания и природы парка.

Фасады здания выполнены в стиле постмодерна. Основной строительный материал — монолитный железобетон. В наружной отделке здания запроектирована об-

лицовка стеклофибробетонными (СФБ) фасадными панелями (ГОСТ Р 58757-2019) RAL 9016 по системе монолитный ж/б, утеплитель, панели СФБ.

## ИСТОЧНИКИ

1. СНиП 2.02.01-83\* «Основания зданий и сооружений».
2. СП 15.13330.2012 «Каменные и армокаменные конструкции».
3. СНиП 21-01-97 «Пожарная безопасность зданий и сооружений».
4. ГОСТ 23120-2016 «Лестницы маршевые, площадки и ограждения стальные».
5. ГОСТ 5746-2015 «Лифты пассажирские».
6. ГОСТ 28911-91 «Лифты и малые грузовые лифты».
7. СНиП 2.07.01-89\* «Строительные нормы и правила».
8. СП 42.13330.2010 «Строительные нормы и правила».
9. СП 4.13130.2013 «Системы противопожарной защиты».
10. СП 42.13330-2016 «Градостроительство. Планировка и застройка городских и сельских поселений».
11. Решение Совета депутатов г. Новосибирска от 2 декабря 2015 г. № 96 «О Местных нормативах градостроительного проектирования города Новосибирска».
12. СНиП 2.04.01-85 «Внутренний водопровод и канализация зданий».
13. СП 36.13330.2012 «Магистральные трубопроводы».
14. СанПиН 2.2.1/2.1.1.1076-01 «Гигиенические требования к инсоляции и солнцезащите помещений жилых и общественных зданий и территорий».
15. СП 59.13330.2020 «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения».
16. МГСН 4.17-98 «Культурно — зрелищные учреждения».
17. СП 50.13330.2012 «Тепловая защита зданий».
18. СП 131.13330.2020 «Строительная климатология».
19. СП 23-101-2004 «Проектирование тепловой защиты зданий».

---

*Диплом жюри конкурса*

**АРХИТЕКТУРА ПРЯЖИНСКИХ КАРЕЛОВ  
ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ 1979–80 гг.**

---

*ТИХОНОВ Александр Владимирович*

Государственный историко-архитектурный и этнографический  
музей-заповедник «Кижь»

---

**ВВЕДЕНИЕ**

В послевоенные годы, в период 1945–1970 гг., советские архитекторы и специалисты в области деревянного зодчества начали заниматься вопросом сохранения памятников архитектуры. На территории Карелии в тот промежуток времени находилось большое количество объектов, которые уцелели после войны и при этом нуждались в срочной реставрации. Ярким примером можно назвать экспозицию острова Кижь. Под руководством Александра Викторовича Ополонникова в музей под открытым небом были перевезены объекты деревянного зодчества из заонежских деревень и других районов Карелии. Эти памятники реставрировались, а затем становились частью экспозиции того или иного сектора музея. Позднее были привезены новые объекты, и постепенно остров начал принимать свой современный вид. Однако сектор пряжинских карелов остается на данный момент недоукомплектованным.

Для поиска и фиксации памятников отправлялись экспедиции во все районы Карелии. Огромный вклад по сохранению данных внесла экспедиция под руководством Вячеслава Петровича Орфинского. В 1981 году Министерство культуры КАССР передало в фонды музея-заповедника «Кижь» фотоматериалы комплексной историко-архитектурной и этнографической экспедиции министерства культуры 1979–1980 годов. В ходе экспедиции было сделано 4357 фотографий сооружений. Из всего фонда в Пряжинском районе было сделано 540 фотографий в 22 деревнях.

В последнее время возрастает интерес к изучению традиций, языка и культуры карелов и выражается это в появлении большого количества узконаправленных научных трудов. В связи с этим данное исследование, посвященное пряжинским карелам-ливвикам и, в частности, отличительным особенностям в их архитектуре и традициях, гармонично вписывается в круг подобных научных работ.

Актуальность работы заключается в том, что результаты данного исследования введут в научный оборот знания об архитектуре и убранстве карелов, которые помогут ученым и исследователям, занимающимся научными изысканиями по вопросам архитектурных и культурных особенностей прибалтийско-финских народов, а также сотрудниками музеев в дальнейшей работе по организации и совершенствованию усадебного комплекса пряжинского карела-ливвика. При

изучении данной темы можно было увидеть, как происходило изменение и развитие всех типов строений при сохранении древних культурных традиций. На момент экспедиции с 1979 по 1980 год еще сохранились памятники деревянного зодчества. Они были осмотрены и запечатлены. Это своего рода «живая память» о тех сооружениях, которых уже нет в наше время. Именно подобные данные способствуют дальнейшему изучению архитектурных и культурных особенностей в настоящий момент.

Целью работы является выделение особенностей в строительстве и орнаменталистике, на примере культовой и гражданской архитектуры северных карелов-ливвиков, по материалам комплексной историко-архитектурной и этнографической экспедиции министерства культуры КАССР.

Для достижения данной цели необходимо последовательно решить ряд задач:

- 1) Изучить основные строительные характеристики гражданской и культовой архитектуры в данном районе;
- 2) Проанализировать фотографии и материалы для выявления характерных самобытных черт;
- 3) Выделить основные особенности декоративного убранства.

Объектом исследования является гражданская и культовая архитектура карела-ливвика на территории Пряжинского района, а предметом исследования являются характерные черты жилых, хозяйственных и сакральных сооружений. В процессе изучения темы был использован комплекс общенаучных принципов, прежде всего объективность, историзм. В качестве основополагающих в исследовании применены исторический и аналитический методы.

Для данной работы важна работа с источниками. Главным видом источников являются фотографии, сделанные в ходе экспедиции. В научно-вспомогательном фонде музея-заповедника «Кижы» сохранились оригинальные негативы фотоленки, которые были использованы при изучении.

Книги и статьи, которые были взяты для изучения данной темы освещают историю изучения архитектуры Карелии. Труд, принадлежащий русскому профессору, архитектору, исследователю народного зодчества — Руфину Михайловичу Габе (1875–1939), включает в себя первое исследование внутреннего и внешнего убранства карела-ливвика. Работа стала основной для многих ученых, занимающихся этой темой. В книге даны примеры расположения и планировки деревень, строений и декоративного убранства. Почти всю свою жизнь он посвятил исследованию народной архитектуры севера. Первые работы можно отнести к 1908 году. Во всех исследованиях присутствует искусствоведческий анализ, позволяющий иначе взглянуть на народное творчество. Опубликованная в 1941 году книга под названием «Карельское деревянное зодчество»<sup>1</sup> является сборником материалов, этот труд поспособствовал рассмотрению характерных отличий во внешнем и внутреннем убранстве сооружений карелов-ливвиков.

Будучи знакомым с культурой Карелии, во время своей проектной деятельности в момент строительства Мурманской железной дороги, Габе стал однозначным поклонником местного зодчества, что в дальнейшем вызвало интерес к экспедициям в другие регионы. Исследование интересно, прежде всего, своей полнотой изучения сохранившихся зданий, на примере которых можно пред-

---

<sup>1</sup> Габе Р. М. Карельское деревянное зодчество. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. — 216 с.

ставить картину мировоззрения жителей Карелии, которое «выливалось» в их архитектурные решения. Особое внимание уделяется анализу национальных особенностей архитектуры карелов и ее связи с русским деревянным зодчеством. Работа проиллюстрирована фотографиями с натуры, обмерными чертежами и рисунками. Руфин Михайлович описал свою работу так: «Мне хорошо знаком тот трепет душевный, который испытываешь, когда стоишь перед лицом северных построек, и я счастлив возможностью опубликовать эти “жемчужины” вдохновенного народного творчества, полные величественной простоты и искренности мысли...»<sup>2</sup>. Подробные описания помещений и их использования, фотографии и зарисовки предоставили возможность провести параллель между несколькими трудами разных авторов. Во многом работа несет в себе те фундаментальные аспекты, которые впоследствии были использованы другими исследователями.

В советский период темой архитектуры Карелии, и в частности описанию сооружений Пряжинского района, одними из первых начали заниматься С. Я. Забелло, В. Н. Иванов и П. Н. Максимов. Книга под названием «Русское деревянное зодчество»<sup>3</sup> является важной при исследовании традиционной русской архитектуры. Прежде всего, работа основывается на исследованиях Р. М. Габе, а также появляется сравнение с другими северными регионами и их архитектурой. В книге дается описание изб, например, дом Агеева из деревни Улялега, дом Мамоева из деревни Паппила и дом Захарова из деревни Святозеро, расположение всех внутренних объектов и их разделение между членами одной семьи. Описание планировки, безусловно, очень важно для понимания основных проектировочных решений при строительстве домов.

В контексте исследования этот труд очень важен, в нем есть необходимая информация об изучаемом регионе. Архитектура карелов, сохраняя национальные прибалтийско-финские черты, является схожей с северно-русской, что дает возможность сказать о тесных связях двух народов и географической близости южной Карелии и Заонежья.

В послевоенные годы темой карельской архитектуры активно начинает заниматься Александр Викторович Ополовников (1911–1994). Он посвятил огромное количество трудов данной тематике. Советский и российский ученый, архитектор, реставратор, почетный член Академии архитектуры, доктор архитектуры. Исследования, проводимые на территории Карелии, впоследствии способствовали появлению на свет книги под названием «Русское деревянное зодчество»<sup>4</sup>. Сборник включает в себя подробные описания сохранившихся архитектурных и культурных особенностей всех районов Карелии. Глубокий анализ и фиксация памятников способствовали написанию такого фундаментального труда. Это исследование является одним из ключевых при изучении архитектуры карелов-ливвиков Пряжинского района, так как дает большое количество необходимой научной информации касательно культурных и строительных особенностей, например, орнаменталистики.

---

<sup>2</sup> Габе Р. М. Карельское деревянное зодчество. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. — 216 с.

<sup>3</sup> Забелло С. Я. Русское деревянное зодчество / С. Я. Забелло, В. Н. Иванов, П. Н. Максимов. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1942. — 214 с.

<sup>4</sup> Ополовников А. В. Русское деревянное зодчество. — Москва : Искусство, 1986. — 310 с.



Продолжил исследование и более детальное изучение темы известный архитектор, публицист, педагог, ученый, основатель нового научного направления — этноархитектуроведения, специалист в области изучения народного деревянного зодчества Русского Севера — Вячеслав Петрович Орфинский (1929 г.). «Деревянное зодчество Карелии»<sup>5</sup> — это работа, посвященная истории формирования архитектурных форм на территории Карелии, особенностям и уникальным памятникам. Орфинский в своем исследовании сделал выводы о происхождении и развитии сооружений, характеризуя многие архитектурные и культурные элементы как сохранившиеся традиции с древних времен. Так, например, орнамент карелов-ливвиков был соотнесен с языческими обычаями и христианскими верованиями. Вячеслав Петрович назвал такое слияние уникальным и важным для формирования местных архитектурных традиций. Приведенные аргументы помогают оценить архитектурные нюансы, а также позволяют посмотреть на историю строительства у карелов-ливвиков.

Можно сказать, что одним из немногих исследователей культурных особенностей, таких как интерьер крестьянского жилища и народное крестьянское искусство пряжинских карелов-ливвиков, помимо Р. М. Габе, в настоящее время является Людмила Викторовна Трифонова. Благодаря богатому опыту, полученному во время работы в музее-заповеднике «Кижы», была написана статья, посвященная традиционному карельскому крестьянскому дому Яковлева. «Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР»<sup>6</sup> — это работа, во многом способствовавшая рассмотрению особенностей архитектуры и внутреннего убранства жилища в данном исследовании. Этот труд является особенно важным, потому что помогает на определенном примере карельского дома изучить его строение и отличительные черты, которые в дальнейшем были использованы для анализа данных о других зафиксированных сооружениях. Подобные работы способствуют рассмотрению объектов на отдельном примере, а затем формируют представление о гражданской архитектуре Пряжинского района, позволяя представить полную картину на примере отдельных сооружений и элементов. Еще одна статья Людмилы Викторовны под названием «Традиционный интерьер избы пряжинского карела-ливвика из окрестностей Ведлозера начала XX века»<sup>7</sup> способствовала изучению деталей интерьера и орнаментов карельского дома, а также планировочных особенностей.

В работе также были использованы статьи Тарасовой Т. Г. В статьях «Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника “Кижы”. Гражданская архитекту-

---

<sup>5</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — 119 с.

<sup>6</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» : [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>7</sup> Трифонова Л. В. Традиционный интерьер избы пряжинского карела-ливвика из окрестностей Ведлозера начала XX века // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» : [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-12/1060.html> (дата обращения: 03.09.2022).

ра»<sup>8</sup> и «Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника “Кижы”. Культурная архитектура»<sup>9</sup> был сделан акцент на систематизацию всех зафиксированных сооружений, а также их уникальности в зависимости от района, в котором были сфотографированы памятники архитектуры. Эти работы способствовали изучению всех сооружений, которые были осмотрены на территории Карелии, что помогло в выявлении некоторых отличий в народном зодчестве карелов-ливвиков Пряжинского района. Прежде всего, данные материалы были привлечены для анализа объектов между собой, например, схожие по конструкции часовни из Олонецкого и Пряжинского районов, а также для сравнения различных типов бань от северной до южной Карелии.

### Гражданская и культовая архитектура

«Материальная культура любого народа, неотъемлемой частью которой является архитектура, в результате контактов этого народа с соседями неизбежно приобретает различные наслоения. Это можно сказать и о культуре карел, в которой из-за специфики исторического развития края прослеживаются черты вепсской, финской, саамской и особенно сильно — русской культуры»<sup>10</sup>, — пишет В. П. Орфинский.

Карелия — место сохранения традиций и собственной идентичности. В Карелии традиционная технология строительства деревянных домов сохранилась достаточно хорошо, как и в целом на северо-западе. Исторически так сложилось, что основным материалом для строительства, как и в древности, является древесина. Карелы переняли модель строительства у новгородцев и приспособили ее под себя. Из поколения в поколение передавались знания о плотницком искусстве. Многие жители деревень строили дома своими силами, без использования труда приглашенных специалистов. Однако многие деревянные постройки, которые сохранились до нашего времени, были выполнены мастерами из плотницких артелей. Жилище всегда играло особенную роль в жизни людей. Начиная с древности его старались обустроить и приспособить под всевозможные нужды человека, для собственного удобства. Архитектурно-планировочные решения сооружений прошли путь развития от шалаша до землянки, от землянки к срубу. Данные объекты не вытеснялись, а лишь использовались для других нужд.

Расположение любого сооружения у карелов имело строго культурный подтекст в зависимости от района, в котором они проживали. Влияние извне сильнее выражалось в тех районах, где в старинные деревни приходит упорядоченность и осознанная планировка. Стоит отметить тот факт, что расположение домов и хозяйственных построек было устроено таким образом, что окна домов обращались фасадом к озеру. Как отмечает В. П. Орфинский: «Переход от беспо-

<sup>8</sup> Тарасова Т. Г. Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника «КИЖИ». Гражданская архитектура // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы»: [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-10/348.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград: Стройиздат, 1972. — С. 47.

рядочной планировки к прибрежно-рядовой, по-видимому, связан с развитием товарообмена и нарушением замкнутости отдельных деревень»<sup>11</sup>. Прежде всего, это касается северных и центральных районов Карелии. Чем южнее, тем больше карелы отходили от этого плана застройки, но в большинстве своем дома начинали строить фасадной частью к дороге. Вячеслав Петрович Орфинский объясняет это территориальной близостью с Новгородом<sup>12</sup>.

В Пряжинском районе преимущественно проживали карелы-ливвики и, несмотря на влияние русской традиции на местную культуру, жителям удалось сохранить свои традиционные ценности и представления об окружающем мире. Все эти факторы отражаются и в архитектуре. Деревенский деревянный дом, в частности на территории Пряжинского района, представлял собой дом-брус в различных его вариациях: от небольшого одноэтажного дома до двухэтажного с длинной хозяйственной частью<sup>13</sup>. Сосна являлась основным строительным материалом. При строительстве также использовали осину и ель. Древесину всегда ценили за доступность, прочность, легкость обработки, способность к сохранению тепла, сравнительную долговечность. Однако на территории района не так часто можно встретить сосновый бор. Так как сосна являлась основной породой в строительстве, приходилось выбирать древесину. Явным преимуществом является быстрое возведение и простота обработки. Кроме того, срубы можно при необходимости перевозить на большие расстояния.

Предки умели выбирать древесину по отзвуку от топора, по месту, где произрастает лес, что, прежде всего, позволяло выбрать наиболее подходящий материал. Предпочтение при строительстве отдавалось хвойным породам: смола является естественным консервантом. Она препятствует быстрому гниению древесины. Сооружения возводили из семидесяти-восьмидесятилетних деревьев, а для культовых построек предпочитали вековой лес. Мастера выбирали именно такую древесину, потому что молодые деревья быстро растут, и при этом годовые кольца у них очень редки, в связи с этим выбирались деревья постарше. Бревна из молодых деревьев в деревнях называли «пресняком» из-за того, что они быстро начинали гнить. Для строительства приходилось подбирать древесину.

Больше всех ценилась кондовая древесина. Такие деревья росли на высоких местах, где влаги в почве намного меньше, чем в низине. Годовые кольца у стволов мелкие, а сама древесина очень крепка. Выбирали материал и в зависимости от того, на какой почве будет стоять постройка. Для песчаной больше всего подходила сосна. Бревна из ели хуже всего сохранялись на песке, а в тех районах, где преимущественно болотистая и влажная почва постройки из этой древесины сохранялись долгие годы. Когда нужные деревья были выбраны, их помечали зарубками и не вырубали сразу же. Обычно ель и сосну заготавливали зимой — ранней весной. После вырубki их оставляли в лесу, считая, что так они приобретут особую крепость.

На месте постройки окоренные бревна складывали в штабеля таким образом, чтобы они проветривались со всех сторон. Сверху накрывали настилом,

<sup>11</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 11.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. — С. 24.

предохраняющим дерево от растрескивания под действием прямых лучей солнца. Материал подсыхал от нескольких месяцев до года. На строительство жилого дома приглашалось обычно четыре плотника: каждый брал на себя «по углу», а для возведения церкви нанимали уже артель. Основным инструментом мастера был топор. Также в число строительных приспособлений входили отвес (бечевка с грузом на конце), черта (металлическая или деревянная «рогулька» для очерчивания пазов и угловых вырубков в бревнах), аршин (деревянная или металлическая линейка с делениями), тесло (насаженное на топорнице массивное лезвие для выдалбливания пазов), долото, бурав, скобель, пила.

Для отдельных элементов конструкций при строительстве дома использовали также ель и осину. Ель использовалась для создания куриц, которые, в свою очередь, держали потоки. Из корневища дерева вырубались крюкообразные направляющие. Перед возведением сооружения выбиралось место для строительства. На юге и юго-западе Карелии карелы переняли у новгородцев планирование деревень<sup>14</sup>. Дома строились вдоль водоема, вдоль проходящей дороги, на возвышенностях. Деревней поселение считалась уже тогда, когда был хотя бы один двор. Сами деревни находились на относительно небольшом расстоянии друг от друга.

С XVI по XIX в. на территории южной Карелии происходит объединение деревень<sup>15</sup>. На севере же главное отличие — это удаленность поселений друг от друга. Но уже с XV века поселение представляет не один-два дома, а полноценную деревню. На месте, где строился дом, снимали дерн. Так как земля в Карелии каменистая, то не составляет труда найти валуны. Их использовали как подобие фундаменту, дабы нижний венец не соприкасался с землей. Повсеместно встречались постройки, которые были поставлены на землю, без какого-либо фундамента. На камни, под первый венец, укладывалась береста, как гидроизоляционный материал, чтобы древесина не впитывала влагу с камня.

Тес укладывался на крышу, сверху его прижимали охлупнем (шеломом), который держал всю конструкцию. В шеломе проделывали отверстие под стамик, который выполнял функцию фиксатора. Он проходил сквозь бревно и коневую слегу. Внутри он закреплялся и крепил всю конструкцию. Однако, как отмечает Орфинский, бескуричный вариант крыши — самобытный для карел<sup>16</sup>. Данный факт подкрепляют фотографии, сделанные в ходе экспедиции. На многочисленных крышах в редких случаях встречаются курицы. Стамики изготавливали из сосны и из осины. Также их называли «сороки-стамики», по виду они напоминают птиц, сидящих на крыше.

Конструкция полов и потолков была не менее интересной. В основной сруб врубались матицы, так называемые поперечные бревна, на которые укладывался потолок. Двери представляли собой сборную конструкцию в виде щита, собранного из трех-четырех толстых тесин, соединенных между собой поперечными распорками, которые вставлялись в вытесанные пазы. Так называемая дверь на петях не имела металлических механизмов (петель, жиковин), она устанавливалась в пазы в нижнем и верхнем бревне.

<sup>14</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 11.

<sup>15</sup> Там же. — С. 9.

<sup>16</sup> Там же. — С. 50.

Окна изначально были волоковыми, то есть в бревнах делалось отверстие, вытесывались направляющие, и в них устанавливалась задвижка в виде дощечки. Сами по себе окна были небольшого размера, чтобы не было теплопотерь. Хозяйственная часть у карелов-ливвиков примыкала прямо к дому. В большинстве своем на юге Карелии предпочитали строить дом-брус. Большое помещение выделялось для животных. Мастерские и складские помещения также располагались в хозяйственной части. Отличительной особенностью карельских домов — комплексов является отсутствие столбов-быков. Такой вариант позволял упростить сооружение, ведь хозяйственная часть держалась именно на ней. В Пряжинском районе вместо подобной технологии использовалась традиционная срубная конструкция всего дома.

Планировка помещений оставалась неизменной в течение многих веков. Сакральные темы продолжали проявляться и в XX веке. Так называемый красный угол продолжал существовать даже в советское время вопреки принятым нормам власти. В частности, в деревенских домах эта тенденция сохраняется до середины прошлого века.

Из вышесказанного можно сказать, что технология строительства идентична другим районам и регионам, и это позволяет говорить о том, что особенности строительства у карелов могли проявляться в процессе возведения конструкции. В Карелии самым распространенным домом-комплексом является дом-брус. На территории Пряжинского района преимущественно был распространен именно этот тип постройки, совмещающий в себе жилую и хозяйственную часть, соединенную однородной связью.



*Рис. 1. Дом Гаврилова в деревне Кинерма Пряжинского района.  
Музей-заповедник «Кижы». НВФ-9524*

Руфин Михайлович Габе, известный архитектор, исследователь народного зодчества, дал определение термину «дом-брус» — это «изба, сенная связь и двор с сараем, имеющий одну и ту же ширину во всех своих частях, расположенных друг за другом и образующих вытянутый прямоугольник, перекрытый общей двускатной крышей»<sup>17</sup>. Данное описание довольно точно подходит подобному типу строения.

<sup>17</sup> Габе Р. М. Карельское деревянное зодчество. Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. — С. 29.

Также дом-брус является самым архаичным типом жилища из имеющихся трех основных видов сооружений<sup>18</sup>. Такие комплексы хозяйственной и жилой части, как «глаголь» и «кошель», появились позднее из-за изменения привычной формы дома, что показывает нам своеобразную эволюцию в гражданской архитектуре. Во многом такие изменения были неизбежны, так как менялся уклад жизни людей и их видение собственного жилища. Формирование дома-комплекса в южной части Карелии было завершено к XVII веку. Нельзя отрицать и возможное существование дома комплекса по типу кошель на территории Пряжинского района. Но и существование его подтвердить трудно.

После многочисленных изменений в привычном укладе жизни вызванным усилением русского влияния, карелы сохранили собственные традиции в архитектуре. Прежде всего, это выражается в том, что в доме-комплексе изба представляет собой четырехстенку с тремя окнами на главном фасаде<sup>19</sup>. Так же по три-четыре окна было на боковых стенах. Все зафиксированные сооружения имели именно такое расположение окон. Возможно, это связано с тем, что на севере и так мало солнечных дней, и количество окон на фасадной и боковых стенах позволяло максимально осветить внутренние помещения. Небольшие по размеру окна снижали теплопотери в холодное время года. Существует мнение, что подобное расположение связано с традицией расположения стола торцом к центральному окну<sup>20</sup>.

Особое внимание к технологии строительства и сохранению опыта прошлых поколений дали свои плоды. Четырехстенка со временем начал преобразовываться и увеличиваться, что привело к появлению пятистенки — самого распространенного вида сооружения в конце XIX — начале XX века<sup>21</sup>. Прежде всего, главной отличительной особенностью данного строения стал переруб, который отделял избу от горницы. Помещение получалось небольшого размера по сравнению с основным. Как отмечают исследователи, подобное решение чаще всего было вызвано тем, что карелы не переоборудовали горницы в обособленные избы для того, чтобы не происходило разделение семьи. Этот факт можно обусловить тем, что было проще построить новый дом, чем видоизменять и перестраивать старый. В пятистенном сооружении сохранилось расположение окон, однако с появлением нового помещения добавлялось еще одно сдвоенное окно горницы<sup>22</sup>.

На фотографиях, сделанных в ходе экспедиций, отчетливо видна поздняя тенденция отстранения от строительства дома-комплекса. Из-за ненадобности подобного внутреннего объема для жилья, со временем происходит переход к более скромным строениям. Можно сказать, что подобный процесс начался еще в начале XX века, однако в послевоенные годы, с приходом активной урбанизации деревни начинают приходить в забвение. В первой четверти XX века стали возводить четырехстенные дома средних размеров с низким подклетом. Такой

<sup>18</sup> Габе Р. М. Карельское деревянное зодчество. Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. — С. 29.

<sup>19</sup> Там же. — С. 127.

<sup>20</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

дом был удобным для небольшой семьи и, как правило, помещения разбивались на несколько комнат и кухню. В связи с этим резко уменьшилось количество и размеры хозяйственных построек, которые начали строить за пределами дома. С развитием лесной промышленности начинают появляться каркасно-щитовые дома, которые по стоимости обходились в разы дешевле, чем бревенчатые. Однако такие жилые объекты не подходили как под местные природные условия, так и под традиции местного населения. Такие дома возводились на фундаменте, а крыши крыли шифером. В деревнях отдавали предпочтение небольшим рубленым домам нетрадиционных образцов. Еще реже соблюдали обычаи внутреннего оформления помещений. На момент фиксации объектов в деревнях Хлевнаволоок, Пихта-Лахта, Валлиту, Куккозеро и Сона дома находились в заброшенном состоянии, и лишь небольшая часть строений оставалась жилой.



Рис. 2. Дом в деревне Хлевнаволоок Пряжинского района. Музей-заповедник «Кижы». НВФ-9539

И подобных примеров много. Однако участь большинства строений была не столь плачевной, как могла бы быть. Многие из них были «раскатаны» на бревна жителями из соседних деревень. Так, например, бревна, вывезенные из деревни Куккозеро были использованы для строительства домов в селе Ведлозеро. Вся гражданская архитектура оставалась без каких-либо отличительных особенностей в плане строительства и объемно-планировочных решений от соседних районов, однако присутствовали некоторые различия, которые присущи любому району Карелии<sup>23</sup>. Стоит обозначить подобные обособления и, прежде всего, можно начать с того, что карельский дом могли расширять изнутри, дополняя его новыми комнатами и помещениями. Не стоит забывать об особенностях во внутренней планировке, интерьере избы. Небольшая горница с низким потолком, боковое направление устья печи по отношению к входу, размещение стола к центральному фасадному окну — все это самобытные черты домов карелов<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 26.

<sup>24</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).

Также стоит отметить архаичность убранства в том плане, что с приходом городской культуры в деревенскую жизнь, чаще всего старались выборочно применять новшества в своем быту. Во многом все зависело от материального положения семьи, так как покупать мебель и другие предметы промышленного производства было занятием не дешевым. Многие крестьяне, живущие рядом с трактом, на первом этаже держали лавку, что позволяло увеличить доход. Подобный дом был у крестьян Павловых из деревни Сона.

В Пряжинском районе чаще всего строили дом-брус, расположенный фасадной стороной к озеру или к дороге. Первое помещение — это сени. Затем, в самой избе с правой или с левой стороны от входа располагалась русская печь, очаг располагался в сторону входной двери<sup>25</sup>. В ходе экспедиции было отмечено, что в западной части Пряжинского района, в деревнях Сона и Куккозеро, устье русских печей выполнено из кирпича, на деревянном подпечье, ориентировано к боковой стене<sup>26</sup>. Сбоку у печи располагался вход в подполье в виде деревянного ящика с люком, однако такой вход со временем перестал появляться в домах и потихоньку люди начали проделывать люк в полу, для увеличения пространства. Над ним на двух опорах располагалась узкая доска для залезания на печку<sup>27</sup>. Этот элемент встречается во многих домах по всей Карелии. По диагонали от печи располагался «большой угол», в противоположном направлении был «задний угол», а между печью и задним углом располагался голбечный угол<sup>28</sup>. Вдоль стен тянутся широкие лавки, опирающиеся на врезанные в них снизу ножки-подставки. Над лавками вдоль стен идут полки, на которых хранили различные предметы



**Рис. 3.** Дом И. М. Кулькова в деревне Ламбисельга Пряжинского района. Музей-заповедник «Кижы». НВФ-10540

<sup>25</sup> Трифонова Л. В. Традиционный интерьер избы пряжинского карела-ливвика из окрестностей Ведлозера начала XX века [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-12/1060.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>26</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>27</sup> Трифонова Л. В. Традиционный интерьер избы пряжинского карела-ливвика из окрестностей Ведлозера начала XX века [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-12/1060.html> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>28</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html>, (дата обращения: 03.09.2022).



домашнего обихода<sup>29</sup>. К свободному углу печи примыкал деревянный опечный брус, который служил основанием для полок-воронцов. Во время экспедиции был выявлен еще один объект гражданской архитектуры. По окончании исследований дом И. М. Кулькова XIX века из деревни Ламбисельга был внесен в список объектов культурного наследия.

Объект расположен в центре деревни. Главный фасад ориентирован на дорогу. Представляет собой дом-комплекс типа брус, состоящий из жилой и хозяйственной частей под разновысокими двускатными кровлями, фасад и выпуски бревен сруба обшиты тесом. Дом пятистенок на высоком подклете с продольным асимметричным перерубом. Хозяйственная часть состоит из двора-сарая с хлевами, в который ведут ворота со стороны бокового фасада. Богатое декоративное убранство сохранилось фрагментарно и представлено резными причелинами и подзорами, кронштейнами-крюками, остатками декоративного балкона.



*Рис. 4. Дом М. Н. Акуловой в деревне Кинерма Пряжинского района. Кронштейн. Музей-заповедник «Кижы» НВФ-9526*

Архаичность, преемственность поколений, своеобразные взгляд и мировоззрение не только в объемно-планировочном решении объектов, но и в декоративном убранстве, являются не менее важными чертами у карелов-ливвиков<sup>30</sup>. Характерной чертой для данного района стало огромное количество сохранившихся декоративных элементов<sup>31</sup>. Западные карелы-ливвики украшали свои дома различными резными орнаментами<sup>32</sup>. По фотографиям отчетливо видно, что тенденция заимствования у северорусских зодчих была, однако приспосабливалась и развивалась обособленно.

<sup>29</sup> Забелло С. Я. Русское деревянное зодчество. уское деревянное зодчество / С. Я. Забелло, В. Н. Иванов, П. Н. Максимов. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1942. — С. 28.

<sup>30</sup> Там же. — С. 29.

<sup>31</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 30.

<sup>32</sup> Там же. — С. 18.

Так, например, произошло изменение принятых традиций русского населения. Характерная геометризация и укрупнение орнаментов на причелинах и полотенцах, выпусках-кронштейнах и потоках говорит нам о том, что сакральные и близкие темы для карелов объективно изменяются на привычные им символы и знаки<sup>33</sup>.

Прежде всего, стоит отметить, что подобная «симбиотическая» связь, а именно христианства и язычества, спустя многие века продолжает существовать. Солярные символы и знаки совмещались с крестами, объединялись в одну единую композицию. Геометрические формы, например, на городковом орнаменте, от русского привычного укрупненного варианта в виде трех зубцов, изменялись на уменьшенные шесть<sup>34</sup>. Этот факт объясняется на примере соотнесения с народным карельским творчеством<sup>35</sup>.



Рис. 5. Дом Грининой в деревне Киндасово Пряжинского района. Причелина. Музей-заповедник «Кижы». НВФ-9458

Подобные мотивы связываются с традиционным узором на вышивках, и, несомненно, в этом есть логика. Традиции ярко выражаются в выполнении орнаментов в сакральном стиле, в угоду большей прочности. Именно так русские «капельки» на полотенцах стали превращаться в треугольные выступы, что выглядит, несомненно, гармонично на остальном фоне самобытной постройки. Однако есть одна особенность, связанная, вероятнее всего, с тем, что экспедиция была в 1979 году. К этому времени многие сооружения претерпели изменения.

Если вернуться к вопросу о том, что у карелов являлась самобытной бескуричная система кровли, то можно задаться вопросом, чем это было вызвано. Фотографии, сделанные в ходе экспедиции, говорят о том, что, действительно, на большинстве построек не было ни куриц, ни потоков. Конечно, стоит сказать о том факте, что подобное устройство кровли было распространено по большей части на севере Карелии. В Пряжинском районе также были зафиксированы

<sup>33</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград: Стройиздат, 1972. — С. 43.

<sup>34</sup> Тарасова Т. Г. Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника «Кижы». Гражданская архитектура [Электронный ресурс]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-10/348.html#note-id10565919> (дата обращения: 03.09.2022).

<sup>35</sup> Там же.

подобные конструкции, однако тут стоит сказать, что с течением времени не сохранялась оригинальная крыша, а новая перекрывалась уже на гвоздях. В большинстве своем изначальная конструкция со временем могла изменяться. Исходя из этого, можно сказать, что на территории Пряжинского района все же большая часть жилых и хозяйственных построек имела систему безгвоздевого варианта кровли «по курицам и потокам», так как при осмотре были выявлены характерные следы. Такой элемент, как поток, также богато украшался резьбой и различными геометрическими фигурами, например, ромбом или прямоугольниками, что говорит о своеобразии и присущей всему декору геометризации. Влияние же городской культуры сказалось и на интерьере. Так называемые валютные наличники, на манер каменных, и декоративные балконы были скопированы именно с городских, каменных зданий<sup>36</sup>.



*Рис. 6. Дом Гаврилова в деревне Кинерма Пряжинского района.  
Наличник. Музей-заповедник «Кижы». НВФ-9521*

Все эти элементы украшались резьбой и красились красками. При детальном изучении наличников, можно прийти к выводу, что в карельских вариантах прежде всего отсутствует утонченность и плавность линий, внешняя гибкость и пластика. Чаще всего они представляют собой более простой вариант исполнения. Простые геометричные детали напоминают больше все тот же городковый орнамент. Опять же, можно объяснить это тем, что подобное выражение того, что было увидено в городской культуре, это не что иное, как интерпретация на свой лад. Однако, как ни странно, такое исполнение отлично подходит под все оформление дома. Также в карельском исполнении валютных наличников были ставни. Можно сказать, что этот элемент, как и гульбище, престал быть необходимым в использовании по прямому назначению, потихоньку получив назначение чисто декоративного характера.

<sup>36</sup> Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).



Рис. 7

В южно-карельских деревнях очень часто рисовали так называемую печать на балконах. Западные карелы-ливвики украшали свои дома различными резными орнаментами. Нарисованные узоры имели сакральный смысл в том плане, что предназначались они для защиты от нечистых сил. Главной особенностью были так называемые печати на балконах. По центру рисовался круг с различными символами и фигурами внутри.



Рис. 8

На территории Пряжинского района были зафиксированы подобные изображения. Использование красок для украшения серости бытия было не уникальным явлением. Однако во многих домах встречались разукрашенные наличники и двери, выкрашенные в разные цвета. Украшение красками применялось

как внутри помещений, так и снаружи в тех местах, где они были защищены от воздействия погодных условий: на нижних поверхностях свесов кровли, на верхних частях стен, а также в углублениях резьбы наличников окон и столбов. Выпуски бревен у построек конца XIX — начала XX века сделаны в виде завитков или же в виде крюков-клювов<sup>37</sup>. Однако стоит назвать такой вид главовидным. Он напоминает голову животного, а именно коня, по аналогии с коневой слесгой. Именно такое наименование будет уместно при обозначении данного типа орнаментирования.



Рис. 9

В современном понимании сложилось двоякое представление о хозяйственных постройках. У современного человека сарай, хлев, рига, амбар и баня всегда размещались отдельно от жилого дома. Однако в северных регионах было совсем по-другому. Тут стоит указать тот факт, что обычно строили дом-комплекс, который включал в себя и хлев, и сарай, и мастерскую. Все остальные хозяйственные постройки строились на других местах. Как отмечал В. П. Орфинский: «В юго-западной Карелии (в восточной части Суоярвского и в западной части Пряжинского районов) до последнего времени строились дома-комплексы, но сохранявшиеся еще кое-где в 50-х годах отдельно стоящие хлева с сараями наверху дают основание предполагать, что в прошлом здесь также существовали дома, не связанные с хозяйственными помещениями»<sup>38</sup>.

Во время экспедиции были исследованы и зафиксированы амбары и риги, сделано 412 фотографий различных элементов и фасадов амбаров и 37 фотографий риг. На территории Пряжинского района были описаны разные типы амбаров: амбар с навесом, амбар с навесом на столбах, рыбный амбар, с выпуском бревен для высушивания сетей. Большая часть исторически важных объектов была уже зафиксирована и перевезена на остров Кижь: амбар Жданова, амбар из деревни Коккойла, риги из деревень Ламбисельга и Сеппяваара. С развитием земледелия изменялись и хозяйственные постройки. В. П. Орфинский отмечал, что рига постепенно видоизменялась из однокамерной в двухкамерную. Подобные изменения были связаны с тем, что увеличились потребности

<sup>37</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 34.

<sup>38</sup> Там же. — С. 17.

населения в сельском хозяйстве<sup>39</sup>. В ригах немаловажной деталью была печь. Прежде всего она использовалась для сушки снопов. Чаще всего, как, например, в риге из деревень Ладва и Кормелисто из Пряжинского района, печь была сложена из камней на глиняном растворе. Простота конструкции позволяла без особых инструментов и умений ремонтировать или выкладывать новую печь на замену старой.

В самом доме, как уже обозначалось выше, существовала и хозяйственная часть, которая находилось под единой крышей. На верхнем этаже хранили солому и сено, могли располагаться кладовые. Внизу располагался хлев и конюшня. Остальные постройки выносились за пределы дома. Так, в хозяйстве обязательно присутствовали такие постройки, как амбар, рига и баня. Также могли появляться отдельные сараи для хранения сена. Присутствовала практика строительства отдельных строений для просушки и починки рыболовных снастей, однако чаще всего сооружали небольшие навесы. Согласно сохранившимся архивным данным и в особенности исследовательской базе, следующий тип гражданской постройки, претерпевший меньше всего изменений к началу XX века — это баня<sup>40</sup>.

Так как баня являлась самым пожароопасным объектом, и необходимость в воде была велика, ее строили на берегу озера или реки, в том числе в практических целях. Внешний вид и внутреннее убранство сохранило свои традиционные черты на протяжении многих веков. Развитие и изменение данного типа постройки можно легко проследить, если обратиться к данным об этом объекте. На севере, как правило, традиционная баня оставалась однокамерной, без предбанника, в центральной Карелии уже появляется навес над входом, а в южной части региона к навесу добавляется обшивка и получается новое помещение. В Пряжинском районе распространенным видом является двухкамерная баня, выполненная из бревен. Таким образом, можно увидеть, как произошла эволюция в строительстве бань<sup>41</sup>. В ходе экспедиции было сделано 182 фотографии всех типов бань. На территории Пряжинского района была зафиксирована двухкамерная баня в деревне Чуйнаволоок. Данный объект имеет принципиальные отличия в объемно-планировочном решении по сравнению с северными однокамерными банями, например, отличается от бани в деревне Толлорека в Калевальском районе. Отличие, прежде всего, заключается именно в наличии отдельного помещения. Хотя для южной Карелии это не является чем-то необычным, но прослеживаемый факт развития такой архаичной конструкции, как баня, говорит о том, что связи с соседями наложили свой отпечаток на характерную строительную особенность<sup>42</sup>.

Двухкамерная баня представляет собой прямоугольный пятистенный в плане сруб с поперечным перерубом. Данное разделение позволяет отделить предбанник и парную. В строительстве использовали сосновый лес. Пол в бане клали выше первого венца не сплошным рядом, чтобы была вентиляция и удобный слив воды. По углам обычно проделывались отверстия для отвода воды. Низкая дверь характерна для бани, так как теплый воздух поднимается вверх и скапли-

<sup>39</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 9.

<sup>40</sup> Там же. — С. 29.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же. — С. 48.

вается там, а такой вход не позволял пару уходить при открытии двери. У входа располагалась печь, сложенная из камней. Такой вид печи достаточно архаичен. В позднее время уже появлялись печи, выложенные из кирпича. В предбаннике устанавливались лавки и вешалки-гвоздильни для одежды.

Во время исследования была сфотографирована баня из деревни Чуйнаволок. Это сооружение было отмечено В. П. Орфинским типовое и характерное для данного района из-за своих конструктивных особенностей. Баня состоит из двух камер, без трубы, с очагом в парной. Такой тип называется баней по-черному, когда вся сажа и дым выводятся через вентиляционный люк в потолке. Хотя может показаться, что такая баня бесполезна (все равно придется испачкаться в саже), в действительности здание вполне функционально. Перед посещением бани ее полностью мыли, чтобы убрать сажу. Большую часть внутреннего объема занимала парная, под предбанник выделялся небольшой объем.

Карелы-ливвики для утепления потолка очень часто применяли песок. В чердачном помещении, на перекрытие между крышей и основным помещением, насыпали песок. Щели между плахами потолка закрывались рейками, чтобы при изменении влажностных условий не убирать просыпавшийся песок. Такое решение, можно смело сказать, действительно обосновано и протестировано не одним поколением. Песок имеет свойство накапливать тепло и сохранять его длительное количество времени. Например, в деревне Кинерма в домах сохранилась такая особенная традиция использования песка для уменьшения теплопотерь. В банях также использовалась подобная технология утепления.

Второе сооружение, которое строилось вдалеке от жилых построек, — это рига. Рига предназначалась для досушивания и обмола снопов. В деревне их ставили на расстоянии примерно 50–100 метрах от дома. Это делалось для того, чтобы, в случае возгорания, пожар не перекинулся на жилые постройки. Крестьяне сушили и отбивали снопы поздней осенью. Закрытая конструкция и наличие печи позволяли работать внутри в непогоду. Бедные крестьяне чаще всего занимались молотью хлеба уже после сбора урожая летом, так как не оставалось прошлогодних запасов. Рига является одной из самых «молодых» построек<sup>43</sup>. Формирование подобного сооружения закончилось только к XX веку. Это связано с тем, что рига, в сравнении с другими объектами, такими как баня или амбар, появилась достаточно поздно. Этот факт говорит о развитии активного земледелия вследствие чего появилась необходимость в данном сооружении. В ходе экспедиции было сделано 37 фотографий риг.

На территории Карелии в основном риги состояли из одного сруба, в котором занимались обработкой собранного урожая. Небольшой размер, связанный с длиной среднего бревна от шести до восьми метров, компенсировался высотой и большими свесами крыши. Свес получался с помощью выпусков бревен и опирался на столбы. Также встречались варианты, когда свес поддерживался жердями, которые, в свою очередь, упирались в сруб. В ходе экспедиции были отмечены и зафиксированы детали риг как внешние, так и внутренние. Было уделено большое внимание печам, которые использовались при просушке. В основном это были простые по конструкции печи, которые были сложены из камня, а функцию связующего материала выполнял глиняный раствор. Опорой печи служило достаточно широкое подпечье, выполненное из бревен.

<sup>43</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград: Стройиздат, 1972. — С. 52.



Рис. 10

Пол в риге поднимали повыше от земли, для того чтобы не было сырости. Снопы сушились на специальных жердях (колосниках). Существовало два типа риг, а именно однокамерные и двухкамерные. Помещения разделялись перерубом на два отдельных, в одном из которых можно было заниматься просушкой снопов, а в другом их обмалывать. Двухкамерные риги использовались и строились, но совершенно в разных частях региона. На основе этого факта можно сказать о том, что появление второго типа сооружения не являлось заимствованием друг у друга, такие изменения можно назвать естественным развитием сооружения. Таким образом произошло изменение в конструкции для разделения рабочего пространства, что можно назвать эволюцией данного сооружения. В. П. Орфинский отмечал, что переход от однокамерного типа к двухкамерному — это «естественный путь развития сооружения»<sup>44</sup>.



Рис. 11

Отдельно стоит рассмотреть отмеченную в Пряжинском и Кондопожском районах такую конструктивную особенность у риг, как отсутствие столбов при наличии навесов. В деревнях Пулчейла, Лахта, Лычной остров и Лекнаволоок были зафиксированы подобные сооружения, которые также сложно подвести под какую-то закономерность, так как все постройки находятся на большом расстоянии

<sup>44</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград: Стройиздат, 1972. — С. 53.



друг от друга. Вероятно, подобная конструкция была обусловлена распределением массы так, что навесу не требовалось дополнительных упоров, ввиду небольшого выпуска крыши.

В ходе экспедиции было сделано 412 фотографий фасадов, конструктивных и декоративных элементов амбаров Карелии. Ближе всего к дому строили амбары. Это делалось для того, чтобы все заготовленные запасы хранились в поле зрения хозяев. Амбар оснащался замками, которые в виду своей прочности и сложности, в дальнейшем получили и другие крепкие замки, называвшиеся «амбарными». В экспедиции были отмечены такие детали, как замки секирного типа, дверные ручки в виде скобы. Обратная сторона замка была сфотографирована в деревне Рогокоски. Амбар поднимали повыше от земли, чтобы была меньшая влажность. На вкопанные столбики или высокий подклет устанавливали основной сруб сооружения. Высокое крыльцо позволяло удобно выгружать с саней или телеги тяжелые грузы.



Рис. 12

Данное сооружение использовали для хранения зерна, рыбы (также существовали рыбные амбары) и различной утвари. Обычно амбар состоял из двух помещений, в первом хранили зерно и муку, во втором, если постройка одноэтажная, хранили различные предметы и утварь. Внизу двери проделывалось специальное отверстие. Оно предназначалось для кошек, которые охотились за грызунами, чем спасали зерно. Объемно-планировочное решение определялось назначением и особенностями строительного материала. Сохранились в строении карельских амбаров несколько архаичных конструктивных решений, например, накат из бревен трапецевидной формы и бескуричный вариант крыши<sup>45</sup>. Такие детали также говорят нам о варианте развития конструкций кровли от односкатной безгвоздевой крыши до двухскатной. Подобные зафиксированные детали помогают проследить этапы развития архитектуры в целом.

<sup>45</sup> Тарасова Т. Г. Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАСР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника «Кижы». Гражданская архитектура [Электронный ресурс]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-10/348.html#note-id10565919> (дата обращения: 03.09.2022).

Амбары имели различное объемно-планировочное решение. Существовали одноярусные и двухъярусные типы сооружения, также различные варианты установки лестниц: внутренняя и внешняя. В северной Карелии распространенным типом был двухэтажный амбар. На верхнем этаже обычно размещались различные материалы, например, на жердях развешивалась одежда, шкуры, пряжа. Галерея на амбарах — это поздний вариант, также представляющий внедрения городской культуры в деревенскую архитектуру. Навесы образовывались за счет выпусков бревен (кронштейнов) и удлинения слег. Таким образом, вход в помещение был защищен от непогоды. Подобные типы строения были зафиксированы во многих районах Карелии. В Пряжисском районе, в деревне Колатсельга, был сфотографирован амбар А. Е. Карпова с навесом. Также характерной чертой данного объекта стала система крыши без куриц и потоков. Тесины были уложены внахлест без охлупня (шелома). Конечно, такой вариант характерен для поздней конструкции, так как использовались гвозди для фиксации кровли.



Рис. 13

Также в ходе экспедиции были зафиксированы амбары с навесами на столбах. Особенность сооружения обуславливается изменением расположения входа. Дверь находилась на боковом фасаде и выпуски бревен, образуя скат крыши, опирались на столбы в роли подпорок. Удалось обследовать рыбный амбар в деревне Рогокоски, в котором в выпусках из боковых и торцевых стен были сделаны пазы для жерди для сушки сетей. Хозяйственную постройку могли использовать и двое хозяев. Амбар разделялся пополам перерубом, входы делались с двух сторон для каждого владельца. Такой тип постройки достаточно удобен в том плане, что не нужно было строить два отдельных амбара. И такой тип сооружения был зафиксирован в Пряжинском районе. Одним из видов амбаров можно назвать охотничий лабаз. Такая постройка встречается повсеместно и достаточно распространена на территории всей Карелии. В таких помещениях, установленных

высоко над землей, на жердях или прямо на дереве могли хранить охотничьи приспособления, а также использовать для выжидания зверей.

Еще два объекта, которые существовали и использовались в Пряжинском районе, но не были зафиксированы в ходе экспедиции — это мельницы. На реках строили водяные мельницы, которые использовались для помола зерна. В большинстве своем в данном районе строили именно водяные мельницы, так как количество рек с достаточно сильным течением большое. В Олонецком районе существовали и ветровые мельницы.

Также сохранились архаичные хлева-сарай. По мнению Орфинского, подобные сооружения являются древними<sup>46</sup>. До появления дома-комплекса все строения были разрознены. Можно сказать, что подобный этап развития архитектурных форм был одним из ранних, что привело позднее к появлению привычных взгляду сооружений, объединенных под одной крышей. В Пряжинском районе обследовались отдельно стоящие двухэтажные объекты с хлевом на первом этаже и сараем над ним<sup>47</sup>.

Церкви и часовни играли немаловажную роль в жизни людей дореволюционной России. Это были места не только для совершения обрядов и служений, но и общего сбора для решения важных вопросов. Часовня более часто встречающаяся культовая постройка, так как несколько близлежащих деревень собирали деньги и своими силами строили. Им не нужно было ездить в отдаленные села для посещения церковных служб. В часовнях проводились собрания для обсуждения общих вопросов.

Церковь же, напротив, обычное явление для крупных сел, городов и погостов и объединяла до 20–30 деревень. На момент экспедиции на территории Пряжинского района было зафиксировано пять часовен. Всего в коллекцию вошло 14 фотографий интерьеров церквей и часовен. В Пряжинском районе осмотрели часовню Рождества Богородицы в деревне Маньга второй половины XVIII — первой половины XIX века и часовню в деревне Лахта. Были сделаны фотографии звонницы и общего вида часовни в Маньге, а также внутреннего убранства часовни иконы Божьей Матери «Троеручица» XIX века.

На момент экспедиции деревянные церкви в Пряжинском районе уже были изучены и внесены в список культурного наследия. Большая часть сооружений уже была в полуразрушенном состоянии. Так, например, в деревне Лахта была осмотрена церковь Петра и Павла начала XX века. На момент экспедиции она использовалась как магазин.

В Карелии было распространено явление перестраивать часовни. Развитие сооружений происходило путем постоянного дополнения. Обычная часовня клетского типа постепенно обретала новые объемы. Добавлялись звонницы, трапезные и крыльца. Получалось так, что в разные моменты времени что-то достраивалось для завершения композиции. В культовой архитектуре процесс заимствования был сопряжен с собственными предпочтениями в строительстве.

Вячеслав Петрович Орфинский выделил время становления и расцвет архитектуры в национальных чертах, а именно в XVIII–XIX веках<sup>48</sup>. Примером может

<sup>46</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 17.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. — С. 18.

служить Варваринская часовня (XIX в.) в деревне Коккойла. Объект располагается на краю деревни, ближе к лесу, на холме в окружении елей. Это место было когда-то культовой рощей, так как в таких местах в дохристианской Карелии проводились похоронные обряды и общение с предками. Над двускатной крышей, покрытой тесом в два слоя, высится колокольня, увенчанная небольшой главкой, напоминающей по форме еловую шишку, с деревянным шестиконечным крестом<sup>49</sup>. Прямоугольный сруб разделен стеной на помещения часовни и сеней. С западной стороны к сеням примыкает крыльцо. Над сенями возвышается шестигранная колокольня, обшитая, как и весь сруб, тесом<sup>50</sup>. Простые одинарные столбы звонницы держат невысокий шатер. На часовне стоят три вытянутые главки. Известно, что в деревянном зодчестве есть три основных конструктивных способа изготовления главок: каркасный, рубленный и цельно-рубленный. Самый архаичный способ изготовления главок — это вырубание главки из цельного бревна. В такой конструкции главка является продолжением осевого столба и одновременно стойкой креста. Такая главка могла покрываться лемехом, а могла и не покрываться. Все в данном случае зависело от размеров и формы самой главки. Такой способ изготовления главки хоть и является архаичным, но в силу своей простоты до сих пор не утратил актуальности и применяется, как правило, для изготовления маленьких главок диаметром до 60 сантиметров.

Уникальность данного культового строения заключается, прежде всего, в индивидуальности главок. Этот факт подтверждает то, что при процессе заимствования карелами форм и приемов из русской архитектуры, все видоизменялось на собственный манер. И это, стоит отметить, отражалось в строительстве деревень, и в расположении домов.

Видоизмененная форма главок — это наглядный пример самобытности карельской культуры, которая является воплощением представлений карелов об их единении с природой. Примером в культовой архитектуре может служить Варваринская часовня, продолговатая форма главок которой напоминает еловые шишки, и не имеет ничего общего с маковками русских православных церквей и часовен. Даже чешуйки лемеха сделаны в виде стилизованных елочек, ярко отражая художественную сущность карельской архитектуры<sup>51</sup>. В случае с Варваринской часовней именно обособленная форма осевого столба, в совокупности являющегося главкой и крестом, является уникальным. Внутреннее убранство часовни довольно скромное. В часовне сохранилась икона Варвары, датируемая XVIII веком.

Тот факт, что там находится икона старше самого храма, наводит на мысль, что, по всей видимости, существовала более древняя часовня на том же месте, либо же датировка памятника не точна. Украшение часовни так же выполнено в карельском стиле: причелины с городковым орнаментом, резные балясины на звоннице и крыльце с солярными символами, декорированные вставки на обшивке углов, лемех главок, стилизованный под елочки.

Исходя из собранных данных в ходе экспедиции, на территории Пряжинского района не было обнаружено подобных этому архитектурных элементов.

<sup>49</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 74.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же.

Однако на 28 лет раньше, во время экспедиции В. Г. Брюсовой, в 1952 году, в деревнях Маясельга и Терусельга Каскеснаволоцкого сельсовета Пряжинского района находились часовни с вытянутыми главками в виде шишек, покрытыми лемехом в виде елочек<sup>52</sup>. На территории всей Карелии, только в ее юго-западной части строили подобные сооружения. Вероятнее всего, все три часовни были построены по одному и тому же проекту, так как внешняя схожесть между сохранившимися строениями присутствует. В Терусельге не сохранились главки и крест, однако внешне памятник очень похож на Варваринскую часовню из Коккойлы.

В 1979 году на территории Пряжинского района было выявлено еще 5 новых объектов. Часовня святого Георгия в деревне Валлиту была осмотрена и датирована второй половиной XVIII века.



Рис. 14

Были сделаны снимки северной и восточной стен, фрагменты причелин, вход в часовню. При осмотре крыльца было замечено, что тесовый пол был уложен прямо на резные столбы. Вероятнее всего это произошло во время ремонта, когда они в виду состояния и возраста были сняты и положены как лаги для пола. Плохо сохранившиеся части кровли, повал и обветшавшая звонница были осмотрены и зафиксированы с учетом износа деревянных элементов. Характерной чертой данной часовни всё так же являлся карельский орнамент причелин, балясин и столбов<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Орфинский В. П. Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — С. 74.

<sup>53</sup> Тарасова Т. Г. Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника «Кижы». Культурная архитектура [Электронный ресурс]. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-10/348.html> (дата обращения: 03.09.2022).



*Рис. 15*

Южнее, в деревне Кинерма, была изучена часовня Смоленской Богоматери. Она была построена во второй половине XVIII — начале XIX века.



*Рис. 16*

Скромная часовня окружена елями. На момент экспедиции уже была разобрана звонница, пострадавшая в 30-е годы XX века. Двухчастная часовня клетского типа была украшена причелинами и полотенцем. Лестница на крыльцо с правой стороны сохранилась. Общий вид часовни был запечатлен с юго-запада.

В деревне Сяргилахта была зафиксирована часовня Спаса Нерукотворного, датированная XVIII веком. Она была обшита тесом, что характерно для конца XIX — начала XX века. От былой красоты остались только части обрамлений фасада в виде резных полотенец и причелин.



*Рис. 17*

Крыша была покрыта дранкой и прохудилась в нескольких местах. Вероятнее всего, в часовне была и звонница, однако к моменту фиксации она не сохранилась. Две эти часовни похожи друг на друга, но все же есть незначительные различия. В частности, выделяется часовня Дмитрия Солунского в деревне Пенгисельга.



*Рис. 18*

Отличительной чертой сооружения является сохранившаяся звонница, возвышающаяся над крыльцом, а также достаточно высокая клеть с небольшими повалами. Были сделаны фотографии восточного, южного и западного фасадов, причелин, полотенца и сохранившейся главки. Больше всех была обособлена и непохожа на другие Семёновская часовня в деревне Гутсельга.



Рис. 19

Двухчастная часовня по фотографиям похожа больше на амбар. Хотя такая практика перестройки и встречалась в Карелии, однако точно сказать сложно. В Олонецком районе в деревне Симоннаволок располагается похожая часовня. На западной стене видны следы от выпусков бревен для звонницы, которая не сохранилась на момент экспедиции. От оригинальной крыши остались только тесины, уложенные в два слоя, поверх которых был выложен еще один ряд, прижатый жердями. Не сохранилось никаких элементов с резьбой и орнаментом, все внешнее убранство уже было утрачено. После экспедиции был составлен список памятников, важных для постановки на государственный учет.

Не стоит забывать, что помимо основных культовых сооружений, было зафиксировано еще два вида разного рода архитектурных форм. Это, в частности, поклонные кресты, надмогильные сооружения и кладбищенские ворота. Такой тип архитектурной формы, как поклонный крест, достаточно распространен на территории Карелии. Надгробия и памятные (обетные) кресты представляют собой малые архитектурные формы. Погребальный обряд претерпел меньшее количество изменений за долгое время. Это более закрытая и сакральная традиция в которой сохранились старинные обычаи. Консервативность в подобном случае сказалась на приверженности людей к сохранению архаичных обрядов и архитектурных форм, в частности, возведению надгробий по примеру еще более древних. В Карелии очень долго сохранялась подобная традиция вплоть до середины XX века.

Памятные кресты устанавливались в тех местах, которые имели какое-то значения для местных жителей. Это могла быть развилка дорог, на которой, по поверьям, водится всякая «нечисть», на местах старинных, уже несуществующих церквей, у мостов. В целом подобная архитектурная форма могла появиться где угодно. Поклонные кресты точно так же украшались местными орнаментами. Для предотвращения влияния погодных условий, над крестом возводили двухскатную крышу, которая опиралась на столбы, которые, в свою очередь, устанавливались



на небольшой сруб из двух-трех венцов. Бывало и так, что столбы могли быть просто вкопаны в землю. Сам факт того, что за крестом следили и заботились, говорит о том, что он имел огромное значение для людей. После всех полученных дополнений, данное сооружение становится похожим на совсем крохотную часовенку.

Поклонные кресты стали теми объектами, которые совместили в себе все традиционные архитектурно-конструктивные приемы из культовых и гражданских построек. Простая конструкция позволяла изменять форму и вид как угодно, ведь в этом плане не существовало каких-либо канонов. При создании данных сооружений использовались уже привычные приемы и нормы. Поклонные кресты вбирали в себя знакомые черты и были похожи на любое местное сооружение своими деталями<sup>54</sup>. Все также использовалась конструкция кровли по «курицам и потокам», стамики и охлупни, те же причелины с городковым орнаментом и изображением лап елей и знакомые взгляду полотенца с солярной символикой. Но в большинстве своем на отдельных поклонных крестах можно увидеть не все эти детали<sup>55</sup>. Существовали и такие конструкции, где был только один из перечисленных элементов.

В Пряжинском районе был изучен и зафотофиксирован поклонный крест 1898 года в деревне Каменьнаволок. При рассмотрении данного объекта можно увидеть применения многих традиционных приемов и форм. Резные столбы с карельским орнаментом аккуратно вписываются в композицию, держа на себе кровлю, но уже не традиционной, а более поздней конструкции<sup>56</sup>. Причелина также вносит вклад в гармоничность композиции, а внутреннее ограждение в виде балясника подчеркивают завершенность всей композиции.



Рис. 20

<sup>54</sup> Ополовников А. В. Русское деревянное зодчество. — Москва : Искусство, 1986. — С. 208.

<sup>55</sup> Там же. — С. 209.

<sup>56</sup> Там же. — С. 210.

Установленный в 1796 году памятный крест, похожий на вышеописанный, был запечатлен в деревне Кяргеля. Все та же двухскатная крыша и резные балясины, установленные на ряд венцом, спасают от непогоды древний резной крест. Сооружение располагалось на въезде в деревню, однако позднее это место стало частью поселения. Именно такое расположение говорит о верованиях жителей, так как при выезде, в частности на развилках, устанавливались такие кресты. Позднее над крестом появилась целая часовня-реликварий, которая стоит по сей день.

В сравнении с другими зафиксированными объектами, особых отличий не было отмечено. Данный тип сооружений сохранился в своем архаичном виде и в зависимости от района расположения менялся только орнамент. Второй малой архитектурной формой являются надгробия.

Деревянные кресты и своеобразные склепы, могильные камни — все это древний способ увековечения памяти о человеке в месте его захоронения. Склеп состоял из двух частей — домовины и столбца<sup>57</sup>. Домовина представляет из себя прямоугольник из двух венцов, покрытый двухскатной кровлей из тесин. Такое надгробие устанавливалось над местом захоронения и выполняло пару основных функций. Прежде всего, это защита от повреждений и размывания могилы, ее утраты<sup>58</sup>. Кроме того, такое сооружение являлось архитектурно-декоративным футляром, представляющим символичность и идейность древних обычаев. По дошедшим до сегодняшних дней данным, взятым у жителей тех деревень, где использовались подобные надмогильные футляры, люди верили, что в домовине живет дух усопшего, а форма сруба и крыша напоминают ему родной дом<sup>59</sup>.

В какой-то степени домовина действительно напоминает дом своими элементами, например, крышей и декоративными причелинами. Также захоронения украшались местной символикой, все, опять же, зависело от района. Форма домовины напоминает знакомый тип дома-комплекса — дом брус<sup>60</sup>. Выделяется на всем этом фоне небольшое вырубленное окошко, которое, в свою очередь, проделывали для общения с умершим. В это отверстие подносили дары, необходимые в загробном мире. Все оставленные вещи внутри домовины оставались там, и никто не изымал предметы, предназначенные усопшему.

Окно было небольшого размера, для того чтобы можно было только положить что-то внутрь. Всего было зафиксировано несколько основных видов прорезей, например — круглой, квадратной, ромбовидной и прямоугольной формы. Все домовины разделялись на два типа по конструкции. Первый — рубленные домовины из бревен, достаточно архаичный и древний способ, а второй — собранные из досок, более поздний и простой в исполнении. Срубцы<sup>61</sup> сохранились в меньшей степени, ввиду древности самих захоронений, дощатые конструкции были зафиксированы в лучшем виде, но из-за относительной «молодости» сооружения. Крыша над домовиной так же имеет ряд различий, связанных с особенностями сооружения. Например, если конструкция из бревен,

<sup>57</sup> Ополовников А. В. Русское деревянное зодчество. — Москва : Искусство, 1986. — С. 215.

<sup>58</sup> Там же. — С. 216.

<sup>59</sup> Там же. — С. 218.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же. — С. 219.

то тес укладывался вертикально, и верхние концы опирались на коневую слегу, а внизу на опорную стену.

На поздних домовинах нет коневой следи, тесины укладывались внахлест и упирались в торцевые стенки. Хотя конструкция представляет из себя прямоугольник, но размеры могли быть абсолютно разными. Все зависело от размеров усопшего. Встречались совсем крохотные, детские надгробия. Вторая часть у таких сооружений — это столбец. Его устанавливали у головы, практически вплотную к восточной стенке. Столбец представляет из себя невысокий столбик круглого, прямоугольного или же восьмигранного сечения. Эта конструкция заменяла надгробный крест.

Характер этого явления А. В. Ополовников описал так: «Символический смысл столбца еще более значителен, чем домовины. По самой идее, заложенной в нем, он заменял надмогильный крест и тем самым сознательно и дерзко противопоставлялся этому самому высшему символу христианства. Таким образом, столбец — не только пережиток язычества. Он выступает и как прямой отголосок эстетических идеалов наших далеких предков, как элемент самобытной художественной культуры, которую русский народ пронес через века»<sup>62</sup>.

В подобной интерпретации рассматривается все тот же симбиоз двух культур, дошедший до наших дней. Двоеверие и совмещение обрядов говорят о том, что оба верования предполагают схожие идеи. Столбец имеет орнаменты и резьбовую обработку, в центре помещалась медная иконка. Почти на всех столбцах сочеталась между собой различные геометрические формы, однако также были найдены примеры и без орнаментов<sup>63</sup>.

На территории Пряжинского района было зафиксировано одно подобное захоронение. На кладбище, расположенном на другом берегу от Георгиевской часовни, сохранилась срубная домовина, состоящая из двух венцов и двускатной крыши.



Рис. 21

<sup>62</sup> Ополовников А. В. Русское деревянное зодчество. — Москва : Искусство, 1986. — С. 219.

<sup>63</sup> Там же.

На момент фиксации объекта кровля пришла в негодность и отсутствовал столбец. Достаточно интересное явление, ведь подобные захоронения чаще всего встречались на севере Карелии. По всей видимости, в южных районах потихоньку стали отходить от подобной практики захоронений и сохранились они в глухих деревнях, расположенных далеко от центров. Также стоит упомянуть тот факт, что данные конструкции активно использовались староверами на территории севера.

Рядом с часовнями обычно располагались кладбища. Еще одной малой архитектурной формой являются ворота. В ходе экспедиции подобное сооружение было изучено в деревне Котчура Крошнозерского сельского поселения. Данные ворота сохранили свой внешний вид. Причелены и полотенца вобрали в себя привычные геометрические формы и орнаменты данного района. Две стены из отесанных бревен держат на себе вес безгвоздевой кровли. Трехкосящатый дверной проем располагается ближе к центру сооружения. Калитка была выполнена из тонких реек и крепилась на жиковины.



Рис. 22

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе изучения темы и проведения анализа особенностей культурной и архитектурной деятельности карелов было изучено 540 фотографий, сделанных в 22 деревнях, большая часть которых уже утрачена к настоящему времени. Большую часть кадров составляли различные декоративные элементы, которые помогли охарактеризовать самобытность данного района. Также можно отметить несколько моментов, отличающих этот район от других. В частности, на территории Пряжинского района чаще всего встречается дом-брус. Однако утверждать,

что такой вид дома комплекса был единственным для района, нельзя. В частности, были отмечены такие типы, как глаголь в деревне Кинерма и дом комплекс в деревне Сяргилахта.

Основной территорией, где возводились дома-комплексы типа «кошель» можно назвать Заонежье, так как именно там больше всего встречался подобное строение жилища. Тенденция архитектурного развития и увеличения объемно-планировочных решений отразилась на сооружениях Пряжинского района. Можно проследить эволюцию домов-комплексов. Сперва появляется дом по типу «брус», затем промежуточный вариант с выносом в бок от основного фасада хозяйственной части и финальный, зафиксированный в материалах, тип «глаголь». С течением времени, возможно, появился бы и так называемый кошель, но в ходе исторического процесса произошел ряд изменений, который остановил развитие крестьянского деревянного зодчества.

Также одними из важных черт являются: количество окон на фасаде и их расположение и небольшая по объему горница. Эти особенности прослеживаются во многих зафиксированных строениях и, можно сказать, являются отличительной чертой.

Следующий момент заключается непосредственно во внутреннем убранстве. Хотя архитектурные решения принципиально не отличаются от северно-русских, следует отметить различия в культуре, которые, в свою очередь, активно влияли на архитектуру. Так, например, характерной чертой можно назвать расположение стола в избе, наличие на фасаде зданий геометрических орнаментов причелин, которые выделялись увеличением количества выступов на городчатом орнаменте, вместо трех выступов, как на заонежских постройках, прослеживаются шесть и более выступов на карельских.

Также совмещение солярных символов и христианских воедино можно подвести к тому, что это соединение мировоззрений, которое встречается по сей день. В таком случае стоит сказать, что такое единение культур повлияло на украшение жилищ. Можно сказать, что в зависимости от района меняется и орнамент. Также стоит отметить, что в XIX веке городская культура привносит свои изменения в декоративное убранство и архитектуру. Во многом изменения проявились в наличниках и появлении декоративных балконов, в общем, практически так же, как и у заонежан, но скромнее. На территории Пряжинского района можно отметить необычные изображения на декоративных балконах, которые напоминают печать. Круглая форма и различные символы внутри нее, по мнению местных, являлись защитными символами от злых сил.

Изображения и использование различных цветов для украшения домов — это не исключение для данного района, принципиальные отличия в гражданской архитектуре не столь велики, чтобы можно было отделять данный вид строительства под собственную идентичность. Этот фактор, конечно, присущ любому региону, так как сознание и мировоззрение людей различно, и может отличаться как в основательных взглядах, так и в мелких деталях. Но все же, подводя итог по гражданской архитектуре, можно сказать, что отличия и сходства с другими районами Карелии имеются, однако культурная составляющая в большей степени повлияла на внутренне убранство и внешнее украшение дома.

Переходя к культовым строениям, стоит сказать, что большая часть уже зафиксированных на момент экспедиции строений являлись в своем роде уникальными. В карельских деревнях самой распространенной постройкой, ввиду

разрозненности поселений на обширной территории, является часовня. Церкви, как и в других районах, могли позволить себе жители больших селений, и сохранилось их не так много. Часовня как объект деревянного зодчества претерпела множество изменений, начиная от небольшой клетки и переходя к полноценному строению со звонницей. Однако само собственное церковное помещение оставалось неизменным. Каким оно было на момент постройки, таковым и оставалось. Отличием в данном случае является место строения или украшение памятника. Чаще всего место строительства было рядом с ельниками, и подобное расположение можно проследить во многих деревнях.

Было выявлено одно из самых интересных открытий, сделанных на территории Пряжинского района, а именно сохранившиеся захоронения с домовиной. Чаще всего подобные конструкции встречались на севере Карелии, в тех местах, где жили староверы. Однако факт того, что подобный архаизм и традиции существовали в южных районах, говорит нам о распространенности данного явления.

Можно с уверенностью сказать, что цель исследования была достигнута: при изучении материалов и соответствующей литературы сформировалось отчетливое представление об архаичных особенностях и принципах украшения внешнего и внутреннего убранства, а также о пути развития архитектуры у карелов-ливвиков в целом. Находясь в постоянном контакте с новгородцами и финнами, карелам удалось сохранить свои индивидуальные черты в сооружениях и культуре, при этом постоянно принимая какие-то новшества, которые сразу переделывались на свой лад. Архаичность жилых построек является главным отличием и характерной чертой данного района. Однако хозяйственные сооружения претерпели больше всего изменений и дошли до наших дней в более поздних своих вариациях. Бани, риги и амбары, в отличие от северных районов Карелии, приобрели более заверченный вид и давно утратили свои архаичные черты.

## ЛИТЕРАТУРА

### I

Фотоматериалы научно-вспомогательного фонда ФГБУК Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижы»: НВФ-6021, НВФ-9448, НВФ-9458, НВФ-9459, НВФ-9516, НВФ-9521, НВФ-9524, НВФ-9526, НВФ-9539, НВФ-9569, НВФ-9580, НВФ-9582, НВФ-9702, НВФ-9799, НВФ-9930, НВФ-9931, НВФ-9943, НВФ-10041, НВФ-10176, НВФ-10540, НВФ-11295.

### II

1. *Габе Р. М.* Карельское деревянное зодчество. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. — 216 с.
2. *Забелло С. Я.* Русское деревянное зодчество / С. Я. Забелло, В. Н. Иванов, П. Н. Максимов. — Москва : Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1942. — 214 с.
3. *Ополовников А. В.* Русское деревянное зодчество. — Москва : Искусство, 1986. — 310 с.
4. *Орфинский В. П.* Деревянное зодчество Карелии. — Ленинград : Стройиздат, 1972. — 119 с.
5. *Тарасова Т. Г.* Обзор фотоматериалов комплексной экспедиции министерства культуры КАССР 1979–1980 гг. в фондах музея-заповедника «КИЖИ». Гражданская архитектура // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» : [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-10/348.html> (дата обращения: 03.09.2022).

6. Трифонова Л. В. Дом Яковлева из деревни Клещейла Пряжинского района КАССР // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» : [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/traditsionnaya-kultura-russkih-zaonezhya-dopolnitelnyie-materialyi/815.html> (дата обращения: 03.09.2022).
7. Трифонова Л. В. Традиционный интерьер избы пряжинского карела-ливвика из окрестностей Ведлозера начала XX века // Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» : [сайт]. — URL: <https://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-12/1060.html> (дата обращения: 03.09.2022).

---

*Номинация*  
*«Теория и история искусства и культуры»*

---

*Первая премия*

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ  
В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ  
(НА ПРИМЕРЕ ВАГНЕРОВСКОГО  
ФЕСТИВАЛЯ В БАЙРОЙТЕ)**

---

*АНТРОПОВА Наталия Денисовна*  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Представления о фестивале и фестивальной культуре приблизительно за триста лет их полноправного существования в художественном процессе прочно вошли в сознание современного человека, давно стали частью его привычного словоупотребления и одной из самых востребованных форм организации культурной жизни, презентации ее достижений. Но, несмотря на это, фестиваль как понятие и как явление до сих пор нельзя считать в полной мере отрефлексируемым, структурированным и строго очерченным в рамках научного дискурса. В словарях, энциклопедиях и научно-исследовательской литературе при достаточно активном употреблении термина до сих пор нет четких, емких и релевантных действительности определений, которые бы выражали сущность явления во всей его полноте и многообразии. Исследователи в большей степени концентрируют свое внимание на внешних формах бытования фестиваля как культурной реальности, типологизируя его по следующим основаниям: география (национальный или международный), аудитория (открытый широкой публике или закрытый), специализация, тема, универсальность и пр. Особое внимание уделяют таким характерным чертам, как массовость и регулярность.

Такой подход к исследованию феномена кажется вполне понятным, поскольку носит прикладной характер и имеет практическую ценность. Тем не менее его нельзя считать достаточным, поскольку он игнорирует содержательную сторону этого явления, не позволяя проникнуть в самую его суть и определить его онтологический статус внутри пространства культуры. По этой причине попытка проанализировать и определить сам феномен фестиваля как особого события праздничного характера, как уникального формотворческого принципа и специфического вида творческого бытования искусства, а также как формы реализации художественного процесса в контексте общего поля культуры, представляется **актуальной** и проблемно насыщенной.



**Объект** настоящего исследования определяется сформулированной выше исследовательской задачей. Фестиваль как многосоставный культурный комплекс в разнообразии присущих ему, частью уже отмеченных аспектов и тех, что определятся в процессе анализа, выступает системным объектом нашего исследования.

**Материалом** исследования, на основе которого произведен анализ, выбран Вагнеровский фестиваль в Германии, учрежденный в Байройте самим композитором в 1876 году как часть его масштабной программы обновления искусства. Выбор обоснован исторической значимостью указанного фестиваля и его вкладом в развитие европейской и мировой культуры в целом, поскольку именно байройтское театральное-фестивальное торжество, появившееся во второй половине XIX века и существующее по сей день, в сущности, является первым фестивалем, соответствующим современным представлениям об этом культурном феномене.

В связи с этим **предметом** настоящего исследования является рассмотрение специфических свойств и черт фестиваля как такового и театрального фестиваля в частности, коим и является вагнеровский фестиваль. Помимо этого, предметом изучения служат представления о возможности предельно всеобъемлющего синтеза искусств ради создания подлинно «универсального произведения искусства», методология и опыт реализации которого пролегают за пределами традиционных форм, стилей и жанров, за рамками устоявшегося понимания самого творческого процесса — то есть в ситуации принципиального смелого новаторства, реализованного с помощью фестивальной формы и фестивального принципа.

Таким образом, **проблематика исследования** оказывается связана не просто с анализом частных художественных опытов, реализованных в рамках фестиваля, но с пониманием общей историко-культурной ситуации в Западной Европе, породившей в определенный момент времени такой специфический праздничный тип и культур-организующий принцип как фестиваль.

Соответственно, **цель** исследования — выявить сущность феномена фестиваля, а также определить его место, роль и значение в пространстве западноевропейской культуры.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Необходимо проследить историю возникновения фестиваля как самостоятельного культурного феномена.
2. Установить его генезис, выявив сходства и различия между фестивалем и его историческими предшественниками, такими как: древнегреческие Великие Дионисии, древнеримские Сатурналии, средневековые карнавалы и барочные маскарады.
3. Сформулировать определение, характеризующее истинную сущность фестиваля.
4. Произвести анализ культурной ситуации, способствовавшей возвышению фестивальной культуры во второй половине XIX века.
5. Раскрыть и зафиксировать суть различий между театральным фестивалем и театром как таковым.
6. Продемонстрировать понимание масштабной идеи синтеза искусств, мощное развитие которой в европейской культуре произошло на рубеже XIX–XX веков.

7. Показать, как идея синтеза искусств реализуется на практике в рамках вагнеровского фестиваля в Байройте.

Столь масштабная проблематика исследования и объем поставленных задач не могут быть полностью охвачены только одним методологическим подходом. По этой причине для исследования выбран **исторический метод в сочетании со структурно-функциональным**.

**Степень изученности темы.** Несмотря на то что фестиваль как таковой существует уже три столетия, а театральные фестивали последние 150 лет являются значимыми событиями в культурной жизни Европы и мира, в значительной степени определяющими вектор развития художественного языка в музыкально-театральной среде, тему нельзя считать достаточно изученной. Известны работы отечественных и зарубежных исследователей, где лишь косвенно затрагиваются сюжеты, связанные с появлением фестиваля как самостоятельного культурного феномена. В основном преобладает анализ программного наполнения различных фестивалей искусств, но не анализ самого фестиваля как внешней структуры, охватывающей произведение искусства и позволяющее этому художественному событию вообще состояться. Исследовательских работ, посвященных осмыслению самого феномена фестиваля с позиции понимания сущностных, онтологических характеристик этого культурного феномена, в настоящий момент нет. Не существует так же исследований, в которых бы ставился вопрос о том, как фестиваль, его среда и особая атмосфера влияют на художественное произведение, на зрителя и на артиста. Попытка восполнить эту лакуну в области культурологического знания определяет **научную новизну** настоящего исследования.

К основным исследованиям, приближенным к нашей теме, мы можем отнести следующие работы: статью Хьюстона Стюарта Чемберлена «Идея Байройта» (1892)<sup>1</sup>, книгу Эдуарда Шюре «Рихард Вагнер и его музыкальная драма» (1875–1976)<sup>2</sup>, книгу Майкла Штейнберга «Значение Зальцбургского фестиваля. Австрия как театр и идеология, 1890–1938»<sup>3</sup>, диссертацию В. В. Журавлева «Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX–XXI веков)»<sup>4</sup> и его же книгу «Век Зальцбургского фестиваля»<sup>5</sup>, а также книгу Т. Б. Проскурниковой «Авиньон Жана Вилара: традиции народного театра во Франции»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер / Х. С. Чемберлен ; пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. — СПб. : Владимир Даль, 2016.

<sup>2</sup> Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Эдуард Шюре ; пер. с фр. Н. М. Розен. — М. : Энигма, 2007.

<sup>3</sup> Steinberg M. Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele, 1890–1938. Salzburg-Muenchen : Pustet, 2000.

<sup>4</sup> Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля : На примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. — М., 2002.

<sup>5</sup> Журавлев В. В. Век Зальцбургского фестиваля. — М. : Издательские решения, 2020.

<sup>6</sup> Проскурникова Т. Б. Авиньон Жана Вилара : Традиции народных театров во Франции. — М. : Искусство, 1987.

## Глава 1

### ФЕСТИВАЛЬ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ. ГЕНЕЗИС ЯВЛЕНИЯ И ЕГО ДЕФИНИЦИИ

#### 1.1. Предшественники фестиваля в истории европейской культуры. Античность. Праздничные ритуальные действа

Обращаясь к классическим определениям из словарей и энциклопедий, мы обнаруживаем схожие трактовки фестиваля, которые, описывая формальную сторону явления, упускают из вида значительные аспекты, сущностно отличающие фестиваль от некоторых близкородственных явлений, таких как карнавал или маскарад. «Советский энциклопедический словарь» трактует фестиваль следующим образом: «Фестиваль (фр. festival, от лат. Festivus — праздничный), массовое празднество, показ (смотр) достижений музыкального, театрального, эстрадного, циркового или киноискусства. Фестивали бывают национальные и международные»<sup>7</sup>. «Оксфордский словарь» дает следующее определение: «Фестиваль — серия музыкальных представлений, спектаклей, фильмов и т. п., обычно проводимых в одном и том же месте один раз в год»<sup>8</sup>. Определение из «Энциклопедического музыкального словаря» задает более узкое понимание явления: «Фестивали музыкальные (англ. и фр. festival, от лат. Festivus — веселый праздничный) — празднества, состоящие из серии концертов и спектаклей, посвященные исполнению музыки разных авторов, иногда только одного автора или же произведений одного жанра (например оперы), определенной эпохи, направления, объединенных, как правило, тематически и проходящих в особо торжественной обстановке»<sup>9</sup>.

Праздничная составляющая и увеселительная функция кажутся ключевыми компонентами при анализе вышеуказанных определений. Соответственно, изучение праздника как важнейшей и во многом основополагающей компоненты фестиваля и фестивальной культуры в целом становится первейшей задачей исследования.

Обращаясь к истории праздника, его истоки усматривают еще в древних религиозных, мистических культах и античных мистериях, которые особым образом онтологически выделены жизнью и отделены от ее повседневного бытового плана. Праздник есть наиболее распространенная форма прерывания привычного потока жизни. Это заранее установленный общественный договор, по которому временно осуществляется переход в иную реальность, где отменяются правила, постоянно регулирующие и организующие жизнь. Исследователь А. И. Мазаев, расширяя классическое определение праздника, пишет следующее: «Праздник, если определять его нетрадиционно, есть свободная жизнедеятельность, протекающая в чувственно обозримых границах места и времени и посредством живого

<sup>7</sup> Советский энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова. — 4-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — С. 1411.

<sup>8</sup> Oxford learn dictionary [Электронный ресурс] — URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/festival>.

<sup>9</sup> Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М., Энциклопедический музыкальный словарь. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Сов. энциклопедия, 1966. — С. 535.

контакта людей, собравшихся добровольно. Территория этой жизнедеятельности располагается, как правило, вне сферы материальной пользы и соотносится не столько с миром средств, сколько с миром идеалов. Праздновать — значит свободно общаться и коллективно переживать идеальные устремления, которые на время как бы стали реальностью, а следовательно, ощущать полноту жизни — индивидуальной и коллективной, пребывающей в состоянии гармонии с собой и окружающим социальным и природным миром»<sup>10</sup>.

Праздник формировался как священное событие, состоящее из системы культовых действий, выражающих систему ценностей и идеалов того или иного народа. В. Н. Топоров отмечает: «Праздник несет в себе воспоминание о деяниях мифического времени, ритуальное повторение этих деяний, благодаря чему участники праздничных ритуалов как бы переносятся в мифическую эпоху — “сакрализованный мир”»<sup>11</sup>. То есть вместо событий будничных дней торжествует этот сакрализованный мир, насквозь пронизанный множеством знаков и символов, выражающих саму суть и идею праздничных событий, как правило, сопровождаемых радостью. Чем обоснована эта радость, какова ее причина? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к истории древних праздников. В качестве примера более всего подходят древнегреческие Великие Дионисии и древнеримские Сатурналии как наиболее масштабные и концептуализированные праздничные события античной культурной жизни, которые, на наш взгляд, более всего соотносятся с фестивалем и его структурой.

Великие Дионисии — пышные празднества во славу бога Диониса, проводимые в Афинах в VI–IV вв. до н. э. в период весеннего равноденствия. Традиционно считаются предшественниками античного театра, поскольку во время празднований разыгрывались сцены из древних мифов и из специально написанных по данному случаю трагедий, распевались торжественные дифирамбы, прославлявшие величие бога Диониса.

Несмотря на множество исторических свидетельств, рассказывающих о Великих Дионисиях, как об одном из самых масштабных и значительных массовых празднеств календарного года, точный порядок проведения Дионисий до конца неизвестен. Есть лишь предположения относительно структуры праздника, которые опираются на свидетельства ок. 500 г. до н. э. Возможный порядок предусматривал сперва массовое торжественное шествие, а затем состязания трех трагиков, каждый из которых представлял специально написанные по случаю Дионисий три трагедии и сатирову драму. Позднее к этому порядку добавилась комедия.

В контексте театральной интерпретации античной трагедии — центрального события масштабных празднеств — особенно важным становится хрестоматийный текст Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871). В нем немецкий философ исследует генезис этого жанра и изучает его двойственную природу, возникающую из столкновения и явного противоречия пластических образов гармонического, светлого, разумного Аполлонического склада и непластическим по своему характеру искусством музыки, являющимся

<sup>10</sup> Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. — М.: Наука, 1978. — С. 11.

<sup>11</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Наука, 1988. — С. 13.

непосредственным выражением Дионисийского стихийного, страстного, темного начала. По мысли Ницше, преодоление этих противоположностей, — которые метафорически им обозначены как два пограничных состояния тела и духа, ясного бодрствования и сна=опьянения — выступает как их слияние в единое произведение искусства (аттическую трагедию). Это единство становится возможным путем осуществления чудодейственного метафизического акта воздействия эллинской творческой «воли», которая «схлопывает» в себе сущность этого противоречия и являет миру суть неразделимого единства-тождества Аполлонического и Дионисийского начал. Оба они присутствуют и неустанно борются в каждом произведении искусства и в каждом художнике, конституируя этой борьбой их наличное существование и взаимную необходимость друг в друге.

Комедия же долгое время, по мнению многих исследователей, не имеет под собой, в отличие от трагедии, столь внушительного идеологического фундамента. Исследователь Л. П. Маринович в работе, посвященной празднику в античной культуре, пишет: «Она [комедия] родилась из веселого весеннего праздника, посвященного Дионису, праздника, похожего на европейские карнавалы средневековья и нового времени. Важнейшую часть его составляли шутовские процессии “ряженных”, распевавших шуточные песенки, посвященные Дионису, или касающиеся различных местных событий и позднее, как отмечает автор, в своем дальнейшем развитии персонажей»<sup>12</sup>. И только в течение V в. до н.э. комедия испытала сильное воздействие со стороны трагедии и приобрела новые качественные характеристики, которые позволили комедии органически включиться в общую структуру праздника Великих Дионисий. Л. П. Маринович отмечает, что «<...> праздник Великих, или городских, Дионисий представлял собой большое и сложное действо, организованное самим полисом и руководимое архонтом-эпонимом. Обычно его называют праздником, означавшим победу весны над зимой, праздником радости и свободы»<sup>13</sup>.

Великие Дионисии в отечественном и зарубежном искусствознании и историографии изучены основательно, поскольку влияние этого культурного явления на развитие европейской цивилизации оказалось неизмеримо велико, а последующие праздничные события подобного рода во многом копировали Великие Дионисии, в том числе и древнеримские Сатурналии.

Сатурналии (*лат.* Saturnalia) — в древнем Риме ежегодные празднества, проводимые на протяжении нескольких дней в декабре в честь бога Сатурна, который, согласно представлениям древних римлян, занимался сельским хозяйством и покровительствовал искусствам. Празднества начинались во время зимнего солнцестояния после окончания сбора урожая и сопровождались шумным карнавалом, во время которого все рабы уравнивались в правах с господами и даже обслуживались ими, что имело существенное символическое и политическое значение. Праздник являлся своего рода восхвалением времени царствования Сатурна — легендарного «века Сатурна», при котором Рим обрел свое истинное величие. В течение нескольких дней (предположительно с 17 по 23 декабря) Сатурналии в символическом плане олицетворяли идеализирован-

<sup>12</sup> Маринович Л. П. Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире. — М., 1998 [Электронный ресурс]. — URL: <http://centant.spbu.ru/sno/projects/pisistratides/varia/marinovich.htm>.

<sup>13</sup> Там же.

ный образ этого великого царствования, на них изображалось тотальное римское благоденствие.

А. Ф. Лосев в своем многотомном труде «История античной эстетики» дает достаточно подробное описание Сатурналий, он пишет: «Во дни Макробия, то есть в IV–V веках, праздник этот имел, скорее, националистическую и аристократическую направленность. Он был символом древнего Рима, который трактовался как вечный город, несмотря на такие столицы, как Византия или Милан. Старая римская аристократия, уже давно утерявшая всякую политическую власть, с большой любовью чтит подобного рода празднества наряду с христианскими празднествами и даже вопреки им, хотя эти же самые времена Макробия были и концом языческих празднеств, получивших скорее значение аристократических сенатских привилегий, чем какое-либо религиозное значение»<sup>14</sup>. Большой трепет римской аристократии по отношению к празднику Сатурналий объясняется стремлением возродить золотой век империи. Празднества соответствовали некоей иной идеализированной реальности, в которой все люди были равны по природе, по праву и по сути. «Карнавальное равенство между хозяином и его рабами отвечало желанию вернуть это навсегда утраченное время, подобно тому, как переодевание солдат в женщин воссоздавало тот первоначальный хаос, в котором мужчины и женщины были еще единым целым. Сатурналии как бы возрождали сакральное время»<sup>15</sup>, — отмечает французский исследователь античной культуры Жан-Ноэль Робер в работе «Повседневная жизнь Древнего Рима через призму наслаждений».

В эти дни непозволительно было ни воевать, ни работать, ни учиться. Первый день был отведен почитанию богов, когда люди совершали праздничное шествие на Форум, чтобы сделать жертвенное подношение Сатурну и его супруге Опе. Остальные шесть дней были отданы на откуп тотальному веселью и буйству свободной жизни, неограниченной привычными государственными, религиозными и в целом общественными запретами. «Попойки, оргии, азартные игры — все было позволено. Множество граждан снимали тоги и облачались в просторные и удобные праздничные туники. Рабы на эти семь дней уравнивались со своими хозяевами и могли смело бранить их. Роли менялись: хозяева накрывали стол для своих рабов и ели вместе с ними, так как на первом месте было угощение. Все пили вино и ели одну и ту же пищу. Вскоре одни начинали распевать более или менее пристойные песни, другие предавались разнузданному разврату»<sup>16</sup>.

Сатурналии идейно прочно связаны с метафорой смерти и перерождения, с метафорой царствования и рабства, столь важными для римской политической культуры. Царь Сатурналий, которого в военных гарнизонах солдаты выбирали из числа осужденных, есть воплощение нового года, сызнова венчающегося на царство. Он есть жених, празднующий свой новый брак, вновь рождающийся в нем не как личность, а как символ. В обрядовой части Сатурналий особенно важными оказываются переодевания и смена ролей, которые наглядно демонстрируют суть «уподобления» идей конкретным образам. Так выражается связь между означаемым и означающим, а значит, возрастает роль символа и символизации в поздней

<sup>14</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. Кн. 1. — М. : «Издательство АСТ», 2000. — С. 77.

<sup>15</sup> Робер Ж.-Н. Наслаждение праздником // Повседневная жизнь Древнего Рима через призму наслаждений / пер. с фр. Т. А. Левиной. — М. : Молодая гвардия, 2006. — С. 78.

<sup>16</sup> Там же. — С. 75.

античной культуре: «Обряд Сатурналий есть обряд смены ролей в буквальном смысле, и бог жизнь, царь, переходит в бога смерти, раба узника, а смерть — в жизнь, раб — в царя»<sup>17</sup>. В дни Сатурналий каждый человек, независимо от его положения, переживал ту же драму перемены ролей, что и бог-царь. «Каждый человек в отдельности, — указывает О. М. Фрейденберг, — переживает сам в себе новый год и сызнова становится женихом своей новой невесты, но старой жены. И каждый переходит на роль раба и узника, обмениваясь с ним именем, одеждой, т. е. своей сущностью; друг другу все посылают подарки, самих себя, в обмен на новые, на себя новых. Дни Сатурналий или день Нового года есть день всеобщего обновления, а потому позднее годовой люстрации — очищения и освящения города»<sup>18</sup>.

Ежегодно умирающий, а затем возрождающийся царь — не есть исключительный образ Сатурналий: это основной образ древнего общества, который в полной мере можно считать архетипическим. Король-шут позднее становится центральным образом средневековой народно-праздничной культуры, проявившей себя, прежде всего, через карнавал, в рамках которого возвеличивание и противоположное ему осмеяние-развенчание короля снова выражает все ту же идею смерти и нового рождения.

Здесь важно отметить, что дихотомия жизни и смерти выступает в качестве центральной оси, вокруг которой выстраивается вся система античных и, позднее, средневековых празднований. Именно между Эросом и Танатосом — двумя основными родами влечений, выделенных Зигмундом Фрейдом в его классической работе «Я и Оно» (1923), — разворачивается праздничная стихия, обнажающая суть фундаментального противоречия человеческой жизни и обнаруживающая ситуацию разорванности человека в его наличном бытии. Фрейд пишет: «Основываясь на теоретических, подкрепляемых биологиею, соображениях, выставим гипотезу о влечении к смерти, задачей которого является возвращение всех живых организмов в безжизненное состояние, в то время как эрос, все шире охватывая раздробленную на части жизненную субстанцию, стремится усложнить жизнь и при этом, конечно, сохранить ее. Оба влечения носят в строжайшем смысле консервативный характер, поскольку оба они стремятся восстановить состояние, нарушенное возникновением жизни. Таким образом, возникновение жизни является, с этой точки зрения, причиной дальнейшего продолжения жизни, но одновременно также причиной стремления к смерти, а сама жизнь — борьбой с компромиссом между указанными двумя стремлениями»<sup>19</sup>. Таким образом, основываясь на открытии Фрейда, мы можем классифицировать различные элементы античных и средневековых праздников по их принадлежности к одному из двух родов влечения. Телесная свобода, физическое раскрепощение, смех, оргии, обжорство воплощают стремление к жизни, стремление к эросу, в то время как брань, хула, избиения, слезы — стремление к смерти.

Помимо этого, античные и средневековые праздники иллюстрируют еще одно важное наблюдение Фрейда, сделанное им в работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920). Исследуя особенности функционирования человеческой психики, Фрейд выделил основополагающий для классического психоанализа

<sup>17</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Изд. «Лабиринт», 1997. — С. 83.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Фрейд З. Я и Оно. — Л.: Academia, 1924. — С. 39.

принцип — принцип удовольствия (Lustprinzip). Согласно ему целью любой психической активности индивида является поиск удовольствия и избегание неудовольствия. Идея основана на том, что психика содержит в себе некоторое количество энергии, возрастание уровня которой, под воздействием силы влечений, вызывает неудовольствие и напряжение. Избыток энергии, ощущаемый как неудовольствие, побуждает индивида к действиям, направленным на устранение этого дискомфорта, что по своей сути и является жизнью. Фрейд также отмечает, что в силу особенностей строения человеческого организма сильное переживание удовольствия возможно лишь эпизодически как разрядка потребности, достигшей высокой степени напряжения. Из описания античных праздников, сделанного выше, видно, что они предоставляли людям возможность для такой мощной психоэмоциональной разрядки, результатом которой являлось интенсивное переживание чувства удовольствия.

Отсюда следует еще один важный вывод, непосредственно связанный с центральным вопросом этой главы о характере и истоках радости, которая неизменно сопутствует празднику, коим являются древнегреческие Дионисии, древнеримские Сатурналии, средневековые карнавалы и, позднее, фестивали. Из обзора, представленного выше, видно, что суть радости в ее культурологическом изводе проистекает из возможности обретения новой жизни, из надежды и веры на обновление, достигаемое путем духовного и физического очищения, которое зачастую является следствием подлинного откровения, данного человеку в состоянии «аполлонического» вдохновения и «дионисийского» откровения эмоционально-катарсической природы.

Это откровение есть постижение свободы. Свободы как радости раскрепощения тела и чувств, сбрасывания с себя прежней оболочки устоявшихся запретов и долженствований. Открытие возможности на какое-то время стать хозяином собственной жизни, возможности пережить ее как особое достояние, подчас единственную собственность, данную судьбой и природой — как дар богов, уравнивающий с другими людьми, на который тем не менее покушается и грозит отнять жестокий социум. Это радость благодарности богам и природе; радость всеобщего единения и сопричастности, уничтожающих одиночество субъекта перед беспредельностью бытия; радость понимания и восхваления определенных идеалов и ценностей, которые позволяют человеку осознать свою культурную идентичность. В дополнение к сказанному трактовка этого явления сквозь призму теории психоанализа позволяет определить радость, переживаемую во время праздника, как результат следования базовому принципу удовольствия, как пик психоэмоциональной разрядки.

Возвращаясь к одному из главных вопросов этой главы, мы можем заключить, что праздник берет свое начало в дуалистичной природе мира и жизни, состоящих из стихийного, хаотичного и структурированного, упорядоченного начал; из вечного противоборства Аполлонического и Дионисийского; из вечной борьбы Эроса и Танатоса. Праздник позволяет уловить и буквально прочувствовать этот контраст, принизывающий все сущее. Позволяет осознать необходимость единства этих противоположностей. Праздник, таким образом, носит мирообъемлющий характер, он «играет со всеми вещами мира, ничтожнейшими и большими, далекими и близкими»<sup>20</sup>. В этом есть его высшая ценность и высший смысл.

<sup>20</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман. — СПб. : Азбука, 2000. — С. 171.



## 1.2. Карнавальная культура

Карнавал как социокультурное явление подвергся серьезному осмыслению в XX веке, когда вновь актуализировалась концепция «нового средневековья». Особое внимание исследованию карнавала уделили историки, представители третьего поколения школы «Анналов», в частности Жак Ле Гофф и Никола Трюон. Философское же осмысление традиции карнавала было сделано русским культурологом, литературоведом и крупнейшим философом XX столетия Михаилом Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1940).

М. М. Бахтин, опираясь на творчество Франсуа Рабле, изучает «смеховую культуру» через описание народно-праздничных форм и образов исследуемой им эпохи. В своей работе философ показывает, что средневековый и ренессансный карнавал сохраняет большую часть античных праздничных традиций и во многом продолжает традицию древнеримских Сатурналий. Так, для карнавала свойствен элемент травестики, смена ролей через переодевание и надевание маски. Карнавал сохраняет центральную фигуру царя, которого всенародно избирают, тем самым возвеличивая, а затем беспощадно и так же прилюдно осмеивают, бьют, бранят, разрывают на части. Царь в карнавальном праздновании, как и в Сатурналиях, по-прежнему символизирует смерть и перерождение. Бахтин пишет: «Существует плоскость, где побои и брань носят не бытовой и частный характер, но являются символическими действиями, направленными на высшее — на “короля”. Эта плоскость есть народно-праздничная система образов, ярче всего представленная карнавалом»<sup>21</sup>. Бахтин особенно подчеркивает символический смысл и значение брани, которая также свойственна древнеримским Сатурналиям. Брань, поругание и избиение рассматриваются философом как необходимая часть ритуала обновления, необходимая часть того, что он называет «исторической смертью», за которой в этой системе образов следует возрождение, новый год и новая молодость.

Из описанной ритуальной процессуальности логически следует особое отношение к телу, поскольку акт смены ролей, отмена иерархий, смерть и новое рождение пусть и протекают в символической плоскости, но все же совершенно невозможны исключительно в умозрительном плане. Все символические акты, совершаемые во время карнавала, Сатурналий и отчасти Дионисий прочно связаны, — и даже совершенно невозможны — без реального контакта с телом, они воплощаются только при реальном соприкосновении с ним.

Тело, прежде воспеваемое античностью, теперь понималось как брэнноеместилище бессмертного духа, являющееся источником греха (чревоугодие и прелюбодеяние), но одновременно с этим оно же дает возможность этот грех искупить, путем строгой аскезы и презрением к телесным удовольствиям. «Великое отречение» от тела, как сознательная установка эпохи, произошло благодаря колоссальному влиянию церкви и института монашества на мировоззрение людей и через него опосредованно — на повседневность. «Аскетический идеал» рассматривался как инструмент освобождения души от «оков» и тирании тела, которые не позволяют человеку достичь истинной духовной свободы и воспарить душой к Богу.

<sup>21</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М. : Художественная литература, 1965. — С. 214.

Попытка превозмочь границы телесности выражалась в табуировании человеческих жидкостей, табуировании смеха, который считался проявлением сатанинского влияния, в принижении тела в сексуальных отношениях, постоянном ограничении и без того достаточно скудного рациона. Таким образом, господство над телом в полной мере выразилось в идее поста как комплексной системе телесных ограничений, действовавших большую часть года, и только в дни карнавала тело прорывалось сквозь систему запретов, брало над ними реванш. Тело в дни карнавалов становилось предметом культа: его потребности и его желания оказывались в центре всего общественного внимания, в центре самой системы празднований.

Жак Ле Гофф и Николя Трюон в книге «История тела в средние века» (2003) наглядно продемонстрировали суть экзистенциального противоречия жизни, протекающей между постом и карнавалом: «В веселых застольях тело противостояло сковывавшим его запретам, карнавалы с разгулом, танцами и песнями, которые духовенство считало неприличными, противостояли посту с его скудной пищей. Между “карнавалом” и “постом” существовало острое противоречие, породившее — в символическом смысле — цивилизацию средневековой Европы. Присущие “посту” ограничения, как мы видели, связаны с новой, христианской религией. В то же время культура противостоявшей ей “антицивилизации” наиболее полно выразилась в праздновании “карнавала”. Этот обычай по-настоящему утвердился в XII веке, в самый разгар григорианской реформы, а в XIII веке наступил его расцвет в городах. “Карнавал” предполагал обильное застолье, упоение пиром, наслаждение вкусной едой и питьем»<sup>22</sup>.

Карнавал характеризует еще одно важное наблюдение, которое описывает его не просто как одну из разновидностей народно-праздничной формы, а как особый тип мышления, как целый мировоззренческий комплекс. Карнавал с необходимостью требует диалогического взаимодействия между субъектами. В сущности, карнавал — это и есть специфическая форма диалога, где общение реализуется сразу на двух онтологических уровнях: на уровне умозрительном, символическом и на уровне физическом, телесном. Карнавальная событийность в действительности совершенно непредставима без существования «другого», такого же цельного и самостоятельного, как «Я», но во всем «Я» противопоставленного. Само мышление индивида, погруженного в карнавал, направлено на внешнее, оно «вывернуто» наружу, оно стремится отражаться в множестве других неслиянных сознаний, звучащих — в терминах Бахтина — «полифонично». Только отражаясь в чужом сознании, чужом бытии, возможно ощутить реальность собственного существования. Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929), исследуя героев романов писателя, дал подробную характеристику их диалогического самосознания. Он пишет: «Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизировано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, другому, третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. <...> Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается — все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в средние века / пер. с фр. Е. Лебедевой. — М.: Текст, 2008. — С. 57–58.

<sup>23</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Издательство «Э», 2017. — С. 194.

Карнавальный диалог при этом разворачивается в игровой плоскости (в театральном смысле этого слова). Это спектакль особого рода, в котором разыгрывается первородный хаос космогонии — инобытие, предшествующее бытию. Для карнавала все есть сцена и всякий предстает актером, сама жизнь превращается в театральную драму, где каждый привычный объект, где каждое известное слово меняют свой смысл на противоположный. Французский литературовед и философ Юлия Кристева в своей работе «Семиотика: исследования по семанализу» пишет: «Сцена для карнавала, где не существует ни рампы, ни “зала”, — это сцена и жизнь, игра и сновидение, дискурс и спектакль; этим предлагается уникальное пространство, в котором язык отказывается от линейности (от закона), чтобы проживаться как драма в трех измерениях; в более глубинном смысле это означает нечто противоположное — драма выстраивается в языке»<sup>24</sup>.

Проблема языка — одна из ключевых для карнавального дискурса. В основе карнавальной драматургии лежит идея деконструкции, идея слома устоявшихся правил и связей, содержащихся, прежде всего, в языке как в системе, структурирующей сознание, а значит, структурирующей саму жизнь и реальность. Нарушение правил языка с неизбежностью приводит к нарушению текущего природного порядка, то есть разрушению верховных божественных законов, в чем, собственно, и заключается цель карнавальной активности или игры. «Актерство» участников карнавала хоть и проявлено во всем их наличном бытии, но именно речь, наполненная яркими характерными репликами, в которых смысл настолько искажен и перевернут, что порой совершенно недоступен пониманию, наиболее интенсивно выражает эту центральную идею карнавала. «Повторения, “бессвязные” реплики (которые “логичны” в этом бесконечном пространстве), не взаимоисключающие оппозиции, которые функционируют как пустые множества или дизъюнктивные суммы, — не говоря уж о специфических фигурах карнавального языка, — передают диалогизм с такой очевидностью, как никакой другой дискурс. Оспаривая законы языка, разворачивающиеся в интервале 0–1, карнавал оспаривает Бога, авторитет и социальные законы; он мятежен в той мере, в какой диалогичен»<sup>25</sup>, — пишет Кристева. Таким образом, во время карнавала на смену божественному закону (он же закон естественный или природный) приходит закон театральный, то есть закон искусственный, что не значит ложный. «Театральность», как мы показали выше, была присуща карнавальным празднествам с самого начала их существования, но наиболее полно и открыто она проявила себя в эпоху Нового времени, в частности, в культуре барокко, что способствовало вызреванию нового типа праздничной формы — маскарада.

### 1.3. От карнавала к маскараду.

#### Театральное начало фестивальной культуры

Анализ феномена маскарада как разновидности праздничной формы, следующей в логике исторического развития за карнавалом, является чрезвычайно важным для нашего исследования, поскольку многие сущностные черты фестива-

<sup>24</sup> Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орлова. — М. : Академический Проект, 2013. — С. 86–87.

<sup>25</sup> Там же. — С. 86.

ля берут свое начало именно в маскарадной культуре барокко и Нового времени в целом.

Связь карнавала и маскарада очевидна, это две предельно близкие друг другу праздничные формы, в основании которых лежит единая образная и понятийная система. Близость этих праздничных форм обусловлена тем, что первичные стадии своего формирования маскарад проживал, находясь в недрах карнавальской культуры, он питался ее «плотью». В сущности, главные черты маскарада, составляющие основу его индивидуального характера, изначально формировались как особого рода мутации и искажения типичных черт карнавала, которые со временем достигли таких огромных масштабов, что стали причиной его вырождения и изживания. То есть то, что являлось нетипичным и неожиданным для карнавала, в контексте маскарадной культуры приобрело легитимный статус, стало нормой, а не аномалией.

Указанный процесс перехода наиболее ярко иллюстрирует венецианский карнавал эпохи барокко, живое описание которого сделал современный историк музыки француз Патрик Барбье. В своих книгах, посвященных праздничной культуре Италии, Барбье отметил несколько принципиальных моментов, отличающих венецианский карнавал от ряда других европейских народно-массовых празднеств, существовавших как в эпоху барокко, так и до нее. Для нас работа Барбье интересна тем, что в ней на примере венецианского карнавала эпохи барокко как феномена «исключительно нормального»<sup>26</sup>, даны характеристики, отмечающие важные модификации общей концепции европейского карнавала. А именно те, что произошли с этим культурным феноменом в момент перехода между двумя культурно-историческими эпохами — Ренессансом и Новым временем — и заложили основу для формирования новых праздничных типов, в том числе для фестиваля.

Первое отличие, которое характеризует важный мировоззренческий сдвиг, произошедший в Европе на рубеже XVI–XVII веков, — это изменение структур власти и властных отношений, способствовавших расцвету абсолютной монархии. Как известно, абсолютизм достиг своего пика в XVII веке и утвердил свое торжество и величие, в том числе посредством праздничной культуры. Если прежде античные и средневековые празднества возвышались над государственностью и идеей социального порядка, то в эпоху классицизма и барокко карнавал стал стихией, управляемой и направляемой политиками. Именно в это время начался процесс плавного перемещения карнавальных празднеств с народной площади в пространство дворцовых парков и залов, где к началу XVIII века народно-утопический дух окончательно покинул эту праздничную форму, уступив место условности и абстрактному аллегоризму, свойственным придворной эстетике. Бахтин пишет: «Народно-праздничные формы, перейдя в линию придворно-маскарадного развития и сочетаясь здесь с иными традициями, как мы уже сказали, начинают стилистически вырождаться. Появляются первоначально чуждые им моменты декоративности и абстрактного аллегоризма; амбивалентная, свя-

---

<sup>26</sup> «Исключительно нормальное» — термин, введенный микроисториками в XX веке для обозначения объекта микроисторического исследования. «Исключительно нормальное» — это соединение типичных черт в уникальном случае, при том, что эти черты проявляются в наиболее заостренной и потому «ненормальной форме». Такой объект ясным образом демонстрирует «инаковость», а значит, дает ключ-шифр к пониманию общей исторической ситуации.

занная с материально-телесным низом, непристойность вырождается в поверхностную эротическую фривольность»<sup>27</sup>.

Политическое содержание карнавала, обладающее, очевидно, мощным потенциалом, было извлечено из его структуры еще в начале XVII века, но открыто использовать его в своих интересах политики начали не сразу. Еще около века доминировала та древняя, первоначальная космогоническая идея всеобщего обновления, и лишь с течением времени она стала сдавать свои позиции, уступая место новым идеям. Постепенно политическое содержание выдвинулось на передний план, а сам карнавал превратился в изысканный политический инструмент, с помощью которого утверждалась нужная идеология и поддерживался высокий статус правителя, разрешающего своей благородной волей совершающееся торжество и веселье. О новом политическом содержании карнавала Барбье пишет следующее: «Ему [настоящему королю] отводится роль верховного распорядителя торжеств в расчете, что народ это оценит; он — благодетель, одаряющий не только земными благами, но и всеобщим весельем, позволяющим забыть на время о бранных тяготах бытия. В реальности же король и его окружение считают карнавал превосходной возможностью стравить накопившееся у народа недовольство, позволив ему расслабиться в дозволенных местах под бдительным присмотром. На самом деле под маской вольности и загула скрывается жесткая кодификация всего и вся: дней недели, мест проведения, маршрутов движения карнавальных процессий и карет. Сам праздник становится гигантским ритуальным действием, которое мало-помалу, особенно во второй половине [XVIII] века, переродится в пышную церемонию во славу властителя и его окружения»<sup>28</sup>. Из описания, сделанного Барбье, можно сделать вывод о том, что карнавал, став частью придворного церемониала, потерял свою важнейшую способность отменять иерархии, которая была ключевой для всей системы народных празднований. Теперь, карнавал (по крайней мере, в Венеции и Неаполе) стал обслуживать иерархии, утверждая легитимность действующей политической власти, что является прямым подтверждением вырождения карнавала не просто как народно-праздничной формы, а как целого культурного типа.

В дополнение к сказанному важно отметить, что политические мотивы подкреплялись конкретными экономическими целями: карнавал побуждал знать, простых горожан, крестьянство и, главным образом, приезжих гостей к дополнительным тратам, что существенным образом оживляло экономику итальянских городов и приумножало государственные накопления. Выдвижение вперед экономических и политических мотивов внутри идеологической матрицы карнавальных празднеств — важнейшая примета времени, иллюстрирующая глобальный процесс перехода от Ренессанса к Новому времени, на котором стоит остановиться подробнее.

В этот период менялись основы жизненного уклада, менялся быт человека, а значит, и само бытие. Процесс формирования капитализма (XVII–XIX вв.), пришедшего на смену феодальному строю, постепенно охватил всю множественность планов человеческой жизни, от экономики и политики до сферы художествен-

<sup>27</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Издательство «Э», 2017. — С. 114–115.

<sup>28</sup> Барбье П. Празднества в Неаполе: Театр, музыка и кастраты в XVIII веке / пер. с фр. С. Б. Райского и И. В. Морозовой. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. — С. 48.

ного выражения, что позволило новой общественной формации стать системой, определяющей всю сознательную деятельность индивида и заполнить весь объем его мироощущения и миропонимания.

Буржуазный уклад с самого начала, со своих ранних форм, возникавших еще в недрах феодальной системы, требовал создания нового типа работника, чья индивидуальность поработчалась и подавлялась требованиями роста экономических показателей производства. Владельцы мануфактур — первых и самых распространенных форм капиталистического уклада в Европе XVII века — для удовлетворения этой потребности придумали механизм разделения самого процесса труда, в рамках которого от работника требовалась полная концентрация на определенной частичной функции, пределы которой ему не было дозволено преступать. Узкий круг функций сужал сознание, превращая человека в «одномерное»<sup>29</sup> существо, не имеющее возможности самоутвердиться как личность посредством собственного труда. Продукт труда переставал принадлежать человеку всецело, а значит, сама возможность стать творцом, воплощать посредством труда суть своего истинного богоподобия, выраженного в акте творчества, созидания, была утрачена. Прежде свободная личность возрожденческого типа, мыслившая себя целостной индивидуальностью, в этот период начала дробиться, теряя естественный контакт с внешним миром. М. И. Свидерская в работе «Караваджо: первый современный художник», описывая сложившуюся социально-экономическую ситуацию в Европе рубежа XVI и XVII веков, утверждает: «Многообразием качеств, способностей и возможностей обладает теперь только мастерская, коллектив, общество в целом, тогда как личность получает однозначный отпечаток своей функции, своего места в общественном разделении труда, олицетворяя определенный род деятельности или отношение. Эта социальная ограниченность, осознанная еще в прежнем антропологическом духе как уродливое однобокое искажение естественной человеческой натуры, получит свое отражение в комедии, в ее героях — “мономанах”, где собрание ярких универсальных характеров уступит место галерее плоскостно-заостренных “типов”»<sup>30</sup>.

XVII век при всей новизне идей, его наполнявших, все же еще не в полной мере выражал этот новый капиталистический дух. Он был полон множеством внутренних противоречий, которые не позволили процессу отчуждения от человека его истинной сущности завершиться и достигнуть своих абсолютных, крайних значений. Новая экономическая система вплоть до момента появления крупного промышленного автоматизированного производства во многом существовала на обломках достижений, сделанных прежней масштабной, титанической личностью, способной самостоятельно совершать выбор и нести за него ответственность. Человек XVII столетия был терзаем конфликтом между внутренними героическими интенциями и суровой реальностью внешнего бытия, где личный подвиг все более оказывался не нужен, ибо не мог изменить

---

<sup>29</sup> «Одномерный человек» — термин, введенный немецким философом, социологом и теоретиком фрейдомарксистского толка Гербертом Маркузе. Одномерность — результат становления общества индустриального типа, основанного на сциентистско-технистских императивах и принципе постоянного роста «производительности», извращающих естественные влечения и потребности человека.

<sup>30</sup> Свидерская М. И. Караваджо: первый современный художник : проблем. очерк. — СПб. : Дмитрий Буланин (ДБ), 2001. — С. 48.

мир (Гамлет, Дон Кихот) и сияние цельной личности, блеск индивидуального характера оказались невостребованными. «Конфликт личности и общества носит в XVII столетии внутренний, глубоко драматический характер, выступая как борьба противоположных начал в душе человека, отражающая процесс “распадения аспектов” личного и общего, единство которых составляло основу структуры художественного образа в эпоху Возрождения. Особенность переходного времени, в котором этот конфликт был как бы олицетворен в столкновении двух всемирно-исторических эпох, придает ему всеобъемлющую широту и особенную напряженность. В собственно драматической форме он получил отражение в театре, а именно в трагедии, переживающей в XVII столетии свой “золотой век”»<sup>31</sup>, — пишет М. И. Сви́дерская.

Театр действительно стал главной исследовательской лабораторией XVII века. Именно в это время *театральное начало* карнавала стало от него отделяться, начало выступать на поверхность со всей своей очевидностью, яркостью и полнотой. Театральность впервые стала осмысленной, преднамеренной и подчеркнута условной. И если прежде карнавальным спектаклем взаправду жили, то в XVII веке его начали сознательно разыгрывать, что стало причиной существенных изменений внутри карнавальной структуры.

Произошло разделение состава участников празднований на актеров и зрителей, что стало проявлением структурирующей и иерархизирующей силы, которую карнавальная стихия прежде стремилась отменить, а маскарадная теперь восстанавливала в правах. Т. И. Печерская пишет: «Помимо случайных любопытствующих на маскараде иногда предполагался специальный состав зрителей. Для них предназначалось особое место. В этом случае возникало своеобразное соотношение зрители — участники. Когда маскарад проводился в театре, для зрителей отводились ложи, что особенно подчеркивало противопоставление»<sup>32</sup>. Такое отчетливое противопоставление усиливало общий эффект намеренной, сознательной и, в положительном смысле слова, искусственной театрализации, являющейся основой маскарадного праздника. Маскарад, постепенно отдаляясь от своего карнавального начала, все больше стал следовать именно *театральному* принципу, где драматургическое действие развивается в соответствии с содержанием написанного сценария, а не стихийной импровизации, свойственной карнавалу. Каждый день маскарадных празднеств теперь имел свою программу, с четкой структурой и расписанием. Программа была наполнена танцами, концертами, театральными постановками, живыми картинами, играми и пр. Важно, что все эти маскарадные игрища происходили в специально выделенном для этих целей пространстве, выполнявшем роль реальной или импровизированной *сцены*. Общее пространство, где находились зрители или просто случайные зеваки, было как бы нейтральным, или, по крайней мере, оно не было столь интенсивно репрезентировано и претворено в общей программе праздничных мероприятий.

Другое — наряду с огосударствлением, политизацией и театрализацией — важное изменение: появилось требование обязательного ношения *маски*, скры-

<sup>31</sup> Сви́дерская М. И. Караваджо: первый современный художник : проблем. очерк. — СПб. : Дмитрий Буланин (ДБ), 2001. — С. 56.

<sup>32</sup> Печерская Т. И. Историко-культурные мотивы маскарада (Впервые опубликовано в сб. : Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998) [Электронный ресурс]. — URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=26&id=3>.

вающей личность ее владельца. Основываясь на венецианском примере, Барбье дает следующее описание: «В Венеции всякий не просто мог, но был обязан носить маску всюду: хоть на улице, хоть в гондоле, хоть в театре, в церкви, во дворце дожа, в игорном заведении, словом, везде»<sup>33</sup>. Описание, данное Барбье, позволяет нам сделать вывод о том, что в прежние эпохи маска не была обязательным атрибутом карнавальных празднеств. Маска могла быть, а могла и не быть, поскольку не в ней заключалась магическая сила, с помощью которой достигалось перерождение. В эпоху барокко отношение к маске меняется: она становится обязательством, а не прихотью. Ее отсутствие лишало человека возможности участвовать в праздничной игре, поскольку в системе маскарадных правил только маска была способна осуществлять инверсию жизни, и больше ничто иное. При этом инверсия перестала носить тотальный и всеобъемлющий характер, так как иерархические структуры, как мы отметили выше, теперь сохранились, а участники маскарادا, подобно театральным актерам, лишь мастерски разыгрывали свою веру в отмену этих иерархий.

Маска в эпоху барокко стала ключевым элементом всей системы празднований, определяющим модели поведения участников и характер их взаимодействия. Главная задача маски, утвердившаяся в эту эпоху, — не дарить новое бытие, а *скрывать* уже имеющееся. В этом кроется то существенное различие, которое не позволяет воспринимать карнавал и маскаррад как тождественные друг другу явления. Маскаррадная маска в отличие от карнавальной не перерождает, а лишь *переодевает*, расширяя границы жизненного опыта, но не меняя его коренным образом. Маскаррадная маска не позволяет человеку постичь свободу как таковую в ее глубинном экзистенциальном смысле, но дает возможность постичь свободу от своей повседневной роли, своих привычных занятий и обязательств. То есть маскаррадная маска, в сущности, меняет одну несвободу, данную по праву рождения, на несвободу чужую, временно приобретенную, но уже только одной этой перемены ролей-масок оказывается достаточным, чтобы испытать радость «освобождения» и маскаррадного веселья.

Маска меняет роль, выдавая собственное «я» за «чужое» посредством нового образа, сопряженного с набором конкретных функций, символов и должностований, предписанных маске эстетикой тождества. Ю. М. Лотман на примере масок итальянской комедии дель арте определил ее сущность следующим образом: «Гносеологическая природа эстетики тождества состоит в том, что разнообразные явления жизни познаются путем приравнивания их определенным логическим моделям. При этом художник сознательно отбрасывает как несущественное все то, что составляет индивидуальное своеобразие явлений, приравнивая явление его сущности, а сущность — одной из имеющихся в его распоряжении готовых гносеологических моделей. Искусство этого типа — всегда искусство генерализации, возведения к абстракту. Это — искусство отождествлений»<sup>34</sup>. То есть маска, если определять ее через эстетику тождества, является одной из предельных форм абстракции, где вся содержащаяся в ней информация является главной и суще-

<sup>33</sup> Барбье П. Венеция Вивальди: музыка и праздники эпохи барокко / пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — С. 74.

<sup>34</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Гл. 3. Текстовые и внетекстовые структуры // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М. : Гнозис, 1994. — С. 224.



ственной. В маске как таковой отсутствует зазор между означаемым и означающим, что исключает возможность двусмысленности. Это позволяет моментально и без колебаний воспринимать весь объем содержащейся в ней информации.

Маска, безусловно, мощнейший инструмент театрального воздействия, но в одиночестве без поддержки других приемов ее эффект не столь внушителен. В качестве примера, наглядно демонстрирующего необходимость использования дополнительных художественных приемов, мы обратимся к итальянской комедии дель арте, которая так же прочно связана с маской, как и маскарад, но принцип ее действия и эффект существенно отличаются. Суть этого различия важно продемонстрировать в этой работе, поскольку оно ярко иллюстрирует все тот же процесс перехода между двумя культурно-историческими периодами — Ренессансом и Новым временем.

В итальянской комедии дель арте застывшая система персонажей-масок, наделенных типичными чертами, дает зрителю лишь первичное понимание образов и характеров действующих героев, но не раскрывает деталей сюжета и перспектив развития сценического действия. Сюжет в итальянской комедии масок отдан на откуп актерской импровизации как наиболее гибкой и живой форме художественного творчества. А. К. Дживелегов в книге «Итальянская народная комедия» пишет: «<...> импровизация, то творческое орудие, которое сливается в гармоническое целое характер с каждым сценарием, ибо комедия дель арте есть комедия импровизации. Она не знает писанных ролей. Она знает только сценарий, т. е. голый остов пьесы. Текст пьесы, т. е. монологи и диалоги, иначе говоря, роли, создаются актером в процессе представления, создаются тут же, импровизируются»<sup>35</sup>. Важно отметить, что импровизация в данном случае выступала средством выражения индивидуального характера той прежней цельной свободной личности актера, которая относилась еще к возрожденческому типу. В рамках итальянской комедии масок актер сохранял свою внутреннюю свободу и брал на себя ответственность за судьбу импровизации, во время которой он был волен разыграть любую сцену, выдать любую реплику, оставаясь при этом верным образу своей маски. В этом кроется главный секрет итальянской комедии: художественный эффект достигался в результате непрерывного взаимодействия твердой, застывшей системы правил-штампов с подвижным, живым драматургическим материалом, произрастающим из недр свободной личности.

Маскарадный спектакль эпохи барокко в этом отношении выражал совершенно иной принцип. Все сценическое действие и драматургия спектакля теперь развивались в соответствии с жестким сценарием, текст которого содержал подробное описание всех мизансцен, реплик и диалогов. Таким образом, маскарадный спектакль мы можем определить как явление строго кодифицированное, где актер лишен возможности импровизировать, то есть лишен возможности реализовывать потенциал своей внутренней свободы. Теперь сценическое существование актера было предопределено не только штампом маски, но и текстом писанного сценария. То есть роль для актера перестала быть частью его жизненного задания, превратившись в одну из его функций. Осмелимся предположить, что сложившаяся ситуация — есть результат становления новой буржуазной

<sup>35</sup> Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. — Москва : Изд-во Акад. Наук СССР, 1954. — С. 99.

парадигмы, результат отчуждения, дробления личности и становления «одномерности» как требования профессионализма.

Если прежде профессиональным актером был тот, кто всю жизнь верно следовал образу своей маски, навеки приняв ее как судьбу, то теперь, начиная с эпохи барокко, профессиональным актером является тот, кто не привязан к одной роли и с легкостью может менять амплуа, примеряя на себя разные маски. «Задача, которая ставится актеру в комедии дель арте, совсем иная, чем задача, которая ставится актеру, играющему роль в писаной пьесе. В писаной пьесе актер должен выучить свою роль и влиться в нее, воплотиться в лицо, которое он изображает <...> Сегодня он Гамлет, завтра — Чацкий, послезавтра — Бранд и т. д. Его идеал — уйти от себя»<sup>36</sup>, — пишет А. К. Дживелегов.

С легкостью осуществлять такую стремительную смену ролей актер мог, только осознавая различие, существующее между ним и маской. Актеру необходимо было чувствовать дистанцию, пролегающую между ним и ролью, чтобы в любой момент «выйти» из образа и тут же воплотиться в новом с помощью указаний, данных в поэтическом тексте художника-драматурга, ставшего теперь главным *руководящим лицом* всего театрально-сценического процесса. «Возникновение дистанции между действующими лицами и зрителями, а также между актером и ролью — различные, хоть и взаимосвязанные формы проявления царящего в нашем столетии отчуждения — можно рассматривать и как следствие трансформации карнавальная зрелищности в театральность»<sup>37</sup>, — пишет А. Л. Гринштейн.

Отсюда следует важный вывод, завершающий цепь всех представленных рассуждений относительно сущности маскарада: главная цель маскарада как крупного театрализованного праздника состоит в том, чтобы отделить личное и индивидуальное от массового и всеобщего, утверждая принцип разобщенности. Маскарад отвергает возможность тотального единения и слияния, к которой стремился средневековый карнавал. Маскарадная маска — это барьер, разделяющий множество неслиянных сознаний, это средство дистанцирования и отчуждения, позволяющее субъекту через отражение «в маску» познать свое одиночество и одновременно пережить его как обостренный акт самосознания — ощущения себя как Я среди многих не Я, существование которых побуждает в условиях коллективного праздника воспользоваться возможностью для травести и лицедейства, для мимолетного и шутивного примеривания на себя чужих судеб и ликов.

Маскарадный спектакль, реализованный при соблюдении определенно-го иерархического деления, в этом смысле выступает средством, усиливающим контраст между подлинной жизнью и ее перевернутым отражением в «зеркале» театральной действительности. «Маскарад, обретая отчетливые черты антимира, — говорит Т. И. Печерская, — становится взглядом извне на реальную жизнь человека»<sup>38</sup>. При этом важно отметить, что такое преворачивание посредством

---

<sup>36</sup> Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. — Москва : Изд-во Акад. Наук СССР, 1954. — С. 97–98.

<sup>37</sup> Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад в художественной культуре : учеб. пособие. — Самара : Изд-во СГАКИ, 1998. — С. 30.

<sup>38</sup> Печерская Т. И. Историко-культурные мотивы маскарада (Впервые опубликовано в сб.: Сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998) [Электронный ресурс]. — URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=26&id=3>.

игры все же значительно расширяет индивидуальные жизненные границы человека и дарит ему пусть не подлинную свободу, но хотя бы ее ощущение, что уже само по себе ценно. Именно эта способность смотреть на реальную жизнь человека с позиции «извне» сквозь призму намеренной театрализации, способность расширять границы индивидуального опыта, используя при этом потенциал поэтического текста художника-драматурга, а не стихийной импровизации, станет основой фестивальной культуры, расцвет которой начнется в XIX веке.

#### **1.4. Античные праздники, средневековый карнавал, барочный маскарад и фестиваль: сущностное сходство и различия. Итоговые дефиниции фестиваля**

Фестиваль как самостоятельное явление культурной жизни, согласно историческим свидетельствам, впервые появился в начале XVIII века в Великобритании. О первом фестивале, состоявшемся в Лондоне в 1709 году, посвященном церковной музыке, практически ничего неизвестно, поскольку никаких значимых свидетельств об этом событии не сохранилось. Мы знаем лишь то, что инициатором его проведения выступил глава англиканской церкви — епископ Кентерберийский. Созвав лучших органистов со всех церквей Англии, епископ организовал масштабный праздник с целью выявить самого талантливого музыканта и предложить «победителю» место в одном из крупнейших соборов Англии. География первого фестиваля охватывала исключительно английские города, тем не менее интерес к данному событию в других странах возник очень быстро, и уже к концу XVIII века фестиваль получил широкое распространение по всей Европе как наиболее удачная форма массовой праздничной культуры, позволяющая эффективно транслировать идеи Просвещения и реализовывать определенные политические задачи.

Фестиваль, появившийся в самом начале этой эпохи, в значительной степени выражал общий вектор духовных и интеллектуальных устремлений, свойственных Просвещению на всем его протяжении. А. Д. Чегодаев, давая характеристику художественной культуре XVIII в., пишет: «Роль разума была, естественно, основной и ведущей в эпоху Просвещения <...> Разум (или, точнее, бесконечная вера в его могущество) диктовал свою императивную волю всем оценкам явлений природы или событий истории, достоинств и пороков человека, общественных установлений и религиозных догматов: гигантская и во многом разрушительная работа была проделана свободными умами XVIII в. над выяснением соответствия или несоответствия разуму всего окружающего»<sup>39</sup>.

Появившись как результат работы разумной воли человека, фестиваль, одновременно с этим, наследовал традицию древнегреческих Великих Дионисий, древнеримских Сатурналий, средневековых карнавалов, и, конечно, барочных маскарадов. Восприняв все то лучшее, что в них было, фестиваль оформился в самостоятельное культурное явление, в котором типичные черты народно-праздничных форм предыдущих культурно-исторических эпох преобразились и наполнились новым содержанием.

<sup>39</sup> Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века / А. Д. Чегодаев ; под ред. В. Н. Прокофьева. — М. : Наука, 1980. — С. 13.

Так, от римских Сатурналий и средневековых карнавалов фестиваль перенял идею всеобщего обновления и перерождения, которое достигалось путем полифонического, диалогического взаимодействия всех участников празднеств раз в году. При этом существенно, что во время древнеримских Сатурналий и средневековых карнавалов полифоническое взаимодействие и перерождение осуществлялось вовсе не за счет формулирования новых идеалов, представлений и ценностей, а за счет *отрицания* прежних. То есть сатурналии и карнавалы — это не есть торжество и величие нового, это, прежде всего, отмена и смерть старого, повторяющаяся из года в год как ритуал, удерживающий мир в состоянии равновесия и гармонии.

В отношении Великих Дионисий подобный вывод сделать не представляется возможным, поскольку этот праздник, пусть и провозглашал все ту же идею всеобщего обновления, но добивался ее воплощения принципиально иным способом. Сама система празднований Великих Дионисий следовала пути постоянного созидания и совершенствования, ежегодного представления публике новых театральных постановок, литературных сочинений, драм и комедий. Суть этого праздника заключалась в *торжестве истинно нового*, в утверждении красоты этого нового, ради которого пришлось пережить смерть и возродиться снова. Именно этот принцип, выраженный в непрерывном стремлении к новым открытиям, в стремлении находить все более и более совершенное и прекрасное, утверждать величие этих открытий, испытывая при этом радость от самого процесса познания, станет основой фестивальной культуры в ее развитом виде.

Другая важнейшая черта фестиваля сформировалась благодаря маскараду эпохи барокко. Фестиваль, как и маскарад, является программным мероприятием, с четкой прописанной структурой и порядком проведения. Программа фестивальных мероприятий прописана с такой же точностью, с какой прописан придворный церемониал, что свидетельствует об отсутствии возможности стихийной импровизации, свойственной Сатурналиям и карнавалам. Фестиваль, не имея возможности импровизировать, так как это противоречило бы самой его сущности, стал четко следовать маскарадному принципу намеренной и искусственной театрализации, позволяющей взглянуть на реальную жизнь с позиции «извне» и сконструировать театральными средствами мир идеальный, мир, преображенный разумной волей человека, который необходимо не просто увидеть в рамках фестивальной событийности, а воплотить его, сделав подлинной реальностью.

Сознательная театрализация фестиваля предполагала также и сохранение той иерархической системы, что была присуща маскарадным празднествам. Структурно фестиваль перенял оппозицию «зрители — артисты», что также потребовало деления пространства фестивальной жизни на две части — на зону репрезентации, где представляют образ идеального мира (то есть сцена), и пространство восприятия (зрительный зал как зона наблюдения).

Строгость и даже жесткость внешней формы фестиваля, лишенной чрезмерной декоративности, фривольности и абстрактного аллегоризма, позволяют говорить о том, что это празднество устанавливается и утверждается «сверху» государственными институтами, а не произрастает стихийно, «снизу». То есть формирование фестиваля как праздничного типа происходило не в недрах народного бессознательного, а в сознании отдельных людей, обладающих властью или приближенных к ней. Отсюда следует важное свойство: фестиваль — это

контролируемое празднество, с помощью которого политики или другие видные представители элит могли внедрять и распространять определенную систему идей, представлений и ценностей. Это политический инструмент (в широком смысле слова), в основании которого лежит ресурс власти.

Таким образом, мы можем определить фестиваль как специфический культур-организующий принцип, позволяющий воплощать в жизнь и эффективно транслировать обширный комплекс философско-мировоззренческих представлений об этике, эстетике, общекультурных ценностях и о самом познании. При этом фестиваль — праздник, в отличие от своих предшественников, уже не является частью мистического религиозного культа, не носит столь масштабный стихийный общезначимый характер, не так жестко связан с календарем, тело отодвинуто на периферию системы празднований, а в ее центре теперь стоят разум и чувство как главные мировоззренческие доминанты.

Чрезвычайно важно подчеркнуть тот факт, что праздник в рамках фестиваля оторвался от мистифицирующего начала, от очевидной иррациональной компоненты, которая в прежние века объясняла происхождение и необходимость праздника несколько туманно или не объясняла вовсе, ссылаясь на религиозную или народную традицию, которая была во всех отношениях приятна, поскольку включала в себя парад веселья, вседозволенности, телесной и ментальной свободы и пр. Фестиваль окончательно сформировал тип массового публичного светского праздника, завершив тем самым процесс, начавшийся еще в период позднего Ренессанса и барокко.

Фестиваль превратился в торжество конкретных представлений о мире и жизни, которые сами по себе могут быть мистическими, могут содержать в себе иррациональные высказывания, но сам порядок их включенности в структуру праздника прозрачен, просматриваем от начала и до конца, что является его характерной особенностью. Также важно, что, представляемые на фестивале идеи, чаще всего преподносились языком искусства через отдельные художественные произведения, у которых, — что важно, — был автор, личность которого была известна, а сам этот факт был значим для понимания общего культурного контекста. Во многом эта просвещенческая установка перекликается с античными воззрениями эпохи высокой классики и с концепцией авторских маскарадных спектаклей, разыгрываемых в соответствии с логикой авторского текста.

Мы не можем не отметить также особую роль фестивальной атмосферы, подчеркнута праздничной и необыкновенной. Исключительность фестивальной атмосферы связана с состоянием изъятости не только из сферы обыденного, но и из сферы регулярного, повседневного и привычного. Эта атмосфера создается особым местом, специально выбранным и созданным для фестиваля, и особым временем, так же выделенным из привычной, повседневной стихии. Все, что оказывается в пространстве фестиваля и его праздничной атмосфере, приобретает специфическое заострение, впечатление первозданности. Здесь даже известное и старое приобретает печать необычности и, стало быть, новизны. Это особенный момент открытия нового содержания, неведомого прежде.

Подводя итог можно заключить, что в рамках фестиваля ежегодно или несколько раз в году, чаще всего языком искусства, утверждается и акцентировано превозносится определенная система ценностей и взглядов, которая оказывается особенно значима в данный момент времени для данной культуры. Радость, сопровождающая фестивальные события, происходит из возможности познания,

возможности новых интеллектуальных и духовных откровений, через которые достигается перерождение старого ради нового порядка, отличного от его понимания в предыдущие эпохи. Просвещенческая составляющая фестиваля позволяет праздновать ежегодное «рождение» нового зрителя, который, погружаясь в фестивальную событийность, как бы извлекает из нее себя обновленного, обогащенного новейшим знанием, с которым вовсе не обязательно соглашаться, с ним можно и нужно спорить, формируя порядок дискурса и запуская механизм коммуникации, которая позволяет обсуждать множество разных интерпретаций одного и того же явления.

Фестиваль празднует именно факт обретения нового знания (=переживания, ощущения), не заявляя при этом его абсолютную истинность и конечность, а постигая саму возможность пути постоянного развития, постоянного создания нового как динамической системы, которая и порождает необходимость этой цикличности фестиваля и ежегодного обновления. Фестиваль, таким образом, можно рассматривать как принцип духовного и интеллектуального развития, как систему бесконечного поиска нового знания, интеллектуального и эмоционального, как способ аккумуляции и актуализации уже имеющейся системы ценностей и способ формирования новой, которая каждый раз будет питать все новые и новые слои зрителей внутри одного поколения и передавать посредством наследования свой опыт поколениям последующим.

## Глава 2

### ПОДЪЕМ ФЕСТИВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

#### 2.1. Театральное и музыкальное искусство в Западной Европе первой половины и середины XIX века. Вагнеровский проект искусства будущего

Приступая к непосредственному анализу феномена театрального фестиваля как наиболее яркой разновидности фестивальности, мы должны обозначить, что особый интерес к фестивалю проявился лишь в середине XIX века, спустя примерно полтора столетия с момента появления фестивальности как таковой. А истинная мощь и величие фестиваля развернулись еще позже, лишь в 70-е годы XIX века, когда кризисное положение театра, как некогда ведущей культурной институции, стало совершенно очевидно, и художественному сообществу требовалось найти альтернативный путь развития сценического искусства.

Кризисное положение театра первой половины и середины XIX века исследователи чаще всего связывают с изменением состава зрителей. Великая французская революция, помимо гражданских, политических и экономических свобод, с необходимостью потребовала демократизации искусства, прежде элитарного и недоступного массовому зрителю. Демократизация сопровождалась отсутствием живого интереса новой публики к серьезным сложным драматическим произведениям, созданным в русле романтизма — наследника революционной эпохи и критического реализма, — стержневого устремления искусства XIX столетия, — который позволял большим мастерам правдиво отображать действительность и выражать внутренние и внешние конфликты, остро переживаемые человеком

того времени. Публика в массе своей желала видеть «легкие» спектакли, развлекательного и увеселительного толка, в которых бы утверждалась легитимность существования буржуазного мира. Позже знаменитый французский критик и журналист Франсис Сарси (1827–1899) разработал концепцию намеренной «театральности», которая объясняла причины произошедших в театре первой половины и середины XIX века изменений. «Эта концепция, — как пишет театровед Л. А. Левбарг, — стала теоретической основой буржуазного театра этого периода, резко противопоставившего “грубому” реализму некие “особые законы” театра. В театре в эту пору окончательно занимает господствующее положение драма, призванная развлекать и трогать мещанского зрителя и утверждать нормы буржуазной морали»<sup>40</sup>. Новый буржуазный зритель, заполнивший театральные залы, превратил французский театр середины XIX века в массовое искусство, в настоящую индустрию развлечений, ориентированную, прежде всего, на получение дохода и прибыли, а не нацеленную на достижение исключительного художественного результата.

Выдающийся французский театральный деятель XX века Жан Вилар (1912–1971) в своей статье 1951 года «Сто лет театра» сделал подробное описание общей театральной ситуации во Франции эпохи правления Наполеона III (1852–1870). Вилар пишет: «Императорские балы в Опере — это изысканные увеселения! <...> традиции подлинного искусства утрачены. А за этим следуют всяческие изменения. Мы вступаем в эпоху подвигов. Пишут “Аиду”, сочиняют марсельский “Тангейзер”. Зарождается и тотчас же расцветает искусство “большого спектакля” — этот наименее французский из всех возможных театральных методов. Даже лучшие режиссеры уступают этой моде и увлекаются ею. Болезнь века — смешение двух понятий: грандиозности и правдивости. Классические пьесы больше не играют, их творят. Трагедия становится поводом для почти спортивных состязаний больших актеров, которые, однако, не всегда, находятся в форме. <...> Считают, что в театре все благополучно, потому-то Комеди Франсез и Керубини царят над миром. И этой ожиревшей драматургии соответствует столь же чудовищное монументальное искусство. И тем не менее публика сохраняет жадность к зрелищам. Ростан и драматурги театров бульваров пользуются этим пристрастием, этой вечной потребностью народа. Мелкая буржуазия и средние классы всегда будут ходить в театр, каков бы он ни был, и эти посещения являются для них праздником»<sup>41</sup>.

Сложившуюся ситуацию в работе «Искусство и революция» 1849 года также подробно описывает немецкий композитор, представитель позднего немецкого романтизма Рихард Вагнер (1813–1883) — ключевая фигура для нашего исследования. Вагнер пишет: «Наш театр представляет собой лишь место, приспособленное для блестящего представления отдельных, едва связанных между собой продуктов “художественной” или, лучше сказать, искусственной деятельности. Разве, в самом деле, мы не считаем теперь, что та или другая новая опера является шедевром, потому что она содержит много арий и дуэтов, что инструментовка ее

<sup>40</sup> Левбарг Л. А. Театр Второй империи // История зарубежного театра. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX–XX века. 1789–1917 : учеб. пособие для студентов театр. вузов и ин-тов культуры / под ред. Г. Н. Бояджиева и др. 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Просвещение, 1984. — С. 62–63.

<sup>41</sup> Вилар Ж. Сто лет театра / Ж. Вилар. О театральной традиции ; пер. с фр. Ц. И. Кин, под ред. Е. Л. Якушкиной. — М. : Издательство иностранной литературы, 1956. — С. 6–27.

блестяща и т. д.? О цели же, которая одна только может оправдать употребление столь разнообразных средств, о великой драматической цели никто больше и не думает. Равным образом имеется немало художников, пользующихся славой, которые прямо заявляют, что их единственное стремление — удовлетворить вкус этих ограниченных зрителей»<sup>42</sup>.

Кризисное положение театра в ту пору побудило Рихарда Вагнера разработать революционную концепцию «искусства будущего». По мысли композитора, требовалось произвести грандиозную по своим масштабам реформу не просто оперы и музыкального театра, а искусства в целом, которое в своем обновленном виде стало бы истинным воплощением романтической утопии.

Реформа в представлениях Вагнера должна была решительным образом преобразить поэзию и художественные принципы ее существования; затронуть музыкальный язык и его изобразительно-выразительные возможности, которые бы дополняли и приумножали смысл поэтических высказываний; реформа должна была способствовать обновлению пластических возможностей танца, обновлению изобразительно-выразительных средств живописи и декорации, которые становились неотъемлемой частью композиционного строя универсального произведения искусства, обозначенного немецким композитором термином «Gesamtkunstwerk»<sup>43</sup>.

Проект «Gesamtkunstwerk» в своей реализации требовал подлинного слияния изобразительно-выразительных средств и языковых возможностей всех видов искусств, их взаимного проникновения друг в друга, их неразъятости и неразличимости. «[В произведении искусства будущего] При совместном действии каждое из искусств получает возможность быть тем, чем оно может быть, и совершить то, что оно может совершить сообразно своей внутренней сущности. Благодаря тому, что каждое, достигнув предела своих возможностей, может перейти в другое, начинающееся за его пределами, оно сохраняет свою чистоту <...> Ни одна из богато развитых возможностей отдельных искусств не остается неиспользованной в общем произведении искусства будущего, именно в нем они обретут свое подлинное значение. Так, прежде всего музыка, получившая столь богатое развитие благодаря инструментальной музыке, будет в состоянии проявить свои предельные возможности в произведении искусства будущего, она пробудит в танце жажду новых поисков и несказанно расширит дыхание поэзии»<sup>44</sup>, — пишет Рихард Вагнер.

Проект «Gesamtkunstwerk» должен был воплотиться в музыкальной драме, близкой по духу античным мистериям и театрализованным культовым празднествам. Безусловно, идея синтеза искусств на тот момент была совсем не нова, но, в действительности, все прежние попытки музыкантов, поэтов, художников и драматургов претворить в жизнь идею синтеза искусств не были столь успешны и носили гетерогенный характер. Увлеченность Вагнера мифом изменила структуру этого явления. Путем переработки легендарного наследия германских народов Вагнер самостоятельно синтезировал универсальное простран-

<sup>42</sup> Вагнер Р. Искусство и революция // Избранные работы. — М. : Искусство, 1978. — С. 119–120.

<sup>43</sup> Gesamtkunstwerk — в пер. с нем. означает «объединенное произведение искусства».

<sup>44</sup> Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. — М. : Искусство, 1978. — С. 242–243.



ство мифа, объединившее разнообразные религиозные, этические, эстетические и культурные воззрения. Французский философ, литератор и музыковед Эдуард Шюре (1841–1929) пишет об этом стремлении Вагнера к мифотворчеству: «Он [Вагнер] черпал свое вдохновение и в древнем эпосе мореплавателей (“Летучий голландец”), и в средневековых немецких легендах (“Тангейзер” и “Лоэнгрин”), и в кельтских преданиях (“Тристан и Изольда”), и, наконец, в героической эпосе германцев и в скандинавской мифологии (“Кольцо Нибелунга”). Другие до него уже брались за эти сюжеты, но никто так глубоко не проникал в самую суть их содержания. Отличительная черта гения Рихарда Вагнера заключается в том, что он освобождает миф от всего, что вошло в него под влиянием литературы или Церкви, и восстанавливает его в первоначальном виде, в котором он возник в народном воображении. Возвращая мифу, таким образом, его первоначальное величие и своеобразный колорит, Вагнер умеет в то же время изобразить в нем страсти и чувства, которые присущи нам. Он переносит изображение в отдаленные века и будит самые сокровенные струны в душе современного человека»<sup>45</sup>.

В трактате от 1850 года «Произведение искусства будущего» Вагнер, как философ культуры, формулирует основные качественные характеристики «нового» искусства, выстроенного на фундаменте общечеловеческих и наднациональных универсалий, объединенных общей концепцией масштабного мифа, организованного в соответствии с принципом симфонизма. В представлении Рихарда Вагнера миф и симфония — близкородственные явления, реализующие один и тот же принцип гармонического единства в самом широком смысле этого слова. Представления о симфонизме как об обобщающей, концентрирующей силе, отражающей взаимозависимость всех элементов художественного произведения и показывающей их преобразующее воздействие друг на друга Вагнер почерпнул из сочинений Бетховена, которые произвели на него неизгладимое впечатление и во многом определили его дальнейший творческий путь. Э. Шюре, описывая влияние музыки Бетховена на жизнь и творчество Вагнера, пишет: «[Бетховен] завладел всем его существом и произвел в нем полный и решающий переворот. В нем он нашел ответ на беспредельные вопросы, сжигавшие его душу. <...> И Вагнер смело окунулся в животворящий источник бетховенской музыки и почерпнул в нем свою силу и свое артистическое *credo*. С тех пор он уверовал и решился действовать. Он думал, что ключ живой воды, бьющий из бетховенских симфоний, обладал достаточной силой, чтобы оплодотворить даже современный театр. Поэтому он пытался преобразовать музыкальную драму, вдохновляясь духом великой инструментальной музыки, представителем которой служил Бетховен»<sup>46</sup>.

«Новое» искусство, воплощенное в величайшей музыкальной драме, по Вагнеру, должно было стать прообразом универсальной одухотворенной жизни, главным героем которой является универсальный человек. Существенно, что эффект универсализации должен был проявиться не только в отношении произведения искусства и лирического героя, но также должен был затронуть зрителя и самого художника. Как отмечает А. С. Никифорова: «Создатель музыкальной драмы из композитора превращается в универсальную личность, публика пере-

<sup>45</sup> Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Э. Шюре ; пер. с фр. Н. М. Розен. — М. : Энигма, 2007. — С. 295–296.

<sup>46</sup> Там же. — С. 294–295.

стает быть просто “слушателями” или “зрителями”, а становится просвещенными “зрителями-слушателями”<sup>47</sup>. И действительно, по мысли Вагнера, «искусство будущего» должно способствовать преобразению человека на всех уровнях его существования, а возможно это лишь при непосредственном контакте с человеческой душой и воздействию на нее. Именно искусство, воплощающее в себе суть гармонического единства музыки, поэзии, живописи (архитектуры — театрального здания и сцены, декораций) и танца способно достичь глубин человеческой души, способно преобразить ее, облагородив при этом личность.

Таким образом, реформа Вагнера полагала своей конечной целью не просто реформирование театрально-музыкального искусства, не просто техническое развитие оперного жанра, с помощью использования новых музыкальных, драматических, декоративных, изобразительно-выразительных приемов, а была в конечном счете направлена на изменение самой жизни, преобразование мира и общества, и, прежде всего, направлена на преобразование человека. То есть синтез искусств рассматривался композитором не как цель, но как средство достижения лучшего из всех доступных человеку миров, где все предстает в своем преобразенном и совершенном виде. Для достижения поставленной цели Вагнеру требовалось произвести масштабную реформу не только искусства, но и способов его репрезентации, поскольку традиционный театр в представлениях композитора не мог воплотить в жизнь его масштабный замысел.

## 2.2. Фестиваль как альтернатива театру

Проект Вагнера, концепция которого была сформулирована еще в 50-е годы XIX века, решительно не мог быть претворен в жизнь на протяжении нескольких последующих десятилетий. Тому препятствовали сложные отношения композитора с современными ему критиками и руководителями театров, которые прекрасно осознавали, что музыка Вагнера не вписывается в ожидания и предпочтения публики, жаждущей прежде всего развлечения и возможности для отдыха, а вовсе не дополнительной интеллектуальной нагрузки и душевного волнения. Помимо этого, сами певцы и музыканты избегали исполнения музыки Вагнера, поскольку подход композитора к исполнению и интерпретации его сочинений был необычен и требовал решительного слома всех устоявшихся традиций. Прежде удачное исполнение заглавной арии, к которой подводилось все основное драматическое действие спектакля, обеспечивало оперному певцу громкую славу и узнаваемость не только среди профессионального музыкального сообщества, но и среди простых зрителей. В представлениях Вагнера такое положение вещей оказывало тлетворное влияние на художественный процесс в целом, поскольку от зрителя в таком случае ускользала личность и характер героя, ускользала драматургия образа, так как индивидуальность артиста превосходила и заглушала собой образ и характер действующего героя, что было категорически недопустимо.

«Исполнская», как выразился в своих критических статьях П. И. Чайковский, опера Вагнера требовала совершенно иного подхода, она требовала исполнских талантов для ее исполнения. От вокалиста требовалось практически нивелирование собственной личности, ее растворение в общем потоке

<sup>47</sup> Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков : монография. — М. : Проспект, 2018. — С. 31.

драматического действия. А. С. Никифорова пишет: «Новые требования Вагнера к исполнителям конкретных партий, значительно отличались от традиционных, принятых в классической итальянской опере: новые типы голосов, безукоризненная дикция, глубокое понимание своей актерской роли, необходимость наличия большой физической силы и выносливости из-за объема и сложности партий. Артисты должны превратиться в “единый организм” с композитором, дирижером, режиссером и оркестром, отказаться от личных мелких амбиций и желания понравиться публике, удовлетворить свое честолюбие в ущерб всему представляемому произведению»<sup>48</sup>.

Музыкальная драма Вагнера, созданная как синтетическое и всеобъемлющее произведение искусства, требующая колоссальных исполнительских и зрительских ресурсов, совершенно не могла быть реализована в пределах классического музыкального театра ни с точки зрения идеологии, ни с точки зрения технологии. «Все мои попытки способствовать реформе самого оперного театра, — пишет Вагнер в письме к другу Фр. Вилло, — мои предложения этому институту искусства последовать твердо высказанным мною принципам и самому пойти по пути осуществления моей мечты, взяв за мерило для всех постановок прекрасные, но чрезвычайно редкие в его стенах оперные спектакли, — все мои старания в этом направлении потерпели фиаско. Наконец для меня стало совершенно ясно, какие культурные цели преследует современный театр, в данном случае оперный, и понимание этого переполнило меня таким отвращением, таким отчаянием, что я, видя тщету всех моих попыток реформы, отказался иметь какое-либо дело с этим фривольным институтом»<sup>49</sup>.

Вагнер считал, что единственный интерес руководства оперных театров лежит исключительно в области коммерции и наживы на недалекой публике. Интерес же к истинному и величайшему искусству, служащему высшим целям человеческой жизни, у руководства театров попросту нет. Э. Шюре также подчеркивает подобный характер мыслей Вагнера: «В течение долгой артистической карьеры у Вагнера сложилось убеждение, что наши оперные театры по сути своей пагубны для всяких плодотворных и смелых нововведений. Он понял, что современный коммерческий театр, которому для существования необходимо получать как можно больше денег, не может честно служить великим задачам искусства. Он заметил также, что ежедневные представления низводят театр на степень пустого развлечения. Наконец, самое устройство сцены и зрительного зала, существовавшее повсеместно в оперных театрах, не соответствовало его эстетическим потребностям. Таким образом, у Вагнера постепенно зарождалось желание создать нечто диаметрально противоположное нашим театрам — как по духу, так и по форме, как по характеру представлений, так и по архитектуре здания»<sup>50</sup>.

Постепенно у композитора оформилась идея создания собственного фестиваля, в рамках которого всего лишь раз в году, летом происходили бы вели-

<sup>48</sup> Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков : монография. — М. : Проспект, 2018. — С. 32.

<sup>49</sup> Вагнер Р. Музыка будущего. Вместо предисловия к прозаическому переводу моих оперных сочинений // Избранные работы. — М. : Искусство, 1978. — С. 5.

<sup>50</sup> Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Э. Шюре ; пер. с фр. Н. М. Розен. — М. : Энигма, 2007. — С. 300–301.

чайшие артистические празднества, подобные античным мистериям, где общая атмосфера поддерживала бы мифологическую основу его произведений. Впервые публично свою идею по созданию фестиваля композитор представил в 1851 году в тексте «Обращение к друзьям»: «Я надеюсь однажды поставить три драмы и прелюдию к ним на фестивале, длящемся три дня и один предварительный вечер и организованном для этой цели. Я буду считать свою цель достигнутой полностью, если я и мои сотрудники, настоящие участники постановки, добьются успеха в передаче моего замысла художественному чувству приглашенных»<sup>51</sup>.

Фестивальный формат был выбран композитором не случайно. Вагнеру необходимо было подчеркнуть особый онтологический статус события, в пределах которого идея «Gezamtkunstwerk» находила свое реальное физическое воплощение, переходила бы из разряда должного в состояние сущего. Обращение к фестивалю и фестивальному принципу позволило композитору решить одновременно весь комплекс стоящих перед ним задач по созданию универсального, синтетического произведения искусства и его репрезентации, поскольку общая фестивальная атмосфера праздничности, исключительности, связанная с состоянием изъятости из сферы обыденного, регулярного и повседневного, не просто подчеркивала бы, а именно утверждала величие вагнеровского замысла, а проведение фестиваля и фестивальных мероприятий всего лишь один раз в году позволяло бы избежать рутины и однообразия, свойственных театральной жизни. Такая регулярность проведения фестиваля позволяла бы держать высокий уровень художественного, сценического и исполнительского качества, поскольку все возможные ресурсы в течение года были бы сконцентрированы на конечной цели, а не расплылись на множество менее масштабных и значительных проектов. Также предполагалось, что такой фестиваль привлек бы отовсюду публику высочайшей интеллектуальной подготовки и самых утонченных, изысканных эстетических вкусов, которым современный музыкальный театр был совершенно чужд и неинтересен.

Первоначально Вагнер задумывал создать фестиваль в Швейцарии, в городе Цюрих, о чем он сообщил в письме к своему другу, композитору и музыкальному критику Теодору Улигу: «Здесь, в Цюрихе, где мне случилось быть, и где некоторые условия не были уж такими неблагоприятными, я воздвиг бы грубый театр из досок и балок на прекрасном лугу неподалеку от города. Его следовало бы построить в соответствии с моими планами и обеспечить необходимыми декорациями и механизмами для постановки “Зигфрида”. Я собрал бы самых подходящих певцов, каких только можно найти, и пригласил бы их в Цюрих на шесть недель, точно так же я собрал бы и оркестр. <...> Каждый приславший свое имя и совершивший путешествие в Цюрих ради этого мог бы рассчитывать на приглашение; все приглашения, само собой разумеется, были бы бесплатными. <...> Когда все было бы готово, я дал бы три представления “Зигфрида” за одну неделю; после третьего театр был бы снесен, а партитура сожжена»<sup>52</sup>, — пишет Вагнер. Создать фестиваль в Швейцарии у композитора не получилось, поскольку идея не нашла поддержки среди местных инвесторов. Отказ объяснялся тем,

<sup>51</sup> Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Волынский. — СПб. : Грядущий день, 1911. — С. 417.

<sup>52</sup> Цит. по: Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер / Х. С. Чемберлен ; пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. — СПб. : Владимир Даль, 2016. — С. 514.

что сам проект носил откровенно антикоммерческий характер, а значит, фестиваль в своей реализации не мог принести вкладчикам никаких дивидендов. Сам Вагнер не раз повторял, что его музыкально-драматическое торжество должно быть доступным общественным благом, оно должно быть открытым публике, стремящейся к духовному и интеллектуальному развитию. Именно поэтому коммерческая составляющая фестиваля была решительно отвергнута композитором, а создание фестиваля должно было происходить на бескорыстных началах.

К 70-м годам XIX века Вагнер сумел, наконец, найти уверенную поддержку в лице правителя Баварии — короля Людвига II из династии Виттельсбахов. С его помощью Вагнер приобрел участок земли в Байройте, где 22 мая 1872 года началось строительство фестивального театра, сконструированного архитекторами Отто Брюквальдом и Готфридом Земпером совершенно особенным образом — в соответствии с личными пожеланиями композитора и потребностями его замысла. По проекту новый Байройтский фестивальный театр должен был находиться на некотором отдалении от города и возвышаться над городской панорамой, что подчеркивало бы исключительный характер события. Главный принцип, на основании которого производилась постройка театра, состоял в том, чтобы приспособить здание к самым сложным художественным замыслам композитора и исключительным эстетическим потребностям его зрителя.

Исходя из этого принципа, само устройство зрительного зала было необычно. Зал, как внешняя упорядочивающая структура побуждал зрителя максимально концентрировать свое внимание на сценическом действии, не отвлекаясь на другие раздражители. Для этого в своем фестивальном театре Вагнер потребовал соорудить оркестровую яму глубже и больше обычного, чтобы спрятать от взгляда публики оркестр, отвлекающий внимание зрителей своим видом и движениями. Сам зал имел форму вытянутого сектора круга, который был обрамлен с боковых сторон рядом колонн, составляющих галерею, которая, постепенно сужаясь, упиралась в сцену. Благодаря такой перспективно устремленной конструкции, зрителям казалось, что сцена оптически больше, чем есть на самом деле, а артисты, стоящие на ней, выглядели гораздо значительнее и выше своего настоящего роста. Вагнер придумал также особую конструкцию зрительских кресел и порядок их расположения, которое должно было копировать античный «театрон», то есть партер, галереи, балкон и ложи просто не предполагались. Кроме того, в зале должен был быть соблюден особый акустический баланс между оркестром и певцами, что исключало возможность исполнения не оперной музыки. Э. Шюре утверждает, что такой конструкцией театра «Вагнер стремился к достижению возможно полной иллюзии, он хотел устранить от зрителя всякое воспоминание о действительности и вызвать в нем настроение, способствовавшее восприятию им образов идеального мира»<sup>53</sup>.

Вскоре стало ясно, что фестивальный театр и сам Байройт — это не просто место для торжественно-сценических представлений, а важнейшая часть большого вагнеровского мифа, поскольку сам проект представлял собой нечто большее, чем возведение обыкновенного театра. Дворец фестивалей должен был стать зримым воплощением вагнеровской идеи, он должен был стать частью общего культа и его непосредственным символом. Британский и немецкий философ Хьюстон

<sup>53</sup> Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Э. Шюре ; пер. с фр. Н. М. Розен. — М. : Энигма, 2007. — С. 301–302.

Стюарт Чемберлен пишет об этом: «Почему, когда мы смотрим с окружающих высот, глаз всегда обращается к созерцанию этого одного здания, внешне такого бедного и неприукрашенного? Потому что мы чувствуем, что здесь развивается великая мысль человечества. <...> В Байройтском театре поэмы в словах, звуках и красках соединяются со способом мышления и чувствования, обогащенным столетним опытом, усиленным стараниями создать единство выражения, отличающееся доселе неизвестной широтой и разнообразием действия; тысячи корней связывают его с глубочайшими слоями человеческого разума, оно выросло из величайшего вдохновения человеческой души, и нельзя не признать, что человек здесь достиг вершины культуры, так, что он никогда еще не был так далек от грубого природного состояния»<sup>54</sup>.

Подводя итог этой части исследования, мы должны отметить важность, сделанного нами описания вагнеровского замысла. Необходимость такого подробного и детализированного описания вызвана тем, что идея фестиваля в Байройте, — это, в сущности, первая успешная попытка предложить мировому художественному сообществу достойную альтернативу классическому театру, испытывавшему в тот исторический период значительные трудности. Помимо этого, ценность вагнеровского замысла состоит в том, что сам проект фестиваля в Байройте — это первый вариант театрального фестиваля в его современном виде, формат и концепция которого являются актуальными по сей день. И именно с него во второй половине XIX века начинается история развития театральных фестивалей в Европе, которая продолжается уже 150 лет.

### Глава 3

## ВАГНЕРОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В БАЙРОЙТЕ

### 3.1. Фестиваль как способ достижения предельного синтеза искусств

13 августа 1876 года премьерой оперы «Золото Рейна» впервые открылся фестиваль в Байройте, программа которого состояла из трех полных показов оперного цикла «Кольцо Нибелунга». Фестиваль продлился вплоть до 30 августа того же года и имел весьма громкий успех у публики, многие годы спонсировавшей на безвозмездных началах вагнеровский проект и, наконец, дождавшейся торжественного открытия.

Тетралогия «Кольцо Нибелунга», являющаяся центральным художественным событием фестиваля, создавалась композитором более четверти века, поскольку первоначальный замысел стремительно разрастался и в законченном виде представил собой цикл из четырех отдельных крупномасштабных опер («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), представление которых тем не менее должно было быть совместным. Тетралогия, полностью завершенная в 1874 году, несмотря на длинную историю своего создания, совпавшую со сложным процессом философско-эстетических исканий композитора, являет собой замечательное художественное целое (прежде всего с музыкальной стороны). Сам композитор считал ее своим главным творением, в полной мере выражающим

<sup>54</sup> Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер. Рихард Вагнер / Х. С. Чемберлен ; пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. — СПб. : Владимир Даль, 2016. — С. 542–543.

систему его философских воззрений и максимально приближенным к образу искусства будущего.

Именно для наиболее ясного, чистого и правдивого выражения всего комплекса вагнеровских идей, заключенных в «Кольце», и был задуман фестиваль в Байройте, призванный защитить замысел композитора от неверных трактовок и интерпретаций. Фридрих Ницше, посетивший фестиваль в год его открытия, в статье «Вагнер в Байрейте» (название города указано в соответствии с названием статьи) пишет: «Вагнер попытался спасти хотя бы свое величайшее произведение от этих сомнительных успехов и оскорблений и выставить его на образец всем векам в его действительном ритме. Так пришел он к идее Байройта»<sup>55</sup>.

Постепенно, фестиваль и его программное наполнение расширялись, что существенно обогащало вагнеровскую художественную вселенную и давало зрителям новую пищу для ума и новые впечатления. Уже в 1882 году на фестивале помимо «Кольца» впервые была исполнена опера «Парсифаль», а к концу XIX столетия усилиями жены композитора — Козимы Вагнер (1837–1930) — сложился окончательный «Байройтский канон», который по сей день стремятся исполнить все истовые вагнерианцы. Канон требует от зрителей обязательного прослушивания на фестивале всей тетралогии и, в дополнение к ней, прослушивания еще шести других опер Вагнера, которые попеременно в разные годы обязательно ставят в Байройте. Таким образом, «Байройтский канон» состоит из десяти главных вагнеровских сочинений, таких как: «Летучий Голландец» (1840), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Тристан и Изольда» (1859), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867), «Зигфрид» (1871), «Гибель богов» (1874) и «Парсифаль» (1882). (Перечисление дано в соответствии с хронологией создания опер.)

Все десять опер, представленные на сцене фестивального театра, — есть масштабная художественная вселенная Рихарда Вагнера. Эта вселенная, несмотря на наличие значительных внутренних противоречий (прежде всего, идеологических, о чем пишет Ницше в своей критической статье «Казус Вагнер» в 1888 году), по сути своей стала первой жизнеспособной и правдоподобной попыткой реализовать идею предельного, во всех смыслах завершенного, *синтеза искусств*, о котором мечтали многие поколения художников, композиторов, драматургов и писателей. Но смысл и значение реформы Вагнера в действительности оказались значительно глубже, чем кажется на первый взгляд. Вагнеру удалось осуществить куда более масштабный синтез — *синтез второго порядка*, суть которого состоит в том, что *через обращение к фестивалю и фестивальной форме композитору удалось объединить разные мировоззренческие системы и достижения разных исторических парадигм*.

Так, обратившись к наследию античной (обычно подразумевается греко-римская) цивилизации, изучив мифы и мистические религиозные культы древности, Вагнер самостоятельно создал литературную основу для своих сочинений, которую внедрил в совершенно рациональную и четкую структуру оперного спектакля, являющегося одним из ценных завоеваний светской музыкальной культуры эпохи позднего Ренессанса и раннего Нового Времени. Затем Вагнер

---

<sup>55</sup> Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте // Фридрих Ницше. Соч. в: 3 т. Т. 2 : «Странник и его тень». — М. : REFL-book, 1994 [Электронный ресурс]. — URL: [http://az.lib.ru/n/nicshe\\_fl/text\\_1876\\_richard\\_wagner\\_in\\_bayreuth.shtml](http://az.lib.ru/n/nicshe_fl/text_1876_richard_wagner_in_bayreuth.shtml).

поместил свое художественное произведение, которое уже само по себе синтетично, не в театральную среду, а в фестивальную, которая помогала добиться принципиально новых художественных результатов, позволяла достичь качественно нового уровня синтеза, масштабы влияния которого выходили за пределы художественного произведения и проникали в самую жизнь и ее непосредственную реальность.

Как следует из первой главы, фестиваль — есть результат становления мировоззренческой парадигмы Нового времени, утверждающей ценность и величие разума, обладающего всепознающей способностью. Одновременно с этим, фестиваль является прямым наследником древних мистических праздников и религиозных культов, свойственных античности и Средневековью. То есть фестиваль как таковой содержит в себе сразу две установки — установку на достижение и утверждение нового знания, полученного рациональным путем, и одновременно с этим установку на переживание мистического, тайного и иррационального опыта. Мы помним, что фестиваль Нового времени стремился оторваться от своего мистифицирующего начала, он не являлся частью религиозного культа, не носил столь масштабный стихийный общезначимый характер, но потенциально он содержал в себе эту иррациональную мистическую компоненту, которая просто не была актуализирована в эту эпоху. Но Вагнер, обратившись к фестивалю как к единственно возможной форме, позволяющей реализовать его масштабную идею, извлек из структуры фестиваля его древнее основание и актуализировал его. Вагнер выявил в фестивале ту его первозданную сущность и тот характер, что наиболее полно соответствовал мистической и сакральной атмосфере античных и средневековых праздников.

Своему фестивалю Вагнер сознательно придал черты античных мистерий и религиозных культовых праздников, подчинив структуру и порядок Байройтских торжеств целому ритуальному комплексу. Так, фестивальный театр находился за пределами города на горной возвышенности, и сам путь зрителя на спектакль превращался в восхождение, в паломничество. В процессе восхождения зритель как бы даровал свое внимание, способность восприятия, свой разум и чувство — то есть самого себя — в качестве жертвенного приношения, утверждая тем самым высшую ценность искусства и отказываясь от мысли, что оно служит ему для увеселения. В результате «паломник» превращался одновременно в адепта возвышенного ритуала и в просвещенного зрителя-слушателя, способного воспринимать смысл и содержание величайшей музыкальной драмы, носящей по сути своей космогонический характер. В результате интеллектуального осмысления и эмоционально-чувственного переживания торжественного сценического представления у зрителя-слушателя должно было через духовно-эстетический катарсис наступить то самое перерождение, которое являлось конечной целью и неотъемлемой частью общего комплекса античных и средневековых праздников, таких как Великие Дионисии, римские Сатурналии и карнавалы.

Весь, описанный нами, комплекс фестивальных мероприятий в Байройте, способствовавший созданию здесь и сейчас целостных образов идеального мира, дает нам понимание того, что для Вагнера *реализация концепции тотального и универсального, синтетического произведения искусства оказывается возможной только внутри такой же тотальной, сложной и синтетической структуры, каковой и является фестиваль. Ибо он сочетает в себе мистический дух античности и Средневековья с достижениями рационализирующего индивидуализма*



*Нового времени и новым по своей природе пониманием коллективного начала как нейтральной (вне социальных и религиозных различий) публичности — «широкой общественности» — или всечеловечности, восходящей к бетховенской «обними-тесь, миллионы». То есть в синтезе двойного порядка.*

Важно отметить, что само по себе синтетическое произведение искусства не сможет стать истинно тотальным и универсальным в отрыве от специально сконструированной для этого среды репрезентации и среды восприятия, каковой и является фестиваль. Он как специфическая широкоохватная внешняя структура становится необходимым условием, обеспечивающим возможность не только предельного слияния разных видов искусств на почве единичного арт-объекта, но и условием достижения синтеза более высокого и масштабного уровня, *синтеза мировоззренческого и парадигмального*. Вагнер, в пределах своего фестиваля, через соединение принципов рационального, умопостигаемого с мистическим, сакральным и иррациональным объединяет их на почве эстетического переживания, что как бы снимает противоречие между ними, являя нам единство мира естественного и мира искусственного, мира человеческого и мира божественного.

Такова специфика вагнеровского фестиваля в Байройте, реализованного силой артистической воли *композитора-демиурга*, являющегося для этого художественного, философского и гуманистического проекта *главным руководящим лицом* и главным его основанием. Именно артистическая воля Вагнера и масштаб его музыкального дарования как композитора-реформатора сделали возможным такой решительный переворот в сфере европейского театрально-музыкального искусства второй половины XIX века.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги исследования, мы можем сказать, что произведенный нами историко-философский и культурологический анализ феномена фестиваля показал всю сложность и многогранность этого явления. Оказалось, что фестиваль как таковой, безотносительно его тематической направленности, по определению связан с важнейшими философскими категориями, такими как жизнь, смерть, перерождение и бессмертие, а значит — он связан с самой природой человека, его естественными биологическими и психическими процессами, которые, как было доказано теорией Фрейда, связаны со стремлением к смерти (Танатосом), стремлением к жизни (Эросом) и стремлением к удовольствию (Lustprinzip).

Помимо этого, фестивальный праздник, в центре которого стоит идея освобождения, обретения новой жизни, а также познания в самом широком смысле этого слова, связан с представлениями о дуалистической природе мира и жизни, состоящих из стихийного, хаотичного и структурированного, упорядоченного начал, то есть — из идеи единства взаимно отталкивающихся и взаимно притягивающихся друг к другу противоположностей. Этот извечный конфликт «апполонического» и «дионисийского» образует мощную энергию, которая, в свою очередь, позволяет человеку достичь подлинного откровения, которое есть суть катарсиса. Именно стремление хотя бы единожды пережить на эмоциональном, физическом и интеллектуальном уровне счастье подлинного откровения, а значит — постичь высшую радость, лежит в основе общей фестивальной идеи.

Фестиваль, история которого, как было показано в работе, уходит корнями в Античность, затем его черты угадываются в Средневековье, далее — в эпохе барокко и Нового времени, оказался прочно связан с понятием власти, с властными отношениями и в целом — политическими процессами, благодаря которым фестиваль как праздничный тип и форма массового народного действия вообще появился. В сущности, фестиваль смог отделиться от религиозных, мистических культов античности и средневековья, смог стать частью светской культуры, смог оформиться в самостоятельный праздничный тип и закрепиться в пространстве мировой культуры именно благодаря тем политическим, экономическим и социальным изменениям, что произошли в Европе в момент масштабного перехода от Ренессанса к Новому времени.

Особенно ярко и остро этот процесс смены двух культурно-исторических эпох отразился в театре XVII столетия, с которым прочно связано вызревание фестиваля как самостоятельного культурного типа. Театральность, как мы показали в исследовании, — есть сущностное свойство всякого фестиваля, поскольку фестивальный диалог (полифоничность), как и карнавальный, разворачивается в игровой плоскости, то есть в плоскости выдуманных человеком искусственных законов и правил. При этом театральность фестиваля отлична от той, что присуща античным и средневековым праздникам. В рамках фестиваля она не является стихийной, а напротив — является сознательной и преднамеренной, то есть она следует сценарному принципу, а не импровизации. Именно эта намеренная театральность, выворачивающая жизнь наизнанку и преувеличивающая все ее основные элементы, способна расширять границы жизненного опыта человека, именно она позволяет участникам фестиваля смотреть на самих себя и окружающую действительность новым свежим взглядом. Но, несмотря на то, что театральность присуща всякому фестивалю по определению, предельное совпадение действительной сущности фестиваля с его кажимостью, то есть внешней формой и программным наполнением, свойственно только театральному фестивалю. В этом и состоит его уникальность.

Театральный фестиваль, возникший во второй половине XIX века как идейная и технологическая альтернатива театру, чью историю мы постарались проследить в этом исследовании, оказался невероятно успешной формой творческого бытования искусства, а также формой реализации художественного процесса в контексте общего поля культуры, поскольку впервые идея масштабного, поистине грандиозного синтеза искусств, которая долгое время оставалась нереализованной, нашла свое предельно актуально и убедительно реализованное и жизнеспособное воплощение в оперном спектакле, созданном и представленном с помощью фестиваля как особого культурно-организующего и созидательного принципа. Особенно ценным представляется то совершенное культурой на рубеже XIX–XX столетий открытие, что фестиваль, позволяющий синтетическим образом соединять богатое разнообразие отличающихся по своей природе видов искусств, сам оказался явлением исключительным, многоуровневым и по сути своей синтетическим. Эта характерная особенность фестиваля как феномена, содержащего в себе достижения разных мировоззренческих систем и ценностных установок, позволила ему воплотить в себе синтез высшего порядка.

Фестиваль на рубеже XIX–XX веков оказался не просто структурой, позволяющей вместить в себя универсальное и тотальное произведение искусства, а стал совершенно необходимым условием подлинного достижения этого син-

теза, выходящего за пределы произведения искусства, за пределы собственно эстетического — в саму жизнь и в реальность практического бытования творческого деяния. Этот тезис в работе проиллюстрирован вагнеровским фестивалем в Байройте, в рамках которого оперный спектакль стал не просто масштабным художественным произведением, а превратился в подлинную мистерию, направленную на достижение высшей духовной сублимации.

Кроме того, важнейшие функции фестиваля, выделенные нами в этом исследовании, позволяют говорить о том, что фестиваль в принципе является не просто вместительным и ретранслятором новых идей и представлений, а становится мощной движущей силой, побуждающей художественный процесс к развитию. Фестиваль, существующий в соответствии со своим особым внутренним принципом, становится подлинно созидающей средой, с уникальной праздничной атмосферой, где все существует и все действует в соответствии с особым порядком, непохожим на порядок, присущий повседневности. Этот исключительный порядок особым образом влияет не только на фестивальную среду или в нашем случае произведение искусства, а влияет и на самих авторов произведения, влияет на зрителя, на его поведение, на его мысли и чувства. В уникальной фестивальной среде, поддержанной особой праздничной атмосферой, интенсивно генерируются новые идеи, новые смыслы и творческие принципы, двигающие художественный процесс вперед.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Барбье П.* Венеция Вивальди : музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
2. *Барбье П.* Празднества в Неаполе : Театр, музыка и кастраты в XVIII веке / П. Барбье ; пер. с фр. С. Б. Райского и И. В. Морозовой. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019.
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М. : Художественная литература, 1965.
4. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М. : Изд-во «Э», 2017.
5. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. — СПб. : Азбука, 2000.
6. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Избранные работы / Р. Вагнер. — М. : Искусство, 1978.
7. *Вагнер Р.* Искусство и революция // Избранные работы / Р. Вагнер. — М. : Искусство, 1978.
8. *Вагнер Р.* Музыка будущего. Вместо предисловия к прозаическому переводу моих оперных сочинений // Избранные работы / Р. Вагнер. — М. : Искусство, 1978.
9. *Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Волынский. — СПб. : Грядущий день, 1911.
10. *Вилар Ж.* Сто лет театра // О театральной традиции / Ж. Вилар ; пер. с фр. Ц. И. Кин; под ред. Е. Л. Якушкиной. — М. : Изд-во иностранной литературы, 1956.
11. *Гринштейн А. Л.* Карнавал и маскарад в художественной культуре : учеб. пособие. — Самара : Изд-во СГАКИ, 1998.
12. *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия / А. К. Дживелегов ; Акад. Наук СССР. Ин-т истории искусств. — М. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1954.
13. *Кристева Ю.* Семиотика: исследования по семанализу / Ю. Кристева ; пер. с фр. Э. А. Орлова. — М. : Академический Проект, 2013.

14. *Ле Гофф Ж., Трюон Н.* История тела в средние века / Ж. ле Гофф, Н. Трюон ; пер. с фр. Е. Лебедевой. — М. : Текст, 2008.
15. *Левбарг Л. А.* Театр Второй империи // История зарубежного театра. Ч. 2. Театр Западной Европы XIX–XX века. 1789–1917 : учеб. пособие для студентов театр. вузов и ин-тов культуры / под ред. Г. Н. Бояджиева и др. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Просвещение, 1984.
16. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. Кн. 1. — М. : АСТ, 2000.
17. *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Гл. 3. Текстовые и внетекстовые структуры // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М. : Гнозис, 1994.
18. *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. — М. : Наука, 1978.
19. *Маринович Л. П.* Гражданин на празднике Великих Дионисий и полисная идеология // Человек и общество в античном мире / Л. П. Мазаев. — М., 1998 [Электронный ресурс]. — URL: <http://centant.spbu.ru/sno/projects/pisistratides/varia/marinovich.htm>.
20. *Никифорова А. С.* Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков : монография. — М. : Проспект, 2018.
21. *Ницше Ф.* Рихард Вагнер в Байрейте // Фридрих Ницше. Соч. : в 3-х т. Т. 2 : «Странник и его тень». — М. : REFL-book, 1994 [Электронный ресурс]. — URL: [http://az.lib.ru/n/nicshe\\_f/text\\_1876\\_richard\\_wagner\\_in\\_bayreuth.shtml](http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_1876_richard_wagner_in_bayreuth.shtml).
22. *Печерская Т. И.* Историко-культурные мотивы маскарада // Сюжет и мотив в контексте традиции. — Вып. 2. — Новосибирск, 1998 [Электронный ресурс]. — URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=26&id=3>.
23. *Робер Ж.-Н.* Наслаждение праздником // Повседневная жизнь Древнего Рима через призму наслаждений / Ж.-Н. Робер ; пер. с фр. Т. А. Левиной. — М. : Молодая гвардия, 2006.
24. *Свидерская М. И.* Караваджо: первый современный художник : проблем. очерк / М. И. Свидерская; Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. — СПб. : Дмитрий Буланин (ДБ), 2001.
25. Советский энциклопедический словарь / под. ред. А. М. Прохорова. — 4-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1987.
26. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М. : Наука, 1988.
27. *Фрейд З.* Я и Оно. — Л. : Academia, 1924.
28. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. — М. : Лабиринт, 1997.
29. *Чегодаев А. Д.* Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века / А. Д. Чегодаев ; под ред. В. Н. Прокофьева. — М. : Наука, 1980.
30. *Чемберлен Х. С.* Рихард Вагнер / Х. С. Чемберлен ; пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. — СПб. : Владимир Даль, 2016.
31. *Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М.* Энциклопедический музыкальный словарь. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Сов. энциклопедия, 1966.
32. *Шюре Э.* Рихард Вагнер и его музыкальная драма / Э. Шюре ; пер. с фр. Н. М. Розен. — М. : Энигма, 2007.
33. Oxford learn dictionary [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/festival>.

---

## *Вторая премия*

# НАТЮРМОРТ-ГИРЛЯНДА В ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

*(на основе выпускной квалификационной работы 2016 г.)*

---

МАКСИМЮК Татьяна Мирославовна  
Государственный музей Л. Н. Толстого

---

### ВВЕДЕНИЕ

#### *а) Тема, задачи и цель исследования. Постановка проблемы*

Предметом данного исследования является жанр натюрморта-гирлянды в испанской живописи XVII века, феномен которого будет рассмотрен преимущественно на примере творчества мастеров мадридской школы, так как именно в их кругу этот жанр нашел наиболее яркое выражение. Эта тема представляется актуальной по трем причинам. Во-первых, синтетический характер самого жанра, то есть соединение в нем, например, натюрморта и религиозной картины или натюрморта и пейзажа, вызывает сильный интерес к его изучению со стороны разных специалистов и позволяет рассматривать его с нескольких точек зрения. Во-вторых, подобные композиции являются примером эмблематического натюрморта<sup>1</sup>, отражающего мировоззрение европейцев в эпоху барокко<sup>2</sup>. В-третьих, по испанским гирляндам пока не существует специальной работы, что открывает широкие возможности перед современными исследователями.

В данном исследовании особое внимание будет уделено проблеме влияния фламандского и итальянского искусства на появление и развитие этого жанра в Испании. Также будет затронут вопрос семантики данных живописных произведений, связанной с характером заказов и эмблематическим мышлением. Для понимания вышеназванных проблем необходимо решить следующие задачи:

- 1) сформулировать определение жанра «натюрморт-гирлянда», наиболее полно выявляющее его специфику;
- 2) указать функции картин-гирлянд;
- 3) провести сравнительный анализ работ испанских, фламандских и итальянских мастеров;
- 4) сравнить живописные гирлянды с миниатюрами и гравюрами.

Цель данной работы состоит в том, чтобы на основе методов сравнительно-стилистического и иконографического анализа памятников решить постав-

---

<sup>1</sup> Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. — М. : Наука, 1997. — С. 48.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

ленные задачи и выяснить, какую роль выполнял жанр натюрморта-гирлянды в Испании XVII века и какое значение он имел для развития испанской живописи.

### б) Историография

Наш обзор источниковедческой и историографической базы следует начать с истории изучения цветочного натюрморта в целом, поскольку гирлянда является одним из видов этого жанра<sup>3</sup>. При написании работы мы опирались на два исторических источника, поскольку нам было важно понять, как испанский цветочный натюрморт XVII века воспринимали сами испанцы. Традиционное типологическое разделение на бодегонес<sup>4</sup> и флорерос<sup>5</sup> осуществил в 1649 году Франсиско Пачеко в своем сочинении «Искусство живописи». Он употребил термин «цветочная живопись» (исп. «pintura de flores»), тем самым отделив ее от бодегона<sup>6</sup>. Он также выделил некоторые черты жанра флорерос, такие как техническая простота, принцип разнообразия и правдивая имитация природы<sup>7</sup>. Кроме того, он пересказал историю Павзия и Гликеры, которая первая начала плести гирлянды из цветов<sup>8</sup>. Таким образом, А. Пачеко оказался первым испанцем, который указал на древнее происхождение мотива гирлянды. Сами термины «бодегон» и «флореро» впервые использовал Антонио Паломино в трактате «Практика живописи», опубликованном в 1724 году. Бодегоном он назвал «тип живописи, который изображает всё, что съедобно»<sup>9</sup>, а «картину с цветами» он обозначил термином «флореро»<sup>10</sup>. Помимо краткой и не всегда достоверной биографии художников<sup>11</sup> А. Паломино также подробно описал способ создания картин на тему цветов, определив таким образом типологические особенности цветочного натюрморта, восходящие еще к Яну Брейгелю Старшему. К ним относятся расположение основной композиции в центре; наклоняющиеся листья; обилие мелких цветов, облегчающих композицию; варьирование позиций цветов (фронтально, в профиль и т. д.), поскольку «разнообразие больше всего украшает природу»; всевозможные контрасты<sup>12</sup>. Хотя эти сочинения не исчерпывают проблематики данного вопроса, они позволяют разобраться в терминологии и типологии испанского цветочного натюрморта. Гирлянды также обладают вышеперечисленными особенностями.

Научные исследования, посвященные цветочному натюрморту, возникают лишь в XX столетии. Это связано с возросшим интересом к жанру натюрмор-

<sup>3</sup> Натюрморт // URL: [http://ec-dejavu.ru/n/Nature\\_morte.html](http://ec-dejavu.ru/n/Nature_morte.html) (дата обращения: 20.03.2016).

<sup>4</sup> Бодегон (исп. «bodega» — таверна) — это натюрморт, изображающий еду и кухонную утварь, который иногда включал сцену трапезы в трактире.

<sup>5</sup> Флореро — это изображение цветов.

<sup>6</sup> Pacheco F. Arte de la pintura. Ed. V. Bassegoda. — Madrid, 1990. — P. 509.

<sup>7</sup> Ibid, p. 511.

<sup>8</sup> Ibid, p. 510.

<sup>9</sup> Sanchez Lopez, Andres. Memoria para optar al grado de doctor. La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII. — Madrid, 2006. — P. 41.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Palomino A. An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects, 1724. English translation, 1739.

<sup>12</sup> Sanchez Lopez, Andres. Op. cit., p. 37.

та в целом, ведь многие художники той эпохи уделяли внимание этому жанру. Стали устраиваться выставки натюрморта различных национальных школ и отдельных видов натюрморта. Две выставки цветочного натюрморта прошли в Париже (1930) и Амстердаме (1935)<sup>13</sup>. Первой научной работой по испанскому цветочному натюрморту была статья Хулио Кавестани «Испанские художники цветов» (1922), а в 1936 году он организовал выставку «Флорерос и бодегонес в испанской живописи»<sup>14</sup>. Однако, на наш взгляд, более важное место в изучении данного вопроса занимает работа Ингвара Бегстрёма «Испанские мастера бодегонес и флорерос XVII века» (1970). Автор впервые четко прописал фламандское и итальянское влияния на стилистику испанских картин и даже назвал имена конкретных художников, повлиявших на испанцев. Этому же принципу он подчинил описания гирлянд, определив тем самым основополагающую роль иностранных влияний в формировании этого жанра в Испании<sup>15</sup>. Кроме того, он указал на фламандское происхождение жанра и назвал первые примеры испанских гирлянд<sup>16</sup>.

Альфонсо Эмилио Перес Санчес в своей книге «Барочная живопись в Испании (1600–1750)» (1996) расширил круг испанских мастеров, специализирующихся на цветочных композициях и гирляндах<sup>17</sup>. Биографии испанских художников и описания некоторых произведений представлены в каталогах музея Прадо «Красота реального. Флорерос и бодегонес в музее Прадо (1600–1800)» (1995)<sup>18</sup> и «Живопись цветов в Испании XVII века» (2002)<sup>19</sup>. В каталоге 1995 года также дана краткая характеристика развития жанра флорерос<sup>20</sup>, а в другом каталоге сообщается о религиозной и декоративной функциях гирлянд<sup>21</sup>. Гирлянды, украшающие потолок Архиепископского дворца, упоминаются в работе Хосе Фернандеса Лопеса «Иконографические программы произведений сеvilьской барочной живописи» (2002). Для нас важно то, что автор пишет об эмблематической природе этих композиций<sup>22</sup>.

Вильям Джордан в монографии «Хуан ван дер Хамен-и-Леон и мадридский двор» (2005) проследил эволюцию творчества этого художника, включив его произведения в контекст не только испанской, но и общеевропейской художественной ситуации того времени. В ней описаны самые известные его гирлянды

<sup>13</sup> Фомичева И. С. Выставки натюрморта // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог выставки / ГМИИ, ред. И. Е. Даниловой, В. А. Садкова. — М.: Советский художник, 1984. — С. 22.

<sup>14</sup> La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado (1600–1800). Cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1995. — P. 142.

<sup>15</sup> Bergström, Ingvar. Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII. — Madrid: Insula, 1970. — P. 29–65.

<sup>16</sup> Ibid, p. 34.

<sup>17</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Pintura barroca en España (1600–1750). — Madrid: Catedra, 1996. — P. 114–339.

<sup>18</sup> La belleza de lo real, p. 47–104.

<sup>19</sup> Flores españolas del siglo de oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII. Cat. exp., Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002. — P. 133–142.

<sup>20</sup> La belleza de lo real, p. 27–30.

<sup>21</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 138.

<sup>22</sup> Lopez, Jose Fernandez. Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII. — Universidad de Sevilla, 2002. — P. 144.

и приведены конкретные примеры влияний гравюр и других произведений на их композицию. Проведен также технический анализ некоторых гирлянд<sup>23</sup>.

Фламандским гирляндам посвящены труды М. Л. Эйр, Д. Фридберга, П. Джонс, В. Стоикиты<sup>24</sup>. Но, поскольку заложенные в них идеи суммируются в книге Сьюзен Мерриам «Фламандские гирлянды XVII века. Натюрморт, замысел и религиозный образ» (2012), то мы обратим внимание именно на нее. Исследовательница пишет о происхождении жанра и его функциях, о восприятии подобных картин и о развитии их типологии<sup>25</sup>. Все это формирует специфику жанра, которую мы постараемся объяснить на примере Испании. Особую роль в возникновении жанра С. Мерриам, как и П. Джонс<sup>26</sup>, отводит миланскому архиепископу Федерико Борромео.

Таким образом, испанские гирлянды в основном лишь упоминаются в зарубежных исследованиях, а разделы книг по этой теме носят обобщающий характер, что подталкивает к дальнейшему изучению данного явления.

В России испанские гирлянды вообще не рассматривались, поскольку мы не имеем доступа к изобразительному материалу. Хотя испанская живопись достаточно полно представлена в ГЭ<sup>27</sup>, гирлянды среди хранящихся там произведений отсутствуют. Правда, ГЭ и ГМИИ им. А. С. Пушкина располагают небольшой коллекцией фламандских и итальянских работ такого типа. Так, в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина хранятся гирлянды Д. Сегерса и Ф. Эйкенса, выполненные ими совместно с Эразмом Квеллином Младшим<sup>28</sup>. В коллекции ГЭ имеются работы Д. Сегерса, М. Нуцци, Гаспара Петера Вербрюггена Младшего, Яна ван Кесселя Старшего и некоторых других мастеров<sup>29</sup>.

Отечественные специалисты внесли значительный вклад в изучение западноевропейского натюрморта XVII века. В их трудах в основном затрагиваются философские вопросы, позволяющие судить о связи между эпохой барокко и натюрмортом. В этом смысле для нас важен труд Б. Р. Виппера «Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей)» (1922, переизд. 2005). Во-первых, он пишет о том, что натюрморт — это «целое мировоззрение»<sup>30</sup>, что заставляет задуматься о символическом значении натюрморта. Во-вторых, автор четко определяет разницу между итальянским и северным натюрмортом. Основной чертой первого

---

<sup>23</sup> *Jordan, William B.* Juan Van der Hamen y León & the Court of Madrid. Dallas, Meadows Museum of Art Catalogue. — Yale University Press, 2005. — P. 231–249.

<sup>24</sup> *Susan Merriam.* Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Ashgate Publishing, Ltd., 2012. — P. 12–13.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 1–128.

<sup>26</sup> *Pamela M. Jones.* Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 // *The Art Bulletin.* — 1988. — Vol. 70. — No. 2. — P. 264–265.

<sup>27</sup> Илл. на URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?search=%D0%B8%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F+%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C>.

<sup>28</sup> Илл. на URL: [http://www.arts-museum.ru/data/people/authors/0000\\_1000/4964\\_Erazm\\_II\\_Kvellin/index.php](http://www.arts-museum.ru/data/people/authors/0000_1000/4964_Erazm_II_Kvellin/index.php).

<sup>29</sup> Илл. на URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results?lng=r&p0=relevance!desc&p1=%D0%B3%D0%B8%D1%80%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B4%D0%B0&p2=&p3=&p4=&p5=&p6=&p7=&p8=&p9=&p10=&p11=&p12=ad&p13=&p14=ad&p15=1>.

<sup>30</sup> *Vinner Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей). Казань, 1922. Переизд. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — С. 8.



он считает его осязательные качества, а для второго, по его мнению, характерно «всеобъемлющее чувство предмета»<sup>31</sup>. Таким образом, Б. Р. Виппер указал на связь северного натюрморта с концепцией пантеизма. Мы заострили наше внимание на этой книге, поскольку, как нам представляется, испанский натюрморт как раз соединяет в себе две эти черты.

В книге Ю. И. Кузнецова «Западноевропейский натюрморт» (1966) излагаются биографии основных фламандских мастеров, работающих в жанре цветочного букета и в жанре натюрморта-гирлянды<sup>32</sup>. Речь идет о Яне Брейгеле Старшем, Осиасе Беерте, Даниэле Сегерсе, Яне ван Кесселе Старшем и других. По мнению Ю. И. Кузнецова, фламандский цветочный натюрморт прошел три этапа развития, эволюционировав от довольно мелких композиций Яна Брейгеля Старшего до органического единства в картинах Д. Сегерса и декоративизма работ Н. ван Верендаля<sup>33</sup>. Автор также упомянул гирлянды Рубенса, Д. Сегерса и Андриса Даниэльса, хранящиеся в ГЭ, и отметил фламандское и итальянское влияния на бодегон<sup>34</sup>.

Однако каталог выставки «Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века», проходившей в ГМИИ в 1984 году, имеет для нас большее значение. Ведь в одной из статей к нему дана целая программа натюрморта<sup>35</sup>, одним из пунктов которой является его связь с эмблемой. Особое внимание также уделяется символике цветочного натюрморта<sup>36</sup>, связанной с натурфилософскими и религиозными представлениями того времени. Кроме того, в этом каталоге описываются некоторые фламандские гирлянды<sup>37</sup> и говорится о фламандском и итальянском влияниях на творчество Хуана де Арельяно<sup>38</sup>.

Об иностранных влияниях на бодегон также писала Н. А. Дьячкова в статье «Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI — первой четверти XVII века» (2009)<sup>39</sup>. Причем бодегоны Хуана ван дер Хамена исследовательница отнесла к разделу о северном влиянии<sup>40</sup>. Кроме того, она отмечает важную роль Церкви и театра в развитии испанской живописи эпохи барокко<sup>41</sup>. Хотя речь в этой статье идет о бодегоне, все вышесказанное относится и к испанскому цветочному натюрморту, поскольку жанры бодегонес и флорерос далеко не сразу начали отделяться друг от друга.

<sup>31</sup> Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей). Казань, 1922. Переизд. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — С. 174.

<sup>32</sup> Кузнецов Ю. И. Западноевропейский натюрморт. — Л.-М. : Советский художник, 1966. — С. 168–200.

<sup>33</sup> Там же. С. 14–17.

<sup>34</sup> Там же. С. 26–27.

<sup>35</sup> Данилова И. Е. Натюрморт — жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог выставки / ГМИИ, ред. И. Е. Даниловой, В. А. Садкова. — М. : Советский художник, 1984. — С. 5.

<sup>36</sup> Майер-Мейнцшел А. Мир на столе. Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог выставки / ГМИИ, ред. И. Е. Даниловой, В. А. Садкова. — М. : Советский художник, 1984. — С. 8–9.

<sup>37</sup> Там же. С. 32–70.

<sup>38</sup> Там же. С. 26.

<sup>39</sup> Дьячкова Н. А. Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI — первой четверти XVII в. // Вестник МГУ. — 2009. — № 3. — С. 72–73.

<sup>40</sup> Там же. С. 79.

<sup>41</sup> Там же. С. 81–85.

О смысловой составляющей испанского натюрморта, которая повлияла на особую значительность в изображении предметов, написано в статье М. В. Алпатов «Киевский Сурбаран» из сборника «Этюды по истории западноевропейского искусства» (1963)<sup>42</sup>. Ю. Н. Звездина в своей книге «Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа» (1997) отмечает, что в испанском эмблематическом натюрморте соединяются театральные эффекты и аллегорическое содержание<sup>43</sup>. Отдельная глава в ее работе отведена натюрморту-гирлянде<sup>44</sup>, которую исследовательница справедливо назвала «эмблемой, преобразованной в живопись»<sup>45</sup>. Хотя она рассматривала роль символов на примере фламандских произведений, то же самое можно сказать и об испанских гирляндах. Нам также очень помогли сведения об источниках этого жанра, которыми являлись миниатюры, гравюры и эмблемы. В. А. Садков в тексте каталога выставки «Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков» (2004) продолжает размышлять о связи между живописью и эмблемой<sup>46</sup>, а также указывает на религиозную функцию гирлянд<sup>47</sup>, что будет особенно важно для Испании.

Можно заключить, что испанские гирлянды как явление в целом недостаточно изучены. При этом отечественные исследователи в основном размышляют о семантике европейского, и в частности испанского натюрморта, тогда как их зарубежные коллеги анализируют конкретные памятники. Мы в своей работе постараемся объединить два этих подхода, что позволит лучше понять специфику жанра натюрморта-гирлянды.

### **в) Общая характеристика европейского цветочного натюрморта**

В Европе, особенно в Голландии<sup>48</sup> и Фландрии, развитие цветочного натюрморта шло параллельно с развитием садоводства и становлением ботаники как самостоятельной отрасли научного познания. Голландские и фламандские мастера изучали цветы в саду и создавали натурные штудии, которые затем включались в альбомы и атласы цветов, использовавшиеся живописцами как образцы<sup>49</sup>. В качестве примера можно привести «Hortus floridus» (1614 г.) Криспина де Пассе Младшего или «Книгу цветов» (1677 г.) Марии Сибиллы Мериан. Такие альбомы образцов получили широкое хождение и в других странах. Для испанских художников такими образцами могли быть миниатюры Йориса Хуф-

<sup>42</sup> Алпатов М. В. Киевский Сурбаран / Этюды по истории западноевропейского искусства. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — С. 261–262.

<sup>43</sup> Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 106.

<sup>44</sup> См. с. 48–59.

<sup>45</sup> Там же. С. 48.

<sup>46</sup> Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI — XVII веков. Каталог выставки / ГМИИ. — М., 2004. — С. 3–39.

<sup>47</sup> Там же. С. 81.

<sup>48</sup> Для Голландии садоводство играло большое значение, поскольку торговля луковичами цветов и особенно тюльпанов, распространившихся в то время по всей Европе, составляла важный источник доходов этой страны (Майер-Мейншиел А. Указ. соч., с. 6).

<sup>49</sup> Маркова Н. Ю. О символике цветов в классическом искусстве // Искусство. — 2006. — № 2–3. — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post221670958> (дата обращения: 11.04.2016).

нагела, поскольку на протяжении 1560-х годов он некоторое время жил в Испании<sup>50</sup> и делал зарисовки ее местностей, которые затем использовал для своих топографических карт<sup>51</sup>. Его иллюстрации к «Книге каллиграфии Рудольфа II» (Рис. 1) и к «Прообразами отца Георгия Хуфнагела»<sup>52</sup> отсылают к миниатюрам нидерландских часословов XV–XVI веков<sup>53</sup>, бордюры которых заполняли натуралистично трактованные цветы.

Подобные цветочные обрамления появляются под влиянием нидерландской традиции и в испанских рукописях конца XV — начала XVII века, среди которых особо выделяются «Дворянская грамота идальго Франсиско де Тапия» (Мадрид, 1575 г., темперные миниатюры на пергамене, аукцион «Sokol», Лондон) и «Статут короля испанского Филиппа II» (Мадрид, 1609 г., темперные миниатюры на пергамене, собрание РГБ. Рис. 2)<sup>54</sup>. Хуфнагел развил идею цветочного обрамления, широко применяемую в миниатюрах готических рукописей, сделав орнаментальный мотив еще более объемным, натуралистичным и подчинив его принципу симметрии, который затем станет одной из характерных черт голландского, фламандского<sup>55</sup> и испанского<sup>56</sup> натюрморта.

Хотя испанцы могли унаследовать любовь к садам и цветам еще от арабов, но именно благодаря фламандцам традиция натуральных штудий и использования цветочного обрамления сцен пришла в искусство Испании. Показательным является тот факт, что Хуан ван дер Хамен-и-Леон (1596–1631)<sup>57</sup>, один из лучших испанских художников-натюрмортистов XVII века, стал создавать больше картин с цветами с 1628 года, когда его покровитель Жан де Круа, представитель одного из самых могущественных семейств Фландрии и ботаник-любитель<sup>58</sup>, купил сады (исп. «Huerta de Sora») на берегу реки Мансанарес<sup>59</sup>. Кроме того, браки между членами семейства Круа способствовали обмену произведениями искусства и садовыми растениями между Фландрией и Испанией<sup>60</sup>. Один из первых биографов испанских живописцев Антонио Паломино сообщает, что натур-

<sup>50</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 49.

<sup>51</sup> Некоторые из видов испанских городов, выполненных Хуфнагелом, хранятся в Национальной библиотеке Испании (илл. на URL: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?field=autor&text=Hoenfagel%2c+Joris+%281542-1601%29>).

<sup>52</sup> Изображения в «Прообразах», основанные на эмблемах (Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 49), были переведены в гравюры его сыном в 1592 году (Bergström, Ingvar. Op. cit, p.49), благодаря чему они стали известными в Европе. Среди них также встречаются гирлянды. Илл. см.: Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 67, 82, 89.

<sup>53</sup> Наиболее ярким примером служат миниатюры «Часослова Ротшильда» (частная коллекция), выполненные в начале XVI столетия (См. рис. 4).

<sup>54</sup> Такого рода миниатюры повлияли на гирлянды, о чем более подробно будет написано во второй главе.

<sup>55</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 49.

<sup>56</sup> Дьячкова Н. А. Указ. соч., с. 79.

<sup>57</sup> Jordan, William B. Op. cit. p. 23.

<sup>58</sup> Ibid., p. 169–173.

<sup>59</sup> Ibid., p. 240. У Жана де Круа был еще один сад рядом с домом на улице Алькала в Мадриде (Ibid., p. 172).

<sup>60</sup> Felix Scheffler, Luis Ramón-Laca. The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the «Offering to Flora» by Juan van der Hamen // Garden History. — 2005. — Vol. 33. — No. 1. — P. 135.

ные штудии также делал Хуан де Арельяно (1614–1676 гг.)<sup>61</sup>. Это подтверждает научная точность в изображении цветов на картинах этого художника.

Со временем испанский натюрморт приобретает разнообразие мотивов. Специалисты выделяют три его типа — бодегонес, флорерос и *vanitas*<sup>62</sup>. Изначально бодегонес и флорерос составляли единое целое. Этот тип натюрморта развивается из двух источников — книжной миниатюры и монументально-декоративной живописи, примером чему могут служить цветочные и плодовые композиции<sup>63</sup>, украшающие потолок Главного зала Архиепископского дворца в Севилье. Вскоре этот жанр обретает самостоятельную художественную ценность и начинает разделяться на бодегонес и флорерос. Так, представитель мадридской школы Хуан ван дер Хамен, следуя примеру толедского художника Хуана Санчеса Котана, с 1621 года начал включать в свои бодегоны цветочные мотивы<sup>64</sup>, а с 1628 года стал писать отдельно вазы с букетами цветов<sup>65</sup>.

Именно испанские мастера добиваются в натюрморте особой, почти классической ясности и наделяют каждый предмет значительностью. Дело в том, что испанцы в XVII веке в большинстве своем жили бедно, поэтому ценили вещи, которые их окружали<sup>66</sup>. Они, так же как голландцы и фламандцы, придерживались пантеистической концепции мира, согласно которой природа и в том числе цветы считались зримым воплощением божественной силы. О том, что Бог как создатель всего видимого и невидимого присутствует в природе повсюду, а его мудрость, добродетель и щедрость проявляются во всех сферах жизни, включая самые простые, мы читаем в сочинениях монаха Луиса де Гранады<sup>67</sup> и Св. Терезы Авильской, а также в стихах Хуана де ла Круса<sup>68</sup>. Мигель де Молинос в своей книге «Духовное руководство» (1675 г.) отмечал, что высшей формой слияния с Творцом является созерцание<sup>69</sup>. Кстати, похожие идеи высказывал в своих трактатах архиепископ Милана Федерико Борромео — один из покровителей Яна Брейгеля Старшего<sup>70</sup>. Борромео писал, что, рассматривая натюрморты, он тем самым совершал «...длительные духовные путешествия...», обязательные для молитвенной практики иезуитов, которой он интересовался<sup>71</sup>. Таким образом, главная особенность испанской натюрмортной живописи, которую Альфонсо Эмилио Перес Санчес определил как «чувствительность, проникнутая почти

---

<sup>61</sup> *Palomino A.* Op. cit., p. 78. Даты жизни см.: Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/arellano-juan-de/52ded19c-107e-48fa-b2c5-2f58a2ab65a9> (дата обращения: 04.04.2016).

<sup>62</sup> *Vanitas* — это аллегорическое изображение быстротечности и тщетности земного существования человека.

<sup>63</sup> Среди них есть и гирлянды, которые будут рассмотрены более подробно во второй главе данной работы.

<sup>64</sup> *Jordan, William B.* Op. cit., p. 233.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Алпатов М. В.* Указ. соч., с. 262–263.

<sup>67</sup> *La belleza de lo real*, p. 14.

<sup>68</sup> *Алпатов М. В.* Указ. соч., с. 263.

<sup>69</sup> *Ведюшкин В. А., Попова Г. А.* История Испании. Т. 1. С древнейших времен до конца XVII века. — М.: Индрик, 2012. — С. 597.

<sup>70</sup> *Pamela M. Jones.* Op. cit., p. 164–265.

<sup>71</sup> *Susan Merriam.* Op. cit., p. 23–24.

религиозным чувством»<sup>72</sup>, в полной мере соотносится с догматами католической веры.

Обретя свои специфические черты, вместе с тем испанский натюрморт продолжал обогащаться влиянием фламандских и итальянских образцов. Жанр флорерос достиг своего расцвета в середине — второй половине XVII века, а его создателем считают Хуана де Арельяно<sup>73</sup>. Его ранние работы были написаны под влиянием Яна Брейгеля Старшего и Даниэля Сегерса<sup>74</sup>, произведения которых высоко ценились испанскими придворными. Так, в коллекции маркиза Леганеса, еще одного покровителя Хуана ван дер Хамена и поклонника фламандской живописи, находились не только работы Рубенса<sup>75</sup>, но и натюрморты Яна Брейгеля Старшего и гирлянды Сегерса<sup>76</sup>. Среди картин Брейгеля, например, была гирлянда, выполненная им в сотрудничестве с Рубенсом (Рис. 3)<sup>77</sup>. Позднее Арельяно испытал влияние Марио Нуцци, работы которого он копировал<sup>78</sup>. Нуцци был также широко известен в Испании, а одна из его серий флорерос (1640-е гг.) предназначалась для украшения летних покоев короля во дворце Буэн Ретиро<sup>79</sup>.

Важную роль в развитии жанра флорерос сыграли также итальянские и фламандские мастера, которые работали в Испании в последние годы правления Филиппа IV и во времена правления Карла II. Среди них выделяются Лука Джордано, Маргарита Каффи, Елена Рекко, Андреа Бельведере и Ян ван Кессель Младший, чьи картины находились в коллекциях испанских аристократов<sup>80</sup>. Именно благодаря такому сплаву иностранных влияний испанский цветочный натюрморт приобретает уникальные черты. Испанские мастера вырабатывали свой собственный художественный язык, параллельно работая как во фламандском стиле, так и в итальянской манере. Например, так делал Хуан де Арельяно<sup>81</sup>.

Правда, декоративную живопись, к которой относится натюрморт, ценили «только в редких случаях, обусловленных успехом и исключительностью ее автора»<sup>82</sup>. Хуан ван дер Хамен<sup>83</sup> и Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1698 гг.)<sup>84</sup> были королевскими художниками, а Арельяно владел большой мастерской-магазином, который пользовался успехом у придворных<sup>85</sup>. Он сам признавался, что цветочная живопись позволяет ему хорошо зарабатывать, и при этом он тратит не так уж много усилий<sup>86</sup>. Современник Бартоломе Переса Габриэль де ла

<sup>72</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 55.

<sup>73</sup> La belleza de lo real, p. 27.

<sup>74</sup> Ibid, p. 89.

<sup>75</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 192.

<sup>76</sup> Ibid., p. 194.

<sup>77</sup> Susan Merriam. Op. cit., p. 2.

<sup>78</sup> La belleza de lo real, p. 89.

<sup>79</sup> Илл. на URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/6fa35a7d-2bb8-4027-a4d1-b7138c2d150c>.

<sup>80</sup> Sanchez Lopez, Andres. Op. cit., p. 26–29.

<sup>81</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 64.

<sup>82</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 29–30.

<sup>83</sup> La belleza de lo real, p. 47.

<sup>84</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/perez-de-la-dehesa-bartolome/4178a51c-1c66-41c1-a195-3891a055d1af> (дата обращения: 04.04.2016).

<sup>85</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 30.

<sup>86</sup> Palomino A. Op. cit., p. 78.

Корте (1648–1694 гг.)<sup>87</sup> не имел королевского покровительства, но был известен среди коллекционеров. Однако, создавая слишком много серий флорерос, он потом вынужден был продавать их за бесценок, из-за чего всю жизнь прожил в нищете<sup>88</sup>.

Таким образом, испанский цветочный натюрморт возник и развивался в атмосфере общеевропейского интереса к природному миру и к его натуралистической передаче, отвечающей современным религиозно-философским идеям. Безусловно, жанр флорерос помимо разнообразия природного мира нес и символическую нагрузку как наследие предшествующих эпох. Гирлянда, являясь одним из видов флорерос, обладает теми же свойствами, однако для нее особенно важна символическая составляющая.

## I. СПЕЦИФИКА ЖАНРА «НАТЮРМОРТ-ГИРЛЯНДА»

Несмотря на то что декоративный мотив гирлянды существовал еще в Древнем Египте, жанр натюрморта<sup>89</sup>-гирлянды возник лишь в эпоху барокко. Гирлянда представляет собой разновидность цветочного натюрморта<sup>90</sup>, в котором цветы и фрукты образуют овальное обрамление вокруг центральной сцены картины. Они также могут висеть над центром в виде одной цепочки или нескольких букетов. Гирлянда подчиняется смыслу, который несет в себе центральный образ, поэтому она выходит за рамки жанра натюрморта, хотя и связана с ним наличием природных элементов, объединенных в единую композицию. Этот жанр обладает несколькими характерными чертами, которые мы постараемся выявить и объяснить.

Зародившись во Фландрии в начале XVII века, жанр натюрморта-гирлянды затем получил распространение в Италии, Испании, Голландии, Франции, Португалии. По тематике гирлянда делится на цветочную, фруктовую и смешанную, то есть сочетающую изображения цветов и фруктов, а с точки зрения типологии существуют три ее основных варианта: 1) неразрывный пышный веночек; 2) гирлянда в виде отдельных букетов со скульптурной нишей в центре; 3) гирлянда с еucharистической чашей в центральной части картины и колосьями с фруктами и цветами вокруг нее. Первый вариант был создан Яном Брейгелем Старшим, второй — его учеником Даниэлем Сегерсом, а третий — Яном Давидсеном де Хемом<sup>91</sup>. Испанские мастера в основном разрабатывали типы гирлянд, созданные Брейгелем и Сегерсом. Нам удалось найти только одну смешанную гирлянду с изображением еucharистической чаши, атрибутированную Бартоломе Пересу и датированную 1670-ми годами (Рис. 4). Однако композиция гирлянды резко отличается от фламандских прототипов. Если де Хем (Рис. 5) ориентируется на тип Сегерса, то испанский художник помещает потир не в скульптурную нишу, как де Хем, а на фоне неба, и окружает ее венком. В его верхней части расположены цветы и фрукты с положительным символическим значением: хризантема

<sup>87</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 140.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Натюрморт — это жанр изобразительного искусства, темой которого являются предметы, выбранные из окружающей среды и составляющие единую группу (Натюрморт // URL: [http://ec-dejavu.ru/n/Nature\\_morte.html](http://ec-dejavu.ru/n/Nature_morte.html). дата обращения: 20.03.2016).

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Susan Merriam. Op. cit. p. 9.

над чашей означает счастье, ландыш — пришествие Христа, анютины глазки — Троицу, персики — спасение. Розы в этой картине скорее всего намекают на купительную жертву Христа. Груша указывает на процесс пресуществления гостии и вина в тело и кровь Христовы, символами которых являются основные элементы композиции — колосья и гроздья винограда<sup>92</sup>. Поскольку таинство евхаристии происходит на наших глазах, то облака и листва раздвигаются словно театральный занавес, а ведь театр всегда занимал важное место в жизни испанцев<sup>93</sup>.

Гирлянда, как и другие виды натюрморта, имитирует реальность, а именно существующий в то время культ украшения особо почитаемых образов гирляндами цветов<sup>94</sup>. Эта католическая традиция, восходящая к Средним векам, как нельзя лучше отвечала постановлениям Тридентского собора, что подтверждает самая первая гирлянда с Мадонной и младенцем, заказанная Федерико Борромео с целью усиления роли католической веры. Выполненная в 1607–1608 годах Яном Брейгелем Старшим и Хендриком ван Баленом (*Рис. 6*), эта гирлянда задумывалась как ответ Контрреформации на протестантскую критику священных образов, и в частности образа Богоматери, поскольку прославляла и защищала как саму Мадонну, так и ее изображение<sup>95</sup>. Защитную функцию, кроме самого венка, выполняло ныне утраченное золочение, которое к тому же отсылало к исторической традиции, поскольку почитаемый религиозный образ часто украшался драгоценными металлами<sup>96</sup>.

Именно в испанской гирлянде чаще всего встречается комбинация религиозной картины и цветочных букетов, что лишней раз напоминает о подчеркнутой религиозности испанского общества<sup>97</sup>. Это подтверждают распространившиеся после Тридентского собора культы святых, в частности тех, которые были канонизированы папой Григорием XV в 1622 году. Речь идет о Франсиско Хавьере, Терезе Авильской, Игнасио Лойоле<sup>98</sup> и Фелипе Нери<sup>99</sup>. Неслучайно во многих гирляндах присутствуют их изображения. Можно привести несколько примеров: это «Святой Франциск Ксаверий, окруженный гирляндой цветов» Габриэля де ла Корте (*Рис. 7*), а также «Гирлянда со святым Фелипе Нери» и «Гирлянда со святой Терезой Авильской» (*Рис. 8*) Бартоломе Переса. Интересно, что многие святые действительно ассоциируются с цветами. Антоний Падуанский, размышляя на христианские темы, часто говорил о цветке, а атрибутом Франциска Ксаверия и многих других мучеников за веру является лилия<sup>100</sup>. Наконец, по легенде после смерти Терезы Авильской на дереве за окном ее кельи зацвели белые цветы<sup>101</sup>, которые мы видим в гирлянде с ее образом.

Тогда же, в 1622 году, Григорий XV запретил придерживаться той точки зрения, что Богоматерь была зачата в грехе, таким образом сделав легитимным культ

<sup>92</sup> Peter Greif, SIMBOLARIUM // URL: <http://www.simbolarium.ru/greif/index.html>. (дата обращения: 14.02.2016).

<sup>93</sup> Ведюшкин В. А., Попова Г. А. Указ. соч., с. 605.

<sup>94</sup> Садков В. А. Указ. соч., с. 81.

<sup>95</sup> Susan Merriam. Op. cit., p. 2.

<sup>96</sup> Ibid., p. 40.

<sup>97</sup> La belleza de lo real, p. 14.

<sup>98</sup> Ведюшкин В. А., Попова Г. А. Указ. соч., с. 591.

<sup>99</sup> Peter Greif. Op. cit.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Антонио Сикари. Портреты святых. Том 2. — URL: [http://karmel.kz/files/Sv.Teresa\\_Avilskaya--Sicari.pdf](http://karmel.kz/files/Sv.Teresa_Avilskaya--Sicari.pdf) (дата обращения: 05.03.2016).

Непорочного Зачатия<sup>102</sup>. Появилась даже новая иконография Непорочного Зачатия, предложенная Ф. Пачеко. Согласно его указаниям, Богоматерь должна быть облачена в белую мантию и голубой плащ, а ее руки должны быть сложены на груди или же в молитвенном жесте. Ее голову окружает венец из 12 звезд, а под ногами у нее луна, представленная в виде месяца<sup>103</sup>. В той или иной степени подобную иконографию воплотили в своих гирляндах Хуан ван дер Хамен и Бартоломе Перес<sup>104</sup>.

Кроме того, в Испании часто устраивались празднества в честь определенных чинов Богоматери, таких как Дева Цветов или Дева Кармелитская<sup>105</sup>. Интересно, что образ Вифлеемской Богоматери, написанный Габриэлем де ла Корте (Рис. 9), очень напоминает образ Кармелитской Девы на фламандской гравюре XVII века и на старинной миниатюре из Брюгге<sup>106</sup>. Причем именно эта иконография использована в гирляндах испанских анонимных мастеров<sup>107</sup>, а значит, она была широко распространена. Кстати, образ тоже связан с цветами, поскольку в одной из молитв Богоматерь называют «прекрасным цветком горы Кармель»<sup>108</sup>.

Большое влияние на религиозную жизнь испанцев оказывали иезуиты и францисканцы, поскольку первые были тесно связаны с Контрреформацией<sup>109</sup>, а вторым покровительствовали испанские монархи, ведь Филипп III и Филипп IV были членами этого ордена. Его членом также был старший брат Хуана ван дер Хамена Лоренцо<sup>110</sup>. Кстати, францисканцы и испанские монархи внесли большой вклад в сохранение учения о Непорочном Зачатии<sup>111</sup>. В гирляндах Хуана ван дер Хамена и Бартоломе Переса (Рис. 10) мы видим изображение Антония Падуанского, преклоняющегося перед явившемся ему младенцем Христом, поскольку эта иконография святого была достаточно распространенной в Испании после Контрреформации<sup>112</sup>. Гирлянда с возносящимся на небеса Франциском Ассизским есть, например, у Хуана де Арельяно (Рис. 11). Следует отметить, что образы святых с соответствующими им атрибутами иногда выполняли ту же функцию, что и натюрморты *vanitas*, которые были редки в Испании того времени<sup>113</sup>.

Таким образом, испанская католическая церковь использовала живопись как средство коммуникации со зрителем. Поскольку для испанцев особенно важным было молитвенное предстояние перед образом, то помещая его внутри гирлянды, художник тем самым увековечивал не только сам образ, но и его почитание. Выходит, что от религиозной композиции гирлянда заимствовала иконографию и функцию, а от букетов она восприняла принцип изображения

<sup>102</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 256.

<sup>103</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>104</sup> У Бартоломе Переса есть еще одна гирлянда с Непорочным Зачатием (Museo Comarcal de Daroca, 130,2 × 107,3 см, масло на холсте, 00031, илл. на URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>).

<sup>105</sup> Ведюшкин В. А., Попова Г. А. Указ. соч., с. 592.

<sup>106</sup> Илл. на URL: <https://www.tumblr.com/search/Our+Lady+of+Mount+Carmel>.

<sup>107</sup> Илл. на URL: <http://www.mutualart.com/Artist/Spanish-School--17th-Century/CD75FA56A0DBC963/AuctionResults>.

<sup>108</sup> URL: <https://www.tumblr.com/search/Our+Lady+of+Mount+Carmel> (дата обращения: 25.03.2016).

<sup>109</sup> Ведюшкин В. А., Попова Г. А. Указ. соч., с. 91.

<sup>110</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 49.

<sup>111</sup> Ibid., p. 255.

<sup>112</sup> Ibid, p. 104.

<sup>113</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 75.



различных цветов в состоянии пышного цветения и с разных точек зрения, а также принцип их расположения в пространстве картины согласно смыслу, который они в себе заключают. Примерами религиозной функции гирлянд могут служить пять картин Бартоломе Переса, которые вместе с несохранившейся шестой работой представляли собой серию, написанную для монастыря *Saruchinos de Alcalá de Henares* в Мадриде<sup>114</sup>. В нее входили уже упомянутые картины с Терезой Авильской, Фелипе Нери и Непорочным Зачатием, а также гирлянды с Камиллом де Леллисом и Спасителем.

Однако испанцы, отдавая предпочтение религиозной тематике, больше других экспериментировали с центральной частью картины, вписывая в нее пейзаж, натюрморт или изображения птиц. В качестве примера можно привести две гирлянды с пейзажами Хуана ван дер Хамена (*Рис. 12; Рис. 13*), «Гирлянду с птицами и бабочками» Хуана де Арельяно или «Букет цветов в морской раковине с орехами и инжиром, окруженный венком цветов и фруктов» Хуана Батиста де Эспинозы (*Рис. 14*). При этом сакральная символика изображения, присущая религиозной живописи, сохраняется, тогда как портреты, аллегории и мифологические сцены, которые гирлянда окружает в работах художников из остальных европейских стран, имеют ярко выраженный светский характер. Так, во Фландрии, Италии и Франции помимо религиозного образа внутри гирлянд могут быть представлены портреты. Во фламандских гирляндах встречаются также аллегории, а в итальянских — мифологические композиции и пейзажи.

Из промежуточности жанра вытекает его многофункциональность. Если внутри гирлянды был помещен религиозный сюжет, то такая картина одновременно выполняла религиозную, воспитательную, эстетическую и декоративную функции. Во Фландрии гирлянда прошла весь путь от религиозной картины до жанра «curiosity» и декоративной формы. Будучи диковинкой, к тому же раскрывающей тему соотношения природы и искусства, она скорее всего размещалась в кунсткамерах или картинных галереях<sup>115</sup>. Это доказывают картины, изображающие такого рода интерьеры. Так, в картине Яна Брейгеля Старшего и Рубенса «Аллегория зрения» (1617 г.) мы видим гирлянду с Мадонной, младенцем Христом и путти, которая является вариантом гирлянды, выполненной этими же мастерами по заказу Федерико Борromeо ок. 1616–1617 гг.). В качестве примера можно также привести «Интерьер кунсткамеры с посетителями» Гаспара де Витте, Иеронимуса Янссенса и Вильгельма Шуберта ван Эренберга<sup>116</sup>, «Кунсткамера с картинами, раковинами, монетами, окаменелостями и цветами»<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/guirnalda-de-flores-con-san-camilo-de-lelis/ec092a3f-f86d-4d3c-8ef8-af4c1c85a917> (дата обращения: 04.04.2016).

<sup>115</sup> Susan Merriam. Op. cit., p. 86–95. Кунсткамера — «кабинет искусства, в который помещали необычные «творения рук человеческих» и редкие «собрания природы» (Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. — 2002. — № 4. — URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/VIET/CABINET.HTM> (дата обращения: 06.04.2016).

<sup>116</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspar\\_de\\_Witte,\\_Hieronymus\\_Janssens,\\_Wilhelm\\_Schubert\\_van\\_Ehrenberg\\_-\\_Interior\\_of\\_an\\_art\\_collector%27s\\_cabinet\\_with\\_many\\_visitors.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspar_de_Witte,_Hieronymus_Janssens,_Wilhelm_Schubert_van_Ehrenberg_-_Interior_of_an_art_collector%27s_cabinet_with_many_visitors.jpg).

<sup>117</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Francken\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_cabinet\\_of\\_a\\_collector\\_with\\_paintings,\\_shells,\\_coins,\\_fossils\\_and\\_flowers\\_-1619.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Francken_the_Younger_-_The_cabinet_of_a_collector_with_paintings,_shells,_coins,_fossils_and_flowers_-1619.jpg).

и «Интерьер картинной галереи»<sup>118</sup> Франса Франкена Младшего или «Кунсткамеру»<sup>119</sup> Ханса Йорданса III. В Испании, где жанр натюрморта-гирлянды появился значительно позже, она также могла служить предметом коллекционирования. Причем это коллекционирование продолжалось до XVIII века, когда особенно интересовались работами мадридских художников — Хуана де Арельяно, Габриэля де ла Кортте и Бартоломе Переса. Например, шесть картин со сценами из жизни Богоматери с гирляндами де ла Кортте и фигурами Хосе Антолинеса обнаружили в 1751 году в коллекции Джулиана Морено де Вийодаса<sup>120</sup>.

Наличие вокруг центрального образа двух рам, реальной и иллюзорной, позволяет причислять гирлянду к натюрмортам-обманкам, то есть она могла размещаться не только в кунсткамере, но и в других интерьерах домов частных лиц. Кроме того, картины в эпоху барокко не только висели на стенах, но и оформляли оконные и дверные проемы, а также каминные<sup>121</sup>. Известно, что Бартоломе Перес в 1689–1691 годах украсил спальню Карла II в мадридском Алькасаре 55 панелями с гирляндами и цветочными композициями, которые, к сожалению, не сохранились<sup>122</sup>.

Яркими примерами гирлянд-обманок являются также две парные работы севильского мастера Хуана Хосе Карпио, изображающие фрагмент деревянной стены с висящей на ней картиной, у которой есть своя рама. На одной из них представлена Богоматерь с младенцем (*Рис. 15*), почти полностью копирующая образ Мадонны чётков Мурильо из Далвичской галереи в Лондоне, а на другой мы видим святого Николая Барийского с четырьмя детьми, поскольку он является их покровителем<sup>123</sup>. Эти образы окружены цветочной гирляндой, подвешенной на нити и отбрасывающей тень. Таким образом, принцип «картина в картине» был использован для прославления молитвенного образа, а в первой работе художник, очевидно, хотел прославить также своего знаменитого современника и его картину. Несмотря на композиционное единение природы и искусства, второе становится выше первого благодаря качеству иллюзорности, которого Карпио добился, занимаясь архитектурной перспективой<sup>124</sup>. То, что искусство побеждает природу, подтверждает Лопе де Вега, когда он в своей поэме «Лавр Аполлона» (1630 г.) описывает превращение цветов в драгоценные камни, то есть в состояние искусственного совершенства<sup>125</sup>. То же самое имел в виду Хуан Перес де Монтальбан, когда писал, что его друг Хуан ван дер Хамен в своих работах «превозмог саму Природу»<sup>126</sup>.

Часто центральные изображения и гирлянды создавались разными художниками, что приводило к стилистической неоднородности этих произведений. Например, Бартоломе Перес, будучи учеником Хуана де Арельяно, выполнял фи-

<sup>118</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_II\\_Francken\\_The\\_interior\\_of\\_a\\_picture\\_gallery.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_II_Francken_The_interior_of_a_picture_gallery.jpg).

<sup>119</sup> Илл. на URL: <http://gallerix.ru/album/KHM/pic/glr-x-541024334>.

<sup>120</sup> Sanchez Lopez, Andres. Op. cit., p. 32–33.

<sup>121</sup> Susan Merriam. Op. cit., p. 5.

<sup>122</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 138.

<sup>123</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>124</sup> Илл. на URL: <http://www.niceartgallery.com/index.php?route=product/search&language=en&keyword=Juan%20Jose%20Carpio>.

<sup>125</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 167.

<sup>126</sup> Ibid., p. 15.

гуры для его гирлянд<sup>127</sup>, а Антонио Кастрехон, Матиас де Торрес и другие делали «маленькие истории» для гирлянд Габриэля де ла Кортес<sup>128</sup>.

Гирлянда и вписанная в нее сцена взаимодействуют в композиционном, колористическом и эмоционально-символическом планах, причем важнее всего была именно смысловая связь. Дело в том, что еще одним источником развития жанра натюрморта-гирлянды были маньеристические гравюры<sup>129</sup>, в том числе те, которые входили в сборники эмблем. К этим изображениям применяют термин «циркулирующая» печатная графика, поскольку в XVII столетии они были распространены по всей Европе<sup>130</sup>. Самыми известными были сборники К. Парадена (1562 г.), И. Камерария (1590 г.) и Р. Виссхера (1614 г.)<sup>131</sup>. В Испании в 1549 году был издан сборник «Эмблемы Альчато»<sup>132</sup>, являющийся переводом самого первого сборника эмблем (1531 г.)<sup>133</sup>, автором которого был Андреа Альчато. Кроме того, существовало множество вариантов сборников на философско-нравственные и сакральные темы, среди которых можно назвать труды Хуана де Борха (1680 г.)<sup>134</sup>, Себастьяна Ороско Коваррубиаса (1610 г.)<sup>135</sup> и Хуана Франсиско де Вийава (1613 г.)<sup>136</sup>. Эмблема наделялась скрытым смыслом, трактовка которого различалась в зависимости от степени образованности зрителя. Ведь помимо изображения она включала очень краткую надпись и подпись, отсылающую к древним или современным текстам и только усложняющую восприятие зримого образа<sup>137</sup>. Форма обрамления эмблемы, которая может быть круглой, овальной, октагональной или в виде картуша, а также принцип отражения макрокосма в микрокосме берут свое начало от эпохи маньеризма. Таким образом, барочная гирлянда заимствовала от эмблемы типологию и сложное аллегорическое содержание, ведь роль надписи и подписи в ней выполняют цветы. Об эмблематике цветка писал, например, Кальдерон<sup>138</sup>.

В качестве примера можно привести гирлянду на тему *vanitas*, написанную Хуаном де Арельяно и Франсиско Камило в 1646 году (Рис. 16). Эта картина, как нам представляется, может быть связана со смертью в 1646 году принца Бальтасара Карлоса — единственного на тот момент сына Филиппа IV и наследника испан-

<sup>127</sup> Palomino A. Op. cit., p. 130.

<sup>128</sup> Ibid., p. 133–134.

<sup>129</sup> Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 48–49.

<sup>130</sup> Садков В. А. Указ. соч., с. 10–11.

<sup>131</sup> Подробнее про сборники эмблем см.: Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 17–26.

<sup>132</sup> Biblioteca digital de Emblemática Hispánica // URL: <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/> (дата обращения: 18.03.2016).

<sup>133</sup> Садков В. А. Указ. соч., с. 4.

<sup>134</sup> Biblioteca digital de Emblemática Hispánica.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 7.

<sup>138</sup> Вот пучок цветов прекрасных,  
А цветы — язык эмблем.  
Жизнь мою в иероглифах  
Излагает мой букет:  
Утром расцвела гвоздика  
И увянула в обед.

Лукина Т. А. Цветочный натюрморт, эмблемы и естественнонаучная иллюстрация. — URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/BOOKS/MERIAN/PART02/PART02.HTM> (дата обращения: 11.04.2016).

ского престола. Ведь оба художника работали при королевском дворе<sup>139</sup>, а значит, глубоко переживали это трагическое для всей страны событие. Диагональная линия, идущая от оранжевых лилий и подсолнечника, традиционно монархических цветков<sup>140</sup>, и ведущая к красной гвоздике, означает то, что душа юного принца уже находится в лучшем мире, а на его возраст могут указывать путти. На связь с Бальтасаром Карлосом могут намекать птица и записка, которую мы видим слева внизу. К тому же гирлянда по-испански может обозначаться словом «*corona*», которое имеет и другие значения — например, нимб или королевский венец. Тему суеты сует передают саркофаг, череп и песочные часы в центральной части, а также осыпающиеся цветы в гирлянде. Некоторые из них, например тюльпаны и нарциссы, связаны со смертью, однако другие, такие как пионы и лилии, наоборот намекают на бессмертие<sup>141</sup>. Майский жук, представленный рядом с красной гвоздикой, которая также является символом бренности, означает возможность воскресения<sup>142</sup>. Фигуры двух путти в центре почти полностью повторяют правую часть картины «*Homo bulla est*» (лат. «человек есть мыльный пузырь») из аукционного дома Доротеум (*Рис. 17*)<sup>143</sup>, что говорит о том, что источником для обоих художников, возможно, послужила одна и та же гравюра.

Но данная гирлянда, как и эмблема, заключает в себе несколько смысловых пластов. Например, она также представляет собой модель Вселенной, где цветы, как планеты, окружают неподвижное композиционное и смысловое ядро картины, напоминающее солнце. Впечатление космоса также создает глубокий черный фон, из которого на наших глазах как будто рождается природная материя. Такая ассоциация, возникающая при сравнении работы Франсиско Камило «Аллегория планет» (1641–1643 гг.) с вышеупомянутой гирляндой, неслучайна, ведь к тому времени уже были сделаны астрономические открытия Н. Коперника, Г. Галилея, Дж. Бруно и И. Кеплера. Поскольку мироздание с его вечно обновляющимися природными циклами, подобно цветку, «увядающему» ночью и «возрождающемуся» утром, то цветочную гирлянду можно отождествить с частицей божественной мудрости, создавшей Вселенную. Об этом свидетельствует фраза из Библии о том, что мудрость «возложит на голову твою прекрасный венок...»<sup>144</sup>. Ту же мысль иллюстрирует эмблема № 81 из испанской версии сборника Альчато, где венок на голове Антероса, представляющего собой аллегория добродетельной любви, символизирует мудрость («любовь к познанию»), которой Бог воспламеняет души людей. Рядом с Антеросом лежат еще три венка, обозначающие другие христианские добродетели — силу, умеренность и справедливость.

<sup>139</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/camilo-francisco/47b645ce-41bc-4501-bd3f-be6399a32640>; <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/arellano-juan-de/241ae612-3ccd-4311-83e9-80c61fa262fc?searchMeta=juan%20de%20arellano> (дата обращения: 04.04.2016).

<sup>140</sup> Peter Greif, *op. cit.*

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Звездина Ю. Н. Указ. соч., с. 83.

<sup>143</sup> Хотя специалист, занимающийся атрибуцией этой работы, отнес ее к голландской школе, по стилю и композиции она очень близка к картине «Аллегория бренности» фламандского художника Каспара Якоба ван Опсталя Старшего, хранящейся в ГЭ и датированной 1660-ми годами (илл. на URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/46287/?lng=ru&l>). Поэтому мы считаем спорной атрибуцию данного произведения.

<sup>144</sup> Библия, Книга Притчей Соломоновых, 4: 9.

Гирлянда также отсылает к теме райского сада, поскольку свойственная барокко овальная форма цветочной рамы-гирлянды символизирует вечность<sup>145</sup>. Но в то же время в гирляндах постоянно звучит тема *vanitas*, поскольку в Библии, а также в текстах, стихах и эмблемах XVII века с цветком часто сравнивают быстро угасающую человеческую жизнь и время в целом. Так, в Книге Иова говорится, что «человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печальми: как цветок, он выходит и опадает...»<sup>146</sup>. Об этом же пишет Кальдерон в своем сонете «К цветам»<sup>147</sup>, и этой же теме посвящена надпись в эмблеме № 90 из сборника Габриэля Ролленхагена (1611 г.): «время — это увядающий цветок, заключенный в круг вечных истин»<sup>148</sup>. Иногда с цветком сравнивается душа человека, как в эмблеме из книги «Исторические сведения о болезни, смерти и похоронах просвещенной королевы Испании доньи Марии Луизы Орлеанской», написанной в Мадриде в 1690 году Хуаном де Вера Тассис и Вийяроэлем (Рис. 18). Мы видим изображение смерти в виде скелета, указывающей на ирис — символ надежды на спасение души, о чем может свидетельствовать октагональная рама-картуш<sup>149</sup> вокруг эмблемы.

Кроме того, гирлянда прославляет сюжет, помещенный внутри нее, и заказчика. Причем если овал вытянут по вертикали, то он сразу же отсылает нас к форме мандорлы, которая символизирует плавный переход нашей души во время молитвы в сферу трансцендентного<sup>150</sup>. То есть сама вставная конструкция гирлянды, развивая ренессансную концепцию картины как «окна в мир», служит своеобразным порогом, отделяющим наш реальный мир от мира сакрального и нереального. Такая форма говорит о том, что гирлянда является символом духовной защиты человеческой души от хаоса внешнего мира, а распустившиеся цветы как часть все время меняющегося природного цикла означают ее возрождение после молитвы. На связь с душой намекает центричность композиции, ведь душа — это средоточие нашего внутреннего мира. Кроме того, иногда внутри

<sup>145</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>146</sup> Книга Иова, 14: 12.

<sup>147</sup> *Еще с утра прекраснее растений  
Не видел ты; еще с утра блистали  
Цветы, но вечером, в печали,  
Они уж спят в объятых холодной сени.*

*Жизнь пронеслась быстрее легкой тени:  
Мы расцвели — и сразу же увяли.  
Бутон раскрылся — лепестки опали.  
И это все — всего в одно мгновенье.*

*Встречая эту жизнь улыбкой милой,  
Мы поутру наивны, словно дети,  
Не ведая, что к вечеру в могилу*

*Опустят нас с молитвою унылой;  
Что, словно дни, века мелькают эти,  
И беззащитна жизнь пред смертной силой.*

(URL: <http://regenta.livejournal.com/651361.html> (дата обращения: 07.04.2016).

<sup>148</sup> Илл. на URL: <http://blackpaint20.tumblr.com/post/125153707461/time-is-a-fading-flowre-thats-found-within>.

<sup>149</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>150</sup> Ibid. Кстати, используемые цветы-символы и ассоциация формы гирлянды с мандорлой ведут свое происхождение от средневековых миниатюр.

гирлянды встречается изображение летящей птицы, которое как раз символизирует душу человека<sup>151</sup>. Выходит, что ренессансная трактовка картины как «окна в мир» в эпоху барокко наполняется новым духовным содержанием, являясь метафорой погружения человеческой души в себя через обращение к Богу.

Этот тезис подтверждает «Гирлянда из роз, гвоздик, анемонов, вьюнков, гиацинтов, тюльпанов, ландыша и бабочки», написанная Хуаном ван дер Хаменом (Рис. 19). Ее можно трактовать как модель мироздания, поскольку в совершенную форму тондо вписаны семь крупных цветов, обозначающих различные природные и религиозные циклы, которые находятся в вечном движении и обновлении. Так, семь цветов могут символизировать планеты, дни недели, таинства, добродетели, пороки, дары святого духа, дела милосердия, науки и искусства и так далее. Душа человека, изображенная в виде бабочки, хотя и помещена в центре, подчиняется этим бесконечным циклам, что подчеркивается гораздо большим размером цветов и их доминирующей ролью в композиции.

Другим примером может быть ранее упомянутая картина Хуана Баттиста де Эспинозы «Букет цветов в морской раковине с орехами и инжиром, окруженный венком из цветов и фруктов» (ок. 1645 г.). Она посвящена теме природного цикла, отождествляемого с духовным возрождением. Тюльпаны, вишни, душистый табак и завядшие цветы указывают на смерть. Грецкие орехи обозначают смертную оболочку, а раковина — душу человека, воскресшую словно цветы благодаря вере в Христа, которую часто называют живой водой. На бессмертие намекают белая роза, виноград, инжир, красный узел внизу, плющ и лилия возвышающаяся, изображение которой есть у Хуфнагела<sup>152</sup>. Также звучит тема времен года и стихий<sup>153</sup>. Сам же мотив раковины, из которой прорастают цветы, скорее всего, был заимствован у нидерландского художника Бальтазара ван дер Аста<sup>154</sup>.

Таким образом, натюрморт-гирлянда является ярким примером эмблематического натюрморта как по своей форме, так и по содержанию. В ней идеи Контрреформации сочетаются с темами метаморфоз и быстротечности жизни, при этом все они в равной степени отражают полное противоречий мировоззрение эпохи Барокко.

## II. РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

### а) Предыстория гирлянды

Как уже было сказано выше, мотив гирлянды появился еще в Древнем Египте, где «венки оправдания», венчающий голову умершего правителя, служил на загробном суде доказательством его невиновности<sup>155</sup>. Такой венки мы видим на фаюмских портретах и в росписях гробниц<sup>156</sup>. Первое изображение гирлянды, не

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Илл. на URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/2327/joris-hoefnagel-and-georg-bocskay-scarlet-turks-cap-rhinoceros-beetle-and-pomegranate-flemish-and-hungarian-1561-1562-illumination-added-1591-1596/>.

<sup>153</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>154</sup> Илл. на URL: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/ast/>.

<sup>155</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>156</sup> Илл. на URL: <http://www.liveinternet.ru/tags/%C2%E5%ED%E8%EA+%EE%EF%F0%E0%E2%E4%E0%ED%E8%FF/>.

имеющее сакрального значения, создал древнегреческий художник Павзий (IV в. до н. э.). Как сообщает Плиний Старший в своем сочинении «Естественная история», он написал свою возлюбленную Гликеру, занимающуюся плетением венка, ведь именно она изобрела гирлянду. Поскольку девушка зарабатывала себе на жизнь, продавая свои венки, то такое изображение стали называть «stephanopolis» (греч. «продащица гирлянд») <sup>157</sup>. Павзий и Гликера воплощают тему создания красоты с помощью живописи и плетения гирлянды, которая в античности, а затем и в XVII столетии символизировала противостояние искусства и природы <sup>158</sup>. Иллюзорное качество барочного натюрморта, и в частности гирлянды, связанное с идеей «подражания природе», также восходит к древнегреческой живописи, а конкретно — к Зевксису, который так натуралистично написал виноград, что птицы хотели его склевать <sup>159</sup>. В античности гирлянды также использовали в качестве декораций во время празднеств, причем как религиозных, так и светских <sup>160</sup>. В Древнем Риме мотив венка встречается в скульптуре, архитектурной декорации и монументальной живописи, например во внутренней части Алтаря мира (13 г. до н. э.) <sup>161</sup>, на фризе храма Весты в Тиволи (I в. до н. э.) <sup>162</sup>, на саркофагах <sup>163</sup>, а также во фресках дома Ливии на Палатине (I в. до н. э.) <sup>164</sup>. На территории Испании наиболее примечательна мозаика III века из музея Санта Крус в Толедо <sup>165</sup>, где в восьмиугольник вписана гирлянда, которая в свою очередь окружает изображения рыб, то есть перед нами пример эмблематической композиции. Таким образом, уже в древности гирлянда была одновременно и декоративным мотивом, и важным смысловым элементом, выполнявшим прославательную и религиозно-охранительную функции. С самого начала она была связана с потусторонним и божественным миром. К тому же к теме вечности и памяти отсылало претворение этого мотива в скульптуре.

Затем гирлянда, как и многие другие античные мотивы, переходит в раннехристианские мозаики и коптские ткани, то есть она сохранила за собой роль декоративного элемента в композиции, но при этом ее символическое наполнение поменялось в связи с появлением новой религии <sup>166</sup>. Важно отметить, что Федерико Борромео, как и другие реформаторы Церкви, в частности его друг

<sup>157</sup> Плиний Старший. Естественная история, кн. 35, гл. 125 // URL: [http://annales.info/ant\\_lit/plinius/35.htm](http://annales.info/ant_lit/plinius/35.htm) (дата обращения: 15.04.2016).

<sup>158</sup> Felix Scheffler, Luis Ramón-Laca. Op. cit., p. 140.

<sup>159</sup> Садков В. А. Указ. соч., с. 12.

<sup>160</sup> Маркова Н. Ю. Указ. соч.

<sup>161</sup> Илл. на URL: <http://cyarthistory.wikispaces.com/ara+pacis+augustae>.

<sup>162</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo\\_de\\_Vesta\\_05.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_de_Vesta_05.jpg).

<sup>163</sup> В качестве примера можно привести саркофаг с гирляндами и сценами мифа о Тесее и Ариадне из Метрополитен-музея (130–150 гг. н. э.). Илл. на URL: <http://vittasim.livejournal.com/142124.html>.

<sup>164</sup> Илл. на URL: <http://venividi.ru/node/1167>.

<sup>165</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_de\\_Santa\\_Cruz.\\_Toledo.\\_04.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_de_Santa_Cruz._Toledo._04.jpg).

<sup>166</sup> Примерами могут служить «Квадратная вставка завесы с изображением обращенной вправо куропатки, окруженной цветочной гирляндой» (Египет, IV в., ГМИИ. Илл. на URL: [http://www.arts-museum.ru/events/archive/2010/12/tkan/index.php?sea\\_val=%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0](http://www.arts-museum.ru/events/archive/2010/12/tkan/index.php?sea_val=%D0%B2%D1%8B%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0)) и мозаики Неаполитанского баптистерия (сер. IV века, илл. на URL: <http://sibeaster.livejournal.com/49755.html>).

Фелипе Нери, был увлечен христианской археологией и священной историей. Он пытался доказать истинность католицизма через его раннехристианское происхождение, поэтому гирлянда для него могла иметь не только религиозное, но и историческое значение<sup>167</sup>.

В Средние века был выработан символический язык цветов, а цветочные бордюры во фламандских миниатюрах и изображения Мадонны в розовом саду повлияли на иконографию гирлянд XVII века. Ведь уже в них мы видим обрамление, соотносящееся по смыслу с центральным религиозным образом. Воспитательная функция цветка, усилившаяся в эпоху барокко благодаря эмблемам, также восходит к Средневековью<sup>168</sup>.

В искусстве итальянского Ренессанса гирлянда все еще оставалась мотивом, украшающим интерьер светской или церковной постройки, однако к трем другим ее функциям добавилась эстетическая, связанная с мировоззрением самой эпохи. В качестве примера можно привести рафаэлевские фрески plafона лоджии Психеи на вилле Фарнезина (нач. XVI века)<sup>169</sup> или фрески потолка капеллы Элеоноры Толедской в Палаццо Веккио во Флоренции (1540–1541 гг.)<sup>170</sup>, автором которых был Аньоло Бронзино. Что касается религиозной живописи, то гирлянду как прославляющий мотив, имеющий скрытый смысл, можно видеть в работах Андреа Мантеньи<sup>171</sup>, Козимо Тура<sup>172</sup> и Карло Кривелли (XV в.)<sup>173</sup>. Лука делла Роббиа (XV в.)<sup>174</sup> также использовал гирлянды в своих майоликовых композициях.

Таким образом, расцвет гирлянды в эпоху барокко был подготовлен уже сложившейся к этому времени изобразительной традицией. Сначала образ внутри нее становится объектом религиозного почитания, а затем коллекционеры начали оценивать ее эстетические и декоративные качества. Однако отличие барочного венка состоит в том, что он становится самостоятельным жанром живописи, вобрав в себя все те функции, которые приобрел мотив гирлянды за свою долгую историю.

### **б) Первые примеры гирлянд в испанской живописи**

Сложение иконографии испанских барочных гирлянд можно проследить на примере двух мадридских миниатюр, которые уже упоминались в этой работе. Речь идет о «Дворянской грамоте идальго Франсиско де Тапиа» (1575 г.) и «Статуте короля испанского Филиппа II» (1609 г.), где цветочные бордюры явно написаны под влиянием фламандских молитвенников более раннего времени. Это

<sup>167</sup> Подробнее см.: *Susan Merriam*. Op. cit., p. 37–41.

<sup>168</sup> Илл. см.: *Маркова Н. Ю.* Указ. соч.

<sup>169</sup> Илл. на URL: <http://spratto.livejournal.com/6610.html>.

<sup>170</sup> Илл. на URL: [http://art.biblioclub.ru/picture\\_58365\\_freski\\_kapellyi\\_eleonoryi\\_toledskoy\\_v\\_palatstvo\\_vekkio\\_vo\\_florentsii\\_ropis\\_potolka\\_v\\_tsentre\\_troitsa\\_sprava\\_stigmatizatsiya\\_sv\\_32\\_frantsiska\\_sleva\\_sv\\_32\\_ioann\\_evangelist\\_na\\_ostrove\\_patmos\\_naverhu\\_kayuschisya\\_sv\\_32\\_ieronim\\_vnizu\\_arhangel\\_mihail/](http://art.biblioclub.ru/picture_58365_freski_kapellyi_eleonoryi_toledskoy_v_palatstvo_vekkio_vo_florentsii_ropis_potolka_v_tsentre_troitsa_sprava_stigmatizatsiya_sv_32_frantsiska_sleva_sv_32_ioann_evangelist_na_ostrove_patmos_naverhu_kayuschisya_sv_32_ieronim_vnizu_arhangel_mihail/).

<sup>171</sup> Илл. на URL: <http://gallerix.ru/storeroom/33937639/N/1343723192/>.

<sup>172</sup> Илл. на URL: <http://gallerix.ru/album/National-Gallery-London-2/pic/glr-2068647092>.

<sup>173</sup> Илл. на URL: [https://artchive.ru/artists/279~Karlo\\_Krivelli/works/18725~Madonna\\_stratej\\_Khristovykh](https://artchive.ru/artists/279~Karlo_Krivelli/works/18725~Madonna_stratej_Khristovykh).

<sup>174</sup> Илл. на URL: <http://nicolaitroitsky.livejournal.com/5539555.html>.



объясняется тем, что Фландрия с конца XVI века находилась под протекторатом Испании<sup>175</sup>, а значит, у них было общее культурное пространство.

Миниатюру из «Дворянской грамоты», где в центре изображена сцена поклонения Богородице и младенцу Христу, можно сравнить с миниатюрами «Часослова Гастингса» (XV в., Британская библиотека)<sup>176</sup> и «Псалтыри» (ок. 1500 г., Ирландский колледж в Париже)<sup>177</sup>. Их сближают наличие четких границ, отделяющих центр от бордюра, золотой фон последнего, схожий набор цветов и аппликативный принцип их изображения. Однако, кроме синего ириса, являющегося атрибутом Царицы Небесной<sup>178</sup>, сложно узнать конкретные цветы. Они скорее оформляют бордюр, нежели образуют вокруг центрального сюжета раму, как и в «Псалтыри».

В миниатюре из «Статута» уже похожая на гирлянду цветочная композиция окружает сцену видения Филиппу II и Филиппу III Богородице и младенца Христа. Рядом с ними также представлены святые Франциск Ассизский и апостол Пётр. На раме мы видим не только более натуралистично трактованные цветы, среди которых можно назвать ирис, розы, маргаритки и водосбор, но и различных насекомых. Удод и дятел, возможно, намекают на то, что Св. Франциск Ассизский проповедовал птицам. Вазы с букетом цветов символизируют тело, наполненное духом<sup>179</sup>, а сам этот мотив встречается, например, в «Часослове Ротшильда» или в «Часослове Хуаны Безумной» (ок. 1500 г., Британская библиотека)<sup>180</sup>.

Первые испанские гирлянды, созданные Антонио Мохедано между 1601 и 1609 годами, декорируют потолок Главного зала севильского Архиепископского дворца<sup>181</sup>. Они расположены сбоку от центральных образов, написанных разными мастерами маслом на холсте и заключенных в рамки, и окантуют картуши с эмблематическими изображениями так же, как и бандероли с текстами из Ветхого Завета. Эти изображения в венках на тему защиты Церкви и спасения души были вдохновлены фламандскими гравюрами. Кроме того, они встречаются в испанских сборниках эмблем. Так, образ орла присутствует в книге Хуана де Борха (эмблема № 6)<sup>182</sup>, где он символизирует духовное возрождение, поскольку летает выше остальных птиц и потому может опалить свое оперение. В гирляндах также представлены яблоки и гранаты, которые

<sup>175</sup> Кузнецов Ю. И. Указ. соч., с. 13.

<sup>176</sup> Илл. на URL: <http://irisy-art.livejournal.com/46123.html>.

<sup>177</sup> Илл. на URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post221670958/>.

<sup>178</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>179</sup> Долгодрова Т. А. Испанские шедевры. Редчайшие издания XV–XVII веков, хранящиеся в Российской государственной библиотеке // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7309.php> (дата обращения: 18.04.2016).

<sup>180</sup> Илл. на URL: <http://www.liveinternet.ru/users/karinalin/post377285781/>.

<sup>181</sup> Илл. на URL: <http://onsevilla.com/2012/10/visitas-palacio-arzobispal-sevilla.html>. Такие же орнаменты украшают галерею прелата в том же дворце (Lopez, Jose Fernandez. Op. cit., p. 146).

<sup>182</sup> Илл. на URL: <http://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindConditionalEmblems4Work.do?action=Search&startIndex=1&count=3&first=1&author=Todos+los+autores&briefTitle=Todas+las+obras&startIndexEmblem=1&mote=&moteCondition=Algunas&images=Aguila%2fAnimales%2fAves%3b%2fGuila%2fAnimales%2fAves%3b%2fGuila+de+agua%2fAnimales%2fAves%3b%2fGuila+imperial%2fAnimales%2fAves%3b%2fGuila+imperial%2fHumano%2fHer%e1ldica%3b%2fGuila+real%2fHumano%2fHer%e1ldica&imageCondition=&versesType=&strophe=&language=&keyCondition=Algunas&keys=&authorityCondition=Algunas&authorities=&nameCondition=Algunas&names=>.

соответственно являются символами греха и благодати<sup>183</sup>. Натуралистический характер этих гирлянд напоминает гротески Джованни де Удине в Ватикане<sup>184</sup>. Ф. Пачеко отмечает, что А. Мохедано также написал фестоны из фруктов в клубе монастыря Св. Франциска<sup>185</sup>.

Таким образом, благодаря опыту миниатюр и монументальной живописи в начале XVII столетия в Испании уже существовала идея натюрморта-гирлянды, хотя она еще была декоративным элементом, а не самостоятельным жанром.

### **в) Фламандское влияние. Создатель жанра Хуан ван дер Хамен-и-Леон**

Первым, кто начал создавать картины-гирлянды и фактически ввел этот новый жанр в Испанию, был Хуан ван дер Хамен (1596–1631 гг., Мадрид)<sup>186</sup>. Художник, сыгравший ключевую роль в рождении и развитии испанского натюрморта, писал также религиозные и аллегорические композиции, портреты и пейзажи, а также сочинял стихи<sup>187</sup>. Отец Хуана был родом из Фландрии, а мать была наполовину испанкой, наполовину фламандкой<sup>188</sup>, поэтому фламандское влияние на этого мастера очевидно. К тому же он, как и его отец, входил в почетную королевскую гвардию лучников<sup>189</sup>, капитаном которой был небезызвестный Жан де Круа, ставший его главным покровителем<sup>190</sup>.

Первый королевский заказ, натюрморт с фруктами и дичью, Хуан получил в 1619 году<sup>191</sup>, и после этого на протяжении 1620-х годов писал натюрморты для придворных, которые вскоре принесли ему известность<sup>192</sup>. В 1627 году он вместе с 11 другими претендентами участвовал в конкурсе среди королевских живописцев на получение твердого оклада, но не добился успеха<sup>193</sup>. Интересно, что Франсиско Пачеко упомянул только Хуана ван дер Хамена как художника, специализирующегося на живописи цветов: «В наше время не хватает тех, кто посвящает себя этой живописи, из-за простоты ее создания и восторга, который вызывает ее многообразие, и среди тех, кто усиленно и искусно занимался данным видом живописи, можно назвать Хуана ван дер Хамена — лучника из королевской гвардии»<sup>194</sup>. Лопе де Вега, с которым дружил художник<sup>195</sup>, также восхвалял именно его цветочные композиции: «Ван дер Хамен, которого Флора наделила ролью Авроры»<sup>196</sup>. Он даже посвятил художнику один из своих

<sup>183</sup> Lopez, Jose Fernandez. Op. cit., p. 136–145.

<sup>184</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 173.

<sup>185</sup> Lopez, Jose Fernandez. Op. cit., p. 147.

<sup>186</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 23.

<sup>187</sup> Ibid, p. 15–16.

<sup>188</sup> Ibid., p. 46.

<sup>189</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hamen-y-leon-juan-van-der/5f6d1fb9-4d82-4050-85a9-9f6f27b9bc96> (дата обращения: 20.04.2016).

<sup>190</sup> Felix Scheffler, Luis Ramón-Laca. Op. cit., p. 135–139.

<sup>191</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 54.

<sup>192</sup> Museo Nacional del Prado, URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hamen-y-leon-juan-van-der/5f6d1fb9-4d82-4050-85a9-9f6f27b9bc96> (дата обращения: 21.04.2016).

<sup>193</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 217.

<sup>194</sup> Pacheco F. Op. cit., p. 511.

<sup>195</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 116.

<sup>196</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 233.

сонетов<sup>197</sup>. О связи между цветами и Церковью рассуждает в одной из своих многочисленных книг старший брат Хуана Лоренцо ван дер Хамен, который был католическим священником, теологом и гуманистом<sup>198</sup>: «Что мы находим, то делим между всеми святыми и патриархами, мы вместе видим, и все это заключено в тебе и с особыми благами. Пурпурные ирисы от патриархов и пророков, свежие розы от мучеников, фиолетовые фиалки от исповедников, белые лилии от дев, красные гранаты от набожных монахов-созерцателей: так что ты находишься в Церкви, а человек находится в мире, который является крошечным шаром и неполным раем»<sup>199</sup>. Все это говорит о том, что Хуан ван дер Хамен был не только известным и выдающимся живописцем, но и очень образованным человеком.

Определяющим фактором в сложении его собственного стиля стало именно фламандское влияние. Сначала Хамен испытал влияние Хуана Санчеса Котана<sup>200</sup>, а затем на него повлияли работы Осиаса Беерта, Рубенса и Снейдерса. Беерт выполнял цветы в картине Рубенса «Павзий и Гликерия»<sup>201</sup>, которая, очевидно, послужила образцом для картины Хамена «Подношение Флоре» 1627 года<sup>202</sup>, заказанной Жаном де Круа<sup>203</sup>. Кстати, статуя Юпитера на заднем плане картины была заимствована из гравюры Хендрика Гольциуса и Яна Санредама (1596 г.)<sup>204</sup>. Рубенс прибыл в Мадрид в 1628 году в качестве дипломата, чтобы уладить конфликт между Англией и Испанией. Хотя нет ни одного документального подтверждения того, что он напрямую контактировал с Хаменом, его влияние на последнего, несомненно, имело место, тем более что фламандец привез с собой восемь своих картин и не переставал писать, находясь при дворе Филиппа IV. Следует также упомянуть о том, что пара гирлянд, написанная Хаменом для летних покоев короля (исп. «Quarto bajo de verano») в мадридском Алькасааре, должна была дополнять гирлянду из цветов и фруктов, поддерживаемую путти, кисти Рубенса и Снейдерса<sup>205</sup>.

Однако Хамен также был знаком с итальянской живописью, о чем говорит караваджистское освещение в его картинах. Многие итальянские мастера, правда не специализирующиеся на натюрмортах, работали в то время в Испании. Например, Анжело Нарди, Висенте и Бартоломе Кардучо и многие другие<sup>206</sup>. Вильям

<sup>197</sup> *Суредра Ж.* Золотой век в искусстве Испании. Мастера и шедевры. — М.: Арт-Родник, 2008. — С. 67–68.

<sup>198</sup> Jose Antonio Alvarez y Baena. Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid // URL: <https://books.google.es/books?id=63YjY4Jlt2EC&pg=PA378&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 21.04.2016).

<sup>199</sup> *Jordan, William B.* Op. cit., p. 134.

<sup>200</sup> La belleza de lo real, p. 47.

<sup>201</sup> Музей Ринглинга, масло на холсте, 1613 г., 203 × 194 см, илл. на URL: <http://x.gallerix.ru/album/Rubens/pic/glr-x-2265893095>.

<sup>202</sup> *Bergström, Ingvar.* Op. cit., p. 33. Прадо, масло на холсте, 216 × 140 см. Илл. на URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/an-offering-to-flora/c88920b3-3290-4e3d-8574-bef02ea65c88?searchMeta=offering%20to%20flora>.

<sup>203</sup> *Jordan, William B.* Op. cit., p. 176–177.

<sup>204</sup> *Felix Scheffler, Luis Ramón-Laca.* Op. cit., p. 140. Илл. там же, с. 142.

<sup>205</sup> *Jordan, William B.* Op. cit., p. 224–229. Илл. см.: там же, с. 229.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 27.

Джордан даже высказывает предположение, что Хамен мог учиться у Висенте Кардучо или Эухенио Кахеса<sup>207</sup>. Во всяком случае с Кахесом они вместе работали в монастыре Trinitarios Calzados на улице Аточа в Мадриде<sup>208</sup>. Для нас же особенно важна фигура Джованни Баттиста Крешенци — римского вельможи, художника-любителя и покровителя испанских натюрмортистов Хуана Фернандеса Лабрадора и Антонио де Переды<sup>209</sup>, который также мог покровительствовать Хуану ван дер Хамену. Кроме того, именно Крешенци привнес в Мадрид интерес к караваджизму<sup>210</sup>. Не стоит забывать также и о том, что при Филиппе III между Испанскими Габсбургами и Медичи существовали дипломатические связи, благодаря которым члены этого семейства присылали королю и аристократам работы современных флорентийских художников<sup>211</sup>.

Как было сказано ранее, еще в 1621 году Хамен написал две гирлянды горизонтального формата с поддерживающими их путти, предназначенные для летних покоев короля в мадридском Алькасаре<sup>212</sup>. Но поскольку они не сохранились, принято считать, что первыми его опытами в этом жанре были парные пейзажи, датированные 1628 годом<sup>213</sup>. Интересно, что в это же время он заинтересовался пейзажной живописью, также почти неразвитой в Испании<sup>214</sup>. Этот импульс мог исходить как от Джованни Баттиста Крешенци, так и от Жана де Круа, которые очень ценили пейзажи, что видно по описям их коллекций. В описи имущества самого Хамена упомянуто 22 пейзажа, однако большинство из них не закончены<sup>215</sup>. По ней же можно заметить, что стремление работать в новых жанрах шло параллельно с изменением форматов и основ картин, поскольку художник помимо обычного холста писал свои работы на меди и дереве и выбирал для них восьмиугольный или овальный формат<sup>216</sup>. Обе новации — следствие фламандского происхождения жанра натюрморта-гирлянды, ведь первая картина такого типа была написана маслом на медной пластине и имела овальную форму. К сожалению, центральная часть обеих гирлянд почти полностью утрачена из-за неудачной реставрации 1966 года и последующих записей<sup>217</sup>, но мы все же постараемся их охарактеризовать.

Хотя сама типология гирлянд взята от Яна Брейгеля Старшего, энергичный мазок, интенсивные теплые тона и контрастная светотень напоминают работы О. Беерта. Горизонтальный формат гирлянд также мог быть заимствован из фламандской живописи<sup>218</sup>. Что касается пейзажного мотива, заключенного внутри

<sup>207</sup> Ibid., p. 51.

<sup>208</sup> Ibid., p. 130.

<sup>209</sup> Ibid., p. 74.

<sup>210</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 115.

<sup>211</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 25.

<sup>212</sup> Ibid., p. 229; 246.

<sup>213</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 34.

<sup>214</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 233.

<sup>215</sup> Ibid., p. 248.

<sup>216</sup> Ibid., p. 233.

<sup>217</sup> Ibid., p. 236–237.

<sup>218</sup> Примером может служить картина «Мадонна с младенцем и ангелами» Франса Эйкенса (продана на аукционе Christie's в 2014 году, масло на дереве, 86,5 × 63,5 см. — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Ykens\\_The\\_Madonna\\_and\\_Child\\_with\\_attendant\\_angels\\_in\\_a\\_sculpted\\_cartouche.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Ykens_The_Madonna_and_Child_with_attendant_angels_in_a_sculpted_cartouche.jpg)).

гирлянды, то фламандцы и итальянцы создавали такие картины уже во второй половине XVII века<sup>219</sup>, а Ян Брейгель Старший, хотя и писал самостоятельные пейзажи, включал их в свои гирлянды лишь как фон для фигур. Выходит, что испанец оказался первым, кто ввел пейзаж в круг сюжетов, которые может окружать гирлянда.

Цветы, тщательно выписанные и обладающие тактильными качествами, расположены симметрично и близко друг к другу, образуя строгий законченный силуэт декоративной рамы. Сами пейзажи относятся к типу Пауля Бриля, чьи картины были известны благодаря гравюрам Яна Саделера<sup>220</sup>, 73 из которых находились в мастерской Хамена<sup>221</sup>. Важно отметить, что Я. Саделер около 1600 года создал гравированную гирлянду с Мадонной чётков в центре (Рис. 20), и в этом плане вполне мог повлиять на Хамена. Пейзажи состоят из двух частей: передний план со скалистыми образованиями и деревьями более темный и содержит много пигментов на земляной основе, поэтому очень уязвим к чисткам и полировке. Серебристые дали в левой части, где нашему взгляду открывается вид на горы, реки и дома, сохранились лучше благодаря белой свинцовой краске, придавшей устойчивость к растворителям<sup>222</sup>. Прием цветовоздушной перспективы позволил добиться атмосферического эффекта, столь характерного для фламандского пейзажа.

Пейзаж, хранящийся в Hood Museum of Art, благодаря впечатлению величественности природы напоминает панорамы Рубенса<sup>223</sup>, Яна Брейгеля Старшего<sup>224</sup> или того же Пауля Бриля. Обилие белоснежных цветов, означающих чистоту веры, а также тех, которые непосредственно связаны с Христом, такие как пуансеттия, подсолнечник и красные гвоздики<sup>225</sup>, как символически, так и композиционно указывают на фигуры пилигрима и отшельника в центре гирлянды. Символами Страстей Господних являются два щегла<sup>226</sup>, служащие декоративным средством акцентирования центра и подтверждающие использование прототипов. Например, изображения щегла мы часто можем видеть на картинах Ф. Снейдерса<sup>227</sup>.

---

<sup>219</sup> Абрахам Брейгель и Дженнаро Греко, «Вид Гаэтанского залива в гирлянде цветов», масло на холсте, 107×94,5 см (илл. на URL: <https://www.hampel-auctions.com/a/Abraham-Breughel-1631-1697.html?a=91&s=311&id=509032&q=8495&kid=8495&qq=>); Катарина Эйкенс, «Пейзаж внутри гирлянды», Прадо, конец XVII века, масло на холсте, 90×70 см (илл. на URL: <http://en.gallerix.ru/storeroom/1546275848/N/159829415/>); Франческо Дзуккарелли, «Пейзаж с лесом и рекой», масло на холсте, XVIII век (илл. на URL: <http://www.niceartgallery.com/ru/Francesco-Zuccarelli/A-wooded-river-landscape-with-figures-by-a-waterfall%2C-within-a-feigned-cartouche-decorated-with-a-garland-of-flowers.html>).

<sup>220</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 237. Илл. там же.

<sup>221</sup> Ibid., p. 310.

<sup>222</sup> Ibid., p. 237.

<sup>223</sup> «Осенний пейзаж с видом на замок Стен», Национальная галерея в Лондоне, 1636 г., 131,2×229,2 см, илл. на URL: [https://artchive.ru/artists/321~Piter\\_Paul\\_Rubens/works/36124~Osennij-pejzazh\\_s\\_vidom\\_na\\_zamok\\_Sten](https://artchive.ru/artists/321~Piter_Paul_Rubens/works/36124~Osennij-pejzazh_s_vidom_na_zamok_Sten).

<sup>224</sup> «Пейзаж с видом на деревню», Музей Ганновера, 1603 г., илл. на URL: <http://artist-gallery.ru/art/16181-pejzazh-s-vidom-na-derevnyu-1603-muzey-gannovera-breygel-yan-starshiy-1568-1625.html>.

<sup>225</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> Еще одним примером является «Натюрморт с птицами и окном», масло на дереве, 1610 г. (илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Snyders\\_-\\_Stillleben\\_mit\\_Obstschale,V%C3%B6geln\\_und\\_Fensterausblick.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Snyders_-_Stillleben_mit_Obstschale,V%C3%B6geln_und_Fensterausblick.jpg)).

Они изображены и на другой гирлянде Хамена, посвященной теме Непорочного Зачатия (Рис. 21).

Второй пейзаж находится в коллекции Meadows Museum и больше близок пейзажам Карраччи, о чем говорят бурная растительность и река на переднем плане, а также мотив города на заднем плане. Поскольку в центральной части отсутствует фигуративная сцена, то сакральную тему передают цветы в гирлянде. Среди них особенно выделяются подсолнечники, один из которых словно солнце венчает композицию, и въюнки с нарциссами, символизирующие соответственно смирение и любовь Бога к людям<sup>228</sup>. Изображение подсолнечника однолетнего может намекать на популярность этого растения в Испании, ведь именно испанцы в 1569 году привезли его из Перу, а потом он распространился по всей Европе<sup>229</sup>.

Интересно, что изначально художник задумывал поместить в центр гирлянд не пейзажи, а фигуративные композиции, однако по неизвестной нам причине два раза переписывал их. Благодаря рентгену мы можем увидеть, что гирлянда из Hood Museum of Art, судя по всему, окружала образы младенца Христа и Св. Екатерины Александрийской, поскольку рядом с ней представлены атрибуты мученичества — терновый венец и предмет, напоминающий колесо. Затем была выбрана сцена из Ветхого Завета, и, как пишет Вильям Джордан, это был переход через Красное море, на что указывают фигуры солдат и лошади<sup>230</sup>. В центре второй гирлянды мы видим образ другой святой, но так как она смотрит на небеса, то можно предположить, что перед нами аллегория веры. Поверх нее Хамен написал сцену, изображающую триумф Давида и опирающуюся на гравюру Антонио Темпеста на тот же сюжет, о чем говорят фигуры коня и танцующей девушки с бубном<sup>231</sup>. Использование гравюры А. Темпеста в качестве источника неслучайно, поскольку Хамен владел 26 работами этого гравера, некоторые из которых, как известно, послужили образцами для его картины «Вертумен и Помона»<sup>232</sup>. Сложный поворот лошади и фигура всадника с поднятой рукой в гирлянде с Иисусом Навином также напоминают гравюры итальянца<sup>233</sup>.

Еще одним примером заимствования композиции из гравюры является «Гирлянда со спящим младенцем Иисусом», написанная около 1628–1630 годов (Рис. 22). Скульптурность фигуры Христа сближает его с другой работой Хамена, где фигура мальчика, несущего вазу с цветами, была взята из гравюр, сделанных по античным образцам<sup>234</sup>. Кроме того, иконография спящего младенца Христа тесно связана с иконографией спящего амура и путто с черепом, а ведь эти мотивы, судя по большому количеству гравюр с их изображением<sup>235</sup>, были широко распространены в Италии, Германии и Нидерландах. Все они являются вариантами темы *memento mori*, поскольку сон в данном случае трактуется как смерть.

<sup>228</sup> Peter Greif, *op. cit.*

<sup>229</sup> Маркова Н. Ю. Указ. соч.

<sup>230</sup> Jordan, William B. *Op. cit.*, p. 236.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>233</sup> Илл. на URL: <http://www.mutualart.com/Artist/Antonio-Tempesta/6A9B569B2F005D74/Artworks>.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 231. Илл. см.: там же.

<sup>235</sup> Horst W. Janson. The Putto with the Death's Head // *The Art Bulletin*. — 1937. — Vol. 19. — No. 3. Илл. см.: p. 433–434; 441–442.

Об этом говорят положение фигуры, напоминающее сцену снятия с креста или положения во гроб, пустынный фон, а также множество символов будущих Страстей Господних, таких как терновый венец, три щегла, игральные кости, гвозди, крест, тюльпаны, красная гвоздика и красный анемон<sup>236</sup> прямо напротив Христа. Кстати, примерно этим же временем датируется цветная ксилография, выполненная неизвестным итальянским мастером по картине Гвидо Рени, на которой мы также встречаем изображения тернового венца и трех гвоздей. Однако образ Иисуса сообщает всем этим символам, в том числе и черепу, который можно идентифицировать как череп Адама, положительное символическое значение, то есть намекает на воскресение. То же самое означают корзина, хлеб, грот, оранжевые лилии и бархатцы<sup>237</sup>. Образ Христа ассоциируется с эмблемой № 45 из сборника Г. Ролленхагена, изображающей змея Уробороса, который обвился вокруг пучка с черепом (Рис. 23). Свернувшийся в кольцо змей и надпись «конец предвещает началом» указывают на тему вечности<sup>238</sup>, с которой как раз и связано учение Христа. Изображение спящего Иисуса Христа присутствует также на одной из картин Рубенса, датированной примерно 1615 годом<sup>239</sup>. Причем этот образ Ян Брейгель Старший затем окружил цветочной гирляндой<sup>240</sup>. Интересно, что этот сюжет часто встречается в итальянской и испанской живописи, например в работах Бартоломео Шедони, Франческо Альбани и Мурильо.

Композицию центральной части картины организует крест, поскольку тело Младенца повторяет положение горизонтальной перекладины, а дерево на заднем плане ритмически соотносится с образуемой крестом вертикальной диагональю. Важным средством выразительности является свет, который расставляет смысловые акценты. Он исходит от фигуры Христа, выделяя ее на фоне темного грота. Одна роза справа и цветок анютиных глазок слева тянутся к божественному источнику света, тем самым подчеркивая мистический характер всей сцены.

Скорее всего, картина предназначалась для молельни королевы, так как помощник архитектора Алонсо Карбонель писал, что видел там картину на этот сюжет. Правда, он не упоминал о том, что образ спящего Иисуса Христа был окружен гирляндой. Во всяком случае опись мастерской художника сообщает, что там был набросок, имеющий тот же размер, что и работа, описанная Карбонелем<sup>241</sup>.

Однако Хамен отталкивался в качестве иконографических тем не только от гравюр, но и от живописных произведений других мастеров. Например, образ Богоматери из «Гирлянды с Непорочным Зачатием» (1620-е гг.) вызывает в памяти картину Рубенса, созданную им во время пребывания в Мадриде по заказу маркиза Леганеса<sup>242</sup>. Но у Хамена фигура Девы Марии отличается почти классическим спокойствием, тогда как у фламандца она закручивается в стремительном движении. Кроме того, Хамен использовал свои натурные зарисовки, которые

<sup>236</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>237</sup> Ibid.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> «Мадонна молится о Младенце», Roscoix House, Антверпен, масло на дереве, 65 × 50 см. Илл. на URL: <http://www.nearyou.ru/rubens/415mary.html>.

<sup>240</sup> Масло на холсте, 109,5 × 84 см. Илл. на URL: [http://www.arcadja.com/auctions/ru/private/brueghel\\_jan\\_i/artworks/4081/5/](http://www.arcadja.com/auctions/ru/private/brueghel_jan_i/artworks/4081/5/).

<sup>241</sup> Jordan, William B. Op. cit., p. 232.

<sup>242</sup> Ibid., p. 187.

послужили образцами для некоторых групп цветов. Причем те же самые цветы, представленные в том же ракурсе, мы видим в других гирляндах, а значит, художник неоднократно пользовался этими образцами. Так, птицемлечник арабский, который также называют Вифлеемской звездой, и белые лилии почти идентичны тем, которые изображены в гирлянде из Hood Museum of Art, а пара оранжевых лилий повторяется в гирлянде со спящим младенцем Христом<sup>243</sup> и с Иисусом Навином.

Обязательными элементами иконографии Непорочного Зачатия являются бело-голубые одежды Мадонны, ореол из 12 звезд вокруг ее головы, путто с пальмовой ветвью, а также месяц и дракон под ее ногами. Дева Мария, которую в данном случае можно назвать Второй Евой или Женой Апокалипсиса, попирает изображенного в виде дракона Сатану, поскольку именно она избавила человечество от первородного греха, став матерью Спасителя<sup>244</sup>. Ее устойчивая фигура, находящаяся прямо в центре, и симметричное расположение цветов, характерных для разных времен года, уравнивают композицию. Среди них выделяются пуансеттия или Рождественская звезда, подсолнухи, гвоздики, чернушки, вьюнки, испанский дрок и, наконец, многочисленные атрибуты Мадонны, указывающие на ее целомудрие и связь с небесным миром. К ним относятся, например, белая орхидея каттлея напротив рук Богоматери, которая является самой красивой из семейства орхидных, ноготки, ирис, нарциссы слева от нее, белоснежные цветы калины в самом низу и несколько сортов роз, ведь Богоматерь также называют Розой Небес<sup>245</sup>. Все эти и другие цветы колористически и композиционно соотносятся с центральным образом, так что картина в целом представляет собой гармоничное единение природы, человека и искусства.

Как уже было сказано, в конце 1620-х годов Хамен начал не только творить в новых для себя жанрах, но и экспериментировать с материалами. Например, он начал писать гирлянды маслом на меди. Выбор техники живописи был обусловлен двумя причинами. Во-первых, эта техника была традиционной для Фландрии. Ее часто использовали для написания композиций малого размера, таких как миниатюры и гирлянды<sup>246</sup>. Во-вторых, медная основа меньше других подвержена разрушениям, а значит, дольше сохраняет яркость красочного слоя<sup>247</sup>.

Первыми работами, выполненными в этой технике, были две парные гирлянды из Meadows Museum (1620-е гг.)<sup>248</sup>. На одной из картин изображена Мадонна с младенцем во славе, а на другой — сцена видения младенца Христа Антонию Падуанскому. Массивные и объемные благодаря караваджисткому освещению фигуры в центре, а также разнообразные цветы в венке сближают эти картины с другими гирляндами. Однако вместо птиц здесь появляются бабочки, а цветы сильно укрупняются, став по размеру больше фигур. При этом

<sup>243</sup> Ibid., p. 240–242.

<sup>244</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> На меди писали свои гирлянды Ян Брейгель Старший, Ян Брейгель Младший, Даниэль Сегерс, Ян Филипп ван Тилен и другие. Хамен также создавал миниатюрные портреты на меди (Jordan, William B. Op. cit., p. 197).

<sup>247</sup> Ibid., p. 244.

<sup>248</sup> Ibid.



особое внимание отведено красным, розовым и желтым цветам, которые как бы образуют собственный семантический венок, поскольку связаны с темой страданий Христа. Речь идет, например, о розовой французской розе и цветке гранатового дерева<sup>249</sup>, как будто сошедших с книжных иллюстраций Хуфнагела. Цвет розы одновременно напоминает нам и о невинности Богоматери, и о мучениях ее Сына, а гранат является не только очень популярным цветком в Испании, но и символом воскресения. О самопожертвовании Христа говорят также маки<sup>250</sup> с двух сторон от Мадонны и пассифлора<sup>251</sup> слева от фигуры Младенца из гирлянды со святым Антонием Падуанским. Кстати, именно такая иконография видения святому Антонию Падуанскому младенца Христа была популярна в Испании, что подтверждают картины Висенте Кардучо, Клаудио Коэльо, Мурильо и других мастеров.

Несмотря на то что фигуры сохранили свою благородную статику, жесты персонажей и построение пространства стали более сложными и приобрели барочный характер. Облака над головой Богоматери изображены в перспективном сокращении, как и на вышеупомянутой гравюре Я. Саделера. Они уподобляются небесному куполу, зрительно расширяющему пространство в глубину. Этот прием часто используется в монументальной живописи маньеризма и барокко, поэтому гирлянде он наряду с активной моделировкой фигур и низким горизонтом придает оттенок монументальности. Святой Антоний находится в интерьере со столом, на котором лежат книги, и массивной колонной, символизирующей стойкость его веры<sup>252</sup>. Отдернутый занавес открывает нам вид на уходящий вдаль светлый прибрежный пейзаж. Кстати, мотивы колонны и занавеса Хамен мог заимствовать из гравюр А. Темпеста<sup>253</sup>.

Таким образом, жанр натюрморта-гирлянды занял важное место в творчестве Хуана ван дер Хамена. Ведь именно в этом жанре художник в полной мере смог воплотить свои представления о связи между Богом, природой и человеком. Художник использовал новые материалы, а также вдохновлялся гравюрами, эмблемами и картинами других мастеров. Однако, восприняв от фламандцев типологию насыщенной декоративными элементами гирлянды и технику ее написания, Хамен приспособил это к своей стилистике и чисто испанской иконографии центральных образов. Он сам разрабатывал программу своих произведений и выполнял не только гирлянду, но и вписанную в нее композицию. Отсюда удивительная целостность его работ, благодаря которой они приобрели особую значимость для понимания законов этого жанра. Многочисленные гирлянды Хуана ван дер Хамена способствовали дальнейшему развитию жанра в Испании, послужив образцами для последующих поколений живописцев.

---

<sup>249</sup> Илл. на URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/2369/joris-hoefnagel-and-georg-bocskay-pomegranate-worm-and-peach-flemish-and-hungarian-1561-1562-illumination-added-1591-1596/>.

<sup>250</sup> *Peter Greif*, op. cit.

<sup>251</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 139.

<sup>252</sup> *Peter Greif*, op. cit.

<sup>253</sup> Серия «Семь сыновей Лара», 1612 г., Los Angeles County Fund, лист «Руй Веласкес обещает донье Ламбра, что он отомстит за смерть крестьянина». Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio\\_Tempesta\\_-\\_I\\_sette\\_infanti\\_di\\_Lara#/media/File:Ruy\\_Velazquez\\_Promises\\_Dona\\_Lambra\\_that\\_He\\_Will\\_Avenge\\_the\\_Death\\_of\\_the\\_Villager\\_LACMA\\_65.37.245.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio_Tempesta_-_I_sette_infanti_di_Lara#/media/File:Ruy_Velazquez_Promises_Dona_Lambra_that_He_Will_Avenge_the_Death_of_the_Villager_LACMA_65.37.245.jpg).

### III. ИТАЛЬЯНСКОЕ ВЛИЯНИЕ. МАСТЕРА СЕРЕДИНЫ — ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.

Однако ученики и последователи Хуана ван дер Хамена также были подвержены влиянию итальянской живописи. Как уже говорилось во введении, многие итальянские художники во второй половине XVII века работали в Испании. Под влиянием итальянцев испанцы начали писать в более свободной манере, передающей ощущение легкого движения воздуха, от которого колышутся листва и цветы. Оживлению композиции также способствовали яркие контрастные цвета и направленный свет. Еще одним новшеством для испанских гирлянд было то, что в них помимо религиозного образа и пейзажа стали вписывать мифологические сцены, как в двух парных работах Хуана де Арельяно, написанных на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия (Рис. 24). Наконец, с влиянием итальянцев связана тенденция развития жанра натюрморта-гирлянды в сторону создания более причудливых и декоративных композиций.

Ученик Антонио Понсе (Вальядолид, 1608 — Мадрид, 1677 гг.)<sup>254</sup>, как и его учитель, писал гирлянды, обращаясь к фламандским источникам<sup>255</sup> и добиваясь точности в деталях и монументальности целого, но его манера чуть более сухая, а мазки более плотные. Следуя фламандской традиции, он около 1640 года заменяет темные фоны на светлые<sup>256</sup>, благодаря чему образы на его полотнах пронизаны мягким светом. При этом именно в его гирляндах впервые можно увидеть стремление подчеркнуть их декоративную функцию.

Ярким примером такой композиции является его «Гирлянда с Вознесением Богоматери», выполненная в 1654 году (Рис. 25). Мотив вознесения подчеркнут фигурами двух путти, взятыми, так же как и картуш с маскаронном, из маньеристических гравюр. Они немного приподымают гирлянду вверх, расположив ее под углом и подставив тем самым лучам падающего слева божественного света. Этот прием, делающий веночек похожим на зеркало, Понсе мог заимствовать у Марио Нуцци (Рис. 26), произведения которого он мог видеть в коллекциях испанских придворных. О влиянии работ итальянца также говорит заметная оживленность цветов по сравнению с гирляндами Хамена. К свету тянутся голова и левая рука Мадонны, а также подсолнух над ее головой, напоминающий о том, что перед нами Царица Небесная<sup>257</sup>. Путти внутри гирлянды образуют световые диагонали, направленные вверх и являющиеся сторонами расширяющегося кверху треугольника. Такая композиция, как и сама динамичная форма вытянутого по вертикали овала, создает впечатление вознесения на небо. Нога одного путти в центре направлена вперед, так что почти прорывает пространство изображения, а другой путти смотрит прямо на зрителя, заставляя наш взгляд следовать за ним внутрь гирлянды. Благодаря объемным фигурам путти и расположению гирлянды под углом центральный образ становится выпуклым и напоминает гемму. Кстати, таким же был образ Мадонны в гирлянде, заказанной Ф. Борромео.

Точно переданные и представленные в виде компактного венка цветы настолько мелкие, что выглядят как ковровый узор, не нарушая общий компози-

<sup>254</sup> La belleza de lo leal, p. 57.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> Peter Greif, op. cit.

ционный строй полотна. Такой тип венка-обрамления восходит еще к бордюрам средневековых миниатюр и явно подчиняется центральному образу, тогда как у Хамена гирлянда и центр взаимодополняли друг друга. Декоративные качества венка в данном случае превалируют над их смысловой функцией, хотя многие цветы, например гвоздики, лилии и розы, по-прежнему являются символами Богоматери<sup>258</sup>.

Очевиден стилистический контраст между тщательно выписанными цветами и центральной группой, которая написана в довольно свободной манере. Мастер, по-видимому, хорошо знал работы Рубенса<sup>259</sup>, однако экспрессия достигается скорее за счет усложнения композиции, а не за счет поз и жестов, как у фламандца. Перес Санчес на основе сходства моделей предположил, что автором картины мог быть Матео Галлардо<sup>260</sup>, но в то же время поза и жесты Марии почти полностью повторяют образ Хуана Карреньо де Миранда<sup>261</sup>, созданный примерно в те же годы.

Особый интерес для нас представляют парные смешанные гирлянды, атрибутированные А. Понсе, поскольку с точки зрения композиции они пока что не имеют аналогов среди натюрмортов-гирлянд. Правда, Ян Давидсен де Хем и мастера его круга, такие как Абрахам Миньон, иногда включали в свои гирлянды фрукты, однако они окружали нишу отдельными группами или висели на фоне этой ниши<sup>262</sup>. В этих же картинах цветы и фрукты образуют венок, в который вписаны изображения бабочек. Он теперь становится основным композиционным элементом, как бы распластанным на плоскости холста. Все большую роль начинает играть нейтральный фон, устанавливающий границу между зрителем и пространством картины, которое само по себе обретает сакральное значение. Перенасыщенность композиции природными элементами, символизирующими духовное плодородие, придает ей декоративный характер. Эти работы развивают тему взаимосвязи космоса и души человека, начатую Хаменом в его гирлянде с бабочкой, о которой уже шла речь. Верхняя часть с цветами означает бесконечные природные циклы, а фрукты в основании гирлянды могут ассоциироваться с основополагающими принципами христианской веры. Например, виноград — это символ евхаристии, яблоки — спасения, сливы — верности, а дыня может означать милосердие<sup>263</sup>.

Таким образом, на примере произведений А. Понсе, которые являются связующим звеном между первой и второй половиной XVII столетия, мы убедились, что испанская гирлянда становится все более барочной и декоративной по

<sup>258</sup> Ibid.

<sup>259</sup> «Вознесение Марии», масло на холсте, 1616–1618 гг., Академия искусств в Дюссельдорфе. Илл. на URL: <http://gallerix.ru/album/Rubens/pic/glr-x-2773725860>.

<sup>260</sup> La belleza de lo leal, p. 58.

<sup>261</sup> «Вознесение Девы Марии», Национальный музей в Познани, 1660-е гг., масло на холсте, 320 × 225 см. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan\\_Carreno\\_de\\_Miranda\\_016.jpg?uselang=ru](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Carreno_de_Miranda_016.jpg?uselang=ru).

<sup>262</sup> В качестве примеров можно также привести «Евхаристическую чашу в гирлянде» (илл. на URL: [https://artchive.ru/artists/479~Jan\\_Davids\\_de\\_Khem/works/204322~Fruktovotsvetochnyj\\_natjurmort](https://artchive.ru/artists/479~Jan_Davids_de_Khem/works/204322~Fruktovotsvetochnyj_natjurmort)) и «Фестон из фруктов и цветов» Яна Давидсена де Хема (Рейксмузеум, масло на холсте, 1660–1670 гг., илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festoen\\_van\\_vruchten\\_en\\_bloemen\\_Rijksmuseum\\_SK-A-138.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festoen_van_vruchten_en_bloemen_Rijksmuseum_SK-A-138.jpeg)).

<sup>263</sup> Peter Greif, op. cit.

своему характеру, сочетая тем самым особенности фламандских и итальянских произведений этого типа.

Наиболее ярко этот синтез проявился в творчестве Хуана де Арельяно (Санторкас, 1614 — Мадрид, 1676 гг.)<sup>264</sup>. Он учился у Хуана де Солиса, от которого до нас дошли пейзажи<sup>265</sup>, что важно, поскольку они появятся в паре гирлянд кисти Арельяно (1652 г. *Рис.* 27). Потерпев неудачу как художник фигур, Арельяно перестал писать религиозные сцены и обратился к жанру цветов<sup>266</sup>, в котором, по словам А. Паломино, ему не было равных<sup>267</sup>. Работы, датированные 1646-м — серединой 1650-х годов, говорят о том, что он испытал сильное влияние Д. Сегерса<sup>268</sup>. Известно, что испанец также изучал гравюры Я. Саделера на тему цветов и гравюры Маркантонио Раймонди на тему классических ордеров архитектуры<sup>269</sup>.

От Сегерса он заимствовал точную и суховатую манеру письма, множество мелких насекомых в пространстве картины, а также изображение цветов в виде трех отдельных букетов<sup>270</sup> или в виде одной эффектной гирлянды, повисшей над центральным образом<sup>271</sup>, как в вышеупомянутой паре гирлянд. Кроме того, в его гирляндах по примеру фламандца возникают скульптурные и архитектурные элементы, такие как ниша или плинт, служащий опорой для картуша-раковины. Эти скульптурные элементы являются дополнительным средством увековечивания образа в центре гирлянды. Мотив картуша, взятый из искусства северного маньеризма и часто встречающийся в испанских эмблемах, играет роль рамы, которая вводит взгляд зрителя в пейзаж.

У Арельяно есть даже гирлянда с Мадонной и младенцем (1650-е гг.), написанная в подражание работе Д. Сегерса и Корнелиса Схюта, хранящейся в Прадо. Испанская гирлянда светлее и радостнее, в ней нет резких светотеневых контрастов между фоном, центром и цветами. Из-за этого исчезает сходство ниши, в которой находятся Богоматерь с младенцем, с пещерой или с каким-то иным, нематериальным миром<sup>272</sup>. Образ Мадонны из-за большей приближенности к зрителю получился скорее земным по своей интонации, чем божественным, как у Схюта. Богоматерь с младенцем не скрываются от внешнего мира, а гармонично сосуществуют с окружающей их природой. Этому слиянию также способствует божественный свет, который равномерно распределяется по всем элементам композиции. В картине Арельяно преобладает впечатление плоскостности, ведь хотя те же цветы находятся на переднем плане, они не столь объемные и не на таком большом расстоянии расположены от центрального образа, почти совпадая с ним по размеру. Они напоминают аппликацию, а сама композиция похожа на фотографию, вставленную в рамку. Во фламандской гирлянде симметрия, созда-

<sup>264</sup> La belleza de lo leal, p. 89.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Perez Sanchez, Alfonso E. Op. cit., p. 336.

<sup>267</sup> Palomino A. Op. cit., p. 78.

<sup>268</sup> La belleza de lo leal, p. 89.

<sup>269</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 135.

<sup>270</sup> Илл. на URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Garland\\_paintings\\_by\\_Dani%C3%ABl\\_Seghers?uselang=ru](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Garland_paintings_by_Dani%C3%ABl_Seghers?uselang=ru).

<sup>271</sup> Даниэль Сегерс, «Гирлянда из роз», Прадо, масло на дереве, 39×70 см, илл. на URL: <http://www.beesona.ru/museums/prado/24408/>.

<sup>272</sup> Маркова Н. Ю. Указ. соч.

ваемая пирамидальной композицией, главенствует над всем остальным, жестко замыкая образ в своих границах. У испанца эта же центральная ось, идущая от жасмина и розы наверху и завершающаяся бабочкой внизу, не так сильно подчеркнута. Гвоздики с еще одной бабочкой слева от центра и пролески, чуть сдвинутые вправо, образуют диагональ. Она нарушает общую симметрию, внося в композицию динамику и ощущение жизненности. Сама живопись более легкая, а палитра ярче, чем у фламандцев. Уже в этой работе Арельяно под влиянием итальянских мастеров начинает использовать свои любимые интенсивные красный, синий, желтый цвета и очень чистый белый, которые как раз и производят декоративный эффект.

Тенденция к декоративизации усилилась под влиянием работ М. Нуцци, которые Арельяно, как упоминалось во введении, начал копировать в зрелые годы<sup>273</sup>. Точный мазок был заменен на более свободный и быстрый, цветы приобрели динамический и чувственный характер, колорит и свет стали более яркими, а композиция — пластически насыщенной. В этом смысле показательна «Гирлянда с Вознесением Св. Франциска Ассизского», в которой использовано то же самое цветочное обрамление, что и в уже упоминавшейся нами «Гирлянде с птицами и бабочками». Это говорит о том, что мастер при их написании опирался на свои натурные штудии, хотя набор цветов и наклон венка влево воскрешают в памяти работы М. Нуцци. Такой ракурс, создавая беспокойный ритм стебельков и лепестков, оживляет гирлянду и приближает религиозный сюжет к зрителю, а в центре ему вторят движущиеся по диагонали облака. Большинство цветов наверху склонились над святым Франциском подобно густой сени, из которой на него льется свет истины. Несколько сортов анемона, гвоздики, вьюнки напоминают нам о телесных и духовных страданиях аскета, тогда как бархатцы прямо под облаками и жасмин над его головой обещают бессмертие его чистой душе<sup>274</sup>.

Парные гирлянды, в центре которых помещены сюжеты из «Метаморфоз» Овидия, сочетают композицию Сегерса с плинтом и картушем и насыщенный колорит М. Нуцци. Правда, вместо одной висящей над центром гирлянды их две. Они плавно обтекают центр, создавая впечатление постоянного движения. Обе сцены, выполненные по фламандской традиции в гризайле<sup>275</sup>, и латинские надписи под ними практически в точности повторяют композиции гравюр А. Темпеста (1606 г. *Рис.* 28), которые послужили для них источником. На одной из картин изображена Прокрида, которая дарит изменившему свой облик Кефалу копые и собаку, а на другой — Цирцея, превращающая Пикуса в дятла за то, что он не ответил на ее любовь взаимностью. Обе гирлянды венчают гребешки раковины, являющиеся атрибутом Венеры, ведь выбранные сюжеты отсылают к любовной тематике. Однако в обоих случаях любовь трагическая, поэтому в гирляндах присутствуют чернушки, нарциссы, тюльпаны и анемоны. Ирис или мечевая лилия, направленный в сторону Кефала, возможно, намекает на будущую скорбь юноши по погибшей от его руки супруги<sup>276</sup>. Обращение к «Метаморфозам» неслучайно,

<sup>273</sup> *La belleza de lo leal*, p. 89.

<sup>274</sup> *Peter Greif*, op. cit.

<sup>275</sup> Например, гризайлевые композиции есть в гирляндах Сегерса, Яна Филиппа ван Тилена, Яна ван Кесселя Старшего и Гаспара Питера Вербрюгена Младшего.

<sup>276</sup> *Peter Greif*, op. cit.

поскольку это сочинение пользовалось популярностью в эпоху барокко<sup>277</sup>, а сама тема трансформации как нельзя лучше подходила к цветам.

Таким образом, главным средством выразительности в гирляндах Хуана де Арельяно стала барочная стилистика, подчеркивающая их символическое значение. Композиция гирлянды также претерпевает изменения. Если у Хамена цветы довольно статичные, а экспрессия достигается благодаря перегруженности венков различными по виду и колориту цветами, то у Арельяно венки мельчают и упрощаются, но зато движение в них становится более естественным. Значение работ этого мастера для развития жанра натюрморта-гирлянды заключается в том, что он объединил фламандскую типологию гирлянд и чувственную интерпретацию природы, присущую итальянцам. Его примеру последовали другие художники, которые, как и он, старались на основе подобного синтеза создать свой уникальный стиль.

Одним из них был зять Арельяно Бартоломе Перес де ла Дехеса (1634–1698 гг., Мадрид)<sup>278</sup>, который лишь немного смягчил технику своего родственника и учителя<sup>279</sup>. Именно манера письма сближает его с итальянскими мастерами. Его мазки более крупные и плавные, а лессировки разнообразят его палитру тончайшими оттенками красного, желтого и розового. Поскольку он также занимался религиозной живописью<sup>280</sup>, то сам писал фигуры для своих гирлянд. В 1689 году он получил должность королевского художника, так как работал сценографом в театре дворца Буэн Ретиро<sup>281</sup>. Отсюда барочные театральные эффекты вроде играющих роль занавеса облаков в его гирляндах.

В этом смысле интересна композиция с Непорочным Зачатием (ок. 1676 г.), где подобный эффект производит впечатление медленного продвижения фигуры вверх. В гирлянде со святой Терезой Авильской облака раздвигаются прямо над ее головой, и на нее льется божественный золотой свет, мягко освещающий ее лицо и плащ. В картинах со святыми Фелипе Нери, Камиллом де Леллисом и Спасителем облака и низкий горизонт монументализируют фигуры. Гирлянда у Б. Переса стала еще более подвижной, поскольку цветы не просто тянутся к центру, а заходят на октагональную рамку вокруг него. Такая рамка встречается еще в гирляндах Яна Брейгеля Старшего. Нежные тона и овальная форма пышного венка, занимающего больше пространства, нежели образ в центре, сближают гирлянду с композицией, представленной на титульном листе третьей части «Новой книги цветов» Марии Сивиллы Мериан (1683 г.). При взгляде на эти венки возникает мысль о райском блаженстве, тем более что на это намекают многие цветы и жесты персонажей. Например, гвоздики цвета охры означают отказ от мирской жизни, розы — духовное очищение, а желтые нарциссы — божественную любовь<sup>282</sup>. Камилл де Леллис левой рукой указывает на церковь, изображенную на заднем плане, а его фигура уподобляется горе. О том, что стойкость

<sup>277</sup> Майер-Мейнцшел А. Указ. соч., с. 7.

<sup>278</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/perez-de-la-dehesa-bartolome/4178a51c-1c66-41c1-a195-3891a055d1af> (дата обращения: 26.04.2016).

<sup>279</sup> La belleza de lo leal, p. 103.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Peter Greif, op. cit.

в вере ведет к спасению, говорит также взгляд Христа, смотрящего на небо. Весь цикл проникнут светлым религиозным чувством, поскольку предназначался для монастыря.

Эти гирлянды всё еще ориентируются на фламандские образцы, тогда как композиция «Гирлянды со святым Антонием Падуанским» (после 1689 г.) лишь отдаленно напоминает работы Сегерса. Яркий направленный свет, достаточно свободное расположение цветов, а также наполненность гирлянды цветом и ощущением радости жизни заставляют вспомнить произведения М. Каффи и А. Бельведере<sup>283</sup>. Гирлянда состоит из трех групп цветов, объединенных плетением из листьев. Некоторые из цветов вторгаются в пространство религиозной сцены. Например, в сторону Христа направлены гвоздики, которые, как и пассифлора рядом с ними, намекают нам на его судьбу<sup>284</sup>. Над святым Антонием склонились колокольчики, которые, скорее всего, означают смирение. Отказавшись от рамы вокруг фигур, Б. Перес тем самым объединил фигуры с цветами. Композиционным центром картины является младенец Христос в развевающемся плаще, благословляющий святого Антония, в лице которого как бы выступает все человечество. Сложный ракурс гирлянды создает впечатление вечного динамического круговорота жизни и смерти, ведь на могилах людей часто вырастают цветы. По воле Божьей оживают душа человека и все живое на земле, поэтому движение в картине задает именно жест Христа. Кроме того, благодаря отсутствию фона в центральной части и укрупнению переднего плана граница между центром и периферией исчезает, так что прямо перед глазами зрителя возникает сцена личного общения человека с Богом. Сокровенность этого момента показана с помощью мистического света, исходящего от фигуры Христа и озаряющего все творения Бога.

Влияние М. Нуцци обнаруживается в парных гирляндах, окружающих сцены поклонения пастухов и поклонения волхвов (1690 г. *Рис. 29*). Во-первых, у итальянца также есть гирлянда горизонтального формата со сценой поклонения пастухов. Во-вторых, о нем напоминает использование в гирлянде и в центре трех локальных основных цветов, соответствующих праздничному настроению в обеих картинах. В-третьих, итальянский дух чувствуется в жанровости композиций, где помимо библейских персонажей изображены животные, архитектура и различные предметы, и в повышенной эмоциональности образов. Листья наверху образуют сень над младенцем Христом, а многие цветы тянутся к нему, как бы желая ему поклониться. Гирлянда, с одной стороны, сливается с центром, являясь его фрагментом, но в то же время играет роль занавеса, приоткрывающего взгляду зрителя этот чудесный фрагмент из жизни Спасителя.

Таким образом, Бартоломе Перес продолжил линию развития, начатую Хуаном де Арельяно. Он сделал гирлянды еще более живыми и декоративными, экспериментируя с их композицией и при этом продолжая ориентироваться на фламандские и итальянские образцы. Как и его учитель, Б. Перес воплощал в созданных фламандцами типах гирлянд идею итальянской чувственности, но в отличие от Арельяно его образы более спокойные и лирические. В его творче-

<sup>283</sup> Илл. на URL: <http://www.mutualart.com/Artist/Andrea-Belvedere/7B764DBC37F30DAA/AuctionResults>.

<sup>284</sup> Peter Greif, *op. cit.*

стве также заметно усилилась роль семантики, что связано со сложным мировоззрением позднего барокко.

Художником, завершающим развитие жанра натюрморта-гирлянды в XVII веке, был Габриэль де ла КORTE (1648–1694 гг., Мадрид)<sup>285</sup>. Его работы отличаются фактурной свободой и спонтанностью, ведь благодаря технике живописи по мокрому<sup>286</sup> цветы получаются чуть бархатистыми и размытыми. Он окончательно превратил гирлянду в причудливо изгибающуюся декоративную рамку, состоящую из стилизованных цветов и листьев.

Среди его произведений наиболее показательной является упоминаемая ранее «Гирлянда со Св. Франциском Ксаверием». От Арельяно он унаследовал свободные динамичные мазки, а от Б. Переса укрупненную фигуру святого, прием раздвигающихся облаков с исходящим из них светом и модель венка, в котором цветы соединяются с помощью подвижных листьев и стебельков. Важное место в композиции занимают белые розы. Те, которые осеняют святого, означают его духовную чистоту<sup>287</sup>. На три белые розы, которые в данном случае могут символизировать Святую Троицу, он смотрит, а правой рукой указывает на бутон. Возможно, художник этим хотел выразить мысль о том, что путь монаха-аскета — это познание себя через молитвы, обращенные к Богу. Кроме того, фигура святого, окруженная гирляндой, может сама по себе быть символом *vanitas*<sup>288</sup>, на что указывает большое количество красных цветов.

Эта тема стала особенно важна в конце XVII века, когда религиозный пафос немного утих и религиозные композиции все чаще имеют трагическую интонацию<sup>289</sup>. В этой связи нам хочется обратить внимание на картину, которую специалисты отнесли к испанской школе (Рис. 30). На ней представлена святая императрица Елена со своими атрибутами — короной, тремя гвоздями распятия и крестом. Она окружена гирляндой, напоминающей по своему размеру и характеру изображения средневековые миниатюры и состоящую из гвоздик, нарциссов, вьюнков, тюльпанов и других цветов. Все они отсылают к теме *vanitas*. Особое внимание мастер уделил декоративным элементам. Ее платье, следующее французской моде, и прическа относятся к совершенно определенному времени, а именно к 1679–1689 годам, когда испанской королевой была первая жена Карла II Мария Луиза Орлеанская. Поскольку она умерла в 1689 году, а образ на картине, хотя и сильно идеализирован, все же воскрешает в памяти портреты королевы, то можно заключить, что перед нами посмертный парадный портрет Марии Луизы в образе святой Елены. Такое изображение кажется странным на первый взгляд, однако известно, что после ее смерти была издана книга «Исторические сведения о болезни, смерти и похоронах просвещенной королевы Испании доньи Марии Луизы Орлеанской». Поэтому вполне возможно, что таким образом современники хотели прославить ее добродетели, тем более что лишь королева могла быть представлена в образе императрицы Елены.

<sup>285</sup> Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/corte-gabriel-de-la/590ed25c-e5b8-49a3-b5ca-856102c179e6> (дата обращения: 02.05.2016).

<sup>286</sup> Flores españolas del siglo de oro, p. 141.

<sup>287</sup> Peter Greif, op. cit.

<sup>288</sup> Bergström, Ingvar. Op. cit., p. 75.

<sup>289</sup> Суредра Ж. Золотой век в искусстве Испании. Мастера и шедевры. — М.: Арт-Родник, 2008. — С. 102.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Гирлянды продолжали писать в первой половине XVIII века, однако под влиянием эстетики рококо все большую роль начинает играть техническое мастерство, а не сложное эмблематическое содержание. Подобные композиции создавали Андрес Перес де Пинеда<sup>290</sup>, Бенито Эспинос<sup>291</sup> и Хуан Батиста Ромеро<sup>292</sup>. Но эти работы не входят в число интересующих нас памятников, поскольку принадлежат уже другой эпохе.

Таким образом, натюрморт-гирлянда в XVII столетии стала новым самостоятельным жанром живописи. В то время как предыдущие эпохи использовали гирлянду в качестве декоративного мотива, лишь дополняющего целый ансамбль, эпоха барокко увидела целое в ней самой. Благодаря соединению в гирлянде различных жанров она, подобно эмблеме, смогла отразить современные ей натурфилософские и религиозные идеи, дающие представление о мировоззрении целой эпохи. Будучи универсальной метафорой прославления Бога через его творения, гирлянда являлась важной частью пропаганды, осуществляемой католической Церковью в условиях Контрреформации. Все это вместе с иллюзорными качествами позволило коллекционерам оценить эти картины как высокохудожественные произведения, имеющие эстетическое значение. Во Фландрии гирлянда в основном воспринималась как эмблематическое изображение и декорация, а в Испании этот жанр получил широкое распространение благодаря тому, что имел религиозное значение. Достаточно вспомнить гирлянду со спящим младенцем Христом Хуана ван дер Хамена, где свет, исходящий от фигуры Христа, и цветы, тянущиеся к этому свету, создают эффект чуда.

Уникальность испанских гирлянд состоит в том, что их авторы творчески перерабатывали различные иностранные влияния, воплощая идеи, свойственные именно Испании эпохи Контрреформации. Фламандское влияние проявилось в самой типологии гирлянд, а также в их композиционной и смысловой зависимости от гравюр и эмблем. В случае с Хаменом к этому добавляется также техника создания гирлянды маслом на меди. Влияние итальянцев обнаруживается в колорите, придающем гирляндам декоративный характер, в отдельных композиционных приемах и в использовании итальянских гравюр в качестве образцов. Причем если в начале и середине века заимствовали типологию, то во второй половине века больше влияла стилистика. Это можно объяснить непосредственным пребыванием иностранных мастеров в Испании, тогда как о типологии гирлянд легко можно было узнать по произведениям «циркулирующей»<sup>293</sup> печатной графики. При этом испанские гирлянды отличаются от своих прототипов новаторством в выборе центральных сюжетов и в трактовке их обрамлений, а также стилистическим разнообразием. Дело в том, что во Фландрии существовали три типа гирлянд, для каждого из которых тремя большими мастерами был разработан свой стиль, которого придерживались все остальные живописцы. В отношении же испанских гирлянд нужно говорить скорее об индивидуальной стилистике

<sup>290</sup> Интересна его гирлянда со святыми Иоакимом и Анной, обучающими маленькую Марию.

<sup>291</sup> *Sanchez Lopez, Andres*. Op. cit. Илл. см.: p. 305; 309; 311.

<sup>292</sup> Илл. там же, с. 355.

<sup>293</sup> *Садков В. А.* Указ. соч., с. 10–11.

каждого отдельного художника, нежели о типологии стиля. Ведь в силу новизны самого жанра, а также благодаря покровительству знатных особ именно натюр-морт-гирлянда позволила многим испанским мастерам реализовать свой творческий потенциал.

Испытав влияние Фландрии и Италии, сами испанцы затем повлияли на Австрию, Германию и даже Россию. В этом смысле показателен тот факт, что в экспозицию ГТГ недавно поместили портрет императрицы Елизаветы Петровны, окруженный цветочной гирляндой. Автором портрета является немецкий художник Георг Каспар Иосиф фон Преннер<sup>294</sup>. Этот факт свидетельствует об актуальности темы нашего исследования и открывает путь к ее дальнейшему изучению.

Выражаем благодарность сотруднику музея Прадо Вирджинии Альбарран Мартин за предоставленные нам научные тексты по проблеме исследования и за присланные изображения некоторых картин. Также мы благодарим Ю. Н. Звездину за помощь в подборе литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Pacheco F. Arte de la pintura*. Ed. B. Bassegoda. — Madrid, 1990.
2. *Palomino A. An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects, 1724*. English translation, 1739.

*на русском языке:*

1. *Алпатов М. В. Киевский Сурбаран / Этюды по истории западноевропейского искусства*. — М. : Издательство Академии художеств СССР, 1963.
2. *Ведюшкин В. А., Попова Г. А. История Испании*. Т. 1. С древнейших времен до конца XVII века. — М. : Индрик, 2012.
3. *Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей)*. Казань, 1922. Переизд. — СПб. : Азбука-классика, 2005.
4. *Долгодрова Т. А. Испанские шедевры. Редчайшие издания XV–XVII веков, хранящиеся в Российской государственной библиотеке* // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7309.php> (дата обращения: 18.04.2016).
5. *Дьячкова Н. А. Национальное своеобразие испанского бодегона конца XVI — первой четверти XVII в.* // Вестник МГУ. — 2009. — № 3 — С. 72–86.
6. *Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К пробл. прочтения символа*. — М. : Наука, 1997.
7. *Кузнецов Ю. И. Западноевропейский натюрморт*. — Л.–М. : Советский художник, 1966.
8. *Маркова Н. Ю. О символике цветов в классическом искусстве* // Искусство. — 2006. — № 2–3. — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4000579/post221670958> (дата обращения: 11.04.2016).
9. *Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Выставка картин из музеев СССР и ГДР. Каталог выставки / ГМИИ, ред. И. Е. Даниловой, В. А. Садкова*. — М. : Советский художник, 1984.
10. *Натюрморт* // URL: [http://ec-dejavu.ru/n/Nature\\_morte.html](http://ec-dejavu.ru/n/Nature_morte.html) (дата обращения: 20.03.2016).

---

<sup>294</sup> Масло на холсте, 1754 г., 202,8 × 157,2 см. Илл. на URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/galleries/elisavet/index.php?image=18>.

11. Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI — XVII в. Каталог выставки / ГМИИ. — М., 2004.
12. Суредда Ж. Золотой век в искусстве Испании. Мастера и шедевры. — М. : Арт-Родник, 2008.
13. Юренева Т. Ю. Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. — 2002. — № 4. — URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/VIET/CABINET.HTM> (дата обращения: 06.04.2016).

*на иностранных языках:*

1. Bergström, Ingvar. Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII. — Madrid : Insula, 1970.
2. Felix Scheffler, Luis Ramón-Laca. The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the «Offering to Flora» by Juan van der Hamen // Garden History. — 2005. — Vol. 33. — No. 1. — P. 135–145.
3. Horst W. Janson. The Putto with the Death's Head // The Art Bulletin. — 1937. — Vol. 19. — No. 3. — P. 423–449.
4. Jordan, William B. Juan Van der Hamen y León & the Court of Madrid. — Dallas, Meadows Museum of Art Catalogue, Yale University Press, 2005.
5. Lopez, Jose Fernandez. Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII. — Universidad de Sevilla, 2002.
6. Pamela M. Jones. Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 // The Art Bulletin. — 1988. — Vol. 70. — No. 2. — P. 261–272.
7. Perez Sanchez, Alfonso E. Pintura barroca en España (1600–1750). — Madrid : Catedra, 1996.
8. Sanchez Lopez, Andres. Memoria para optar al grado de doctor. La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII. — Madrid, 2006.
9. Susan Merriam. Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image. — Ashgate Publishing, Ltd., 2012.
10. La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado (1600–1800). Cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1995.
11. Flores españolas del siglo de oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII. Cat. exp., Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.
12. Museo Nacional del Prado. — URL: <https://www.museodelprado.es/> (дата обращения: 04.04.2016).
13. Peter Greif, SIMBOLARIUM // URL: <http://www.simbolarium.ru/greif/index.html> (дата обращения: 14.02.2016).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Й. Хуфнагел. Книга каллиграфии Рудольфа II. Миниатюра. Стрекоза, испанский каштан и паук. Музей Гетти, 1591–1596 гг., MS. 20, fol. 10. Акварель, золотая и серебряная краска, и чернила на пергамене



Рис. 2. Статут короля испанского Филиппа II. Рукопись, Мадрид, 1609 г.  
Темпера на пергамене, собрание РГБ



*Рис. 3. Богоматерь с младенцем Христом и путти в гирлянде цветов.  
Ян Брейгель Старший и Питер Пауль Рубенс.  
Лувр, ок. 1616–1617 гг., масло на холсте, 84 × 65 см. INV. 1764*



*Рис. 4. Евхаристическая чаша, окруженная цветами и фруктами.  
Атрибутировано Бартоломе Пересу де ла Дехесе, 1670-е гг.  
Музей изящных искусств в г. По, масло на холсте, 872.3. 1, 138,5 × 107,2 см*



*Рис. 5. Евхаристическая чаша, окруженная венком из фруктов.  
Ян Давидсен де Хем, Музей истории искусств в Вене, 1648 г.,  
масло на холсте, 138 × 125,5 см*





*Рис. 6. Богородица с младенцем в цветочной гирлянде.  
Ян Брейгель Старший и Хендрик ван Бален, 1607–1608 гг.  
Амброзинская пинакотека, масло на меди, 27 × 22 см*



*Рис. 7. Габриэль де ла Корте. Святой Франциск Ксаверий, окруженный гирляндой цветов.  
Картина была продана на аукционе Sotheby's в 2007 году.  
Масло на холсте, 104,8 × 83,8 см. Место хранения неизвестно*



*Рис. 8. Бартоломе Перес де ла Дехеса. Цветочная гирлянда со святой Терезой Авильской. Музей Прадо, масло на холсте. ок. 1676 г., 95 × 73 см, P01057*



*Рис. 9. Габриэль де ла Корте. Вифлеемская Богоматерь в цветочном венке. Картина была продана в 2009 году на аукционе Durán Sala de Arte в Мадриде. Место хранения неизвестно*



**Рис. 10.** Бартоломе Перес де ла Дехеса. Гирлянда со святым Антонием Падуанским. Музей Прадо, масло на холсте, после 1689 г., 65 × 84 см, P3655



*Рис. 11. Хуан де Арельяно. Гирлянда с Вознесением Св. Франциска Ассизского. Аукционный дом Lempertz, масло на холсте, 98,5 × 73 см*



**Рис. 12.** Хуан ван дер Хамен-и-Леон. Пейзаж в гирлянде с птицами.  
Hood Museum of Art, 1628 г., масло на холсте, 85 × 107 см, Р.964.42. Вид 1966 г.



*Рис. 13. Хуан ван дер Хамен-и-Леон. Пейзаж в гирлянде с подсолнечниками.  
Meadows Museum, 1628 г., масло на холсте. Вид 1966 г.*





*Рис. 14. Хуан Батиста де Эспиноза. Букет цветов в морской раковине с орехами и инжиром, окруженный венком цветов и фруктов. Частная коллекция, ок. 1645 г., масло на холсте, 80 × 61 см*



*Рис. 15. Хуан Хосе Каррио. Гирлянда с Богородицею и младенцем.  
Музей изящных искусств Севильи, масло на холсте,  
ок. 1680–1690, 97 × 81 см, SE0294P*



**Рис. 16.** Хуан де Арельяно и Франсиско Камило. Цветочная гирлянда с *vanitas*.  
Музей изящных искусств в Валенсии, 1646 г., 148,4 × 126,3 см



*Рис. 17. Homo bulla est. Фламандская школа (?).  
Аукционный дом Dorotheum, ок. 1700 г., масло на холсте, 69 × 64 см*



Рис. 18. Исторические сведения о болезни, смерти и похоронах просвещенной королевы Испании доньи Марии Луизы Орлеанской. Мадрид, Хуан де Вера Тассис и Вийярозель, 1690 г. Эмблема «Смерть поглощена»



*Рис. 19. Хуан ван дер Хамен-и-Леон. Венок из роз, гвоздик, анемонов, вьюнков, гиацинтов, тюльпанов, ландыша и бабочки. Аукционный дом Sotheby's, лот 155. Масло на холсте, положенном на деревянную доску. 28 × 28 см*



Рис. 20. Ян Саделер. Мадонна чётков. Гравюра по картине Мартина де Воса. Британский музей, ок. 1600 г.



*Рис. 21. Хуан ван дер Хамен-и-Леон. Гирлянда с Непорочным Зачатием Девы Марии. Мадрид, частная коллекция. Масло на холсте, 1620-е гг., 112 × 88 см*





*Рис. 22. Хуан ван дер Хамен-и-Леон. Гирлянда со спящим младенцем Иисусом. Частная коллекция, ок. 1628–1630 гг. Масло на холсте, 111 × 156 см*



Рис. 23. Г. Ролленхаген. *Nucleus emblematum selectissimorum*, 1611 г.  
Эмблема № 45 «Конец предвещает началом»



*Рис. 24. Хуан де Арельяно. Сцена с Кефалом и Прокридой, окруженная гирляндой цветов.  
Paris Tableau 2014, масло на холсте, 124 × 104 см*



*Рис. 25. Антонио Понсе. Гирлянда с Вознесением Богородицы.  
Музей Прадо, масло на холсте, 1654 г., 201 × 144 см, P7659*



**Рис. 26.** Марио Нуцци и Филиппо Лаури (?). Гирлянда, окружающая сцену с Эрминией и пастухом. Аукционный дом Sotheby's, лот 149, масло на холсте, 102 × 89 см



*Рис. 27. Хуан де Арельяно. Цветочная гирлянда с пейзажем.  
Музей Прадо, 1652 г., масло на холсте, 58 × 73 см, P02507*



Рис. 28. Антонио Темпеста. Серия «Метаморфозы» Овидия, л. 70. Амстердам, 1606 г. Частная коллекция. Прокрида дарит Кефалу копье и собаку. Резцовая гравюра на меди, офорт



*Рис. 29. Бартоломе Перес де ла Дехеса. Поклонение пастухов.  
Масло на холсте, 1690 г., 44,5 × 55,5 см. Место хранения неизвестно*





**Рис. 30.** Испанская школа. Святая Елена, окруженная гирляндой из цветов (Мария Луиза Орлеанская в образе Святой Елены(?)). Масло на дереве, 1679–1689 гг. (?), 29,21 × 22,86 см. Место хранения неизвестно

---

## *Третья премия*

# «КНИГА ХУДОЖНИКА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ СТРЕЛКОВА: ОПЫТ КАТЕГОРИЗАЦИИ

---

*ПЛАТОНОВА Полина Ростиславовна*

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

---

## **ВВЕДЕНИЕ**

Прошрое столетие стало временем коренных изменений в научной, социальной, культурной и художественной среде. В изобразительном искусстве многие авторы ушли от привычных академических приемов в сторону экспериментов с формальными, стилистическими и концептуальными особенностями произведений. Подобная инновационность выражала себя в XX веке не только на почве традиционных направлений искусства, но также становилась причиной формирования принципиально новых явлений. Одним из таких современных, синтезированных и сложных для дешифровки направлений творческой мысли стала книга художника. Формирование ее в самостоятельное и полноценное явление искусства произошло лишь к концу XX века, что коррелировало с распространением популярности его у художников.

Актуальность выбранной темы обусловлена большой степенью распространения книги художника во второй половине XX — начале XXI века. К ней обращаются многие мастера изобразительного искусства, используя ее как площадку для творческих экспериментов. В последние десятилетия в разных институциях активно формируются музейные и частные коллекции авторской книги. Подобные собрания есть в Российской государственной библиотеке, Свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В. Г. Белинского, частном Музее книги художника в Москве, в Музее Анны Ахматовой в Санкт Петербурге, в кабинете истории искусств Уральского федерального университета, в Российской библиотеке по искусству в Москве. Собиратели последней, в частности, считают, что книга художника — «это произведение искусства, в котором художник от начала до конца является автором создаваемой книги, выступая в различных творческих ипостасях. Он разрабатывает концепцию книги, рисует и пишет ее содержание (если оно предполагается, также существует практика использования текстов других авторов), используя все существующие художественные техники, конструирует уникальный книжный формат и выпускает эту книгу в тираж, становясь, по сути, автоиздателем»<sup>1</sup>. Это определение книги художника отчасти используется в данной работе.

---

<sup>1</sup> Книга художника // Российская государственная библиотека искусств. — URL: [http://liart.ru/ru/pages/clubs/artists\\_book/](http://liart.ru/ru/pages/clubs/artists_book/) (дата обращения: 29.08.2022).

На сегодняшний день все больше авторов избирают книгу художника не в просто в качестве убежища, скрытого от глаз, а как основную форму трансляции художественных высказываний. История возникновения и ранние примеры книги художника в первой половине XX века исследованы достаточно полно, но современное состояние данного явления требует внимательного и полноценного искусствоведческого осмысления.

Малая изученность авторской книги порождает и стимулирует интересную особенность: художники начинают сами комментировать собственные работы, а также теоретизировать на эту тему. Здесь уместно вспомнить тексты Леонида Тишкова, одного из первооткрывателей российской книги художника в 1990-е годы, занявшего значимое место в творческом становлении Евгения Стрелкова и других его коллег по цеху. Он не только работает внутри данной области, но и является автором множества комментариев для каталогов выставок, где представлялись его работы. Главенство Л. Тишкова на художественной сцене книги сделало его своеобразным метром данного явления, создателем собственного издательства «Даблус», которое первым стало выпускать книги молодых авторов, еще не добившихся столь выразительного успеха. Теоретические высказывания Леонида Тишкова о книге художника имеют, как правило, поэтическую, метафорическую форму (он известен как создатель собственной мифологии в искусстве), не лишены оценочного подхода к произведениям и взгляда изнутри.

Тексты российского писателя и автора множества книг художника Михаила Погарского, пожалуй, более разнообразны. Наиболее актуальным из них являются трехтомное издание «Книга художника [+]» (2021) и «Энциклопедия книги художника». В первом дается история феномена, его теоретические принципы и краткий обзор индивидуальных художественных практик, второе представляет собой обобщенный словарь понятий, близких к книге художника: в алфавитном порядке представлены имена известных авторов, техники и формы рассматриваемого явления.

Упомянутые размышления художников достаточно специфичны. Они написаны в первую очередь авторами, работающим в этой области, а потому их теоретические изыскания отличает некоторая специализация: фиксация определенных отличительных моментов и контекстов в формате перечисления, описание в большей степени формальных признаков, нежели искусствоведческого анализа.

С другой стороны, более ранние тексты искусствоведов, исследовавших целостность «искусства книги» и акцентировавших внимание на книжной графике как процессе иллюстрирования текста, актуальны и для анализа явления книги художника. В фундаментальных текстах В. А. Фаворского и Ю. Я. Герчука наблюдается подход к визуальной составляющей книги как к декору, находящемуся в разной степени сотрудничества с текстом. Тем не менее именно ими сформирована система анализа графического построения текста, взаимодействия горизонталей и вертикалей внутри листа, а также архитектуры книжного блока. Они оба говорят о книге как о «материальном воплощении текста», но не как сложном композитном объекте искусства. Исследования русской футуристической книги Е. Ф. Ковтуна ограничены лишь издательской деятельностью футуристов поэтов и художников, в них рассматриваются литографские издания 1910-х годов. Таким образом, по-прежнему актуальна проблема полновесного структурированного исследования книги художника как самодостаточного явления истории искусства, а также ее современных форм.

Одна из ключевых фигур в современной российской книге художника — Евгений Стрелков, занимающийся этим видом творчества уже более двадцати лет и фактически создавший новую нижегородскую книжную традицию. Среди основных тем, к которым он обращается в авторской книге, можно выделить переосмысление биографий и открытий известных ученых, волжский региональный контекст и «новое краеведение», а также мистификации. Книги художника в его исполнении совершенно различны по конструкции и технологии: это и привычная зрителю форма кодекса или же раскладушки, разнообразные объекты, а также актуальные медиакниги. Такой разбег материальных и тематических направлений в творчестве художника связан с его большим профессионализмом и мастерством, позволяющими легко переключаться на разные виды книжного созидания. Кроме того, ранее Евгений Стрелков создавал масштабные ленд-арт-объекты, постоянно пробует себя как поэт, является автором популяризаторских видео на тему истории науки, выступает в качестве куратора, а также пишет книги в жанре научпопа. Все описанные выражения творческого таланта Евгения Стрелкова заставляют задуматься об его универсальности. В его деятельности искусство книги, наука и ландшафтный подход к любому объекту взаимодействуют столь полно и выразительно, что каждое конкретное произведение, по сути, выступает синтезом составляющих черт.

Более того, Евгений Стрелков сам много рассуждает и пишет о книге художника. Сделанные им для российского интернет-издания Colta интервью, являются важными дешифраторами его работ, хотя рефлексии художника зачастую весьма абстрактны, находятся вне хронологического и систематического анализа его творчества, развивающегося от традиционных форм к современным экспериментам.

Именно поэтому необходимо более детальное изучение творчества Евгения Стрелкова, сфокусировавшего внимание на книге художника, ведь у него, по собственному признанию, «любой проект заканчивается книгой».

### **Биографический контекст творчества Евгения Стрелкова**

Нижегородский художник Евгений Стрелков занимается искусством книги уже более двадцати лет, долгое время он параллельно развивался как ленд-артист, а в 2000-е годы выступал куратором фестиваля «Пойма времени». Создание работ в пространстве природного ландшафта, курирование проектов в этой области оставили отпечаток на последующем творчестве Е. Стрелкова в сфере авторской книги, в которой явно прослеживается пространственно-проектное отношение к архитектуре книжного объекта. На данный момент Е. Стрелков является главным редактором альманаха «Дирижабль», а также куратором и популяризатором науки средствами анимационной мультипликации, посвященной деятельности именитых ученых. Все представленные направления деятельности автора напрямую взаимосвязаны с технологиями и медиа.

Евгений Стрелков родился в 1963 году в Тавде, но большую часть детства провел в Тобольске, окончил школу уже в городе Муром, после чего семья переехала в Горький (Нижегородская область), где в 1985 году он окончил радиотехнический факультет Горьковского государственного университета. В дальнейшей деятельности художника прошлое радиотехника и привязка к Нижегородской области будут играть ключевое значение: именно эти две составляющие его

биографии можно назвать основополагающими в рождении тем, к которым он обращается вновь и вновь. Вплоть до 1990 года Евгений Стрелков работал в Научно-исследовательском радиофизическом институте (НИРФИ), но параллельно с этим уже начала проявлять себя тяга к творчеству, работе с текстом и пространством листа, следствием чего стала его работа в области электронной верстки газет. По словам автора, необходимость дополнительного заработка была обусловлена сокращением финансирования науки и большим количеством увольнений в научной среде. Уйдя в 1990-м году из института, Евгений Стрелков направляет все силы в область графического дизайна, прежде всего, издательских проектов, что говорит о давнем его понимании своего истинного художнического предназначения. Стоит оговориться, что в большинстве художественных проектов Е. Стрелкова прослеживается его прошлое ученого, что ощутимо не только в характере избираемого для осмысления материала, но и в том, как автор относится к плоскости листа.

В 1993 году Евгений создает литературно-художественный альманах «Дирижабль», целью которого была не коммерция, а искусство. Постепенно вокруг издания образовалась активная группа, состоящая из писателей, начинающих и признанных, а также молодых и опытных художников. Одним из участников альманаха был Леонид Тишков (р. 1953), активно призывавший Евгения Стрелкова заняться экспериментами в области книги художника, попутно поясняя ее специфику и особенности. Так в соавторстве или индивидуально создавались первые авторские книги Евгения Стрелкова, успех которых строился на навыках в области издательского дела, а также страсти к искусству, проявлявшейся с юных лет. Постепенно деятельностью художника стали интересоваться известные нижегородские специалисты в области современного искусства — Анна Гор (ныне директор Приволжского филиала Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Нижнем Новгороде), Любовь Сапрыкина, основатель и арт-директор Нижегородского государственного центра современного искусства «Арсенал». Они предложили ему сделать первую выставку книги художника в нижегородском Доме архитектора. Позднее состоялось много успешных выставок, знаковым было участие в международных экспозициях, организованных Леонидом Тишковым в Праге, Михаилом Карасиком в Лондоне.

Дальнейшее обращение Е. Стрелкова к книге художника все чаще связано с использованием разных медиа. Проекты, включающие в себя анимацию, эксперименты с архитектурой книги и зрительным восприятием нарратива, а также рефлексии по поводу истории науки, стали основополагающими направлениями в его работе с книгой. Принципиальной характеристикой для его работы с различными медиа в книге и особенностью творческого метода стала гибридность. Этот термин был впервые заявлен куратором и исследователем новых медиа Кристианой Пол в книге «Цифровое искусство», где она использует словосочетание «гибридные среды»<sup>2</sup> относительно совместного проекта «Свободное плавание» (1997–2001) Джесси Гилберт, Хелен Торингтон, Марека Вальчака и других, определяя так слияние воедино информационного и физического пространства, своеобразный коллаж, в котором принципиально противоположные элементы влияют на пространственные характеристики в разных художественных языках. Дополнительным уровнем осмысления понятия «гибридных сред» в искусство-

<sup>2</sup> Пол К. Цифровое искусство. — М. : Ад Маргинем, 2017. — С. 83.

ведческом дискурсе является природа его происхождения — информационные технологии, внутри которых складывается система традиционных и облачных сервисов, обеспечивающих возможность организациям, находящимся в этой среде, взаимодействовать с данными, находясь в различных центрах их обработки, филиалах или в облаках, в зависимости от того, какое местонахождение для них является наиболее эффективным и оптимальным. Таким образом, производство искусства, характеризуемое как «гибридная среда» представляет собой нечто иное, как информационное пространство смыслов, заложенных автором, имеющих при этом совершенно различные материальные свойства. Так прямым синонимом гибридности в искусствovedческом дискурсе выступает термин «междисциплинарность», однако основой понимания последнего является необъектность того, из чего формируется нечто принципиально новое. Балансирование между несколькими дисциплинами, скорее, дает возможность заимствовать подходы, тогда как гибридность, по своей сути, непосредственно соединяет в себе материальные особенности различных соседствующих направлений.

Ярким выражением такого подхода является книга художника, внутри которой зачастую присутствует и междисциплинарность, но при этом именно на объектном уровне она напрямую соединяет в себе материальные черты нескольких направлений творчества, количество которых зависит только от автора. Книга уже на техническом этапе синтезирует творческую деятельность автора, преломляя его художественное начало в текст, редакцию и оформление, вариативность которых крайне велика. Для большинства проектов Евгения Стрелкова характерна гибридность как способ создания объекта, соединяющего в себе несколько архитектурных расширений в архитектурную целостность авторской книги. Сам художник называет свои книги сложносочиненными, часто являющимися итогом большого проекта, не всегда художественного, может быть, краеведческого или связанного с популяризацией истории науки.

### **Книга-объект: эксперимент с формой и пространством**

Книга художника на протяжении многих лет показывает себя как сложное гибридное явление искусства, для которого все еще не разработан единый категориальный и аналитический аппарат ввиду того, что книжные объекты одновременного являются пространством для погружения и скульптурной формой, произведением, при создании которого применяются различные техники, и работой, объединяющий различные материальные составляющие. Одним из наиболее перспективных методов художественно-стилистического анализа авторской книги является осмысление ее конструктивных особенностей, иными словами, архитектуры, свойственной ей как объекту, объединяющему внутри себя несколько равнозначных смыслообразующих элементов, подчиненных определенной ритмике построения. Рассматривая авторскую книгу таким образом, в первую очередь необходимо вспомнить архитектуру — художественное выражение структурных закономерностей, присущих конструкции здания, а также композиции скульптуры и объемных произведений декоративного искусства, выявляющихся во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции; что отчасти проявляется и в пропорциях, цветовом строе произведения.

Данный термин правомерно может и должен применяться к книге художника — области искусства книги, где взаиморасположение элементов и наличие основы — фундамента разворота, а также дополнительных выразительных деталей, выполняют первостепенную выразительную функцию, задающую ритмику конструкции книги. В подтверждение легитимности использования данного термина известный историк и теоретик искусства книги и графики Ю. Я. Герчук писал: «прежде всего, книга — это физическая, материальная структура, “вещь... в нашем пластическом пространстве” (Фаворский), и ее объективные качества, осязаемые и видимые свойства тех материалов, из которых она сделана, и способов их сочетания в конструкции книжного блока очень важны для нас»<sup>3</sup>. Он же справедливо указывал, что «искусство книги окажется явлением сложным, синтетическим. Подобно театру и кино, подобно архитектуре, подчиняющей и включающей в себя отчасти самостоятельные произведения прикладного, монументального и декоративного искусства»<sup>4</sup>. Таким образом, в трудах Ю. Я. Герчука и В. А. Фаворского было положено начало исследования целостности книжного объекта, был выработан подход к нему как к композитной форме, воспринимаемой на основе знания определенных архитектурных компонентов.

Долгое время книжная иллюстрация представляла собой изобразительный ряд, неукоснительно следовавший за повествованием, что нередко вызывало сомнения у исследователей. Этим вопросом задавался и Ю. Я. Герчук, писавший: «Предполагается, что иллюстрация воссоздает “ту же” действительность, что и книга. С этим трудно спорить, если эта действительность объективно реальна, как, например, в учебнике географии. <...> Но вот с реальностью художественной дело обстоит сложнее. Существует ли образный мир словесного произведения “отдельно”, сам по себе, за пределами текста?»<sup>5</sup>. Иллюстративный подход был характерен для традиционной книги до появления *Livre d'artiste* и опытов футуристов, тем более непосредственно книги художника. Существовавшая в тот период полемика по поводу возможности адекватного выражения изобразительными средствами смысла литературного текста, нередко представляется сейчас мало актуальной. Пожалуй, необходимо поставить вопрос несколько иначе: «Стоит ли в качестве иллюстративного материала использовать прием изобразительного обозначения текста?»

Учитывая зафиксированное Ю. Я. Герчуком исследовательское противоречие в оценке возможностей книжной иллюстрации, представляется целесообразным описывать динамику форм авторской книги не в хронологическом порядке, а проблемно, первостепенно обратив внимание на радикальную смену подхода к визуализации текста в футуристической книге, ставшей значимым этапом становления книги художника. Первые литографские издания авангардистов появились в 1910-е годы, и их сразу выдавала повышенная рукотворность, «кустарность» производства. Это были небольшие по количеству индивидуальные экземпляры, в которых и текст, и изображения создавались на каменной печатной матрице вручную. Важной чертой этих книг была оторванность визуального ряда от текста: изображение не только не воссоздавало описанные события, но, ско-

<sup>3</sup> Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. — М. : Книга, 1984. — С. 13. Здесь автор цитирует текст В. А. Фаворского из книги «Искусство книги» (Москва, 1961. С. 61).

<sup>4</sup> Там же. — С. 116

<sup>5</sup> Там же. — С. 105–107.

рее, являлось графической рефлексией относительно прочитанного материала. Успех такого подхода к «иллюстрированию» текста был обеспечен не только его инновационностью, но также степенью абстрактности футуристических текстов, являющихся отличной базой для их внеповествовательного осмысления. Так писатели и поэты яркой, но, к сожалению, недолговечной футуристической книги, разрушали шаблоны, присущие типографскому делу эпохи, тем самым, формируя новое явление — книгу художника.

С новыми книжными принципами работали такие именитые мастера русского авангарда, как Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Владимир Татлин, Казимир Малевич, Ольга Розанова и другие. Известный исследователь искусства XX века Евгений Ковтун очень тонко выразил степень взаимоотношений писателя и художника в литографских изданиях футуристов такими словами: «В этой книге, как и в других сборниках футуристов, можно видеть новый подход к иллюстрированию, который заключался в том, что художник перестал пересказывать текст средствами рисунка. Иллюстрации сборников не привязаны к тексту — они развивают, дополняют поэтические образы или контрастируют с ними. Иначе говоря, развитие литературной темы или образа идет в синхронном сопровождении своеобразного эмоционального, графического аккомпанемента. <...> Поэтому иллюстратора в привычном значении слова в этих сборниках нет. Художник становится соавтором поэта или прозаика»<sup>6</sup>. Именно эта смена творческой иерархии с вертикальной на горизонтальную стала краеугольным камнем будущей книги художника, где все элементы, включая способ сборки, являются в равной степени самоценным художественно-выразительным высказыванием автора.

Впрочем, смена привычной парадигмы главенства текстуальной составляющей в книге произошла еще раньше в деятельности французского издателя и коллекционера А. Воллара, собравшего в начале XX века вокруг себя содружество поэтов и художников, объединенных стремлением к свободному творчеству. Стремясь популяризировать работы авторов, известный арт-дилер придумал эффектный ход — он стал вкладывать внутрь переплета литературных изданий графические оригиналы тех художников, чьи произведения он стремился поднять на новый уровень признания. Таким образом, читатель невольно наткнулся на совершенно сторонний визуальный образ, меняя способ восприятия информации с горизонтального (строки в тексте) на обобщенный анализ изображения. Казалось бы, это был весьма простой коммерческий ход, направленный на выработку узнавания зрителем работ художников, но именно так на концептуальном уровне менялся способ взаимоотношения коренных элементов книги. Внутри *Livre d'artiste* изображения не только не следовали за текстом, но выступали в качестве дополнительного инородного блока, вкладыша, который на тактильном и выразительном уровне «вау-эффекта» трансформировал привычную коммуникацию читателя с книжным объектом.

Постепенно книга художника сформировалась как сложно синтезированная гибридная разновидность искусства, внутри которой творческие поиски авторов были направлены на эксперимент с формальными признаками, «с оболочкой» текста. Так среди всей традиции авторской книги можно выделить один из наиболее масштабных жанров — книгу-объект, подчиненную в большей степени категориальной системе инсталляций. К нему относятся работы Михаила Погар-

<sup>6</sup> Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. — М. : Книга, 1989. — С. 120.



ской (р. 1963), например «Рабочий глаз»<sup>7</sup>, выполненный на люке стиральной машины, и произведение<sup>8</sup> Виктора Ремишевского (р. 1957), являющееся размышлением на тему рассказов Даниила Хармса «Один человек гнался за другим» и «Встреча», представленным в виде текста, нанесенного на пару сапог, поставленных на каменный куб достаточно внушительного размера. Книги-объекты создает Валерий Корчагин (р. 1969): таковы «История КПСС»<sup>9</sup>, в которой он обращается к ассамбляжу, размещая старый ржавый кран на плотной потертой обложке; при этом сама книга закрыта на два ремня, в результате чего зрителю представлена лишь концепция текста, доступа к которому у него нет. Стоит заранее оговориться, что экспериментов с книгой как формой, которая раньше шаблонно воспринималась исключительно в качестве материального воплощения текста, было великое множество, что озаменовало вход авторской книги внутрь системы пространственных искусств.

Евгений Стрелков, будучи в ранний период своего творчества художником ленд-арта, для которого закономерно важны пластические характеристики объектов, создает авторские книги-объекты, подчиненные архитектурной системе и имеющие архитектурную целостность. Среди его ранних работ, в которых акцентируется внимание именно на объектно-пластической стороне произведения, можно выделить «Письмо для неба» (1998). Книга имеет форму шести сложенных пополам листов, каждый разворот которого является отдельной страницей, объединенной с предыдущими сквозным нарративом, лирическим героем, окружающей действительностью и ее поэтизацией, что дает возможность сопоставить себя с описанными событиями.

Эта работа создана как своеобразное решение методами искусства внутреннего конфликта художника, посвящена вопросам экзистенциального характера, основанным на ощущении обоюдной неполноты мира и субъекта. Евгений Стрелков закладывает это восприятие себя и окружающего мира в книгу, наделяя схожими переживаниями главного героя. Катализатором подобных размышлений является знак, увиденный впервые в пересечении линий трамвайного пути. Именно он выступает архитектурной основой каждого графического изображения в книге, выполненного автором самостоятельно. Знак, созданный пунктиром из точек, проступает среди планов улиц, деревьев, лестничных перил и других изображений. Зрителю не приходится искать или предпринимать попытки для его считывания, ведь каждое включение в изображение есть органичная и естественная часть визуального образа, который появляется на пути повествования. Евгений Стрелков также обращается к игре с размером этого перекрестия линий, где-то оно выступает за рамки изображения, а где-то находится внутри. Так автор задает ритм, определяющий процесс знакомства с листами. Сталкиваясь ежедневно со схематичными изображениями направлений, участков дороги, требующих внимания или же символами, используемыми в смартфонах для диалога с пользователями, мы привыкаем воспринимать графические знаки исключительно визуально, как нативное знание. Так и в работе «Письмо для неба» повсеместная встреча с одним и тем же изображением в местах пребывания героя, а следова-

<sup>7</sup> Энциклопедия Книги художника / под общ. ред. В. Ф. Лукина и М. В. Погарского. — М. : Музей «Книга художника». 2022. — С. 225.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. — С. 203.

тельно, и зрителя, исключает необходимость дополнительного пояснения. Знак участвует в воспоминаниях и представлениях, чтобы в итоге стать катализатором катарсиса, сформулированного названием: для художника отправка «письма для неба» означает исчезновение заявленной обоюдной неполноты. Форма знака также определяет архитектуру футляра-конверта, метод сборки которого осуществляется красной нитью, повторяющей направление перекрестия трамвайных путей, а почтовая тема находит выражение в дополнительных выразительных элементах страниц: штампах и наклейках, имитирующих марки.

На этом моменте важно вспомнить об одной из наиболее полемичных составляющих не только книги художника, но и книги вообще — интерактивности. Любой объект, состоящий из нескольких страниц, требующих для знакомства с ними действия переворачивания, по сути своей, вступает в активную, требующую определенных действий, коммуникацию со зрителем. Смотрящий более не является исключительно созерцателем, выходя на новый уровень взаимодействия с произведением искусства. Феномен необходимости свершения действия для возможности входа в мир бытования объекта в современном искусствознании приписывается, в основном медиаискусству, заявляя его повышенную актуальность. В свою очередь, напомним, что коммуникация с объектом была присуща еще искусству до Нового времени. Ю. Я. Герчук отмечает это фразой: «функционирование древнего художественного предмета (и в том числе — изображения) состоит в том, что он обычно погружен во внешнее-человеческое пространство и может в нем непосредственно встречаться и общаться со зрителем. Искусство же нового времени формирует большей частью свое собственное пространство, утверждает границу, за которой остается зритель, лишенный прямого контакта с художественным миром, находящейся по отношению к нему в позиции наблюдателя извне»<sup>10</sup>. В этом контексте, логично вспомнить религиозную живопись, зачастую выполняющую функцию дешифровки событий, происходящих в мире и закладывающую базовые знания зрителю, например, о смене времен года. Не только исследователи ушедших эпох, но и современные теоретики медиа напоминают об укорененности феномена коммуникативности: например, Александр Р. Гэллоуэй, Юджин Такер и Маккензи Уорк в тексте, посвященном экскоммуникации, заявляют о том, что медиация в разных своих проявлениях была присуща и мифологизированному пониманию мира древними греками. Таким образом, книга художника как яркий пример интерактивности вписывается в гораздо более глубокую традицию нежели медиаискусство XXI века, уходя корнями в наиболее ортодоксальные этапы искусства.

Разработка объектных качеств книги художника у Евгения Стрелкова, проявляется в таких изданиях, как «Атлас дыма» (1999). Естественнонаучное прошлое радиофизика регулярно находит выражение не только в произведениях автора, но также в его отношении к методологии собственного творчества. В «Атласе дыма» феномен гибридизации проявляется уже на уровне концептуального замысла работы, при создании которой художнику было очень важно мимикрировать под особенности деятельности ученых метеорологов. Эти специалисты регулярно обращаются к Атласам облаков — огромным справочным пособиям, представляющим собой подборку изображений облаков, зафиксированных в определенных природно-климатических условиях и описанных в зависимости от множества

<sup>10</sup> Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. — М. : Книга, 1984. — С. 124.

данных окружающей среды. Применение данного пособия в их работе обусловлено необходимостью постоянно классифицировать всё новые получаемые данные. Евгений Стрелков использует данный справочник как концептуальную основу для «Атласа дыма», переосмысляя его в оптике собственного отношения к экологическим проблемам современности. В результате такой трансформации итоговая книга художника представляет собой архив изображений заводских техногенных дымов, которые регулярно фиксировались автором на протяжении определенного времени.

Прошлое ученого помогает Евгению Стрелкову осуществлять в произведениях интересные неклассические приемы выбора объекта познания. В данном случае автор не демонстрирует зрителю конкретные фото загрязненного индустриального пейзажа, но акцентирует его внимание на самом объекте наблюдения, дыме. Для этого он в процессе печати как бы препарировывает снимки, отделяя производное труб от города. Изображения дыма печатаются в технике шелкографии на плотной бумаге, а индустриальный ландшафт в технике термопечати на кальке. Важно уточнить, что «Атлас дыма» имеет традиционную форму сборки книги — кодекс. Таким образом, чередование материалов и изображений, отпечатанных Евгением Стрелковым, создает ощущение анимации, ибо страницы непосредственно следуют друг за другом. На каждое изображение дыма можно смотреть как обособленно, так и с учетом того географического контекста, где он был зафиксирован. Так причина отстраняется от следствия, заставляя зрителя посмотреть прямо на объект исследования. Помимо этого, выбор кальки для нанесения заводских пейзажей выполняет интерактивную функцию. Автор основывается на традиционном для классической книги акте перелистывания страниц, применение полупрозрачных материалов внутри которого работает как расширение зрительского опыта взаимодействия в виде трансформации изображения.

Тему объектных характеристик книги художника продолжает издание «Rhein-collection» (2000), дающее зрителю возможность большей степени вовлеченности в нарратив. Являясь составной частью рейнского цикла, оно вновь основывается на коллекции изображений и обращается к теме экологии. В этой работе архивируются полузаброшенные портовые краны, которые автор фотографировал в немецком городе Дуйсбурге, где он встретил позднюю осень 1999 года. По его воспоминаниям выбор объектов для фотофиксации произошел совершенно случайно, автор буквально наткнулся на них при прогулке по городу. Эти огромные, но уже почти не функционирующие машины — яркие примеры отжившей техногенности, что производит колоссальное впечатление. Евгений сделал большое количество фотоснимков и вернулся в Нижний Новгород, где также нашел портовые краны реки Волги и зафиксировал их. Так у автора сложился достаточно большой архив снимков «памятников» технологии, завершающей свой век. Далее Е. Стрелков «извлек» из фотографий изображения немецких и волжских кранов, а уже потом провел с ними некоторые типичные для их повседневного быта манипуляции: сдвигал, поворачивал и отражал изображения, получая новые образы, основанные на трансформации исходных визуальных данных.

Следующим этапом стало обращение к шелкографии, расширяющей выразительные приемы графики благодаря возможности наложения оттисков друг на друга. Подобный художественный ход проявляется в книге «Rhein-collection» наиболее полно, автор в пространстве листа наносит оттиски волжских кранов прямо поверх немецких, отражая каждый кран зеркально и маркируя их цветом.

Итоговый композитный образ содержит в себе основной набор оттенков: черный, оранжевый, серый и голубой, которыми идентифицируются составляющие объекта из разных городов. Описанные гибриды техногенности, уменьшенные в размере и выполненные в графике, напоминают коллекцию причудливых механизированных насекомых. Автор говорит, что при помощи подобных трансформаций он борется со своим подсознательным страхом перед неумолимым вмешательством высоких технологий в естественную среду обитания.

Схожую образную систему можно встретить еще в одной книге Стрелкова — «Техногенез: хромофаза», но она является в большей степени расшифровкой, негласным переводчиком тех изображений, что были манифестированы в «Rhein-collection». В двух упомянутых книгах присутствует совершенно разная проработка объектных качеств произведения и именно в той, что рассматривалась ранее можно наблюдать крайне деликатный пример интерактивности, основанной исключительно на формальных признаках. В «Rhein-collection» листы сброшюрованы, но при этом имеют не только основной сгиб переплета, но и дополнительный на середине каждой стороны страницы. Использование такой архитектурной формы книги не случайно, ведь Евгений центрует шелкографические изображения именно относительно дополнительных сгибов. По итогу книга буквально разворачивается перед зрителем, параллельно раскрывая крылышки того техногенного насекомого, что создал Евгений Стрелков на основе портовых кранов. Типичный для книги прием знакомства со страницей наделяет образы не только анатомией насекомых, но и базовой возможностью функционирования портовых кранов — поворотом.

Следующей работой, в которой автор работает с традиционной книжной формой как универсальной единицей, выполняющей функции сохранения и архивирования данных, является «Rhein-Oka Membrane» (2001). Это произведение также входит в рейнский цикл, упоминаемый уже в названии. В данной книге собраны авторские черновики проектов, придуманных в Германии для реализации в России, и проектов, задуманных в России и реализованных в немецком городе Дуйсбурге во время месячной стажировки. Концептуальная дешифровка объекта заставляет в первую очередь обратиться к подзаголовку — «каталог диффузий». Как известно, диффузия в переводе с латинского — «распространение, растекание, рассеивание; взаимодействие», а согласно дефиниции — неравновесный процесс перемещения (молекул и атомов в газах, ионов в плазме, электронов в полупроводниках и тому подобное) вещества из области с высокой концентрацией в область с низкой концентрацией, приводящий к самопроизвольному выравниванию концентраций по всему занимаемому объему<sup>11</sup>.

По своей сути «каталог диффузий» — это заданное Стрелковым название для обозначения распространения его творческой деятельности в других странах с целью планомерного уравнивания концентрации авторских проектов на территории земного шара. Архитектура «Rhein-Oka Membrane» весьма традиционна, книга художника в сборке имеет форму кодекса, выразительной особенностью которого является то, что каждая страница превышает по размеру переплет, и, следовательно, сложена пополам, что отсылает зрителя к «дневни-

---

<sup>11</sup> Диффузия // Википедия — свободная энциклопедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%84%D1%84%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 25.08.2022).

ковости» просматриваемых записей. Со слов, взятых на личном сайте художника, данная работа напоминает Евгению Стрелкову своеобразный палимпсест — рукопись, написанную на пергаменте, уже бывшем в подобном употреблении. Формированию схожего ощущения у зрителя, а также интимности восприятия произведения способствуют и выбранные материалы: в качестве бумажной основы используется полупрозрачная калька, на которую отпечатаны в технике шелкографии эскизы проектов в двух цветах: черном и белом. Темный оттенок используется для изображения проектов, только планируемых к созданию в России, а светлый для тех, что были уже реализованы в Германии, что придает им образ сновидения, дымки, чего-то ушедшего и не облаченного в форму. Калька, являясь материалом полупрозрачным, создает еще один выразительный прием в работе — просвечивание, которое особенно эффектно воспринимается в том случае, когда черные эскизы видны сквозь листы с нанесенными белыми изображениями. Так перед зрителем выстраивается интуитивный эмоциональный фон преемственности каждого проекта, отражения одного в другом.

Наиболее очевидное проявление пластических особенностей можно отметить в книге Евгения Стрелкова «Дельта Вэ» (2005). Архитектура данной работы строится на базе книги-раскладушки. Опережая дальнейший текст, отметим, что такое построение переплета является традиционным для автора, который в своем творчестве не единожды обращается к художественной выразительности страниц, образующих при раскрытии единую линию, просматриваемую с обеих сторон. «Дельта Вэ» — это фиксация одноименного паблик-арт проекта в Астрахани, построенного на размышлении о городском пространстве в оптике территориальных контекстов. Упомянутый город является родиной одного из крупнейших деятелей русского авангарда в литературе — Велимира Хлебникова (1885–1922), который в своих текстах достаточно часто обращался к образу Волги. Такой бэкграунд местности не мог быть проигнорирован Евгением Стрелковым, который также активно переосмысляет собственную волжскую айдентику. Автор нашел в Астрахани заброшенный фонтан, который с определенной периодичностью и ритмом обвязал лентами черной ткани. Образ, полученный в итоге и вписанный в городской ландшафт, интуитивно напоминает собой дельту реки Волги. Но, поскольку в нашей работе акцент ставится на анализе творческой деятельности Евгения Стрелкова как автора книги художника, стоит отдельно поговорить именно форме фиксации этого проекта в печатной продукции. В работе используются бумага и картон, а также применяется техника шелкографии, в которой как раз выполнена вся визуальная часть книги, включая перенесенную фотофиксацию объекта паблик-арта. Конструкция «книги-раскладушки» закладывает в свое функционирование этапность раскрытия створок, и, соответственно, содержания. Итоговая форма работы при полном развертывании каждой страницы напоминает собой обобщенную графику дельты реки Волги, заранее обозначенную названием. Таким образом, в «Дельте Вэ» сама картография реки выступает архитектурным решением общей формы книги, что, на самом деле, выявляет следующую знаковую группу произведений Евгения Стрелкова, посвященных новому, в частности волжскому, краеведению. Эта тема является крайне значимой для художника, что находит выражение не только в авторских книгах и паблик-арте, но даже в акварельных зарисовках, публикуемых на личной странице в фейсбуке. Правомерно выделить краеведение наравне с книгой-объектом отдельным явлением в творчестве Е. Стрелкова.

### Новое краеведения в книге художника Евгения Стрелкова

Как уже отмечалось, ушедший XX век был периодом бурного развития культуры, но также и процветания, и трансформации науки, техники и общества: менялась не только скорость становления и экспериментальный характер интеллектуальной деятельности, но также сам гуманитарный дискурс, отныне включающий в себя возможности сотрудничества с другими направлениям научной мысли. Прошое столетие ввиду политических и социальных изменений стало причиной смены самой постановки вопросов. Современные ученые все больше обращают внимания не на глобальные явления, но на те малые объекты и личные истории, которые находятся внутри. Представляется, что именно переживание актуальным научным дискурсом кризиса глобализма и антропоцентризма стало причиной формирования иного подхода к исследовательской деятельности, акцентирующего внимание на том, из чего состоят крупные культурные явления.

Согласно терминологии, признанной рядом исследователей, краеведение представляет «комплексное научно-исследовательское и популяризаторское изучение определенной территории и накопление знаний о ней»<sup>12</sup>, и оно в XXI веке также проживает этап кардинальной пересборки. Основной задачей традиционного краеведения выступало подтверждение и комментирование глобальных процессов истории страны, тогда как локальные прецеденты считались чем-то вторичным. Изменения, происходящие в современной краеведческой теории, демонстрируют смену отношения к понятию «регион». Как точно подметила М. В. Короткова, «сегодня регионоведение изучает локус как совокупность микро-сообществ и людей с их микро-историями, их восприятие и мироощущение по поводу происходящего. В центре локальной истории оказывается человек в его социальной среде»<sup>13</sup>.

Искусство сегодня также претерпевает различные изменения, среди которых заметна тенденция к свершению художниками собственных «открытий», обусловленных пониманием художественной деятельности как способа познания. И именно творческие практики современных авторов становятся крайне перспективной площадкой для осуществления самостоятельных краеведческих исследований, ввиду органической привязки каждого человека к определенной местности. Так можно наблюдать активное стремление художников к работе с региональным наследием, его осмыслением и актуализацией, восприятием себя как части единой традиции.

Одним из таких авторов, действительно часто обращающимся к теме места и культурной памяти, является Евгений Стрелков, активно переосмысляющий собственный волжский контекст и истории микро-сообществ этого региона. Обращение к осмыслению прошлого, в прямом смысле, земли конкретной территории, является его мемориальный проект «След сада» (2001). Архитектурное решение данной работы достаточно необычно для Стрелкова, ведь печатная составляющая этой книги имеет форму газеты, посвященной живописцу Павлу Кузнецову, и дополняется реди-мейдной банкой с яблочным вареньем. П. Кузнецов

<sup>12</sup> Гладкий Ю. Н. Регионоведение : учеб. для студентов вузов / Ю. Н. Гладкий, А. И. Чистобаев. — М. : Гардарики, 2002. — С. 43–44.

<sup>13</sup> Короткова М. В. «Новое краеведение» как современное направление развития музейной педагогики XXI века // Педагогический поиск. — 2018. — № 1. — С. 101.

хорошо известен в искусстве XX века своими направлениями творческой реализации — живописью, графикой, театральными и монументальными работами, а также педагогической деятельностью. По наблюдению Евгения Стрелкова, этот художник большую часть своих биографий начинал с фразы «Я родился в Саратове, в семье садовода...» Все бы ничего, не будь эта цитата мистификацией: на самом деле, садоводом был только дедушка живописца, а папа занимался иконописью. Но для Павла Кузнецова подобная репрезентация дома, именно через образ сада, очевидно, имела колоссальное значение.

Сейчас в Саратове, где родился П. Кузнецов, есть его мемориальный музей, но упомянутая традиция работы с почвой, с землей, осталась канувшей в лету. Однажды директор саратовского музея сам предложил Евгению Стрелкову сделать проект, посвященный фигуре Кузнецова. Он получил название «След сада», относится к периоду творчества художника, когда ленд-арт занимал в нем значимое место. Этот контекст стал идеальной базой для размышлений одного художника о другом через образ той территории, на которой существует мемориальный музей. Стрелкову пришла в голову идея создать значимый и важный сад, но не методом высаживания деревьев, воспевающих жизнь ныне существующую, а с помощью золы, которую он вместе с командой нашел в округе. Несущий в себе эмоциональную интонацию ушедшего, отгоревшего времени, этот материал распространили на снегу так, что получившиеся образы напоминали тени несуществующего сада. Поскольку это было начало весны, рассыпанная зола к середине дня стала наполняться водой от тающих льдинок, а к вечеру уже ничего не осталось, кроме фотодокументации.

Поскольку практически каждый проект Стрелкова заканчивается книгой художника, то и в данном случае родилась книга-газета, о форме которой автор написал следующее: «Газетная структура не только удачна для обыгрывания различных стилей и приемов, но и удобна для ранжирования материала: лозунги и новости на первой странице, “письма в редакцию” — на последней. В то же время печать в три краски, плотная бумага, усложненная верстка подчеркивают условность газетной аналогии...»<sup>14</sup>.

Возвращаясь к форме публич-арт-проекта, стоит уточнить, что, несмотря на свою недолговечность, он получил резонанс и очень впечатлил директора музея, который предложил продолжить работу памяти Павла Кузнецова. Евгений Стрелков вспоминает, что ровно в тот момент ему в голову пришла известная фраза «как что делать? если лето — варить варенье, если зима — пить с этим вареньем чай». Так, легко и интуитивно было концептуализировано интерактивное продолжение проекта «След сада» в форме процесса изготовления и последующей отправки варенья, сваренного как бы в саду П. Кузнецова. В описанном творческом акте поучаствовал весь коллектив музея, а итогом стал вкусный продукт, распределенный по емкостям, художественно оформленным Евгением Стрелковым, и отправленный в 44 точки России, в те музеи, где хранились работы саратовского символиста.

Анализируя концептуально и художественно-стилистически книгу «След сада», вновь сталкиваемся с проблемой формулирования категориального аппарата, применяемого к работам Е. Стрелкова, одновременно вписывающимся

<sup>14</sup> След сада // Дирижабль. — URL: [https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/izdat\\_dirizhab/index.html](https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/izdat_dirizhab/index.html) (дата обращения: 25.08.2022).

в краеведческую, объектную и другие проблематики. Однако основополагающей задачей «Следа сада» является осмысление регионального контекста, но не включение в книгу художника бытового объекта, ведь архитектура данной работы в большей степени является чертой, дополняющей и в меньшей степени функциональной, нежели биография живописца Павла Кузнецова.

Пограничным для краеведческой проблематики является книжный объект «Рыба!: волжское застолье» (2005). Он имеет крайне причудливое архитектурное решение, формально относящееся к традиции настольных игр. Сама книга имеет вид коробки, внутри которой лежат игральные костяшки домино, на каждой из которых сверху и снизу нанесено изображение людей, оцифрованное с нижегородских архивных фотоснимков. Работа обладает интерактивностью в высшей степени, так как для ее бытования в среде зрителей, нужно непосредственно осуществлять процесс игры. Идеальное выражение концептуальной задачи книги по задумке Евгения Стрелкова заключалось в том, чтобы именно современные жители Нижнего Новгорода приняли участие в заявленном акте, дабы за одним столом метафизически соединились два поколения людей с одной территории.

Любопытно, что домино складывается не по принципу одинаковых изображений, а по количеству точек, таким образом, детали сами собой рожают каждый раз новый причудливый визуальный нарратив. Сам Е. Стрелков объясняет замысел так: «Чкалов, выпивающий стопку с земляками, оказывается за одним столом с саратовскими немцами-колонистами, а офицеры Первой мировой — с первым космонавтом планеты... Да и сами сидящие за столом игроки в домино — тоже звено этой людской цепочки, идущей из прошлого в будущее»<sup>15</sup>.

На сайте автора работа «Рыба!: волжское застолье» описана как книга-объект (и это справедливо по форме), но одновременно, существование этого книжного объекта возможно лишь благодаря акценту на краеведческую составляющую (архивные фото). В любом другом случае реализация этого проекта имела бы совершенно иной итоговый мыслительный процесс у зрителя. Невозможно утверждать, что объектная составляющая здесь главенствует над региональной, ведь проект сам по себе отсылает к процессу застолья на свежем воздухе, крайне популярному для Нижнего Новгорода определенного времени, а также имеет выраженные рамки соотношения визуального и процессуального, заданные самим Евгением Стрелковым.

Помимо работы с конкретными фактами и интерактивностью, новое краеведение в творчестве Е. Стрелкова проявляется в упоминавшейся ранее гибридности традиционных и новых технологий. Художник в авторских книгах не только фиксирует различные прецеденты локальной истории, но также осуществляет своего рода популяризаторскую деятельность, освещая исторические реалии Нижнего Новгорода далекого прошлого. Но и это еще не все: Стрелков не останавливается на банальном описательном подходе к фактам, но переосмысляет и ретранслирует их в духе XXI века с применением технологий различного уровня сложности.

Так, в проекте «Water бюст» (не позднее 2008), осмысляется конкретное материальное воплощение регионального наследия — традиционная резьба по дереву города Городца (Нижегородская область), которая стала толчком для со-

<sup>15</sup> Рыба!: Волжское застолье // Дирижабль. — URL: [https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/izdat\\_dirizhab/index.html](https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/izdat_dirizhab/index.html) (дата обращения: 25.08.2022).



здания работы и основой ее образной системы. Если говорить точнее, стимулом для создания книги художника послужил феномен соотношения культурных ценностей старообрядцев и их воплощение в декоре домов, в которых они проживали: большая часть деревянных изб староверов этого региона украшалась изображениями полуобнаженных русалок-берегинь, которых еще называли «фараонками». Противоречие внутри одного культурного кода достаточной вакуумности религиозного течения и откровенной открытости в украшении домов его представителей побудило Стрелкова создать интерактивный медиапроект, в последствии дополненный авторской книгой в форме табличек.

Таким образом, в книге «Water бюст» гибридно само архитектурное решение, внутри которого соединяются два пространства медиации: цифровое и печатное. Сперва Е. Стрелков вместе с программистами создали специальный сайт проекта, опирающийся по формальным признакам на онлайн конкурс красоты. Только в случае «Water бюст» зрителю предлагается оценивать внешность девушек-русалок, изображаемых на избах, героини взяты с конкретных оцифрованных наличников, хранящихся в нижегородском музее. Доступ к сайту предоставлялся прямо в экспозиции, где демонстрировался проект: посетитель сначала видел только маленький фрагмент целого изображения, при наведении курсором на который можно посмотреть полный анимированный образ девушки, для его оценки предложено три варианта ответа. Важно, что Евгений Стрелков презентовал этот проект не только в различных городах России, но также в Европе, так он собрал своеобразную базу «победителей» конкурса среди зрителей разной региональной принадлежности. Позднее итоги были систематизированы в упомянутую ранее книгу художника, которая таким образом заключала в себе целое антропологическое исследование, так как визуальные предпочтения варьировались в зависимости от города.

Краеведческая составляющая данного проекта в том, что конкретные явления, вписанные в традиционный уклад культуры прошлого, изымаются из временного вакуума через смену темпоральности оптики взгляда на них. Элементы декора старообрядческих изб становятся нашими современниками и возвращаются внутри той же системы субъективного визуального восприятия. В свою очередь, художественно-выразительная составляющая итоговой авторской книги напоминает зрителю старые карточки учета, в которых подробно прописаны «выходные» данные относительно места экспонирования проекта и его результатов. Такое интуитивное ощущение механизированности и некоторой штампованности производства дополняет на уровне восприятия исследовательский статус работы.

Отметим, что «Water бюст» является первой медиакнигой художника, упомянутой в данном тексте, несмотря на то что Евгений Стрелков действительно часто обращается к медиа как к одному из художественных инструментов, который при этом качественно расширяет архитектуру авторской книги, выстраивая для нее новое пространство бытования нарратива. Помимо этого, применение медиаэффектным образом чередует органы зрительского восприятия объекта, поскольку зачастую в работах Е. Стрелкова визуальный и аудиальный способы понимания произведения соседствуют. Таким образом, формируется та самая гибридная среда зрительского погружения, которая упоминалась в начале текста. Внутри экспозиционного пространства материальность книги художника и звук, существуют как обособленные способы медиации, но работают вместе, расширяя целостность образа книги художника.

Представленное явление в той форме, в которой оно встречается в творчестве Евгения Стрелкова, пожалуй, уникально. Несмотря на то что многие другие авторы ранее включали медиа в свои книжные объекты, в большинстве своем, это был исключительно художнический подход, в котором технологии представляли наделенными объектными качествами, расширяя тем самым именно архитектуру книжного блока. В творчестве Евгения Стрелкова медиа являются в прямом смысле функционирующей частью работы, которую можно воспринять аудиально или визуально. В его произведениях медиация лишается объектных качеств, выдвигая на первое место саму суть этого процесса, а именно коммуникацию.

Распространенной в регионах ярморочной культуре прошлого века посвящена медиакнига Стрелкова «СИренада» (2015). Краеведческим источником для ее создания является цикл фоторабот Максима Дмитриева и Михаила Хрипкова «Шансонетки Нижегородской ярмарки». Изначально термин «шансонетка» пришел из парижских кафешантанов, где обозначал игривую песенку фривольного содержания, позднее так стали называть самих исполнительниц. Постепенно такие девушки появились и на российских ярмарках, где в специальных комнатах исполняли упомянутые напевы, фотофиксации данного явления М. Дмитриев и М. Хрипков посвятили достаточно большое количество времени.

Евгений Стрелков ознакомился с работами фотографов и решил переосмыслить их в актуальном XXI веке формате. Оцифровав изображения девушек, он пропорционально увеличил их до портрета и понял, что им просто необходимо звучание, ведь оно было непосредственной сутью их профессии. Так как кадры, сделанные фотографами, были черно-белыми, важно было сохранить и использовать эту специфику времени: Е. Стрелков вновь обратился к программистам, которые помогли «озвучить» фотоизображения, где основой создания звука выступила глубина черного цвета на каждом кадре. Таким образом, специально написанная программа осуществляла свое функционирование через проекцию на изображение спирали из 99 точек — «пункций», каждая из которых воспроизводила определенное звучание в зависимости от глубины и разницы оттенков черного, серого и белого.

Как отмечает автор на своем личном сайте: «Проект «СИренада» посвящен темам места и памяти. Архивные фото немые, их персонажи — словно рыбы, выброшенные из глубины века на берег нынешний. Но искусство приставляет к их губам магическое зеркальце медиа — и с губ, как со спирали допотопного грамофонного диска, льется звук...» Дополнительная особенность «СИренад» формируется за счет названия книги, внутри которого акцентно выделяется первая гласная «И», что дает нам право проводить параллель с сиренами, песнь которых завлекала моряков на верную гибель.

Общая архитектура данной книги художника в большей степени апеллирует к ранним работам Е. Стрелкова, для которых излюбленной выразительной чертой сборки выступала форма вложенных в футляр не сброшюрованных листов. В данном случае автор поступает точно также, увеличивая лишь плотность бумаги, избранную для нанесения печати. Сами изображения являются полностью повторенной фотофиксацией Максима Дмитриева и Михаила Хрипкова, но увеличенной до портрета. Художник демонстрирует зрителю тот участок, который подвергся анализу программой, визуализируя этот процесс, дополняет дублированные графически фотоснимки контрастным изображением спирали,

лежащей в основе механики данной работы. Со звуком, созданным программой, и дополнительным видео можно ознакомиться на диске, вложенном в футляр книги художника. Описанная степень медиальности «СИренад», как было обозначено ранее, является традиционной для Е. Стрелкова и выполняет роль непосредственно функционирующего дополнительного пространства книги.

На конкретном факте локальной истории Нижнего Новгорода основывается и книга «Фотопортация. 1896» (2016). В ней художником осмысляются события Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896-го года, где, по его мнению, ярко проявил себя антропоцентристский взгляд на культуру малых народов. Краеведческая основа данной работы вновь базируется на архивных фотоматериалах Максима Дмитриева, к изучению творчества которого художник обращается достаточно часто, дабы почерпнуть для себя своеобразные «казусы» из истории нижегородского края. Автор отмечает в личной беседе, что большинство инфоповодов региона ушедших эпох удастся найти в библиотечных книгах, которые он сканирует, а иногда заказывает целые фотоархивы, являющиеся изначально пограничным явлением между художественной и документальной практикой. Именно эти данные впоследствии выступают базой для его художественных обобщений.

При очередном изучении наследия Максима Дмитриева художнику, например, удалось узнать увлекательные подробности значимой для Нижнего Новгорода художественно-промышленной выставки 1896-го года. Обратившись к основам любого экспозиционного проекта в первую очередь мы размышляем о логике его построения, на данной выставке она также присутствовала. Деление павильонов соответствовало регионам России, в частности была экспозиция Крайнего Севера, формированием которой занимался известный меценат Савва Мамонтов. В те годы он также поддерживал строительство Северной железной дороги, что, возможно, повлияло на формирование идеи экспонировать в павильоне ни что иное, как живых людей — семейную пару самоедов. Представители редкой народности должны были играть роли самих себя в выстроенных специально для них декорациях, где рядом с ними экспонировался тюлень по кличке Васька. Исходя из архивных материалов Е. Стрелкову стало известно, что история сохранила имя животного, но исключила любую персональность людей, так же как и их дальнейшую судьбу. Описанная неравноценность поразила художника настолько, что, не смотря на большое количество прошедших лет, он решил создать книгу художника, посвященную этому факту.

«Фотопортация. 1896» имеет форму излюбленной «раскладушки» и осуществляет внутри себя ситуативную инверсию, демонстрируя зрителю на каждом развороте мистифицированную трансформацию исторических событий. Внутри авторского проекта именно северяне становятся главными действующими героями, хозяевами окружающего пространства. Это оказалось возможным за счет того, что на створках книги художника их фигуры представлены пропорционально и в той же цветовой гамме, что и ландшафт, в котором они выглядят логично и «комфортно». А вот вписанные в развороты изображения нижегородцев, скопированные с архивных фотографий Максима Дмитриева, представлены контрастно, фрагментарно и с разрывами. Они кажутся нелогичными рядом с окружающими их изображениями. Таким образом Стрелков меняет ролями «главных» и «второстепенных» персонажей событий ушедшей истории, в очередной раз напоминая зрителю о важности малых культур.

В футляр книги художника входит диск с анимацией, визуализирующей процесс «фотопортации» (несуществующее слово, заявленное в названии и отсылающее к телепортации, но средствами фотографии). В данном произведении параллельно сосуществуют два пространства медиации: первое имеет конструкцию книги-раскладушки из традиционных материалов; второе — создает нематериальный, исключительно визуальный нарратив, который тем не менее является неотъемлемой составляющей частью образа.

### **Медиакнига художника: расширение коммуникативной составляющей объектов**

Выше уже рассматривались несколько авторских книг Евгения Стрелкова, в архитектуре которых присутствовала медиасоставляющая, но сейчас необходимо подробнее остановиться на ряде произведений, в которых включение новых технологий расширяют коммуникативные способности книги. Иными словами, эти работы построены на принципе расширенной архитектуры книжного блока, включающего в себя дополнительные способы восприятия зрителем нарратива. Стоит подчеркнуть аккуратность использования подобного подхода, внутри которого Евгений Стрелков не стремится актуализировать авторскую книгу за счет банального включения новых технологий, упиваясь ими на формальном уровне. Напротив, медиа, применяемые в его работах в большей степени привычны современному читателю-зрителю, и, самое главное, функциональны. Они в прямом смысле сосуществуют вместе с произведением искусства, совершенствуя его.

Перспективность подобного подхода основана на изначальной концептуальной сложности, междисциплинарности и гибридности авторской книги, которая еще на этапах зарождения была площадкой для экспериментов. Сложившаяся к XXI веку медиакнига художника становится пространством столкновения одновременно трех составляющих: медиа, традиционной книги и книги художника, основная задача которых раскрывается через процесс коммуникации. Заметим, что книга всегда существовала именно как медиаобъект, заставляя читателя раз за разом знакомиться в процессе перелистывания с библейским текстом и его иллюминацией. Как точно отмечено российским культурологом Натальей Кирилловой, медиа — это не просто средство передачи информации, это целая среда и даже среды, в которых производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды<sup>16</sup>. Таким образом, мы вновь возвращаемся к термину «гибридных сред», которые наиболее полно проявляют себя в книжном творчестве Евгения Стрелкова.

Постараемся продемонстрировать, как трансформируется свойственная традиционной книге и книге художника медиальность, понимаемая синкретично, как связь медиатекста с техническими возможностями его репрезентации<sup>17</sup> и обращаясь к использованию различных технологий для «увеличения плотности информационных потоков»<sup>18</sup>. Изменение объема и расширение способов пере-

<sup>16</sup> Кириллова Н. Б. Медиалогия : монография. — М. : Издательство Академический проект, 2015. — С. 12

<sup>17</sup> Борисова С. С. Персуазивные стратегии в аналитических жанрах медиатекста : дис. ... канд. герм. яз. наук : 10.02.04. — Орёл, 2016. — С. 21.

<sup>18</sup> Там же. — С. 32.

дачи художественной информации основывается на соединении внутри медиакниги различных источников коммуникации: текста, изображения, архитектоники работы и аудио/видео технологий. На выходе рождается не только актуальное произведение искусства, отражающее большинство вопросов современного искусствоведческого дискурса, но и сложный композитный объект, для дешифровки которого еще только предстоит подобрать должный категориальный аппарат.

В его основу ляжет не только художественно-стилистический анализ, но и семиотический, что сформулировал Юрий Лотман (1922–1993): «Всякая система, служащая целям коммуникации между двумя или многими индивидами, может быть определена как язык. <...> Часто встречающееся указание на то, что язык подразумевает коммуникацию в человеческом обществе, строго говоря, не является обязательным, поскольку, с одной стороны, языковое общение между человеком и машиной и машин между собой в настоящее время является уже не теоретической проблемой, а технической реальностью»<sup>19</sup>.

Описанная ранее гибридность творчества Евгения Стрелкова, предполагает, что художник может включать свои книги в цельные «art in progress» проекты. Таков проект «Сирены. Музыка волжских водохранилищ», в котором черно-белый графический альманах «Sirenes» (2004) является составной частью и художественной фиксацией исследовательского процесса автора, не лишённого краеведческих акцентов. Концептуальная задача работы направлена на манифестацию и последующее осмысление при помощи оптики искусства проблемы загрязнения волжских водохранилищ. Благодаря наличию в ней выразительной графической составляющей, проект также занимает важное место в среде российского art and science, так как обращается к физико-акустическим методам размышления о художественном образе.

Как рассказывает сам Евгений Стрелков, на одном из этапов жизни ему попало в руки множество отчетов относительно экологической ситуации на реке Волге. В дальнейшем он дополнительно стал изучать интересующую его проблему, систематизируя факты и выявляя исторические реалии проблемы: с 30-х годов XX века наблюдается отрицательная динамика экологической ситуации на Волге. Множественное строительство гидроэлектростанций стало причиной смены микроклимата и уклада реки: вода стала непригодной для употребления, рыба гибла, а почва на берегу размывалась. Итогом такой трансформации стал факт того, что с середины прошлого века постройки на берегах реки, включая целые города и культовые архитектурные объекты, стали уходить под воду. На их месте остались лишь акватории.

Проект «Сирены. Музыка волжских водохранилищ» берет за основу художественной образности очертания водоемов, оставшиеся на месте затопленных территорий. Применение такого подхода стало возможно ввиду того, что Евгений Стрелков сменил угол взгляда, посмотрев на экологические явления сверху. Так ему стало ясно, что каждый акваторий это хоть и произвольная, но замкнутая, природная форма. Полученная, казалось бы, не столь значительная информация стала основополагающей для автора, физика по образованию. Знание законов физики звука обеспечило ему понимание того, что такую форму можно предста-

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. — СПб. : Искусство-СПб, 1998. — С. 5.

вить как числовые значения на условной координатной плоскости и, что самое важное, перевести эти данные в звук. При помощи Алексея Циберева была написана программа, которая ретранслирует форму в звучание, «расстояние от точки истечения Волги до той или иной точки побережья в частоту и длительность звукового сигнала»<sup>20</sup>. Зритель, в свою очередь, видит на CD-диске, приложенном к черно-белому альманаху, анимированную и переосмысленную художественно видеофиксацию функционирования этой программы, напоминающую одновременно координатную плоскость и виниловый проигрыватель.

В свою очередь, книга художника «Sirenes» имеет архитектуру кодекса с традиционным способом сборки и представляет средствами графики абстрактное размышление Евгения Стрелкова на тему описанного процесса. Образы каждого отдельного водоема, нанесенного на координатную плоскость, соседствуют с изобразительными размышлениями автора о природе звука, образуя тем самым неслучайные компиляции, выстроенные в духе исследовательской схемы.

Стоит отметить, что стремление к переводу материальных объектов в графический код, трансформируемый далее в звук, является давним направлением мысли ученых и художников. Немецкий поэт-модернист Райнер Мария Рильке (1875–1926), вспоминая свои юные годы, так описывал знакомство с технологией фонографа: «Положим, венечный шов черепа (это предстоит еще проверить) обладает определенным сходством с извилистой линией, которую игла фонографа оставляет при записи на вращающемся цилиндре... Должен был бы возникнуть звук, звуковая последовательность, музыка... Чувства — какие?»<sup>21</sup>.

Таким образом, внутри одного проекта «Сирены. Музыка волжских водохранилищ» разрабатывается целый ряд проблем, применимых не только для современных вопросов экологии, но и для актуального дискурса теории медиа. Евгений Стрелков стремится продемонстрировать, что большая часть предметов, окружающих человека, коммуникативна не только на уровне визуального осматривания, но и восприятия ухом. Меняя зрительские органы восприятия одного и того же объекта исследования, он заставляет зрителя-читателя постоянно чувствовать себя внутри процесса активной медиации за счет расщепленных чувств, ведь, как замечено многими учеными, слух является одним из наиболее ярких способов ощущений, за исключением запаха. Становясь звуком, форма не теряет собственных предметных качеств, но обретает новые, для доступа к которым нужны особые технологии. Так, перед зрителем открывается определенная завеса тайны и зарождается принципиально новое знание.

Освой вклад в решение проблемы расширения коммуникативных способностей книги художника и графического образа вносит работа «Орнитофония» (2016). Концептуальной ее основой выступили исследования работы Самуила Готлиба Гмелина (1744–1774), немецкого путешественника и натуралиста на русской службе. Ученый прибыл в Петербург по приглашению Академии наук в 1767 году, после чего началась его активная работа на благо Российской империи, им были совершены множественные экспедиции, в том числе, по прикамским террито-

<sup>20</sup> SIRENES // Дирижабль. — URL: [https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/ch\\_b/index.html](https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/ch_b/index.html) (дата обращения: 25.08.2022).

<sup>21</sup> Новые медиа: фиксация движения | Графические практики. Евгений Стрелков // Youtube. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W3WhOVzpAB8> (52 мин.) (дата обращения: 25.08.2022).

риям. Именно этому направлению исследовательской мысли Самуила Гмелина посвящена «Орнитофония».

Во время экспедиции ученый активно зарисовывал большую часть представителей флоры и фауны той местности, на которой находился. К концу поездки сформировался целый дневник записей с подробными описаниями и черновыми зарисовками многих животных Прикамья, особый акцент уделялся птицам, что, по сути, делало это собрание в большей степени орнитологическим. Так появилось название «Орнитофония», в котором Евгений Стрелков соединяет два слова: «орнито» — птица, «фон» — звук, тем самым формулируя новый термин, обращенный к изучению звуков пернатых. Этим заглавным неологизмом прекрасно выражается функциональная медиачасть данной книги, где Е. Стрелков обращается к черновым зарисовкам С. Гмелина и переводит их в звук с помощью программы, схожей той, что была описана в прошлом проекте.

Архитектурное решение книги традиционно — это «раскладушка», на створках которой в технике шелкографии воссозданы изображения птиц из дневника, дополненные образами первых звуковых автоматов, известных еще с конца XVII века, и абстрактными графическими фигурами. В свою очередь, процесс функционирования программы, «озвучивающей» птиц, вновь представлен через призму художественного переосмысления на вложенном CD-диске. На белом фоне попарно появляются доподлинно воссозданные, но увеличенные в размере, наброски птиц, каждый из которых постепенно, но одновременно заполняется горизонтальными линиями. Каждая черта, основываясь на длительности, отвечает за высоту графического звука каждой птицы. Таким образом, зрителю дается возможность услышать не банальные трели птиц, а аудиальные транскрипции их формы. Евгений Стрелков вновь экспериментирует с органами восприятия, компилируя в одной работе разные способы ощущения и медиации. Так книга художника и сама наука в его произведениях получают новые коммуникативные возможности, обретая расширенные варианты познания.

На этом этапе вновь возникает проблема внутренней категоризации творчества Е. Стрелкова, согласно которой данная работа могла бы быть понята в локусе нового краеведения. Однако представляется наиболее верным решением в столь пограничных явлениях акцентировать внимание на том, с помощью какой составляющей объект в большей степени приобретает самостоятельную художественную выразительность. В случае «Орнитофонии» кажется верным говорить о том, что расширение форм коммуникации с изображением является основной задачей, на что намекают сами образы внутри книги, где зрителю представлены в графике весьма древние автоматические устройства, единственная задача которых в создании звука вне человеческого участия.

Помимо размышления об объектной составляющей книги художника, краеведении и медиа, творчеству Евгения Стрелкова также присуща мистификация. Одной из таких работ, в которых новые технологии создают иллюзии, является «Мамонт-эффekt» (2016). В ней автор обращается к исследовательскому наследию Василия Никитича Татищева (1686–1750), известного в первую очередь в качестве краеведа, историка, государственного деятеля. Параллельно с периодом жизни данной личности на территориях Российской империи проходило большое количество археологических раскопок, находились останки зверей, невиданных ранее. В. Н. Татищеву принадлежит статья, посвященная одному из таких редких видов, сообщающая, что мамонт, на самом деле, является боль-

шим слоном, живущим под землей, от передвижения которого все содрогается и реки меняют свое направление. По сути, данное исследование ставило собой две проблемы: определение принадлежности раскопок археологов и смены геологического строения Земли. Сейчас неизвестно, как отнеслись современники к труду ученого, но Евгения Стрелкова уже в XXI веке весьма поразила смелость и экспериментальность его высказываний. Так художник решил создать авторскую книгу-мистификацию, будто доказывающую правдивость предположений Василия Никитича Татищева.

Архитектура данного произведения не столь свойственна автору, ведь он обращается к форме четырех крупных листов кальки, сложенных на два раза и помещенных в футляр. На них в технике шелкографии нанесены очертания земной коры тех территорий, где находили останки мамонта. Художественная выразительность разворотов вторит визуальной специфике двух наук: геологии и геодезии, но выполненной в черно-белом колористическом решении. Каждый разворот как бы фиксирует земную поверхность в разных состояниях и моментах движения мамонта, намекая на траекторию его пути. На поверхности плотного футляра нанесен текст, подтверждающий статус данной работы как книги художника, внутри которой каждая архитектурная составляющая имеет значение. Что касается медиа, то к «Мамонт-эффекту» приложен CD-диск, на котором представлена анимация, созданная вместе с Дмитрием Хазаном. Ее художественные характеристики близки тем, что можно увидеть в графике, за единственным исключением — она непосредственно визуализирует процесс в отличие от листов, на которых показаны только несколько статичных состояний. Таким образом, в данном случае медиа не столь принципиально расширяет способы коммуникации с работой, обращая внимание, скорее, на создание дополнительной художественной выразительности, наделяя статичное произведение искусства качествами темпоральности.

Одна из наиболее знаковых работ художника, включающая в себя совершенные иные качества медиа, не упомянутые ранее — авторская книга «Третья идея» (2017), посвященная событиям, произошедшим в Саровском монастыре в середине 1940-х годов. Начать стоит с того, что культовое сооружение именуется так не столько ввиду его региональной принадлежности к городу Саров, который был основан только в 1939 году. В первую очередь с этим монастырем связана деятельность преподобного Серафима Саровского. Но это общий контекст, факты истории, происходившие на рубеже XVIII–XIX веков, тогда как в середине XX века именно здесь, прямо в кельях, происходила разработка и дальнейшие исследования первой советской водородной бомбы физиком-теоретиком Андреем Дмитриевичем Сахаровым под ведомством КБ-11. Закономерно, что на концепции изобретения, ставшего оружием массового поражения, дело не остановилось, было необходимо перейти к стадии опытов. Так вследствие многочисленных подземных (неядерных) тестовых взрывов главный корпус храма, который буквально находился над местом, где проводились эксперименты, пошел трещинами и вскоре стал разрушаться, а позднее был полностью разобран. Во время работ по устранению остатков храма в 1942 году стало понятно, что не удастся найти каких-либо элементов бывшего иконостаса, признанного со временем утерянным. Так наука, рождая новую веху прогресса, отправила на покой целый ансамбль культурного наследия.

В «Третьей идее» Евгений Стрелков решается восстановить утраченный иконостас средствами современных художественных техник и материалов. Архитектура книги включает футляр, внутрь которого помещены семь бумажных



конвертов, в каждый из них помещен один «лист», но его материал далеко не бумага. Автор берет в расчет контекст XX века, волей-неволей наслоившийся на функционирование храма, и решает использовать в качестве основы для шелкографии рентгеновские пленки, сам образ которых коррелирует с мотивом излучения, процесса, заложенного в суть водородной бомбы. Художник помещает в бумажные конверты эти основы, на каждой из которых отпечатан один из элементов иконографического мотива деисусного чина иконостаса: изображения архангелов, апостолов, Иоанна Предтече и Богородицы. Однако, ввиду использования рентгеновских пленок, увидеть фигуры со всеми нюансами представляется возможным только при просвечивании «листа», что сразу наталкивает на восприятие работы через оптику медицины. Зритель становится своеобразным исследователем болезней, оставленных современностью.

Рассматривая изображения при помощи света, видно, что у каждой из фигур присутствует воссозданное анатомическое строение, каждый из святых сохраняет скелет согласно занимаемой им позе. С одной стороны, так происходит столкновение с субъективным восприятием художником религии, согласно которому каждый, из находящихся при Христе, был человеком. На отражение этой идеи в данной работе указывает и то, что только у изображения «Спаса в силах» полностью отсутствует какая-либо анатомия или намек на человеческое происхождение, эта иконография представлена исключительно формами абстрактной графики, напоминая о внечеловеческом происхождении Иисуса Христа.

В футляр «Третьей идеи» входит CD-диск, на котором в замедленной скорости представлена кинохроника первого испытания советской водородной бомбы в 1953 году. Однако инновационность медиасоставляющей этой работы среди всего творчества Евгения Стрелкова состоит в том, что автор при экспонировании данной книги на выставках всегда использует как способ репрезентации лайтбоксы. Таким образом, в данной книге художника уже после ее создания проявилась новая медиальность, выраженная светом.

Тут стоит сразу вспомнить о том, что электричество и идущее с ним бок о бок появление ламп, еще согласно Маршаллу Маклюэну (1911–1980) является наиболее ранним примером традиционных медиа. На этом этапе формулируется одна из основополагающих идей сложной интерпретации авторской книги как явления, которое одновременно является произведением искусства и объектом коллекционирования, взаимодействие с которым происходит вне музейных залов и упомянутых ранее лайтбоксов. Так «Третья идея» поднимает один из животрепещущих вопросов современного дискурса вокруг медиаискусства, а именно невозможность его должного функционирования без надлежащих условий техники. Таким образом, книга художника, отчасти, относится к *site-specific art*, где важна не столько региональная принадлежность места экспонирования, сколько институциональная.

Последней книгой Евгения Стрелкова, о которой необходимо говорить в контексте расширения средствами медиавозможностей восприятия одного и того же нарратива, является «Аудиобинокляр» (2019). Она вновь демонстрирует пример проектного подхода к созданию произведения искусства, первым уровнем которого является видео, созданное в рамках программы «Новая антропология»<sup>22</sup> в Колтушах. *Art and science* практика, реализованная в Ленинградской области,

<sup>22</sup> Новая антропология // Tilda. — URL: <http://thenewanthropology.tilda.ws/> (дата обращения: 25.08.2022).

была нацелена на сотворчество художников и ученых в процессе производства нового знания, находящегося между дисциплинами, направленными на познание. Основная концепция «Аудиобинокляра» основывается на специфике экспериментов в области генетики, когда очень часто используют мух-дрозофил, так как эти насекомые являются наиболее доступной и множественной «площадкой» для проведения исследовательских изысканий. На некоторых из них тестируют вирусы, на других, в свою очередь, — лекарства, применяя искусственное заражение. Итоги любого стороннего вмешательства в жизнедеятельность мух можно отследить по характеру их движения или его отсутствия. Важно уточнить, что эти насекомые применяются в столь сложных исследованиях не только ввиду простоты их приобретения, но и потому, что геном дрозофил (по разным данным) на 70–87 % идентичен человеческому. Таким образом, мухи-дрозофилы являются наиболее удобным и близким к человеку направлением осуществления экспериментов в разных областях, среди которых даже нейро-дегенеративные заболевания.

Во время участия в программе «Новая антропология» Евгений Стрелков сотрудничал с биологами, которые занимались именно решением проблем увядания мозговой активности среди населения. В процессе совместной работы ученые передали ему видеозаписи с исследований, на которых при помощи видеоискателей зафиксировано движение мух после внедрения «раздражителя». Детальный анализ полученных материалов позволил Е. Стрелкову понять, что камеры, отслеживающие поведение мух, расположены на перекрестиях равной высоты идеально параллельно насекомым. Из этого последовало дальнейшее развитие художественной мысли в духе art and science: если учесть, что у всех камер равное расстояние, то их общую площадку можно представить как координатную плоскость, а следовательно, перевести в числовые значения.

Далее при участии Алексея Циберева была написана программа, которая разрабатывает уже стандартный для Евгения Стрелкова прием перевода математических данных в графический звук. Технология функционирования основана на том, что длина и высота создаваемого звука соответствует координатам камеры, фиксирующей движение мухи, а если несколько дрозофил двигаются одновременно, то мы слышим созвучие. Продолжительность сгенерированной аудиальной информации соответствует длительности полета. По итогу, на CD-диске, который входит в футляр авторской книги, представлена анимированная Дмитрием Хазаном видеозапись насекомых, дополненная художественной визуализацией процесса захвата видеоискателями движения мух. В заглавии работы вновь встречается неологизм: «Аудиобинокляр» образован соединением двух слов — «аудио» и «бинокляр» (иными словами — бинокль), что обобщается в термин, обозначающий отслеживание звука.

Несмотря на то что в первую очередь появилось видео, данное произведение состоит не только из медиа, но и материальной составляющей, архитектура которой имеет форму кодекса, включающего черно-белые графические листы. На них представлены гибридные образы, основанные на соединении, наложении и пересечении планов улиц Санкт-Петербурга, в окрестностях которого проходила «Новая антропология», и схем знаковых культурных построек этого же города. Дополнением служат изображения фигур человека в духе эскизов мастеров высокого Возрождения, акцентирующих внимание на пропорциональное соотношение элементов тела. Соединение внутри пространства листа схем мест повседневного бытования человека, выполненное в духе унифицированности

картографии, формирует образ подмены, внутри которого уже человека ставят на место наблюдаемого на пересечении маршрутов.

В описанной книге именно аудиальные медиа вновь выступают в качестве расширения зрительского опыта взаимодействия с произведением, тогда как визуальный нарратив хоть и выполнен в духе новых технологий, но не является основным. Интерактивность «Аудиобинокуляра» выражена несколькими формами участия «другого», первый, поверхностный уровень, представлен в диалоге «художник-зритель» как вариативность восприятия одной и той же информации. Второй, в свою очередь, можно охарактеризовать как «художник-ученый», согласно которому в самой сути создания проекта лежит коммуникация и даже соавторство с другими людьми.

Таким образом, современные технологии, включенные в архитектуру книги художника, способны не только расширять само пространство объекта, выводя его в нематериальную систему функционирования, но и увеличивать возможности зрительского восприятия произведения искусства. Евгений Стрелков демонстрирует примеры книг художника, которые можно не только «ощупывать глазами», тактильно взаимодействовать с ними, но также и слышать их. Каждая работа нижегородского художника, упомянутая в разделе, по сути, является примером гибридности высшего уровня, где заявленное Кристианой Пол<sup>23</sup> слияние воедино информационного и физического пространства реализуется на всех уровнях бытования объекта, включая его наименование.

### **Проект «Ч/б»: издательские практики в книге художника**

Иной пример книги художника в творчестве Евгения Стрелкова — проект «Ч/б» (черно-белое). Если все работы, описанные ранее, носили характер уникальных объектов в малом количестве повторений, то «Ч/б» являет собой издательскую программу, выпускающие книги художника, у которых есть достаточный тираж. Тут стоит оговориться, что одной из проблем изучения авторской книги является скудная описательно-категориальная база, на основе которой специалисты могли бы определять принадлежность конкретных работ тому или иному явлению искусства. Одним из немногих критериев, согласно которому объект подпадает под критерии книги художника, является объем тиража (до 100–300 единиц).

За последние годы в большинстве выпусков проекта «Ч/б» Евгений Стрелков стремится не выходить за рамки заявленных ограничений, однако изначально проект задумывался как открытая художественная площадка на стыке книги художника и тиражной графики, инициаторами которой в 2003 году выступили художники Андрей Суздалев (издательство «Alcool») и Евгений Стрелков (издательство «Дирижабль»). По словам самого Стрелкова, «графика по-прежнему актуальна (не зря само это слово включено в названия самых современных визуальных технологий: компьютерная графика, 3D-графика). Наследуя богатейшую традицию печати (гравюра, ксилография, литография) графика с легкостью адаптирует новейшие технологии создания и обработки изображений»<sup>24</sup>. По

<sup>23</sup> Пол К. Цифровое искусство. — Москва : Ад Маргинем, 2017. — С. 272.

<sup>24</sup> Программа «Ч/б» // Дирижабль. — URL: [https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/ch\\_b/index.html](https://dirizhabl.ipfran.ru/kniga/ch_b/index.html) (дата обращения: 25.08.2022).

первоначальному замыслу участником проекта мог стать любой художник, работающий с графикой, книгой или текстом, однако, на сегодняшний день программе «Ч/б» продолжает только Евгений Стрелков, регулярно выпускающий новые тиражи авторских книги, объединенных между собой несколькими условиями: единый размер, форма сборки в кодекс, а также присутствие только черного и белого цветов, соответственно названию.

На примере разностороннего творчества Е. Стрелкова наиболее полно просматривается вариативность явления книги художника, объединяющего внутри каждого своего объекта книжную и изобразительно-выразительную составляющие. Так, для всех произведений, рассмотренных ранее, характерна постановка акцента именно на слово «художник», а в проекте «Ч/б» автор активно обращается к книжной стороне объектов, выделяя значимость текста, обладающего повествовательностью.

Например, «Сумма речи» (2009) представляет собой не столько самостоятельное произведение, сколько комментарий и своеобразную документацию одноименного медиа-арт-проекта, созданного при участии команды программистов. Концептуальная основа работы, итогом которой выступила книга художника, кроется в размышлении о феномене коммуникации, так полюбившемся Евгению Стрелкову. В одном из залов нижегородского центра современного искусства «Арсенал» к потолку подвешивалась плита из оргстекла, за которой помещались светодиодное табло, динамик и микрофон. У этой конструкции было полное техническое снабжение, направляющее данные, считываемые устройствами, в блок обработки. Единственная задача зрителей заключалась в том, чтобы встать под эту плиту и сказать любую фразу. В свою очередь, компьютер фиксировал произнесенные слова и направлял их далее. Если человек был первым посетителем зала, то через некоторое время, он слышал повтор своих слов, но если в экспозиции за день присутствовало много людей, то программа в ответ «произносила» абсолютно любую цитату прошлого гостя.

«Сумма речи» посвящена процессу заполнения исходной пустоты компьютерной памяти словами, произнесенными зрителями. Так формируется выраженный материально при помощи достаточно простых технических средств процесс обучения компьютера, очень популярный в актуальном цифровом искусстве. По сути, книга «Сумма речи» фиксирует в единый нарратив фразы, сказанные за время существования проекта. Художественно выразительная составляющая выполнена в духе унифицированности статистических данных таблиц, что надеется работу повышенной степенью ощущения подлинности и истинности.

Тема лингвистических единиц поднимается еще в одной работе из проекта «Ч/б». Это — «Китайская грамота» (2015), созданная Евгением Стрелковым под впечатлением от путешествия по городам Северной Германии. Во время поездки автор собирал фотоархив образцов средневекового фахверка — архитектурных конструкций, в основе которых заложена система каркасов. Последующий анализ снимков позволил ему заметить, что балки и их перекрестия, вынесенные на лицевую сторону дома, напоминают символы китайского письма. На страницах книжки-кодекса в технике шелкографии обобщенно отпечатаны сфотографированные дома, на которых художник графически выделяет те слова, которые угадываются на скелете архитектурного сооружения. В архитектуру «Китайской грамоты» помимо визуальной составляющей входит также стихотворение Евгения Стрелкова, в котором он визуально выделяет ключевые лингвистические единицы; они, в свою

очередь, соответствуют тем символам китайского языка, что были увидены им в зданиях. Художник в этой книге продолжает традицию концептуализации ее названия: в данном случае привычное устойчивое выражение для наименования непонятого языка становится заглавием произведения, в котором сливаются непосредственно китайский язык и трансцендентное ощущение непричастности к чужой культуре.

В книге «Эфемеры» (2020) Стрелков, напротив, разрабатывает идею взаимопроникновения культурных кодов и нивелирования различий: в ней в едином пространстве листа соединяются две синхронные по времени, но противоположные по духу визуальные программы середины XVIII — начала XIX века, выполненные в технике шелкографии. Изобразительная составляющая книги-кодекса строится на соединении традиционных образов рисованного старообрядческого лубка и академической иллюстрации ученых-натуралистов. Так, на страницах «Эфемер» зрителю представлены гибридные образы культуры конкретного периода, включающей в себя одновременно консерватизм и герметичность, а также просвещение и универсальность. В деревья и соцветия религиозной иконографии старообрядцев вписаны математические модели, линии магнитного поля, анатомические рисунки, орбиты и планеты из небесных атласов. А вокруг электрических машин из научных монографий и технических руководств расположены ангельские лики со страниц лубочных миниатюр. Дополнительной архитектурной единицей и обрамлением книги стали два стихотворения, посвященные естествоиспытателю, ботанику и селекционеру, инженеру и фармацевту рубежа XVIII–XIX веков Андрею Тимофеевичу Болотову (1738–1833). Так данная работа поднимает актуальную проблему ложного разделения культуры, которая должна не дробиться, а восприниматься как единый процесс.

Подводя итог стоит сказать, что проект «Ч/б» продолжает свое развитие по сей день и многие работы, о которых говорилось выше, также относятся к нему, но присутствие в них дополнительных архитектурных единиц заставляет рассматривать их внутри иных категорий. Вообще, сам цикл черно-белых работ демонстрирует уникальный пример развития традиции книги художника, в которой помимо несвойственной тиражности, угадывается также образовательная цель, достижимая благодаря включению полноценного текста. В этом проекте в первую очередь обращает на себя внимание именно цельность системы художественной выразительности, выработанной специально для целого набора произведений, каждый из которых подкрепляет общую мысль о книге художника как явлении внутри культуры книги, а не только изобразительного искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авангард и традиция: книги русских художников 20 века : каталог / Российская государственная библиотека ; [авторы статей: Т. Горячева и др.]. — Москва : Даблус, [1991?]. — 80, [1] с.
2. Амбруаз Воллар = Ambroise Vollard : великий издатель великих художников : из собраний Георгия Генса и Бориса Фридмана / [сост. и авт. текстов Б. Фридман]. — Москва : РОСТ Медиа, 2012. — 190 с.
3. Бук-арт : каталог выставки. — Ростов-на-Дону : Музей современного изобразительного искусства, 2008. — 60 с.
4. Вторая Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника» : каталог выставки. — Москва : ЦДХ «Треугольное колесо», 2006. — 48 с.
5. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. — Москва : Книга, 1984. — 205 с.

6. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. — Москва : Книга, 1989. — 238 с.
7. Григорьянц Е. И. «Книга художника»: к феноменологии жанра // Петербургские искусствоведческие тетради. — Санкт-Петербург : АИС, 2006. — С. 260–267.
8. Григорьянц Е. И. «Книга художника»: традиции и новации / Е. И. Григорьянц // Искусство печатной графики : история и современность. — Казань : ГМИИ РТ, 2015. — С. 83–86.
9. Гэллоуэй А. Экскоммуникация. Три эссе о медиа и медиации / А. Гэллоуэй, М. Уорк, Ю. Такер. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2022. — 257 с.
10. Для голоса! Книга русского авангарда, 1910–1934. Книга художника, 1970–2005 : каталог выставки. — Санкт-Петербург : М. К. Publishers, 2005. — 120 с.
11. Карасик М. Атлантида СССР. — Санкт-Петербург : Изд-во Тимофея Маркова, 2012. — 148 с.
12. Кириллова Н. Б. Медиалогия : монография. — Москва : Академический проект, 2015. — 424 с.
13. Книга на острие современного искусства : каталог выставки. — Москва : Треугольное колесо, 2013. — 63 с.
14. Книга о Книге художника : Альманах «Треугольное колесо #3». — Красногорск : Издатель М. Погарский, 2005. — 96 с.
15. Книга художника, 1970–1990-е годы: из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина и частных коллекций : каталог выставки. — Москва : Даблус, 1999. — 40 с.
16. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. — Москва : РИП-Холдинг, 2014. — 230 с.
17. Лотман Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. — Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. — 704 с.
18. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. — Москва : Акад. проект ; Фонд «Мир», 2005. — 495 с.
19. Музей «Книга художника» : каталог выставки. — Москва : Музей и галерея современного искусства «Эрарта», 2011. — 196 с.
20. Новый Буквоскоп и Совершенные картины мира. Библиотечные раритеты и современная книга художника : каталог выставки : 11.09 — 31.10.2015, Дворец книги — Ульяновская областная научная библиотека имени В. И. Ленина / Правительство Ульяновской обл., М-во искусства и культурной политики Ульяновской обл. ; Фонд «Ульяновск — культурная столица» [и др.] ; сост.: Андрей Балдин, Евгений Стрелков, Андрей Суздаев [и др.]. — Нижний Новгород : Диржабль, 2015. — 64 с.
21. Балтийская биеннале искусства книги. Первая балтийская биеннале искусства книги : каталог выставки. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2014. — 167 с.
22. Погарский М. Книга художника [+]: в трех томах. — Москва : Треугольное колесо, 2021.
23. Погарский М. Книга художника [+]. — Москва : Издание М. Погарского, 2015. — 416 с.
24. Пол К. Цифровое искусство. — Москва : Ад Маргинем, 2017. — 460 с.
25. Театр бумага-II : книга художника : каталог выставки. — Санкт-Петербург : М. К., 1994. — 16 с.
26. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. — Москва : Книга, 1986. — 238 с.
27. Энциклопедия Книги художника / под общ. ред. В. Ф. Лукина и М. В. Погарского. — Москва : Музей «Книга художника». 2022. — 295 с.

---

## *Диплом жюри конкурса*

# ОТРАЖЕНИЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ В СОЧИНЕНИЯХ С ХОРОМ 1970–1980-х годов А. Г. ШНИТКЕ

---

*МАЛЬЦЕВА Виолетта Юрьевна*

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

---

### ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** Интенсивность духовного творчества возрастает в определенные периоды — это и эпохальные периоды, и периоды жизни одного индивидуума — как предчувствие глубоких перемен или как рефлексия на них. Есть тип художников, особо чутко реагирующих на такие «вибрации» или чей духовный опыт и духовный путь нельзя назвать простым и «линейным». Во второй половине XX века поисками новой духовности (*Musica sacra nova*<sup>1</sup>) отмечено творчество многих композиторов отечественного авангарда. Особое место в этой плеяде принадлежит Альфреду Гарриевичу Шнитке как «голосу» современной эпохи.

Творчество Шнитке, наверное, целиком можно отнести к «духовному» в широком значении этого понятия, например, как «особой сфере человеческой сущности, устремленной к этическим идеалам истины и добра» [8]. Но в этом творческом космосе есть пласт, соприкасающийся непосредственно с христианской религиозной тематикой. Сочинения такого плана аккумулируются в 1970–1980-е годы. Постепенное объективно обусловленное высвобождение религиозных интенций в художественном творчестве из пут жесткой идеологии, вероятно, совпало с субъективным экзистенциальным напряжением внутренней жизни самого Шнитке. Именно тогда были написаны и значимые музыкальные циклы, апеллирующие к тем или иным христианским «моделям»: Реквием, «*Der Sonnengesang*», две симфонии (Вторая и Четвертая), Три духовных хора, Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци, хоровой цикл «Стихи покаянные».

Исполнительский и исследовательский интерес к музыке А. Г. Шнитке, характеризующейся концептуальной глубиной и языковой сложностью, не иссякает в современном музыкальном мире.

На сегодняшний день исследовательское поле изучения музыки Альфреда Шнитке значительно: монографии Е. И. Чигаревой, В. Н. Холоповой, А. И. Демченко, М. В. Томиной, Е. В. Федюковой и др.; посвященные специальным проблемам труды Д. Тибы, Е. И. Вартановой, А. А. Тимошенко, Н. В. Шириевой. Отдельные опусы с точки зрения представления в них паралитургических образцов анализируются в статьях Н. Н. Владимирцевой, И. В. Рыбковой, А. Г. Трухано-

---

<sup>1</sup> Так был назван концерт, состоявшийся 16 февраля 2022 г. в Малом зале МГК имени П. И. Чайковского.

вой. Из зарубежных исследователей отметим английского философа, писателя и журналиста Гэвина Диксона, изучающего симфонии Шнитке в ракурсе теории диалога культур М. М. Бахтина.

Тем не менее остается возможность поиска новой научно-аналитической ниши, связанной с отражением христианского мировосприятия композитора и воплощения его в музыкальных творениях.

**Объектом исследования** избраны сочинения Альфреда Шнитке с участием хора 1970–1980-х гг.

**Предмет исследования** — отражение христианского мировосприятия в творчестве Альфреда Шнитке.

**Цель исследования** — показать трансформацию христианского мировосприятия сквозь призму указанных сочинений.

**Задачи:**

- охарактеризовать объективные и субъективные предпосылки обращения композитора к духовно-религиозной тематике;
- проанализировать драматургические и музыкальные особенности указанных сочинений с точки зрения отражения в них христианского мировосприятия;
- показать качественное переосмысление внутреннего духовного опыта композитора, проецируемого на произведения: от симфоний с хором к хоровым сочинениям *a capella*.

**Материал исследования.** Основным материалом аналитических разделов стали:

- Вторая симфония для солистов, хора и большого симфонического оркестра (1979 г.);
- Четвертая симфония для солистов (камерного хора) и камерного оркестра (1984 г.);
- Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци (1984–1985 гг.);
- «Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения (1988 г.).

Кроме того, в работе фигурируют такие сочинения, как «Реквием» и Три духовных хора.

В качестве материала привлекались также высказывания самого композитора в его общении с Александром Ивашкиным [10].

## 1. А. Г. ШНИТКЕ: ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ

Концептуальная глубина драматургического замысла большинства сочинений А. Г. Шнитке вырастает из многолетних поисков религиозной самоидентификации, из личностного пути к постижению Абсолюта.

Процесс формирования религиозного мировосприятия композитора обнаруживается и в вербализованных духовных «откровениях», запечатленных в книге А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке» [10]. Сборник бесед, статей и выступлений А. Г. Шнитке сформировался из записей разговоров автора и композитора в период 1985–1994 гг., тем не менее некоторые ранние высказывания также представлены в заключительном разделе книги. Обратимся к двум фрагментам, которые могли бы, на наш взгляд, презентовать два различных худож-



нических взгляда. Кроме того, эти фрагменты текстов могут быть сопоставлены с определенными хронологически им близкими сочинениями.

### Листки из архива

«Я не оспариваю существование абсолютного единого закона, управляющего миром. Я лишь сомневаюсь в нашей способности его осознать. Утверждая последнее, я ломлюсь в открытые ворота — кто знает, что наше знание относительно. В этом вопросе согласны все — и материалисты и церковники. Но материалисты более последовательны, ибо под знанием они подразумевают ближайшее, то есть разумное (по происхождению же — чувственное) знание. Церковники же, понимая, что знание надразумно, вне разумно, — пытаются антропоморфически конструировать Бога на основе ложных и ограниченных разумных понятий. Для них существует единый монолитный Бог, наделенный их жалкими совершенствами и измеримый “священными” числами (3, 7, 12 и т. д.) Проблески иррационального неединосущностного понятия Бога, гармонически объединяющего номоса во всех религиях — и в индуизме, и в христианстве, и в буддизме — почему-то не осознаны».

Конец 1970-х гг. [10, с. 206].

Текст листка из архива отражает несформированное религиозное мировоззрение Шнитке, этап поисков и сомнений, отрицание авторитетов. Красноречива, например лексема «церковники», употребительная в официальном и бытовом советском тезаурусе. Этот термин выдает в Альфреде Гарриевиче личность, ищущую высшую силу, Бога, но вне лона Церкви (в данном случае, не уточняя конфессиональную принадлежность). Субъективно трактуется (фактически критикуется) толкование Церковью понятия «Бог». Немаловажны внехристианские и экуменические поиски (мнение о возможности иррационального «сближения» различных религий, учений в том числе индуизма, буддизма), эксплицированные в последнем «пассаже». Слова, сказанные композитором, могут свидетельствовать о душевных метаниях, философских исканиях. Стоит отметить, что в этот период Шнитке обращается к жанрам и текстам религиозного характера: написан Реквием (1975 г.), «Der Sonnengesang» на тексты Франциска Ассизского (1976 г.).

Особое значение обретает Реквием — жанр, имеющий долгую традицию как церковную, так и концертную. «Реквием» из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» первоначально задумывался как одна из частей Фортепианного квинтета, своеобразный инструментальный реквием. Однако вокальная природа тематического материала способствовала смене жанрового ракурса в пользу заупокойной мессы для солистов, хора и инструментов. Несмотря на то что Шнитке выбирает канонический тип жанра, он довольно свободно обращается с моделью, а именно исключает такие части структуры реквиема, как *Lux aeterna* и *Libera me* и вводит часть *Credo*, тем самым синтезируя его с жанром мессы. Но месторасположение этой части определено драматургическим замыслом. Важным для Шнитке становится не идея вечности, а утверждение христианского постулата «Верую». Свяzano это с переосмыслением семантических функций некоторых частей: вместо традиционно-лиричного — напряженное *Kyrie*, мрачно-лиричным представлен *Sanctus*, обычно трактуемый в рамках канонической модели реквиема торжественно и ликующе.

Слияние разных исторических пластов отразилось на составе исполнителей. Так в партитуре Реквиема обозначены хор, солисты, две электрогитары, труба, тромбон, челеста, рояль, орган, большая группа ударных инструментов. При этом исключается струнная группа, а ведущая роль отдается «традиционным» исполнителям: хору, солистам и органу. Индивидуализированный инструментальный состав модифицируется, приобретает важнейшее значение семантика тембральной окраски того или иного инструмента.

Каноническая модель трансформируется. С точки зрения композиторских приемов, Шнитке здесь оперирует полистилистикой, так же как и при сочинении в иных, «светских» жанрах.

### Фрагмент из интервью с А. Ивашкиным

«Должен признаться, что храм оказывал на меня двоякое воздействие. Скорее положительное, чем неприятное, но — двоякое. В частности, в храме я попадаю в такую обстановку, где я как бы незримо в страшно густой толпе: все, кто в этом храме за сотни лет перебивали, незримо остались там. И я это ощущаю. С одной стороны, это исключает возможность лгать самому себе или другим. Или притворяться. С другой — это обостряет всегда живущую в человеке тоску. Есть какая-то тоска, которая обостряется в определенные моменты жизни. И она у меня, в частности, обостряется, когда я попадаю в храм. Это — как бы передний край, где незримо присутствуют как ангелы, так и черти. Они в храме присутствуют. Я чувствую ответственность этой ситуации. Ведь не случайно человек более всего уязвим и более всего делает ошибок после посещения церкви. Он обретает силу, но тут же подвергается обновленной опасности. У меня есть и еще одно ощущение: храм является чем-то подобным рентгену — он засвечивает каждого. То, что в каждом заложено, начинает здесь сильно пульсировать — и хорошее, и плохое».

Период с 1985–1992 гг. [10, с. 40].

Приведенный выше фрагмент беседы носит в себе совершенно иной мировоззренческий оттенок. В нем меняется концепция отношения к Богу, к храму, меняется и позиция высказывания, в ней появляется субъект, «Я». Композитор говорит об ощущении присутствия иного мира, мистической настроенности души, характерной тоски (но не уныния!). Немаловажен и тот факт, что Шнитке сравнивает храм с рентгеном, высвечивающим в каждой личности его сущность, почти по Достоевскому: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» («Братья Карамазовы»). Шнитке приоткрывает тайны своей души, его слова свидетельствуют о духовной трансформации.

Связать такой религиозный «поворот» можно еще и с обстоятельствами жизни композитора, который пережил несколько тяжелых болезненных состояний в достаточно короткий срок, испытал состояние на границе миров: земного и небесного.

Среди духовных сочинений А. Г. Шнитке, отвечающих мировоззренческим переменам, особым образом выделяется цикл Три духовных хора (1984 г.), единственное сочинение, написанное на канонические тексты православных молитв: «Богородице, Дево, радуйся», «Господи Иисусе» и «Отче наш». На первый взгляд

кажется, что выбор текстов слишком прост для исключительных предпочтений Шнитке, но даже в рамках такого небольшого хорового цикла композитору удалось создать драматургию большого масштаба.

Первый хор цикла посвящен образу Богородительницы. Текст одной из самых известных молитв был известен в первые века христианства и в своем содержании несет историю Благой вести Деве Марии о рождении ею Спасителя. Такое символичное начало цикла может претендовать на право называться вступлением. Как, собственно, и явление Архангела Гавриила Деве Марии, его приветствие Ей, становится началом евангельского повествования. Стилистика хора также оправдывает это предположение. Политональная основа в виде наложения параллельного *dur* и *moll*, утаивает основной устой и тем самым даже в завершении хора не дает предполагаемой точки. Хрупкая конструкция хоровой ткани выстроена по принципу канона между двумя хорами, воссоздавая акустику храмовой реверберации. Политональные соотношения в хоре тоже могут быть неслучайны. Сочетание контрастных ладов несут, на наш взгляд, одно из представлений двусмысленности самого рождения младенца Иисуса: с одной стороны — радость спасения, с другой — скорби о цене такого спасения. Утверждение *c-moll* во втором хоре цикла предвещает дальнейшее развитие драматургической линии.

Вторая миниатюра — Иисусова молитва представлена Шнитке патетично и лаконично. В двадцати тактах музыкального развития из хорового унисона вырастают многоголосные каскады аккордов, передавая страстное моление грешника. Завершение небольшого по объему хора представлено в виде утверждения «катарсического» *dur*, что характерно для многих сочинений Шнитке 1980-х гг.

Молитва «Отче наш» в заключительной части триптиха интерпретируется композитором как мощный эмоциональный центр. Мелодическое развитие преимущественно формируется по нарастающей: путем увеличения либо количества голосов, либо — их диапазона и плотности. Несмотря на индивидуальный композиторский музыкально-языковой почерк, А. Г. Шнитке бережно обращается с молитвенным первоисточником. В сравнении с Реквиемом, восходящим к объективно-безличной жанровой модели, в Трех хорах, безусловно, присутствует личная интонация.

Рассмотрение двух циклических произведений Шнитке с участием хора в ракурсе формирования религиозного мировосприятия позволяет сделать вывод о сложном пути поиска концептуальной мысли, неотделимой от личностного восприятия Бога самим композитором. Трансформация мироощущения происходила последовательно, опираясь на различные модели взаимосвязи канонического и неканонического.

В сопоставлении интерпретации двух канонических прототипов в «Реквиеме» и «Трех духовных хорах» не последнюю роль играет наличие или отсутствие инструментального состава. Эта позиция положена в основу последующих аналитических разделов, посвященных монументальным, презентующим авторское концептуальное слово и стиль сочинениям: двум симфониям (Второй и Четвертой) и двум хоровым циклам *a cappella* (Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци и цикл «Стихи покаянные»).

## 2. ВТОРАЯ И ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИИ: В ДИАЛОГЕ С КАНОНОМ

### 2.1. Вторая Симфония: месса как внешний драматургический фактор

Жанр симфонии в творчестве Альфреда Гарриевича Шнитке можно назвать основополагающим. Композитор обращается к нему девять раз<sup>2</sup>. Разные по музыкальному языку, объему<sup>3</sup> сочинения демонстрируют каждый раз новую картину мира и авторское высказывание о мире.

Симфоническое творчество А. Шнитке имеет черты эволюционного развития, в процессе которого формируется особый тип симфонизма, названный И. А. Немировской «конфликтно-морфологическим». В его основе лежит конфликтная драматургия с противопоставлением образно-интонационных сфер» [15, с. 3]. Большую роль в композиции играют закодированные символы музыкального языка, которые указывают на контекстный слой общей концепции цикла. И хотя в исследовании Немировской речь идет о поздних симфониях Шнитке, тем не менее некоторые предпосылки подобного симфонического мышления заложены в более раннем сочинении — Второй симфонии.

Вторая симфония Шнитке, по словам Е. И. Чигаревой [26], произведение уникального жанра: симфония-месса.

Известно, что замысел симфонического полотна возник у Шнитке во время посещения монастыря Сан-Флориан в Австрии, где покоится композитор А. Брукнер. Исполняемая в тот момент хором *missa invisibile*<sup>4</sup> произвела на Шнитке большое впечатление. Предполагая связь между замыслом симфонии и личностью Брукнера, Дзюн Тиба отмечает: «Вероятно, личность Брукнера-католика, автора симфоний, дала Шнитке первоначальный повод для необычного сочетания двух жанров» [20, с. 157]. Размышляя над подобной точкой зрения, можно предположить, что замысел был продиктован случаем, но в итоге был отлит в совершенные формы композиционной конструкции, в которой сплавлены жанры-архетипы, и этот сплав формирует новое глубинное смыслообразование.

Жанровый «симбиоз» в рассматриваемом сочинении основан на сочетании мессы и симфонии, где характерные черты каждого исходного жанра проявляются на разных уровнях, а именно: в формообразовании (количество и название частей), в составе исполнителей (хор — оркестр), в наличии интонаций-символов (аллюзии, средства музыкального воплощения).

«Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы... Может ли устареть форма, текст которой кончается словами “Даруй нам мир?”» — вспоминал композитор [10, с. 109].

Симфония состоит из шести частей, каждая из которых содержит в себе текст молитвы из латинской мессы:

I «Kyrie»<sup>5</sup>

II «Gloria»

---

<sup>2</sup> Последняя Девятая симфония была написана композитором после серии инсультов. Едва читаемую рукопись расшифровывал Г. Рождественский, и он же делал исполнительскую редакцию.

<sup>3</sup> Каждая последующая симфония по длительности звучания меньше, чем предыдущая. Эта особенность сохраняется в ряду всей последовательности написания симфоний.

<sup>4</sup> Невидимая месса.

<sup>5</sup> В рукописной партитуре названий частей нет.

III «Credo»

IV «Crucifixus»

V «Sanctus»

VI «Agnus Dei»

Жанровый сплав формирует конструкцию вокально-симфонического полотна. Рассматривая особую форму симфонии, стоит выделить сочетание вокальных и инструментальных партий, что существенно влияет на общую структуру композиции и драматургию.

Вокально-хоровые и оркестровые эпизоды образуют два параллельно развивающихся драматургических пласта, относящихся к одному из жанров внутри полижанровой композиции. Так, хор и партии соло из хора — это «голоса» мессы, а оркестровые фрагменты образуют собственно симфонический пласт. Вокально-хоровой и инструментальный музыкальный материал взаимодействуют определенным образом: все части (кроме IV) начинаются хоровым вступлением, в основе которого лежит подлинная мелодия григорианского хорала, и продолжают оркестровым эпизодом. Известно, что Шнитке отобрал мелодии григорианских напевов из собрания литургических песнопений католического богослужения — Градуала — и в работе с ними стремился к сохранению интонационной подлинности. Тем не менее, по словам Е. Федюковой: «во Второй симфонии Шнитке использованы самые различные приемы полифонической обработки напевов: квазимитационное двухголосие различных фраз одного хорала, контрапункт двух различных хоралов на один текст, канонические имитации на один хорал» [23, с. 65]. В сочинениях, предшествующих Второй симфонии, Шнитке не раз обращался к образцам старинной музыки. Первая симфония, ставшая своеобразным манифестом полистилистики, содержит широкий диапазон жанровых и временных музыкально-стилевых прообразов: от древнейших образцов григорианского пения до современных эстрадных мотивов. Взаимоотношения между несовместимыми знаками культур и эпох в симфонии выстроены на основе острого конфликта, который в глобальном масштабе можно рассматривать как противостояние духовного и бездуховного. «Сталкивая» разные стили и жанры, Шнитке достигает прямой действительности двух противоположных начал. Вторая симфония демонстрирует несколько иное обращение с традиционными формами. В новой симфонии материал старинной музыки сохраняется в первоначальном виде, кроме того, такая композиционная позиция имеет особый семантический аспект. Композитор как бы «преклоняется» перед архаикой средневековой певческой культуры, и, таким образом, сохраняет в хоровых эпизодах первоначальную смысловую глубину, не подвергая эти образцы столкновению с низкими жанрами (шлягерами), а по сути, с демоническими знаками.

В сравнении с такой характеристикой «незыблемости», сакральности хоровых эпизодов симфонии (обусловленных прообразами мессы) оркестровые фрагменты позиционируются как самостоятельный музыкальный материал, характеризующийся В. Н. Холоповой как «своеобразный комментарий к вокальным партиям». Музыкальный язык инструментальных комментариев представляет собой сложный сплав различных современных композиторских техник: ограниченная алеаторика, додекафония, сонорика. Авторское начало преобладает в оркестровых эпизодах симфонии и становится не только комментарием к старинной модели хорала, но и исключительным средством взаимодействия двух начал: упорядоченной архаики, идеальной модели Бытия и реакции современ-

ного человека. Здесь отчетлива оппозиция Божественного и земного, вечного и преходящего, в которой, вероятно, проецируется авторское религиозное мировосприятие. В драматургии симфонии можно выделить черты медитативности и конфликтности, раскрывающиеся на различных уровнях: жанровый диалогизированный синтез отождествляется с противопоставлением прошлого и настоящего, незыблемого канона и индивидуальной интерпретации. В этой оппозиции музыкальная стилистика григорианского хора представляет вечное и идеальное, а композиторские новации — современную рефлексию.

Параллельно развивающиеся жанровые конструкции (мессы и симфонии), связанные синтагматически (текст мессы — инструментальный комментарий), неизбежно в процессе драматургического развития имеют зоны парадигмального пересечения. Так, характерным разделом II ч. можно назвать эпизод полифонической разработки материала григорианского хора в оркестре. В сложной оркестровой ткани двадцатипятиголосный двойной канон искажается, превращается в намеренный звуковой хаос<sup>6</sup>. Аллюзия на григорианский хорал в партиях оркестра (струнная группа) — не единственная в рассматриваемой части попытка объединить два образных начала, но итог всегда остается неизменным: слияния не происходит.

Представим схематично общую конструкцию Второй симфонии (Табл. 1):

Таблица 1

	Хор (МЕССА)	Оркестр (СИМФОНИЯ)
I	Хоровой унисон открывает симфонию	Экспонируется оркестровый комментарий
II	Хоровой эпизод представлен двумя темами григорианского хора	В процессе развития оркестровой ткани искажается тема хорового эпизода
III	<i>Credo</i> <i>Contralto solo</i> озвучивает текст <i>Crucifixus</i>	Сопровождает пение
IV	<i>Crucifixus</i> <i>Etresurexit</i> (кода)	Оркестровое вступление
V	Общехоровое вступление Тема григорианского хора	Торжественное завершение Инструментальное развитие
VI	Григорианский хорал в форме канона	Кода: обертоновый ряд

В представленной схеме симфонии предпринята попытка визуализации драматургии, в которой сплавлены два равноправных жанра-истока, наглядно представлены концептуальные «знаки» в симфонии:

В концепции симфонического цикла особое драматургическое значение приобретает IV часть, которая и по расположению приходится на точку «золотого сечения» (4/2). Именно здесь, единственный раз в симфонии меняется порядок чередования исполнения хоровых и оркестровых эпизодов: оркестровое вступление IV ч. — визуализация шествия на Голгофу — предваряет, а не комментирует текст следующего затем хорового эпизода *Crucifixus* («Распят») (Рис. 1).

<sup>6</sup> В рукописи партитуры композитор намеренно оставляет отметку о необходимости исполнения тем не в унисон, а каноном.



Общий восклицательный тонус передает атмосферу чуда Воскресения: праздничные, восхваляющие слова «и воскресшаго в третий день по Писанию» представлены композитором в форме реверберированного канона<sup>7</sup>. В интерпретации чуда Воскресения ощутим не только восторг и радость. Избранная композитором форма канона в своем звуковом воплощении — напряженном *forte* в высокой тесситуре — несет ощущение первоначального ужаса стражников от увиденного: «устрашившись его, стерегущие пришли в трепет и стали, как мертвые» [Мф. 28: 4]. Лексема «ужас» может приобретать значение выражения восторженных эмоций [18, с. 370]. Символично, что музыкальные «события» неизбежно приводят слушателя к торжественному финалу части, общехоровому унисону «Amen». Выраженное таким образом единение презентуется новой интонационной основой в утвердительном мажоре.

Итак, в рамках одной части симфонии затрагивается несколько исторически-временных отрезков: времена жизни Христа, воспоминание о Страстных часах сквозь призму барочных аллюзий и современный взгляд на Евангельское событие. Авторское видение казни Христа сосредоточено на восприятии шествия на Голгофу как на разрушительное событие, потерю нравственности, обострение человеческих пороков, после чего следует абсолютная смерть. Лишь через страх человек возрождается, находит потерянную собранность.

Вторая симфония открывает новый период творчества А. Шнитке, в основе которого лежит особая концепция религиозного мировосприятия. Впервые композитор внедряет музыкальный жанр католической мессы, интерпретируя его как исток богообщения, как возможность взаимодействовать с формами духовного на разных уровнях: в данном случае внешнем, где морфология жанра прочитывается прямо.

## 2.2. Четвертая симфония:

### Розарий как внутренний драматургический фактор

Как и многие сочинения Шнитке, Четвертая симфония была написана по заказу. В ней композитор вновь обращается к религиозной тематике, а именно избирает модель католического Розария — особой последовательности молитв, творимых мысленно и вслух. В католицизме Розарий представляет собой традиционные четки, которые служат правильному чтению молитв. В переводе с латинского «*rosarium*» — венок из роз, который во время молитвы преподносится Богородице и Христу. Также Розарием принято называть последовательность молитв с чередованием между собой «Отче наш», «Богородице Дево, радуйся» и «Слава». Их прочтению по католическим канонам должны сопутствовать размышления о Тайнах, которые соответствуют определенным евангельским событиям. Основная смысловая функция такого молитвенного чтения состоит в том, что многократное повторение слов молитв создает у молящегося особое состояние близкое к медитации.

Для более ясного представления структуры Розария обратимся к таблице:

---

<sup>7</sup> Реверберированный канон — такая форма полифонической имитации, при которой голоса вступают с минимальным расстоянием (в одну восьмую, одну четвертную долю), что создает эффект реверберации.



Таблица 2

Радостные тайны	Скорбные тайны	Славные тайны
Благовещение Божией Матери (Лк. 1, 26–38)	Предсмертное брение в Гефсиманском саду (Мф. 26, 36–46; Мк. 14, 32–42; Лк. 22, 39–46)	Воскресение Христово (Мф. 28, 1–10; Лк. 24, 1–12; Ин. 20, 1–10)
Посещение Девой Марии святой Елисаветы (Лк. 1, 39–56)	Бичевание Иисуса Христа (Мф. 27, 24–26; Мк. 15, 6–15; Ин. 19, 1)	Вознесение Христа (Лк. 24, 50–53)
Рождество Иисуса Христа (Лк. 2, 1–21)	Увенчание терниями (Мф. 27, 27–31; Мк. 15, 16–20; Ин. 19, 2,3)	Сошествие Святого Духа (Деян. 2, 1–13)
Сретение Господне (Лк. 2, 22–40)	Крестный путь (Мф. 27, 32–44; Мк. 15, 21–32; Ин. 19, 16–27)	Успение Пресвятой Богородицы
Обретение Отрока Иисуса в Иерусалимском храме (Лк. 2, 41–52)	Смерть на Кресте (Мф. 27, 45–56; Мк. 15, 33–41; Ин. 19, 28–37)	Увенчание Девы Марии небесной славой (Откр. 12, 1)

Выбор Розария как программного и композиционного основания симфонического полотна исключителен, тем самым побуждает к попыткам обнаружения разного рода интертекстов в сочинении.

Среди наиболее крупных исследований, связанных с подробной смысловой аналитикой Четвертой симфонии, выделяется монография Дзюна Тибы [20], рассматривающего симфонию А. Шнитке с позиции интертекстуального анализа. Структурный принцип Розария, по мнению Тибы, отражается в партитуре симфонии в единственном сакральном значении, поэтому в ракурсе исследования интертекстуальных взаимосвязей им описывается ряд библейских коннотаций, выраженных в числовой символикe и риторико-фактурных ассоциациях.

Произошедшая жанровая трансформация во Второй симфонии, по мнению Е. И. Вартаковой, означает рождение нового жанра, который является уже не мессой и не симфонией. «Поистине кентаврическая суть состоявшегося художественного синтеза с невероятной силой конденсирует в себе эсхатологические интенции культуры второй половины XX века, выводя проблемы человеческого существования на новый онтологический уровень внеисторического (или надисторического) Бытия» [6, с. 57]. Продолжения этого процесса на новом уровне происходит в Четвертой симфонии, в композиции которой нет явного размежевания на уровень Розария и уровень симфонических частей (как между мессой и симфонией во Второй), Розарий лежит как бы в основании музыкальной драматургии, становясь ее внутренней пружиной, внутренним фактором.

В работе Томиной [21] обнаруживается ряд интересных позиций, связанных с претворением драматургического замысла. Во-первых, исследователь делает акцент на описании ладовой организации материала, определяя наличие четырех стилизованных ладов как основу идеи концепции симфонии. Во-вторых, сосредотачивает внимание на введении вокальных партий. Так, использование тенора и контральто, по мнению автора статьи, не ограничивается колористической функцией, а представляет собой своеобразную реминисценцию, когда в исполнении солистов содержатся уже звучащие в оркестре темы-лады.

Система ладов, демонстрируемая в симфонии, в отличие от цитируемого материала григорианского хора Второй симфонии, сконструирована самим Альфредом Шнитке. Композитор выстроил лады, взяв за основу принцип трехзвучных ячеек интервалики древнерусского обиходного звукоряда (имеющего православные коннотации). Путем изменения соотношения тонов и по-

лутонов внутри ячеек композитор получил три других лада, которые образно характеризуются как синагогальный (основа трихорда — уменьшенная терция), григорианский (в основе — большая терция) и протестантский (основа близка к мажоро-минорной системе)<sup>8</sup>. Распределение тем-ладов в композиции симфонии позволяет судить об их смысловой роли в драматургии как в выражении особого религиозного мировосприятия через конфессиональные морфемы.

В концепции двух симфоний есть точки соприкосновения и кардинальные различия:

- Розарий в Четвертой симфонии — исходная внешняя модель, сравнима с жанровой моделью мессы во Второй симфонии, однако Розарий не выведен напрямую через тексты или структуру симфонии, а действует изнутри, на уровне суггестии;
- лады в Четвертой симфонии, в основе которых лежат интонационные признаки принадлежности к той или иной конфессии близки к значению григорианского характера в стилевой характеристике Второй симфонии, но в отличие от последней, тематическую основу Четвертой составляет сплав музыкальных характеристик, апеллирующих к иудаизму, католицизму, протестантизму и православию, которые в завершении объединяются, образуя «музыкальную ойкумену»;
- исполнительский состав: по сравнению со Второй симфонией доля вокально-хоровых эпизодов значительно уменьшается, но их значимость возрастает, поскольку они возникают в кульминационных точках разделов одночастной симфонической композиции, и, наконец, хоровая кода символизирует соборное единение<sup>9</sup>. Также, как и во Второй симфонии, Шнитке слышит пение хора «под куполом» симфонии, воссоздавая атмосферу возвышенности, красоты и благоговения.

Особенности воплощения религиозно-философской тематики в двух симфониях с хором А. Г. Шнитке свидетельствуют о становлении на пути христианского миропонимания, о поисках опоры в канонических моделях богослужебных жанров.

Если Вторая симфония действенная, в ней сохраняется в некоторой степени конфликтность, и исходной модели (мессы) отчетливо противопоставлена симфоническая драматургия (оркестровые фрагменты), то в Четвертой симфонии розарий становится внутренним, неотделимым от симфонического полотна остовом. Вторая симфония Шнитке — это начало долгого духовного пути — внешнее восприятие духовного через «понятную» богослужебную модель. Четвертая симфония — это продолжение пути, углубление его внутрь. В Четвертой симфонии, в отличие от Второй, отсутствует вербальный текст, с помощью которого можно без усилий понять программу сочинения. Четвертая симфония — это внутреннее интеллектуальное размышление. В основе такой концепции симфонии лежат личные обстоятельства, а именно — этническое и религиозное смешение корней, крещение в католицизме, но духовное общение с православным священником. Вводя в симфоническое полотно лады, характеризующие иудаизм и 3 ветви христианства, Шнитке как будто исповедует личностный плюрализм, заложенный

<sup>8</sup> Названия ладов предложены В. Холоповой.

<sup>9</sup> Такой финал ставит симфонию в ряд с симфоническими концепциями Л. ван Бетховена, А. Н. Скрябина.

в самом факте рождения в интернациональной и разно-конфессиональной семье. Путь к преодолению вероятных сомнений в вопросах религии композитор видит не просто в экуменизме, а в единении учений и идей о Боге — своеобразном «идеальном» монотеизме.

### 3. ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ А CARPELLA: МОДУС ИСПОВЕДИ И ПОКАЯНИЯ

*Как всякой болезни есть врачевание,  
так и всякому греху есть покаяние.*  
преп. Серафим Саровский

#### 3.1. Концерт для хора на тексты Григора Нарекаци: исповедь

В рамках отражения христианского мировосприятия особого внимания заслуживают два крупномасштабных сочинения Альфреда Шнитке, написанные для хора *a cappella*: Концерт для хора на стихи древнеармянского поэта-богослова Григора Нарекаци (1984 г.) и хоровой цикл «Стихи покаянные» (1988 г.) на тексты средневековых покаянных стихов. Рассматриваемые монументальные композиции являются яркими образцами паралитургической музыки.

Следует отметить особый выбор поэтического текста сочинений. И третья глава «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци, взятая в основу хорового концерта, и тексты средневековой русской лирики имеют покаянно-исповедальный модус.

Фактор покаяния в антропологической философии осмысливается, прежде всего, исходя из духовного опыта каждой отдельной личности. Так, например, Д. С. Петровых, развивая мысль В. И. Несмелова, установил, что упоминание тайны личности представляется на уровне сознания, которое, приобщаясь к христианской вере, открывает истину самосознания в Иисусе Христе Сыне Божиим [17]. Действительно, истинный христианин не мыслит своего существования без таинства богообщения через покаяние и молитву.

Один из духовников первой волны русской эмиграции архимандрит Сергей (Шевич), отмечал, что мы каемся в грехе три раза: «Первый раз: я каюсь в тот момент, когда понял, что совершил грех, даже если осознание греха пришло не сразу по его совершению. Второй раз я каюсь: в конце дня я мысленно перебираю события и вновь возвращаюсь к своему греху. Третий раз я каюсь: на Таинстве исповеди перед невидимо присутствующем Спасителем я прошу прощения, и священник произносит разрешительную молитву, свидетельствуя перед Богом мое покаяние в грехе, я целую Крест и Евангелие» [13, с. 164–165]. Исповедь, таким образом, становится необходимым условием освобождения души и встречи с Богом.

Об обстоятельствах своей христианской жизни Альфред Шнитке говорил так: «Я — католик. Но здесь [в Германии] я не хожу в католическую церковь, а ко мне приходит отец Николай Ведерников, православный священник. И я чувствую, что это правильно. [...] Отец Николай — и этим он действует на меня всегда — очень наивный человек. Но очень точно все понимает. И я ставлю его выше многих хорошо говорящих, умеющих хорошо все рассказать. [...] Отец Николай приходит раз в полгода сюда и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие), — для меня событие, и я это переживаю до конца» [10, с. 41].

Вероятно, своеобразными «зеркалами души» глубоко и осознанно верующего Шнитке стали его сочинения периода 1980-х годов.

Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци был написан при необычных обстоятельствах и его первоначальный структурный план имел отдаленное сходство с конечным результатом. Концерт задумывался как одночастная композиция<sup>10</sup>, но после удачной премьеры исполнения будущей III части Концерта в Стамбуле было принято решение о воссоздании большой четырехчастной концертной формы. Примечательно, что написанию Концерта предшествовали Три духовных хора<sup>11</sup>, но их музыкальный материал совершенно несопоставим с симфонизированным полотном в жанре хорового концерта.

Обстоятельства выбора Шнитке текста третьей главы «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци неизвестны. Вероятно, единственный (на тот момент доступный в СССР) перевод образца древнеармянской литературы Наума Гребнева (1972 г.)<sup>12</sup> попал на благодатную почву исканий композитора. Книга — истинный шедевр мировой литературы. Ей свойственен истовый молитвенный тон, сродни «Великому Канону» Андрея Критского, где события и персонажи служат образцом для раздумий о жизни, о греховности и несовершенстве человеческого существования. Это своеобразная беседа души с Богом, исполненная жадой перемены и чистоты сознания.

В последние полвека XX столетия внимание к «Книге скорбных песнопений» или «Книге трагедий»<sup>13</sup> обусловлено еще и тем, что кроме переводов и комментариев исследователи находят в них знаки-символы. Так, например, Н. Казарян, воспользовавшись методикой расшифровки тайнописей, делает попытку «разгадать» строку 29 главы «Книги скорби» и получает результат в виде закодированной автобиографической информации, а именно — прежде неизвестного года рождения поэта [1]. Таким образом, текст представляет собой не только личное авторское высказывание, но и становится образцом средневековой мистической поэтики со словесной тайнописью<sup>14</sup>. Такое сакральное смысловое толкование текста глав «Книги скорби» Григора Нарекаци было исследовано уже после смерти А. Шнитке, но сила молитвенного слова армянского писателя была точно выдержана в музыкальной палитре Концерта. Молитвенник Нарекаци являет человеку трагедию жизни, трагедию грехопадения. Сложный путь воссоединения души с Божественным началом представляется Нарекаци через глубокую исповедь, через своеобразный диалог с Небесным Отцом. Вероятно, диалогическая основа поэтического текста могла стать решающей при выборе жанра хоровой музыки. Шнитке по-своему понимает заложенную в Книге свободу общения с Богом. Проецируя текст Нарекаци на музыку Концерта для хора, композитор находит способы усиления его смыслов. Так, в I части Концерта для

<sup>10</sup> В результате этот материал стал кульминационной частью Концерта.

<sup>11</sup> Оба сочинения были написаны по «настоянию» друга А. Шнитке, дирижера Валерия Полянского.

<sup>12</sup> Существует также перевод на русский «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци М. О. Дарбинян-Меликян и Л. А. Ханларян, сделанный в 1988 году.

<sup>13</sup> Дословный перевод с древнеармянского языка.

<sup>14</sup> В количестве повторов определенных слов в главах «Книги скорби» усматривают зашифрованные даты, связанные с событиями из жизни автора. Так, например, в количестве повторений слова «грешен» закодирована дата отлучения Григора Нарекаци от Церкви.

хора фактурное и мелодическое решение эксплицирует эффект персеверации, то есть намеренного повторения мыслительного акта, в данном случае, восхваления Бога (Рис. 3).

The image shows a musical score for a choir, specifically a fragment from the first part of a Concerto. It features two vocal parts, A and B, with lyrics in Russian and Latin. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and tempo markings like *a tempo (mosso)*. The lyrics are: "и без-на-ча-лен Ты, и не-скон-ча-ем... / i b'ez-na-cha-l'en Ty, i n'e-skon-cha-jem...". The Russian lyrics for part B are: "Не-про-ни-за-ем Ты, не-о-ся-за-ем... / N'e-pro-ni-tsa-jem Ty, n'e-a-s'a-za-jem...".

Рис.3. Фрагмент I части Концерта для хора

Повторность свойственна основной теме II части, построенной на многократном проведении полутонного мотива. Наконец, завершение IV части представляет собой масштабно развернутую коду с повторением постулата «Аминь», имитирующего соборный символ — колокольный звон. Многократность повторений в виде персеверирующих форм подачи материала говорит о принадлежности Концерта к особому типу медитативной драматургии, где композиторское мышление основывается не на столкновении противоположностей, а на внутреннем созерцании Божественного и земного, на внутреннем умножении смыслов.

Две образные сферы кульминационной III части Концерта — Божественного и земного — представлены Шнитке в виде разности отдельных музыкальных структур: мелодики и фактуры. Особый скорбный колорит создается полутонной интонацией, вплетающейся в мерное движение восьмых длительностей. Витиеватое строение мелодии части в тембральном оформлении низкими басами<sup>15</sup> вводит в состояние душевного терзания. Смиранный голос звучит будто из греховной ямы страстей: «Все тем, кто вникнет в сущность скорбных слов, всем кто постигнет суть сего творенья, дай Боже искупления грехов, освободи от тягостных оков сомненья, а значит, преступленья» [15]. В первых строках текста автор усердно просит об искуплении всечеловеческого греха. В музыке Концерта просительные слова автора стихов не остаются без ответа. В этом контексте особой семантической ролью наделены партии *solo*, исполняющие вокализ. Эти подголоски воспринимаются «ответом с небес» на усердное моление кающегося. Образ «Божественного света» в процессе развития музыкального материала III части оформляется в первую смысловую кульминационную точку, где два уровня, две сферы соединяются в параллельном пении мужской группы хора и трио высоких женских голосов.

Вторая кульминационная точка приходится на образно-смысловой мотив страха. «Инструментом» эмфатического акцента становится полифоническая

<sup>15</sup> Первое проведение.

форма реверберированного канона (Рис. 4). Хоровая декламация басов в высокой тесситуре на фоне разрастающегося сонорного пласта усиливает эффект эмоционального напряжения, заложенный также и в тексте «и если смертный страх или сомненья вдруг овладеют кем-то из людей». Реверберированный канон выступает у А. Г. Шнитке каждый раз в функции воплощения крайней аффектации — ликования и «ужасания» в чуде воскресения в номере «*Et resurrexit*» из Второй симфонии, страха — в III части Хорового концерта.

114 *mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 вдруг о - вла - де - ют кем - то из лю - дей.  
 vdrug a - vla - d'e - jut k'em - ta iz l'u - dej.  
*mf* *f*  
 И ес - ли смерт - ный страх и - ли сом - нень - е  
 I jes - li sm'ert - nuj strakh i - li zam - n'en' - je  
*mf* *f*  
 И ес - ли смерт - ный страх и - ли сом - нень - е  
 I jes - li sm'ert - nuj strakh i - li zam - n'en' - je  
*mf* *f*  
 И ес - ли смерт - ный страх и - ли сом - нень - е  
 I jes - li sm'ert - nuj strakh i - li zam - n'en' - je  
*mf* *f*  
 И ес - ли смерт - ный страх и - ли сом - нень - е  
 I jes - li sm'ert - nuj strakh i - li zam - n'en' - je  
*mf* *f*  
 смерт... страх... ...ный... смерт... страх... ...ный...  
 sm'ert... strakh... ...nuy... sm'ert... strakh... ...nuy

Рис. 4. Фрагмент III части Концерта для хора

О страхе в христианстве как о признаке несовершенства говорит апостол Иоанн: «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение» (1Ин. 4, 18); о страхе как о признаке рабства упоминал апостол Павел: «Вы не приняли духа рабства, чтобы опять жить в страхе, но приняли Духа усыновления, Которым взываем» (Рим. 8, 15). В Концерте для хора образ страха обозначен и как признак несовершенства: строгая полифоническая форма превращается в «размежевавшееся» звуковое пятно, и как признак рабства: скандирование на тоне «ре», тембрально мерцающем в партиях басов и баритонов, создает эффект тесноты, подобно рабскому заключению.

Завершающим этапом исповеди, финалом в разрешении греха как у Нарекаци, так и у Шнитке становится вдохновенное откровение. Нарекаци пишет так: «И ураган неверия взметенный, как над водой, над душами людей смири моей песней, вдохновленной божественной милостью Твоей» [16]. Шнитке, вторя автору стихов, создает подобие молитвенного экстаза: высокая тесситура, акцентирование звуков, наконец, заключительный «святиющийся» D-dur.

### 3.2. «Стихи покаянные»: покаяние

В следующем рассматриваемом сочинении, хоровом цикле «Стихи покаянные», продолжая обращение к текстам религиозной направленности, композитор на этот раз выбирает образцы древнеславянской поэтики с явным программным замыслом. Литературной основой хорового цикла послужили тексты покаянных стихов, опубликованные исследователем древнерусской литературы А. Панченко [19].

Словесно-музыкальный жанр покаянных стихов сложился не позднее XV в. как вид внебогослужебной лирики. Являясь образцами духовной поэзии, они составляют особый пласт профессиональной певческой культуры Древней Руси, основываясь на монастырских истоках. На это указывают особенности тематики стилистика текста, сюжетная близость текстам Священного Писания и гимнографии, Постной Триоди и Панихиды, связь мелодики со знаменным распевом. Но стихи покаянные имеют отличия от богослужебных молитвословий. Их текстам присуща высокая экспрессия, образность, характерные для поэтического жанра. Кроме того, «покаянны» предназначены не для общественной, а для частной, келейной молитвы.

Двенадцатичастную композицию, объединенную идеей непрестанного покаяния, можно разделить на микросюжеты, объединяющие ряд текстов созвучных общей тематике: изгнание из рая (№ 1–3), расставание души с телом (№ 4), исторические события (№ 6 и № 10), Страшный суд (№ 7).

Символично, что цикл «Стихов покаянных» открывается воспоминанием о первородном грехе. «Плакася Адамо» настраивает на общий скорбный тон, напоминая не просто о ветхозаветных событиях, но о трагичности человеческого существования. Аналог рассматриваемого стиха в православной богослужебной литературе — стихира «Седе Адам» на пригласительной к Четырдесятнице Неделе Сыропустной — в рамках хорового цикла А. Шнитке может рассматриваться в особом контексте покаянного моления, характерного для душевного состояния православного человека во время Великого поста. Мотив скорби по потерянному раю продлевается в последующих частях музыкальной композиции. Так, второй и третий номера цикла в некотором смысле продолжают и развивают покаян-

ный тон первого. Фрагмент литературного текста «И многомятежныя сея жизни и седа плача и рыдая во глубоком и диком недре твоём...» (№ 2) передает глубокое сожаление о содеянном, что в музыкальном воплощении представлено обилием хроматических интонаций, характерных для открывающего цикл номера. Таким образом, кроме образно-содержательной основы для классификации малых форм в «Стихах покаянных» можно выделить общую интонационную доминанту, которая позволяет рассматривать несколько номеров в качестве последовательного микроцикла без употребления *attacca* между номерами<sup>16</sup>.

Музыкальная трактовка покаянных стихов отличается разнообразием и сложностью интонационных, фактурных особенностей и средств выразительности, которые обусловлены интерпретируемым текстом.

В данном хоровом цикле хроматическая интонационная система играет основополагающую роль в воплощении именно покаянной тематики, осознания собственной греховности. В каждом номере «Стихов покаянных» встречаются хроматические конструкции различного порядка. Это и «плетущиеся» полутоны, и широкие диссонантные скачки, и, наконец, каскады «зловещих» секунд в высокой тесситуре. Хроматика становится голосом автора в воссоздании греховности в целом. Разнообразие ритмических структур — триоли, синкопы — создают ощущение суеты и метания, что свойственно перемене человеческого сознания во время искреннего покаяния.

Если мотивы греха находят воплощение в диссонантной горизонтали, узких мелодических ходах и прихотливой ритмике, то духовное перерождение в Боге воплощено в виде хоральных эпизодов:

- текстовая основа хоральных эпизодов — обращения к Богу в различных формах прошения и славления, а также любое упоминание о Спасителе;
- преобладание диатоники;
- строгая метрическая организация (реже используются сложные несимметричные размеры);
- средняя динамика;
- с точки зрения композиции — функция завершения хоровых номеров, как духовное перерождение — завершение процесса покаяния.

Тончайшей психологической детализацией можно считать тот факт, что композитор не дает прямого жизнеутверждающего звучания. Музыкальные «знаки» греховности (хроматические созвучия) вкрапляются в диатоническое строение аккорда, создавая терпкое диссонантное звучание, а затем постепенно растворяются в хоральных обращениях к Богу: процесс «смены» сознания на глубинном уровне происходит не одновременно, как бы символизируя мысль о человеческом несовершенстве, возможности совершения новых грехов и нового покаяния.

Интересным с точки зрения трактовки покаянной тематики является решение финальной части цикла в виде хора-вокализа. Для композитора это не первый опыт обращения к подобной форме хорового пения: без слов написан ранний «Вокализ»<sup>17</sup>, хоровые партии в Четвертой симфонии также исполняются без текста. Этот факт дает возможность рассуждать о роли заключительной части в общей семантике цикла.

<sup>16</sup> Единственный раз *attacca* встречается в партитуре между одиннадцатым и двенадцатым номером.

<sup>17</sup> Сочинение датируется 1958 г.



Так, по словам А. Трухановой, заключительный номер «Стихов покаянных» представляет собой опосредованный надсобытийный эпилог на уровне «сверх-идеи» [22]; А. Хачаянц высказывает предположение о принадлежности номера без слов к беззвучной умной молитве аскетичных монахов-подвижников [24]. Еще одна возможная расшифровка смысла финального номера кроется в необходимости совершенного завершения циклического сочинения. Во-первых, стремление А. Шнитке к упорядочиванию формы прослеживается во многих его произведениях: точка золотого сечения во Второй симфонии с эпизодом шествия на Голгофу, окончательная четырехчастная композиция Концерта для хора при первоначальной задумке одночастного сочинения и др. Во-вторых, важным для творчества Шнитке стала символика чисел. Двенадцатый номер-вокализ — то самое недостающее звено для создания сакрального порядка: 12 главных праздников (Двунадесятые), 12 легионов Ангелов, символизирующих совершенную ангельскую силу (Мф. 25: 53), 12 ветхозаветных патриархов, 12 апостолов Христа. Таким образом, тяготение к завершенности многозначительного хорового сочинения композитора оправдывает введение последнего номера, что в свою очередь отражает и скрытую идею числовой символики.

Исследовательский интерес к финальному номеру «Стихов» вызывает не только своеобразная форма хорового пения, но и существенное отличие трактовки музыкального материала от предшествующих номеров. Среди интонационных особенностей вокализа выделяется монограмма ВАСН, появляющаяся в завершающем цикл номере три раза: первый — исподволь, в начале теноровой партии, второй — завуалировано с проходящим «чужеродным» *gis* в партии сопрано, наконец, третий раз, также в партии тенора, но уже с большим количеством повторений и в увеличении. Кроме того, в процессе разработки музыкального материала автор разбивает монограмму на две части и вплетает в мелодическую ткань двузвучные комбинации *b-a*, *c-h*. Катарсическое завершение финала «Стихов» имеет свое имя — Бах. Подтверждением этого могут служить слова самого Альфреда Шнитке, которые вспоминал его друг М. Лубоцкий: «Я думаю, что Бах — это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха — путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Все в Бахе — центр. Даже его имя ВАСН: расхождение линий в противоречии В-Н в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего» [9, с. 95].

Венчающий коду аккорд *D-dur* заставляет вспомнить особенности завершения Концерта для хора А. Шнитке, где финал оформлен в той же тональности. Отличие состоит в том, что в Концерте для хора *D-dur* дополняется септаккордами других гармонических функций, но остается устойчивым, имеет семантическое значение утверждения в вере, тогда как в «Стихах» на фоне мажорного трезвучия звучит диссонирующий «свербящий» *es* как возможный признак сомнения или того самого «зазора», сквозь которого вновь будет проникать «слишком человеческое»...

Два сложных сочинения — Концерт для хора и «Стихи покаянные» — как по музыкальному языку, так и по семантическому замыслу являются вершиной творчества Шнитке в жанре хора *a cappella*. Написанные с разницей в 4 года, они отражают трансформацию христианского мировосприятия их автора.

Важное значение приобретает выбор текстов, семантика которых — во вскрытии ущербной человеческой природы перед лицом Бога. Имеет значение и выбор композитором хорового состава без участия инструментов, где челове-

ческий голос как бы «оголяется», становится ведущим и смыслонесущим. Динамика мировоззренческой позиции отражается в том, что если в Концерте для хора за словесным текстом все же стоит его автор — средневековый армянский поэт Григор Нарекаци, чьи мысли и чаяния актуализируются в хоровом концерте и с кем солидаризируется А. Г. Шнитке, то анонимные «Стихи покаянные» позволяют композитору полностью отождествить себя с субъектом высказывания. Наконец, два крупных хоровых опуса объединяются в своеобразный метацикл, отражающий внутренний духовный путь от исповеди — к покаянию. Концерт для хора — это приход к исповеди, первый шаг к очищению души: название грехов, «Стихи покаянные» же — это подлинное покаяние, этимологически восходящее к греческому «μετάνοια» — перемена мыслей, «перемены ума». Покаяние — не только признание своих грехов, но и способность к той самой перемене ума, обращенного к Богу (Мф. 4: 17; Мф. 9: 13). В этом смысле беззвучная молитва двенадцатого номера становится наилучшим воплощением мистического Причастия.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Альфред Шнитке, признанный гений своего времени, в своем многообразном и многожанровом творческом космосе воплощает сложные концептуальные проблемы: «художник и эпоха», «прошлое и настоящее», «высокое и низкое», «нравственное и грешное». Антитеза, конфликт в различных своих проявлениях — это способ воплотить в музыке особую антиномичность, присущую сознанию чуткого художника. Время, историческая обстановка, в которой пришлось сочинять Шнитке, наложили определенный отпечаток на формирование творческого концепта его зрелых сочинений, в особенности в области духовной музыки.

В симфониях с хором Шнитке через синтез светского жанра с канонической моделью сквозит еще сторонний, внешний взгляд автора на религиозный сюжет. Явный контраст, заложенный в сопоставлении исполнительских групп (оркестр — вокал, хор) или музыкально-стилевых знаков (григорианский хорал, церковные лады — современные композиторские техники), влечет за собой признаки конфликтной драматургии. Каноническое выступает здесь в качестве метафоры.

Смена мировоззренческой парадигмы происходит в сочинениях для хора *a cappella*, где отсутствует потребность в сопровождении инструментами, вся мысль произрастает из естественности человеческого голоса, что восходит к генезису молитвенного пения. Исповедальный характер монументальных хоровых творений уводит в глубину души христианина. Диалог с самим собой, медитативная драматургия, отражают ту самую «перемену ума», которая подразумевается как идеальный итог исповеди покаяния и способ пребывать в Боге.

Большой творец, каким был А. Г. Шнитке, в эпоху острого индивидуализма не может быть без остатка подчинен канонической традиции, каждый его диалог с Абсолютом будет интерпретацией канона. Но в том пути, которое показывает творчество Шнитке, художник движется к сближению с Истиной, от метафоры канона к его преемственности.

От произведения к произведению все отчетливей проявляется авторская «неиллюзорная духовная реальность» (А. Ивашкин).

Свой монументальный труд о творчестве Альфреда Шнитке В. Холопова и Е. Чигарева завершают следующими словами: «Настоящее искусство никогда не довольствуется лишь самим собой; оно не есть для себя самоцель, ибо цель звуков — произведение, цель произведения — музыка, цель музыки — духовность. И подлинный объект, предмет и субъект искусства — весь человек» [25, с. 261].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексян Е. А.* Г. Нарекаци в оценке русской критики // Историко-филологический журнал Академии Наук Республики Армении. — 2005. — № 1. — С. 168–175.
2. *Бараш Е. В.* Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий : учебное пособие / Е. В. Бараш, Т. С. Урбах. — Москва : Композитор, 2009. — 248 с.
3. *Батюк И. А.* А. Шнитке. Концерт для смешанного хора на слова Г. Нарекаци / И. А. Батюк // Современная хоровая музыка: теория и исполнение : учебное пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. — С. 136–144.
4. *Бевз С. В.* Хор в творчестве А. Шнитке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры РФ. — Москва, 2001. — 21 с.
5. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — 5-е изд. — Москва : Изд-во Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016. — 1376 с.
6. *Вартанова Е. И.* А. Шнитке Четвертая симфония (еще один опыт интертекстуального анализа) // Альфред Шнитке: художник и эпоха. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2010. — С. 55–62.
7. *Владимирцева Н. Н.* А. Шнитке «Стихи покаянные» (к вопросу о духовном ренессансе в отечественной музыке XX века) // Проблемы художественного творчества : сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. 28 февраля — 2 марта 2009 г. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2010. — С. 204–208.
8. *Высоцкая М. С.* Отечественный музыкальный авангард: в поисках новой сакральности. — URL: <https://musicasacrapova.ru/2> (дата обращения: 15.06.2022).
9. *Демченко А. И.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. — Москва : Композитор, 2009 — 296 с.
10. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. — Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2021. — 320 с.
11. *Ильин И. А.* Основы христианской культуры. Путь духовного обновления. — Санкт-Петербург : Шпиль, 2004. — 351 с.
12. *Казурова А. С.* Реквием А. Шнитке. Композиция. Драматургия. Музыкальный язык // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». Вып. 1. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 1999. — С. 129–143.
13. *Ларше Ж.-К.* Старец Сергей / Ж.-К. Ларше ; пер. с фр. У. Рахновской. — 2-е изд. — Москва : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2013. — 210 с.
14. *Мякотин Е. В.* За пределы языковой реальности (к вопросу о структурной поэтике произведений А. Шнитке) / Е. В. Мякотин // Творчество А. Г. Шнитке в контексте отечественной и мировой культуры : сб. статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения Альфреда Шнитке. — Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2006. — С. 37–41.
15. *Немировская И. А.* Конфликтно-морфологический симфонизм в позднем творчестве Шнитке / И. А. Немировская // Евразийский Союз Ученых. 2016. — № 35 [24]. — С. 129–134. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konfliktno-morfologicheskij-simfonizm-v-pozdnem-tvorchestve-shnitke> (дата обращения: 07.12.2021).

16. *Нарекаци Г.* Книга скорбных песнопений / Григор Нарекаци ; пер. Н. Гребнева; сост., вступ. стат. и прим. Л. М. Мкртчяна. — Ереван : Наири, 2014. — 240 с.
17. *Петровых Д. С.* Личностный статус покаяния как проблема философской антропологии : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13. — Москва, 2003. — 158 с.
18. *Седакова О. А.* Церковнославяно-русские паронимы : материалы к словарю. — Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2005. — 435 с.
19. Стихи покаянные / подг. текста, пер. и коммент. А. М. Панченко // Памятники литературы Древней Руси. Вып. 8 : Вторая половина XVI века. — Москва : Художественная литература, 1986. — С. 550–563.
20. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. — Москва, 2003. — 19 с.
21. *Томина М. В.* Четвертая симфония А. Шнитке. Особенности драматургии и стиля // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний Шнитке-центра. Вып. 2 / сост.-ред. А. В. Богданова. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — С. 150–158.
22. *Труханова А. Г.* Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци // Хоровое искусство и образование современной России. — Саратов : SGK им. Л. В. Собинова, 2010. — С. 27–34.
23. *Федюкова Е. В.* Вторая симфония Шнитке (к проблеме взаимодействия жанров в музыке XX века) : дипломная работа. — Москва, 1985.
24. *Хачаянц А. Г.* Прочтение средневековой покаянной поэзии в хоровом цикле Альфреда Шнитке «Стихи покаянные» // Музыкальная академия. — 2020. — № 4. — С. 132–151.
25. *Холопова В. Н.* Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. В. Чигарева. — Москва : Советский композитор, 1990. — 350 с.
26. *Чигарева Е. И.* Два полюса в творчестве Альфреда Шнитке // Музыка XX века. Московский форум : материалы международных научных конференций. — Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — С. 142–158.
27. *Шнитке А. Г.* Концерт для смешанного хора без сопровождения: партитура : Собр. соч. по материалам архива композитора. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 58 с.
28. *Шнитке А. Г.* Стихи покаянные для смешанных голосов: партитура. — Франкфурт: М. П. Беляев, [б. г.]. — 53 с.
29. *Шнитке А. Г.* Симфония № 2: партитура. Рукопись. — 105 с.
30. *Шнитке А. Г.* Симфония № 4: партитура. — Paris : Editionsdu Chantdu Monde, 1987. — 134 с.

---

*Диплом жюри конкурса*

**ЧИПЧИРГАН И ЮСЬ ПӐЛЯН В МУЗЫКАЛЬНЫХ  
ТРАДИЦИЯХ ПЕРМСКИХ ФИННОВ:  
СРАВНИТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

---

*МАРКОВА Софья Романовна*

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Научная работа посвящена изучению двум уникальным и реликтовым традиционным музыкальным инструментам — удмуртскому *чипчиргану* и коми *юсь пӐляну*, относящимся к классу натуральных труб.

**Актуальность** изучения данных инструментов обусловлена утратой функционирования в традиции и отсутствием их системного изучения. Уникальность и реликтовость *чипчиргана* и *юсь пӐлян* состоит в том, что они связаны со специфическим исполнительским приемом — втягиванием воздушной струи в полость трубки, а не привычным способом вдувания. Данный тип инструмента и способ звукоизвлечения во всем пространстве финно-угорского мира встречается только у двух родственных народов — коми и удмуртов, относящихся к пермской языковой группе.

**Цель работы** заключается в раскрытии специфики функционирования наигрышей на натуральных трубах — *чипчирган* и *юсь пӐляне*.

Для реализации поставленной цели определены ряд задач:

- 1) определение специфики межэтнических коммуникаций в традициях пермских народов;
- 2) выявление мифологических истоков функционирования натуральных труб в традициях пермских финнов;
- 3) представление комплекса органографических сведений о чипчиргане и юсь пӐляне с учетом компаративных аспектов изучения;
- 4) выявление структурных и интонационно-ритмических компонентов наигрышей на *чипчиргане* и *юсь пӐляне* в контексте представленных сфер функционирования;

**Объектом изучения** становятся инструментальные традиции пермских финнов.

**Предметом изучения** является исполнительство на натуральных трубах — *чипчиргане* и *юсь пӐляне*.

Методология изучения представлена:

- 1) *комплексным подходом* изучения, включающим в себя междисциплинарный научный комплекс в исследовании традиционного инструментария;
- 2) *системным подходом*, обусловленным отражением тесной взаимосвязи элементов культуры в сферах музыкальной традиции этносов;

- 3) *компаративным (сравнительным)* методом, направленным на сравнительный анализ региональных различий традиционных музыкальных инструментов;
- 4) *структурно-типологическим* методом, отражающим структурный анализ наигрышей на традиционных музыкальных инструментах.

**Источниковой базой** работы являются письменные труды исследователей в области истории, этнографии. В области этномузыкологических исследований выделяются труды И. Мацеевского, И. Пчеловодовой, И. Нуриевой, Н. Жулановой, П. Чисталёва. Полевые материалы образцов наигрышей представлены из фонограммархивов; ИЯЛИ УрО РАН г. Ижевска (Республика Удмуртия); Сыктывкарского государственного университета им. П. Сорокина (СГУ) и Национальной электронной библиотеки (Республика Коми).

## Глава 1

### ЭТНОИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКИХ ФИННОВ

#### 1.1. Аспекты изучения этнической истории пермских финнов

Ранние этапы истории пермских народов<sup>1</sup> принято возводить к ананьинской археологической культуре или культурно-исторической общности VIII–III веков до нашей эры, распространенной в бассейнах Камы, Вятки, Вычегды, Печоры и отчасти в Среднем Поволжье. В исследовательских кругах археологов, лингвистов, историков и этнографов данный период вызывает научный интерес в связи с единством общности, в которую включены предки коми (коми-зырян и коми-пермяков) и удмуртов. В периодизации этапов этнической истории пермских народов, ранней по хронологии появления, принято считать ананьинскую археологическую культуру (VIII–IV век до н.э.). По данным археологических сведений она распространена «...в бассейнах Камы, Вятки, Вычегды, Печоры и отчасти в Среднем Поволжье» [5, с. 32].

В научном поле исследований существует устойчивое мнение, что окончание периода ананьинской<sup>2</sup> археологической культуры связано с завершением прапермской общности и выделением отдельных этнических групп — пракоми и праудмуртов. Отметим, что на северо-востоке Европы эпоха раннего железного века (датируется VIII в. до н.э.) соотносится с ананьинской археологической культурой территории северного Приуралья. Памятники данного периода территориально зафиксированы на Вычегде, Ижме, Печоре, Мезени, Выми, а также «...Карелия, Беломорье, Каргополье, Вологодчина, бассейны рек Северной Двины, Мезени, Сухоны, Печоры, Ветлуги, Вятки, верхней и средней Волги, все Прикамье, а также среднее и нижнее течение р. Белой в южном Предуралье» [50, с. 20].

---

<sup>1</sup> Коми-зыряне, коми-пермяки, удмурты составляют пермскую ветвь финно-угорской языковой семьи. [7, с. 33–34]

<sup>2</sup> Однако, по данным современных исследований (в частности гипотеза В. Канивца), археологические культуры ананьинского периода существенно различаются. Данная концепция идет в разрез с миграционной гипотезой Г. Бурова, который определяет происхождение ананьинских памятников на Печоре и Вычегде. Эти памятники связаны с лебяжской культурой (культура позднего бронзового века XII–VIII веков до н.э.).

Формирование культуры прапермяков, как считают В. Канивец и Э. Савельева, является результатом развития *гляденовской* культуры, на базе которой в I и начале II тысячелетия нашей эры сложилась *ванвизидская* культура. В отличие от представленных ранее подходов по формированию коми народов, М. Г. Буров считает, что в этническом отношении *ванвизинская* культура является угорской и только косвенно может быть связана с этногенезом пермских финнов.

По мнению исследователей, дифференциация пермских финнов началась во второй половине I тысячелетия до нашей эры, в результате окончания периода *ананьинской* культуры и вычленения *пьяноборского* субстрата праудмуртов и *гляденовского* у пракоми. Ученые предполагают, что вплоть до XIV–XV веков пермских финнов номинировали термином «пермь». Это связано с длительными этногенетическими процессами, где окончательным итогом стало разделение пермской общности на коми и удмуртов к XVI веку<sup>3</sup>. Однако территория формирования этносов «...не всегда совпадает с современной территорией расселения» [52, с. 20].

Окончательный распад пермской общности связан с интеграцией культурных, экономических и политических влияний со стороны крупных государственных образований: «...Новгородской земли и Северо-Восточной Руси, Волжской Булгарии и Казанского ханства» [52, с. 21].

Данные тенденции отразились в русских и тюркских языковых заимствованиях. В результате влияния славяно-русской колонизации XV–XVI веков, миграционные процессы коми получили восточный вектор их направления. Это отразилось на переселении этноса, проживающего «...по руслам рек Виледи, Вашки, Яренге, Пинеге, нижней Вычегде, нижней Лузе». Влияние Русского государства на территории Прикамья и Приуралья в период XVI века определило тенденции переселения удмуртов в южные регионы. В условиях единой государственной системы и в результате развития общих экономических связей в составе Русского государства коми-зыряне, коми-пермяки и удмурты начинают оформляться в отдельные этносы. С данного периода, вплоть до начала XX века происходило формирование этнической территории коми. В частности, в XVI–XVII веках была заселена верхняя Вычегда, в XVIII–XIX — Печора и Ижма. Процессы ассимиляции происходили и с отдельными группами самодийцев, угров, вепсов и русских. Данные контакты нашли отражение как в антропологических особенностях, так и отдельных традиционных элементах материальной и духовной культуры. Это существенно отразилось на формировании и специфике отдельных этнолокальных групп в коми традиции.

Северо-удмуртские территории «...вошли в состав России с окончательным присоединением Вятской земли в 1489 году» [5, с. 41]. Вхождение удмуртских земель в состав Русского государства связано с историческим событием — падением Казани. Тесное взаимодействие с соседними этносами — марийцами, русскими и булгарами обусловило ассимиляционные процессы отдельных родовых групп в период XVI–XVII веков [19].

<sup>3</sup> Согласно этимологии терминов: удмурт (устар., вотяки — мурт, морд — человек) — люди; «ком» (общеперм. — человек). Ряд исследователей связывают этноним удмурт с термином «ар» (тюрк. — «человек»). Тем не менее, по мнению ученых, данный этноним является неподходящим в отождествлении термина «ар» с Арским княжеством — исторической территорией, взаимодействующей в культурно-экономических контактах с Хазарией, Булгарией, Золотой Ордой и Казанским ханством, административным центром которого, по крайней мере не позднее XV века становится город Арск, где и располагалась резиденция арских князей [5].

## 1.2. Историография изучения коми и удмуртских традиционных музыкальных инструментов

### 1.2.1. Историография изучения традиционных инструментов коми

Первые сведения о коми традиционных музыкальных инструментах относятся к древнепермским письменным источникам периода XIV–XVII веков. Музыкальные инструменты нашли отражение в словарях древнепермской лексики, а также в многочисленных этнографических сведениях собирателей. Исследователи выделяют «осведомительный» этап, связанный с получением информации о бытовании традиционных инструментов в коми традиции. Это личные наблюдения путешественников, писателей, интересующихся бытом этнической традиции.

Одним из первых исследователей, который представил информацию о коми традиционных инструментах был А. Шёгрэн. Так, в период второй половины XIX века ему удалось наблюдать игру на смычковом хордофоне гудок у южных коми. В дневниковых опубликованных заметках В. Н. Латкина сведения о гудке представлены достаточно абстрактно. Автор сравнивает смычковый инструмент с балалайкой и не указывает название. Исследователь Н. Попов (1848), побывавший в Чердынском уезде Пермской губернии (село Гаинское), зафиксировал игру на дудках (*пöляны*), в этот же период исследователь отмечал, что у коми-пермяков помимо закрытых флейт бытовали инструменты похожие на скрипку и на гусли.

Период конца XIX — начало XX век знаменуется первыми нотными транскрипциями традиционных музыкальных инструментов в публикации П. Вологдина «Песни пермяков, мелодии и текст, записанные в Соликамском уезде Пермской губернии» (1887). В первой трети XX века этнограф С. Сергель в экспедициях к коми-зырянам собрал значительный этнографический материал. Среди образцов музыкального инструментария были инструменты, относящиеся к разным классам: шейковая лютня — *сигудок*, скребковый идиофон — *сярган* (трещетка), аэрофон *сюмод буксан* (берестяные рожки). В частности, обогащаются сведения о конструкции и функционировании коми сигудка.

Начиная с первой трети XX века, сведения о коми музыкальной традиции приобретают системный подход изучения. В 1921 году Печорским этнографическим отрядом на территории Печоры была собрана значительная коллекция предметов традиционного быта, среди них были и традиционные инструменты: балалайка кустарного производства, свистульки, различные звоночки (колокольца, бубенцы). В этнографических работах А. Сидорова, основанных на экспедициях в Прилузский район, впервые подробно описана конструкция и исполнительство на закрытых флейтах пана коми-зырян — *зарчипсан/куима чипсан*. Весомыми сведениями в его работах стали концепции о магической функции звучания металлических звучащих подвесок, бубенцов, а также сигнально-апотропеической функции архаичных ударных идиофонов [53, с. 129–130]. Изучение традиционных аэрофонов стало предметом этномузыкологических исследований известного ученого К. Квитки. Его работы «Продольная флейта у коми», «Флейта Пана в Коми АССР», а также сохранившаяся и неопубликованная рукопись «О народных музыкальных инструментах коми» датированных 1940 г., открывают новые вехи аналитического изучения традиционных инструментов.



Позднее изучение традиционных инструментов коми знаменуется первыми фонографическими фиксациями. Так, музыковедом Н. Греховодовым в 1937 году были записаны на фонограф наигрыши на *куима чипсанах*. В последующих трудах этномузыкологов (П. Чисталёв, Н. Жуланова) становление и развитие финно-угорского этноинструментоведения второй половины XX века выходит на новый вектор системного изучения традиционных музыкальных инструментов в коми традиции. В Атлас музыкальных инструментов народов СССР включены пять музыкальных инструментов. Однако, как отмечали исследователи данного периода, в изучении традиционной музыкальной культуры коми, несмотря на ценные сведения о бытовании музыкальных инструментов от исследователей предшественников, актуализировалась необходимость «...сплошного полевого обследования всей коми этнической территории» [61, с. 5].

Так, исследователь-органолог, композитор, музыковед, фольклорист и этнограф П. Чисталёв внес огромный вклад в сферу коми инструментальной музыкальной традиции. На базе многочисленных фронтальных полевых исследований — аудиофиксации и транскрипции инструментальной музыки, ученый впервые представил системное и аналитическое описание традиционных инструментов в коми традиции. В частности, его диссертационное исследование «Коми народные музыкальные инструменты» и одноименная монография (1984). «Коми народные музыкальные инструменты» стали основным источником сведений о региональном бытовании и функционировании коми традиционных инструментов [61]. Отдельного внимания заслуживает диссертационное комплексное исследование Н. Жулановой «Многоствольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков». Автор, благодаря ценным полевым сведениям, рассматривает традиционные флейты в целостной системе этнической традиции коми-пермяков [22].

### 1.2.2. Историография изучения традиционных инструментов удмуртов

Первые упоминания об удмуртских традиционных музыкальных инструментах относятся ко второй половине XVIII века. В описательный период изучения традиционных инструментов удмуртов представлены труды историков, этнографов, географов-путешественников. В частности, публикации исследователей Российской академии наук, основаны на экспедициях в Волго-Уральский регион. [1, с. 63–64; 36, с. 96]. К примеру, в работах Н. Рычкова, И. Георги, Г. Миллера конца XVIII века, представлены первые сведения о бытовании удмуртской волынки *быз*, цитре — *крэзь* и шейковой лютне — *гудке* [14; 28; 49]. Краткая информация о традиционных музыкальных инструментах удмуртов приводится в контексте описания определенных обрядов. Однако некоторые сведения отражают и первый опыт компаративного подхода в изучении традиционных музыкальных инструментов удмуртов. В это связи следует упомянуть исследователя Г. Миллера, который сопоставляет удмуртские инструменты с этносами *поволжского региона* [28]. В этнографическом труде М. Буха «Вотяки» (раздел о музыкальных инструментах), исследователь подробно представляет морфологическое описание инструментов, исполнительские приемы и репертуар [32, с. 3; 75, с. 465–649].

Так, согласно сведениям ученых XVIII–XIX, представлено распространение удмуртской волынки (*быз*) и связано с различными регионами бытования инструмента [25, с. 272; 32, с. 15; 40, с. 96; 48, с. 96–97].

Наиболее ранние сведения о лабиальных аэрофонах (флейтах) относятся к концу XIX века. Так, В. Кошурников, в экспедициях к удмуртам Сарапульского уезда (совр. Сарапульский район УР), представляет сведения о «дудках и сви-стушках», функционирующих в охоте на дичь. Г. Верещагин, информирует об аэрофонах в детском звукотворчестве удмуртов Шарканского района УР) «сви-стулк из гусиных перьев, травных дудок и корок, снятых с виц ивы, черемухи и липы» и глобулярной флейте» [40, с. 96].

*Научный этап* исследования традиционных музыкальных инструментов удмуртов знаменуется первой третью XX века и связан с опытом первых нотных транскрипций музыкальной традиции. Однако публикации нотных образцов инструментальных наигрышей в данный период были немногочисленны. Примером ранних транскрипций наигрышей может служить нотное приложение в работе финского исследователя Ю. Вихмана конца XIX века [66, с. 194–199]. В сборнике удмуртского исследователя К. Герда (1927) наряду с образцами напевов, представлены и инструментальные наигрыши на крезе — дощечной цитре, гармонике (удм. — *арган*) и шейковой лютне — кубызе. Плясовые наигрыши представлены в работах М. Петрова и А. Каторгина (1937). Однако в паспорте представленных транскрипций, не указано название традиционного музыкального инструмента, на котором исполняется наигрыш.

Важным сведением для систематизации традиционных музыкальных инструментов является работа известного музыковеда В. Беляева «Справка об удмуртских музыкальных инструментах». Данная статья является разделом монографии Е. Гиппиуса и З. Эвальд «Удмуртские народные песни» [16]. В работе представлена подробная органография из некоторых традиционных инструментов удмуртов. В частности, представлена морфология и примеры звукорядов амбушюрного аэрофона *чипчирган* и губно-щелевой флейты *узыгумы*, а также сведения об удмуртской цитре *крезь*. Обозначен репертуар музыкантов, определяемый плясовыми и свадебными наигрышами<sup>4</sup>. Материалы экспедиций послужили перспективой дальнейшего формирования уникальных коллекций удмуртского музыкального фольклора. С 1939 г. данные коллекции хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Следует отметить, что представленные коллекции содержат более 217 фонографических записей. Среди них лишь около тридцати (30) образцов инструментальной музыки. Как отмечают исследователи, «...на сегодняшний день звукозаписи находятся в плохой сохранности» [16, с. 28–38, 71–80].

Изучение шейковой лютни удмуртов — *кубыз* связано с именами как отечественных, так и зарубежных исследователей. Во второй половине XX века (период с 1958 по 1979 годов), первые записи игры на шейковой лютне — кубызе были осуществлены венгерскими учеными Л. Викаром, Г. Берецки и отечественным исследователем М. Атамановым [66]. Нельзя не отметить, что комплексные исследования позволили ученым отразить различные сферы традиционного ис-

---

<sup>4</sup> Среди образцов инструментальных наигрышей представлены транскрипции образцов на удмуртской на цитре — *крезь* (Алнашский район Удмуртии), *австрийских гусях* (запись на фонограф Я. Эшпай, М. Петров Ижевский район Удмуртии), губнощелевой флейте — *узыгумы*, натуральной трубе — *чипчирган* (фиксация на фонограф В. Пчельников, 1937 г. Селтинский район Удмуртии), ансамблевого наигрыша — гармонь и бубен (фиксация на фонограф В. Пчельников, 1937 г., Селтинский район Удмуртии) [16, с. 28–38; 71–80].

полнительства на кубызе. В частности, особую ценность приобретают работы И. Нуриевой в исследовании кубыза в шошминской традиции завятских удмуртов. Так, автор описывает не только морфологию инструмента, но и включает сведения о терминологии, эргологии (процессе изготовления), репертуаре, в том числе и нотные транскрипции наигрышей.

Изучение *кубыза* продолжает в своих исследованиях И. Пчеловодова. Ее статьи посвящены терминологическим аспектам изучения инструмента и подробной органогрфии. В этой связи выделяется соавторская работа с известным венгерским мастером, исследователем и просветителем удмуртской культуры М. Дэмэтром. В частности, как отмечают ученые, прообразом смычкового хордофона удмуртов, вероятно, является инструмент *пукыч*, относящийся согласно международной классификации музыкальных инструментов к *музыкальному луку* (индекс по X-3 311.1.) [63, с. 249]<sup>5</sup>. Данный образец был впервые описан Г. Верещагиным как детская звуковая игрушка. Впоследствии В. Беляев в работе «Справка об удмуртских инструментах» описывает морфологию инструмента *пукыч*. Инструмент представляет собой ветку с тремя ответвлениями, между которыми укрепляются три струны из конского волоса. В этом же документе автор описывает и трёхструнный *кубыз*, сравнивая его с марийским *ия ковыжем* и древнерусским *гудком* [9, с. 189; 16, с. 36]<sup>6</sup>.

Во второй половине XX столетия количество описываемых традиционных музыкальных инструментов удмуртов увеличивается. В частности, в научной литературе упоминаются разновидности аэрофонов, относящихся к различным типам. [10; 16; 18; 19; 24; 25]. Благодаря активной полевой работе ученых в период 2000–2021 годов, появляются комплексные исследования традиционных аэрофонов, основанные на бытовании и функционировании инструментов в современной период. В частности, это работы, связанные с каталогизацией и вопросами этимологии названий ряда традиционных инструментов. Особую значимость приобретают труды исследователя, кандидата филологических наук, выпускницы кафедры музыки финно-угорских народов И. Пчеловодовой. Ее активная деятельность связана с исследованием музыкальных инструментов не только в архивах, а также с работой в полевых этнографических экспедициях, как в различные регионы Удмуртии, так и в соседние сопредельные области [12; 18; 44]<sup>7</sup>.

### 1.3. Звуковой образ птицы в мифологическом пространстве финно-угров

Кулыт водоплавающей птицы широко представлен в традициях финно-угорского мира. На данный факт указывают многочисленные археологические артефакты — наскальные изображения, предметы домашней утвари — прялки,

---

<sup>5</sup> Далее, аббревиатура «инд. по X-3» — классификационный индекс систематики музыкальных инструментов Э. фон Хорнбостеля и К. Закса [63].

<sup>6</sup> В настоящее время на электронном портале Культура РФ представлена текстовая публикация И. Нуриевой с включением полевых материалов наигрышей (в видео- и аудиоформате) [67].

<sup>7</sup> В работах отражены аспекты, связанные с каталогизацией и систематизацией традиционного инструментария; историографические, терминологические, эрго-морфологические аспекты изучения удмуртских аэрофонов и хордофонов. Особую ценность приобретает мифологический контекст, раскрывающий архаичную специфику функционирования удмуртских традиционных инструментов.

посуда и прочие материальные объекты, в которых нашла свое отражение птичья (орнитоморфная) символика. Култ птицы в материальной культуре представлен орнитоморфными украшениями, ряд из которых именуются шумящими подвесками. Они были обнаружены в археологических раскопках Пермского края — зоны этнического распространения удмуртов и коми), территории верхней и средней Камы, средней Волги — регионах распространения марийского этноса [37, с. 16; 69]<sup>8</sup>.

Знаком птичьей символики становятся «утиные лапки» — символ мироздания, плодородия, благосостояния и оберега в мифологической картине мира финно-угров. Как отмечают исследователи, значение орнитоморфных образов, воплощенных в материальных артефактах, определяет символику плодородия, обусловленную одомашниванием водоплавающих птиц. В частности, шумящие подвески являлись центральным элементом свадебного и поминально-погребального обряда удмуртов. Так, в погребальных жертвенных комплексах встречаются парные зооморфные украшения, семантику которых ученые связывают с бинарными оппозициями («мужское-женское», «смерть-жизнь»), отражающие аналогии существования близнечных мифов, получивших широкое распространение индоевропейской мифологии [37].

Для традиционного звукового мышления звучание подвесок является характерным сакральным компонентом в создании фонического обрядового пространства. В утилитарной семантике подвесок, их звучание привлекало жениха. Согласно поверьям финно-угорской языковой общности, звон подвесок является важнейшим оберегом от негативных сил духов [53]. Так, «утиные лапки» (в иных вариантах орнитоморфной основы украшения — бубенчики, металлические трубчатые привески) составляют соударяющий принцип звукоизвлечения, реализующийся при кинетическом процессе — ходьбе, обрядово-пластических формах обрядовых танцев. Звуковые различия подвесок напрямую связаны с морфологическими особенностями — формой подвесок, весом, толщиной сплава<sup>9</sup>.

В мифологических представлениях финно-угров, происхождение земли связывают с миром птиц. Однако существует некая амбивалентная локализация птичьего мира. С одной стороны, птица принадлежит пространству неба и божественной иерархии, с другой — находит воплощение в земных и лесных духах и божествах. Особая роль в мироустройстве принадлежала водоплавающим птицам.

Так одними из знаковых представителей птичьего мира, являющихся воплощением божественных сил, участвующих в процессе создания мира, являются утка и лебедь. Так, в мифологии финно-угров подземный и небесный ярус соединялись через земной и небесный путь: земной — посредством великой реки,

---

<sup>8</sup> В святилище «Гляденовское кострище», расположенное на реке Нижняя Мулянка (один из притоков Камы), было найдено множество мелких бронзовых фигурок летящих птиц, фигурок медведей в «жертвенных» позах — так ставили убитого зверя во время «медвежьего праздника» [67].

<sup>9</sup> Так, опытным путем, исследователями было выявлено влияние формы и массы украшений на высоту и тембр звучания подвесок. Как правило, небольшая масса украшений и размеры придавали резкие звучания высокого тембра. Наоборот, звучание низкого и гулкого тембра связано с параметрами наибольшей массы подвесок [36, с. 127]. Возможно, что тембральная составляющая звучания подвесок создавала основу звукового мышления этносов в представлениях природного пространства и его связи с птичьим миром.

небесный путь соединял миры «Млечным Путем» или «Дорогой птиц». К примеру, в коми-зырянской и удмуртской мифологии Млечный Путь именовали «Дзо дзог туй» (коми — гусиная дорога) и «Луд зазег сурес» (удм. — Гусиный путь) [37, с. 8]. Неслучайно в вепсском мифе именно птицы по приказу верховного бога участвовали в создании мировой реки «Млечного Пути» [37, с. 112]. Так, участие утки в качестве демиурга мироздания находит отражение в карельской руне о сотворении мира<sup>10</sup>.

Одним из знаковых представителей «мира Богов» у многих этносов является лебедь. Как отмечает С. Николаева, «...среди всех водоплавающих птиц лебедь обладает чрезвычайно высоким семиотическим статусом, что отражено в мифологии северных народов» [32, с. 31]. Это подтверждается в традиционных этических нормах о запрете охоты на данную птицу. В древних поверьях коми существовало табу в охоте на лебедя. Считается, что тот, кто умертвит лебедя, того ждет кара. Поэтому лебедь в традициях коми (зырян и пермяков) не является объектом охоты, а его мясо находится под строгим табу [4, с. 323]. Семантические корни табу на умерщвления птицы отражены в многочисленных поверьях о неминуемой каре в разных традициях как финно-угорских (вепсов, карелов), так и русского этносов [11, с. 55], карел [56, с. 124], русского населения европейского Севера [21, с. 677] и старообрядцев Забайкалья [6, с. 67–68]. Исключение могла составлять обрядовая ситуация в качестве жертвоприношения птице богам. Особую значимость приобретал птичий образ на свадебном пиру, где лебедь являлся знаком и символом супружеской пары<sup>11</sup>.

Подобные поверья отражены и в удмуртской традиции: «убить лебедя является страшным грехом», т.к. лебедь является священной птицей. Более того, в воршудно-родовой организации удмуртов сохранилось имя *Юсь* (удм. — лебедь) [3]. Как отмечает Островский Д. Н. в конце XIX века, у удмуртов с. Нырья Мамадышского уезда Казанской губернии существовало обрядовое моление с участием лебедей. Птиц покупали, кормили дорогими угощениями и в особом этапе обряда с почестями выпускали пару лебедей [35, с. 38; 39, с. 123; 25, с. 7].

Так в космогонических мифах коми (зырян) о происхождении Земли, лебедь (юсь) предстает в виде одной из орнитоморфных ипостасей верховного бога-творца *Ена*, а гагара в образе *Омуля* (коми — плохой, слабый) — антогониста бога-творца. В одной из версий мифа повествуется о том, что в первозданном океане плавали две птицы — гагара и лебедь. Они поспорили, чей голос сильнее. Когда гагара подала сильный голос «Курлык-курлык!», она спросила, испугался

<sup>10</sup> В этой руне рассказывается, что утка летала над водами океана в поисках гнезда, до тех пор, пока демиург Вайнямейнен не подставил свое колено. Это стало ее местом высживания птенцов. Когда настало время их вылупления, Вайнямейнен сбрасывает насиженные яйца со своих колен из-за чувства сильного жара. Яйца разбиваются на шесть кусков и семь осколков; из нижней половины возникает Мать-земля, а из верхней, формируется Небосвод. На сакрально-предметном, материальном уровне, особую значимость приобретают элементы акваорнитоморфных изображений [37, с. 65].

<sup>11</sup> В традиции коми (зырян) воплощение образа водоплавающей птицы довольно часто находит воплощение в бытовых предметах — орнитоморфных братин и солонок, предназначенных для ритуального пива сура в свадебном обряде, трактовка которых может иметь семантический образ «утицы» [20, с. 86]. Тем не менее морфологические признаки, такие как плавный изгиб длинной шеи «...позволяют рассматривать образ птицы на некоторых предметах утвари как образ лебедя». Данный элемент ярко представлен на братинах [69, с. 88].

ли лебедь? Лебедь ответил: «Нет!» — и только тихо и издали подал голос. Тогда гагара во второй раз подала голос «Курлык-курлык!» и услышала в отдалении громовые раскаты. Сердце гагары затрепетало, так как в голосе лебедя она почувствовала большую силу. Когда в третий раз гагара подала свой «Курлык-курлык!» грянул гром, и молния ударила под самым боком гагары. Тогда гагара, испугавшись, нырнула в воду, тем самым спасла себя от мощной силы громовых и огненных стихий. Однако это был своеобразный приказ *Ена* принести со дна океана часть земли. Так была создана Земля [29, с. 17]<sup>12</sup>.

Факт, что лебедь является воплощением и олицетворением высших сил, отражающих качества чистоты, подтверждается не только в мифологических нарративах, но и в многочисленных обрядовых принципах, отражающих особую значимость «неприкасаемости» к птице. Как отмечают исследователи, лебедь маркирован «...мифологическим статусом “первопредка” и мог выступать в роли своеобразного “хозяина” всего птичьего мира» [11, с. 66–79]<sup>13</sup>.

### 1.3.1. К поиску мифологических истоков функционирования чипчиргана и юсь пöлян

В орнитоморфных наигрышей, связанных с миром птиц, исследователи дифференцируют определенные группы сфер функционирования аэрофонов [39]. Так, в первой группе отражена связь с манковыми звуковыми орудиями и соответствующими наигрышами-сигналами, с целью приманивания определенных видов птиц в охотничьем промысле. В коми и удмуртской охотничьей традиции самыми распространенными являются манки на рябчика — *сьöла чипсон*, в удмуртской — *сяла чипсон, пэллян*. Корпус разновидностей аэрофонов мог бы иметь свое продолжение. Однако фрагментарная информация о применении данных видов аэрофонов в охотничьей практике пока не позволяет включить их в данную группу. Причины в большей степени связаны с угасанием охотничьей традиции в применении звуковых орудий (манков). В настоящее время довольно часто аэрофоны с яркими характеристиками, позволяющими реализовать имитирующую основу звукоизвлечений, представлены сферой детского звукотворчества.

*Вторая группа* представлена аэрофонами, функционирующими в обрядовой сфере. Ярким примером обрядового функционирования в коми традиции становится игра на закрытых флейтах (тип флейт Пана) *куима чипсан*. Обрядовый контекст игры на данных типах флейт обусловлен ранним периодом этнической истории. Функционирование *куима чипсонов* (коми-зыр. — трехствольный свисток) в обрядах, связанных с культом лебедя, отражено и в морфологии аэрофонов. Флейты изначально изготавливались из птичьих костей [22, с. 24]. В уд-

<sup>12</sup> Происхождение лебедя отражено в одном из этиологических мифов, текст которого был записан в 1916 г. Д. Фокош-Фуксом от Т. Кочанова, жителя д. Фроловская Усть-Куломского района Республики Коми. «Жил-был в давние времена царь. И было у царя три дочери и сын. Пошли они на море купаться, зашли в воду. И оказался в тех местах колдун. Он превратил царских детей в лебедей, и полетели они в поле. С тех пор лебеди расплодились и теперь летают везде. Мы их не едим» [29, с. 60].

<sup>13</sup> Нередко противопоставление лебедя и гагары, часто фиксируемое в мифологических сказаниях основано на цветовой символике. В частности, исследователь О. Уляшев, проводивший анализ орнитохроматической символики пермских и обско-угорских этносов — хантов и манси, пришел к выводу, что «...лебедь как светлое начало маркирован белым цветом и противостоит темному началу в образе гагары» [59, с. 239].

муртской традиции аэрофонами обрядового пространства, согласно гипотезам исследователей, являются костяные флейты. В частности, такие артефакты были обнаружены в Нижнем Прикамье (Луговский могильник конец VIII–VI вв. до н. э.) [40, с. 96]. Пожалуй, центральными и сохранившимися в описаниях обрядового функционирования, становятся глобулярные флейты (окарины) — глиняные флейты (свистульки) *сей шулан*. К примеру, применение глиняных флейт на празднике *гырон быдтон*, который посвящен окончанию пахоты в традиции южных удмуртов (д. Орехово Алнашский район УР). Применение *сей шулан* в другое время было запрещено, дабы избежать нанесения вреда будущему урожаю [39, с. 122]. Вероятно, звучание инструментов направлено на защиту от влияния потусторонних сил, активизирующихся в период летнего солнцестояния *Инвожо* [48, с. 82].

Аэрофоны могли применяться и в лечебных ритуалах. Так, на основании анализа семантики названий удмуртских аэрофонов, исследователем А. Голубковой была предложена гипотеза «...об использовании *пеллян гуммы* (удм. — свистулька из полого стебля растения) в знахарской практике удмуртов» [18; 44. с. 296]<sup>14</sup>.

*Третья группа* представлена программно-изобразительными наигрышами в сфере художественной направленности музыкальной традиции. Наигрыши отражают птичью семантику через комплекс выразительных средств. Именно к данной группе принадлежат натуральные трубы — *чипчирган* и *юсь пöлян*. Исходя из функционального контекста изучения данных музыкальных инструментов критерии соотнесения их с данной группой обусловлено обрядовым табу как охотничьего инструмента-манка на лебедя и отсутствием фактологической базы обрядового функционирования.

Так, согласно письменным источникам, *чипчирган* функционировал в сфере охотничьей деятельности [39, с. 123]. Однако вопрос, на какого представителя мира фауны охотились, сведения отсутствуют. Единственным примером имитационной связи с лебедем являются наигрыши без программной семантики *гур* (удм. — напев). Именно в них возможна аналогия лебединой имитационной основы звучания в высокой тесситуре (вторая и третья октавы), характерные лебединые ритмоформулы, реализованные в триольной пульсации. Тем не менее здесь представлен образец почитания представителя птичьего мира путем имитации его голосовых сигналов в эстетической функции, а не утилитарно-охотничьей или обрядовой.

Поиск и трактовка письменных источников позволяет выявить и иную семантику в истории функционирования инструмента. Так в сохранившихся и дошедших до нашего времени легендах и текстах традиционных удмуртских напевов, можно обнаружить сакрализацию натуральной трубы — *чипчирган*. В частности, на сакральную значимость указывает одна из архаичных легенд удмуртов, повествующая о похищении *чипчиргана* владыкой подземного царства *Пери* и борьбе за священный инструмент героями *Юбером* и *Туганам*. Так, семантикой звуковых представлений древних удмуртов является отождествление звучания чипчиргана с голосом этноса, выполнявшего «...функции оберега от

<sup>14</sup> Возможно предположить, что принцип звукоизвлечения на натуральных трубах чипчиргане и юсь пöляне путем втягивания воздушной струи, имеет истоки функционирования в архаической целительной практике этносов.

мифических, злых сил» [13, с. 44]. Определяющим фактом, подтверждающим сакральный статус *чипчиргана*, является его упоминания в текстах традиционных свадебных обрядовых напевов (удм. — *Сюан гур*) завьяловских удмуртов.

*«Шулдыртэ ай, шулдыртэ, ой, мусо но эийосы;  
Лэньэ ал'и, лэньэлэ чипчирган голостэс.  
Чипчирган голосйосмэс огаъэти лэньом»<sup>15</sup>.  
«Веселите-ка, веселите, ой, милые да друзья.  
Запойте-ка, запойте чипчиргановыми голосами.  
Чипчиргановыми голосами нашими вместе споем».*

С одной стороны, данные факты указывают на тесную связь тембра инструмента с голосовыми сигналами птиц. К примеру, в обрядовом напеве «Акашка-гур», посвященном первой весенней пахоте, в тексте указаны соответствующие имитации птичьих голосов: «Если мы да споем да красиво споем напевами голосами разных птиц» [33, с. 28]. На эту имитационную особенность указывают звукоподражательные компоненты выразительных средств исполнительства, такие как: характерный тембр, высокая тесситура, и ритмическая организация наигрышей, позволяющих определять имитационную основу птичьих голосовых сигналов на инструменте.

С другой стороны, специфика тембра инструмента и обрядового пения — резкого, звенящего, подчеркнуто громкого характера, направленного на сокрытие человеческого голоса. Здесь своеобразное «инакоговорение» становится противопоставлением обыденному пению в обращении к силам природы. В этой связи синкретизм голосового и инструментального начал очевиден. Знаковой характеристикой ассоциации звучания *чипчиргана* становится исключительно громкое пение звенящего тембра поезжан, возможно, отражающего звукоидеал локальной традиции.

*«Чипчирганой кадь ик Куарае но ой-а вал?  
Бырозкалтактабере — Куараёсынбөр»<sup>16</sup>  
[Не таким ли звучным] Словно, ой, чипчирган Был мой голос?»  
«Пропадет мой голос теперь — От громких рыданий!»  
«Гуртлэн(ъ) сопалазкър(ъ)жам(ъ) куарае,  
Гуртлэнтапалазтодмо вал.  
Къччъ бон пъриз  
Со чипчирган, ой, куарае»<sup>17</sup>.  
«С того конца деревни голос моего пения [слышался]  
На этом конце деревни узнавали, бывало».  
Куда же подевался  
Этот мой, [словно] чипчирган, ой, голос».*

<sup>15</sup> Образ звучания чипчиргана дополняется и ассоциативным рядом, среди которых Великая Священная река Ткъды Кам [33, с. 36–37].

<sup>16</sup> Образ чипчиргана в лирических удмуртских песнях [41, с. 125].

<sup>17</sup> Научно-отраслевой архив Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН (МК 211) [41, с. 125].



Истоки птичьего, а конкретно, лебединого культа, несомненно, нашли отражение и в коми натуральной трубе *юсь пöлян*. Так, в полевых комментариях исполнителя Ф. А. Морохина, репертуар наигрышей на *юсь пöлян* связан исключительно с лебедиными имитациями, определяемыми с точки зрения жанровой составляющей как вид импровизаций. В паспортизации образцов наигрыши не имеют названий. Однако в полевых записях исполнитель Ф. А. Морохин называет игру на юсь пöлян: «*юсь гласöн*» (коми, букв. — лебединый голос) и «*юсь моз пöлясьöм*» (коми, букв. — лебедя посвисты) [61, с. 87]. Пожалуй, исходя из источниковой информации, *юсь пöлян* является самым ярким образцом инструмента, отражающим континуационный (долговременный) концепт лебединого культа в традициях верхневьчегодских коми.

## Глава 2

### АНАЛИТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЧИПЧИРГАНА И ЮСЬ ПÖЛЯН

#### 2.1. Специфика функционирования чипчиргана и юсь пöлян

Уникальность и самобытность амбушюрных аэрофонов, по сути реликтовых образцов традиционного музыкального инструментария в музыкальных традициях удмуртов и коми — *чипчиргана* и *юсь пöлян*, связана с базовым исполнительским приемом звукоизвлечения — втягиванием направленной воздушной струи из полости трубки. Такая особенность звукоизвлечения, согласно наблюдениям исследователей, существует только у ограниченного числа этносов локальных мировых музыкальных традиций [19, с. 29].

Так, в географическом пространстве мировых традиций можно выделить инструменты подобного типа звукоизвлечения в традициях Приамурья и Сахалина. В частности, натуральная труба — *кингулиа чикчи* у этноса *удэгэ*, а также труба под названием *трурука* в традиции южноамериканских индейцев *арауканов* (мапуча) [13; 19, с. 29]. Эти факты, несомненно, являются поводом осмысления истоков подобного звукоизвлечения на инструменте в контексте традиционной культуры. Для примера можно отметить и специфическую певческую технику звукоизвлечения на «вдох и выдох» в традициях тунгусо-маньчжурских и этносов северо-востока Сибири [64, с. 72].

Одна из существенных проблем изучения *чипчиргана* и *юсь пöлян* связана с отсутствием функционирования в музыкальных традициях этносов на современном этапе. Однако сохранившиеся полевые материалы и письменные источники, отражающие этнографическую и органографическую стороны, позволяют рассмотреть функциональные, ритмоинтонационные и структурные элементы в исполнении на данных типах аэрофонов.

Проблема изучения двух инструментов определяется, прежде всего, количественным фактом сохранившихся и зафиксированных наигрышей.

В ранних письменных этнографических источниках, посвященных изучению традиционных музыкальных инструментов удмуртов, *чипчирган* изначально представлен в качестве охотничьего сигнального инструмента, однако подробности его функционирования как охотничьего объекта отсутствуют. На отголоски охотничьего функционирования указывают тембральные, тесситурные

и интонационно-ритмические параметры выразительных средств исполнителя на *чипчиргане*. Несомненно, что функция *чипчиргана* как исключительно охотничьего инструмента ограничивает представление его мифологического статуса (об обрядовой значимости инструмента см. 1 главу).

Известно, что в поздний период существования удмуртской музыкальной традиции, благодаря сохранившимся полевым материалам исполнительства на данном инструменте, представлены наигрыши, входящие в систему жанровых групп песенно-танцевального комплекса удмуртской традиции. Так, по словам И. В. Пчеловодовой, птичьи звуковые образы абстрагировались и, более того, утратили сакральную значимость. В дальнейшем, сформированные устойчивые программно-изобразительные комплексы, утратившие осознанный семантический звуковой код, стали основными элементами интонирования в базовом фонде исполнителей на *чипчиргане* [39, с. 123]. Этим фактом обуславливается формульность в ритмоинтонационной основе наигрышей песенно-танцевального комплекса.

По существующим в удмуртских письменных источниках расшифровкам и архивам полевых записей, представлены следующие группы наигрышей:

**I. Группа рекрутских наигрышей** (удм. — «Салдат гурья чипчирганэн шудэм») определяемые в удмуртском фольклоре как обрядовые наигрыши;<sup>18</sup>

**II. Группа наигрышей без жанровой маркировки**, которые можно определить как наигрыши-импровизации (удм. — «Чипчирганэн шудэм» или «Гур»). Данную группу, возможно, обозначить распространенным удмуртским термином «Гур» [47]<sup>19</sup>.

**III. Группа плясовых наигрышей «Эктон гур»** (удм. «эктон» — танец, пляска; «гур» — мелодия); *Эктон гурья чипчирганэн шудэм* (удм. букв. плясовой наигрыш на чипчиргане) [19, с. 41–42].

**IV. Группа приуроченных наигрышей.** К данной группе относятся два образца — «Ураме» (удм. — уличный напев) и «Ялыке» (удм. — приглашение к танцу) [31].

Функционирование *юсь пöлян* представлено исключительно сферой лебединых имитаций, составляющей импровизационную основу наигрышей. В паспортизации представленных образцов наигрышей они не имеют названий. Однако в записях комментариев информанта-исполнителя Ф. А. Морохина, музыкант означает два вида исполнения на *юсь пöлян*:

1. «юсь гласён» (коми — «лебединый голос»);
2. «юсь моз пöлясьом» (коми — «лебеда посвисты»); [61, с. 87].

---

<sup>18</sup> Рекрутские мелодии, неприуроченные к обряду, исполнялись и на других удмуртских инструментах, к примеру, шейковой лютне — кубыз [34, с. 295]. В этнографических источниках, отмечается, что удмуртский рекрутский обряд представлял собой определенную структуру. Как только становилась известной дата призыва юноши на службу, родственники начинали приглашать его вместе с родителями к себе на прощальное гостевание, где их ожидал накрытый стол. Хозяйка дарили рекруту на прощанье полотенце, повесив его на шею, как шарф, а в день призыва, наоборот, приходили к новобранцу на застольное гостевание. Расставаясь, рекрут исполнял прощальный танец, пел прощальную песню. Иногда это была народная обрядовая песня или специально сочиненная на этот случай [13].

<sup>19</sup> Как отмечает исследователь Т. Г. Перевозчикова: «... гур как напев, мелодия, мотив, песня без слов — является составной частью обрядов, помогающей осмыслить и прочувствовать происходящие события» [2, с. 134–137].

Несмотря на краткость комментариев, гипотетически возможно предположить, что *первый* вид отражает иконическую (натуралистическую) имитацию лебединых голосовых сигналов, а *второй*, собственно символические наигрыши, передающие звуковой образ птицы.

## 2.2. Органография чипчиргана и юсь пöлян

### 2.2.1. Органография чипчиргана

Согласно международной систематике музыкальных инструментов *чипчирган* и *юсь пöлян* относятся к классу аэрофонов — тип труб. Согласно морфологическим и конструктивным особенностям инструменты относятся к натуральным продольным трубам без мундштука и боковых отверстий (инд. по X-3 423.121); [63, с. 260].

Терминологическая семантика названия удмуртского *чипчиргана* связана, по крайней мере, с двумя ее трактовками: а) имитационной; б) исполнительской.

#### а) Имитационная трактовка

Корневая основа «*чип*» в удмуртском языке означает имитацию голосовых сигналов птенцов (удм. — «чипы» — цыпленок). Это является центральным семантическим признаком, связанным со звукоподражательной основой интонирования [13]. Как было отмечено выше, звукоподражательные тембровые, тесситурные и интонационно-ритмические элементы позволяют рассматривать данный инструмент в имитации голосовых сигналов лебедя как тотемной птицы удмуртов.

#### б) Исполнительская трактовка

Название отражает как тембровую основу инструмента, так и прием звукоизвлечения на аэрофоне. В частности, термин «свистеть» в удмуртской традиции обозначает как способ звукоизвлечения, так и звучащий объект, который характерен для большинства лабиальных аэрофонов. В частности, *шулан* (удм. — *свисток/свистулька*, свирель, манок, дудочка, пищик манок) и *чипсон* (удм. — *свистулька*; от общеперм. *чипсан* — «свирель»). Еще одна трактовка названия «разливаться трелью», скорее, связана с образным восприятием звучания инструмента, т. к. сам исполнительский прием «трель» характерен только лишь для отдельных элементов, входящих в комплекс выразительных средств в игре на *чипчиргане* [44, с. 294].

*Чипчирган* изготавливается из полого стебля многолетнего растения семейства астровых *какалия* (незрелка) *копьевидная* (лат. *Sacalia hastata*) [55].

Длина инструмента варьируется от 1000 до 2000 мм. К нижнему концу трубки может прикрепляться раструб (резонатор) из бересты, коровьего рога или картона [25; 55]. В фондах краеведческого музея Республики Удмуртия сохранилось два инструмента:

- первый образец (мастер неизвестен). Длина инструмента 1000 мм; диаметр верхней и нижней трети инструмента варьируется от 6 до 10 мм; Игровая часть инструмента имеет двусторонний косой срез;
- второй образец (мастер И. А. Шабалин). Длина инструмента — 1100 мм (согласно реестру)<sup>20</sup>. Диаметр амбюшурной части — 7 мм, нижней тре-

<sup>20</sup> Согласно повторному обмеру инструмента, выполненного исследователем С. Кунгуровым, длина трубки составляет 807 мм [25, с. 15].

ти инструмента — 12 мм.; инструмент окрашен в синий цвет. К концу трубки может прикрепляться раструб (резонатор) из бересты, коровьего рога или картона [25; 55; 40, с. 101; 19, с. 28–29].

В постановке чипчиргана исследователями зафиксированы три положения:  
а) инструмент удерживается в слегка приподнятом положении (*Рис. 1*);



*Рис. 1*

б) поперечная постановка инструмента с направлением нижнего конца игровой трубки концом вправо или влево (*Рис. 2*);



*Рис. 2*

в) исполнитель сидит, опирая ствол инструмента на спинку, расположенного перед ним стула (*Рис. 3*); [19, с. 29].

Техника игры на инструменте связана с подготовкой амбушюра путем втягивания воздушной струи воздуха. Высота звучания обусловлена степенью напряжения губ исполнителя и динамики втягивания воздушной струи. К сожалению, на данный момент отсутствие полевых наблюдений и информации, связанной

с подробностью описания исполнительской техники, не позволяет выявить координацию приемов игры и их влияние на звуковысотный и интонационно-ритмический комплекс в наигрышах.

### 2.2.2. Органография юсь пöлян

Этимология названия коми натуральной трубы *юсь пöлян* (Верх. Вычегда — лебединая дудка: *юсь* — лебедь; *пöлян* — дудка) связана с одной из тотемных птиц — лебедем, который является священным пернатым не только в традициях пермских народов, но и всего финно-угорского сообщества. Семантическая основа термин *пöлян* связана с общепермской корневой основой *pell'* — дуть, означающей действие. Аналогичная семантика отражена в коми термине *пöльян* — дуть, раздувать, надуть (снегу). По отношению к музыкальному инструменту данный термин отражает собственно объект звукоизвлечения — дудка, свирель<sup>21</sup>.

#### б) Морфологическая трактовка

Натуральная труба коми *юсь пöлян* изготавливается из двулетнего растения семейства зонтичных «Купырь лесной» (лат. — *Anthriscus sylvestris*). Длина инструмента варьируется от 1000 до 1200 мм. Диаметр верхней трети — 3–4 мм, основания — 9–10 мм. Внутренний диаметр стебля варьируется соответственно: верхняя треть — 2–3 мм; основание — 5–7 мм. Морфология игровой части инструмента представлена косым двусторонним или перпендикулярным срезами. Постановка инструмента представляет игру в приподнятом положении — нижний конец трубки располагается выше головы исполнителя [61, с. 86–87].

Исполнительская техника на *юсь пöляне* представляет аналогичный способ звукоизвлечения, как и на чипчиргане, путем подготовки амбушюра и последующего втягивания воздушной струи. Благодаря подробному описанию исполнительской техники на *юсь пöлян* исследователем П. Чисталёвым определена взаимосвязь исполнительских приёмов с тесситурными, динамическими и интонационными параметрами наигрышей. Среди основных характеристик определены следующие закономерности:

- продолжительность вдувания воздушной струи влияет на временную структуру интонационных фраз наигрыша;
- звуковысотные характеристики обусловлены постановкой амбушюра и динамики вдувания воздушной струи. Как правило, при напряженном тонусе губ и формировании узкого канала, извлекаются тоны высокой тесситуры, ослабленном тонусе губ и формирования широкого канала — тоны низкой тесситуры в диапазоне от  $g^3$  до  $d^2$ ;
- характер и направление интонационного контура связано с тонами обертонового звукоряда в нисходящем движении [61, с. 87].

<sup>21</sup> В представленных разновидностях музыкального инструментария подобное название связано практически составляет основной терминологический фонд инструментов класса аэрофонов. Среди них: набор закрытых продольных многоствольных флейт: «...пöлянъяс (верх. Вычегда — дудки) / пöляннэз (коми-перм. — дудки); свистковая флейта с втулкой *пу пöлян* (коми-перм. — деревянная дудка); губнощелевая флейта *отика пöля* / *гум пöлян* (верхн. Вычегда — удудка из дудника / о-дноствольная дудка) / *тури гум пöлян* (верхн. Вычегда — дудка из лебединого дудника / *ош пöлян* (верхн. Вычегда. — медвежья дудка; метафор. — дудка больших размеров); монолингвальный кларнет *бадьбу пöлян* (Вымь, ниж. Вычегда — ивовая дудка); гобой *каля пöлян* (верх. Вычегда — чайка-дудка)» [61, с. 37–88].

### 2.3. Сравнительный анализ исполнительства на чипчиргане и юсь пöлян

#### 2.3.1. Наигрыши на чипчиргане

Как было отмечено выше, наигрыши на чипчиргане обусловлены жанровой системой песенно-танцевальной сферы удмуртской традиции. Это прежде всего касается наигрышей, определяемых конкретной номинацией — «Солдат гурья чипчирган шудэм» (рекрутский), «Эктон гур», «Ураме» и «Ялыкe». Группа наигрышей без жанровой маркировки: наигрыш, «чипчирган шудэм», «Гур». Так, одним из ярких критериев данной группы без жанровой маркировки становится их импровизационная природа. В первую очередь в представленных расшифровках исследователей, а также собственных, наглядно определяется структурная мобильность образцов на уровне разновременных вариантов интонационных отрезков (фраз).

Границы структуры определяются по двум параметрам: на основе повторности мотивов, либо протяженных во времени тонов (четвертных, половинных и целых длительностей), которые можно охарактеризовать как опорные устойчивые тоны. Метрическая организация наигрыша представлена мобильным коэффициентом вариантности, что методологически приводит к отказу в обозначении метра при условии детальной аналитической расшифровки. Тем не менее при максимальной вариативности звукорядов, в данной группе наигрышей выявляются как базовые устойчивые тоны, так и формульные интонационно-ритмические фразы.

#### I Группа рекрутских наигрышей

##### *Салдат гурья чипчирганэн шудэм*

В письменных источниках представлена расшифровка единственного наигрыша в исполнении И. А. Шабалина 1901 г. р. [16].

В анализируемом нами наигрыше на *чипчиргане* явно выделяется так называемый, интонационный трихордовая последовательность  $g^1 a^1 h^1$  с нижним субтоном  $f^1$ .

Однако дальнейшее развитие интонации связано с особенностями звукообразования на *чипчиргане*, которое обусловлено обертоновой природой инструмента. Квинтовый интонационный нисходящий скачок, предваряющий следующее вариантное развитие наигрыша, связан со стремительными восходящими и нисходящими интонациями к опорным тонам звукоряда  $f^1 g^1 a^1 h^1$ . Однако сохранение звуков указанного звукоряда обусловлено только двумя тонами  $f^1, g^1$  (См. Приложение I «Нотография», прим. 1).

В частности, в шошминской традиции (этнографическая группа завятских удмуртов) рекрутский наигрыш представлен в игре на кубызе «Солдат келян зоут».



Основу наигрыша составляет устойчивый звукоряд — тетрахорд в квинте  $a^1h^1cis^2e^2$  [34, с. 295]. В наблюдениях, относящихся к жанру рекрутских обрядовых песен, в частности «Солдат келян гур» (Граховский район, д. Старая Эрга), в ансамблевом женском пении, определяется сходный звукоряд квинтового тетрахорда [54].

Подобная специфика проявляется и в сходных рекрутских мелодиях на губнощелевой флейте удмуртов узыгумы («Салдатэ келян гурья шудэм»).



Так в устойчивом звукоряде тетрахорда  $d^1e^1f^1g^1$ , вариантное развитие базируется на тетрахордовых интонациях тонов  $d^1e^1f^1g^1$ . Тем не менее эпизодически, диапазон расширяется благодаря нисходящему скачку и поступенному движению к тону  $h^1$  [19, с. 40].

### 1. Салдат гурья чипчирганэн шудэм

Рекрутский наигрыш представляет собой сочетание терцовых ходов, которые дают узнаваемость «рекрутского» наигрыша. Это отражается в стремительном темпе интонаций, характерного пунктирного и синкопированного ритмов, придающих маршеобразный характер наигрыша.

Наигрыш представляет собой шесть разновременных мотивов. Первый мотив интонационно контрастен в ладовой организации. Так, начальный сегмент фразы представляет собой ангемитонный большетерцовый трихорд ( $a^1-g^1-h^1$ ), а вторая половина мотива имеет интонационное расширение путем нисходящего скачка ( $a^1-d^1$ ) и последующего скачка по терцовым интервалам ( $d^1-f^1-a^1$ ). Однако опорные тоны совпадают со структурой начального мотива (большетерцовым трихордом). Все последующие представленные мотивы наигрыша характеризуются разнообразием звукорядов — это восходящий пентахорд ( $g-h-d^1-f^1-g^1$ ),



восходящий и нисходящий тетрахорд ( $g-h-d^1-f^1$ ),



восходящие и нисходящие трихорды ( $g-h-d^1$ ;  $h-d^1-f^1$ ;  $f^1-d^1-h^1$ ).

Вариантность представленных звукорядов отражается в звуковысотной мобильности крайних тонов ( $g-g^1$ ;  $g-f^1$ ;  $h-f^1$ ;  $g-d^1$ ). Вариантная мобильность также проявляется и в комбинировании интонационного контура посредством инто-

национных скачков на сексту, квинту и терцию, а также в характере движения — восходящих и нисходящих последовательностях тонов (См. Приложение I «Нотография», прим. 1).

## II Группа наигрышей без жанровой маркировки

### 2. Наигрыши «Чипчирганэн шудэм»

Представленный наигрыш имеет серию разновременных фраз, интонационно различающихся между собой. Они представлены тематизмом *A* и *B*. Их вариантность отражается, прежде всего, с местоположением опорных тонов. Так тема *A*, с ее последующими вариантами, определяется опорным тоном  $a^2$ , обрамляющим фразу. Различия вариантов темы *B* связаны и с сопоставлением крайних тонов  $h^1$ - $a^1$ .

Контрастность отражена и в структуре звукорядов. Если в варианте *A* представлена система пентакордов и тетракордов в квинте, то в вариантах тематизма *B* фиксируются исключительно тетракорды в амбитусе квинты. Различия вариантов тем *A* и *B* отражены и в типе интонирования. К примеру, в вариантах темы *A* начальные тоны связаны с восходящим скачком на кварту и квинту, в вариантах *B* — поступенное движение (интервальные скачки происходят только внутри фразы). Контрастность вариантов тематизма отражена и в продолжительности мотивов. Если варианты темы *A* представлены развернутыми фразами, то в вариантах темы *B* встречаются и краткие мотивы.



В отношении ритмического наполнения наигрыша подобные вариантные контрасты не являются определяющим в характеристике тематизма *A* и *B*. Ритмических последовательностей в большей степени характеризуются серией шестнадцатых и восьмых длительностей синкопированного ритма и отдельных выдержанных тонов (преимущественно завершающих интонационную фразу).

Можно определить, что применение определенно вида штриха (стаккато и легато) не обусловлено определенной интонационно-ритмической структурой (группа шестнадцатых реализуется как с группой лиг, так и штрихом стаккато). Такая закономерность обусловлена размытостью границ структурного определения мотивов. Это еще раз доказывает импровизационный характер интонирования наигрыша (См. Приложение I «Нотография», прим. 2).

### 3. Наигрыши

Данный наигрыш представляет собой импровизационный характер интонаций, отражающих контрастные сочетания звукорядов. Рамки мотивного членения представляют собой размытые границы вступительных и завершающих интонаций. Структурное выявление мотивов в большей степени связано с повторяемостью устойчивых тонов, которые представлены четвертными и половинными ритмическими единицами. Наличие кратких восьмых цезур также не дает четкого определения границ мотивов. Явственная граница интонационных



структур определяется в срединном разделе наигрыша, где появляется длительная цезура (в условно-временной продолжительности двух секунд).

Вторая половина наигрыша в структурном отношении контрастна по отношению к первой половине наигрыша. Здесь представлены краткие мотивы, зачин которых являет устойчивую интонацию три хода ( $ges^2-a^2-h^2$ ).



Именно во второй половине наигрыша максимально представлен принцип ритмической повторности. Здесь преобладает синкопированная и пунктирная ритмика (См. Приложение I «Нотография», прим. 3).

#### 4. Наигрыши

Структура представлена двумя А и В в их многочисленных версиях. Варианты темы А и В различаются по характеру интонирования. Варианты тематизма А отражают последовательность кратких мотивов, реализуемых интервальными скачками терции, кварты, сексты. Кроме того, встречаются эпизоды максимальных интервальных скачков путем глиссандирующего движения тонов на большую септиму и неопределяемых на слух тонов.



Варианты тематизма В отличаются восходящими интервальными скачками в стабильной последовательности малой терции, кварты и последующим нисходящим и восходящим движением к опорному тону.



Наличие ритмической повторности в вариантах тематизма В становятся формульными элементами, отражающими танцевальную основу наигрыша. Наигрыш ритмически насыщен, здесь присутствуют пунктирный, триольный и квинтольный ритм (характеризующие общую моторику), синкопы, восходящие и нисходящие форшлаги и морденты. Штриховая техника представлена преимущественно приемом легато. Эпизодически используется штрих стакато. С учетом ритмической насыщенности и максимального коэффициента повторяемости интонационно-ритмических фигур, наигрыш отражает танцевальную основу (См. Приложение I «Нотография», прим. 3).

### III Группа плясовых наигрышей «Эктон гур»

Данная жанровая группа является самой распространенной в музыкальных традициях удмуртов. Исполнительские формы плясовых наигрышей представлены различными ансамблевыми сочетаниями. Это такие формы, как наигрыш-

танец-пение, а также сольные формы наигрышей. Как отмечают исследователи, термин *Эктон гур* относится к «жанрам двигательной природы», воплощенным «... в музыкальных особенностях, структуре инструментальных наигрышей и песенных форм» [1, с. 69].

В существующих наигрышах на *чипчиргане*, определяющим элементом плясового жанра становится повторяемость ритмических формул. Их местоположение в наигрыше может быть как в инициальных и заключительных фразах, так и внутри построений мотивов. Метроритмическая структура представляет два вида композиционной организации:

- а) устойчивые построения на уровне четной повторности;
- б) мобильные построения одновременных мотивов в чередовании четных и нечетных метроритмических структур (См. Приложение I «*Нотография*», прим. 5, 6) [55].

#### 5. *Эктон гур. Плясовой наигрыш*

Наигрыш представлен четырьмя отдельными, интонационно отличающимися мотивами по звукоряду и ладовым опорам. Первоначальный мотив — гексахорд в сексте ( $h-g^1$ ). Характер интонирования связан с последовательностью интонационных скачков на терцию, кварту и квинту и подчеркиванием опорных тонов звукоряда.

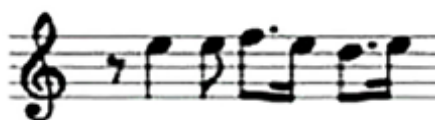


Такой характер прослеживается и в последующем мотиве, однако ладовая структура связана с тетрахордом в кварте ( $h-e^1$ ).

Два последующих мотива контрастируют благодаря включению стремительных пассажей шестнадцатыми длительностями. Если в третьем мотиве (пентахорд в квинте) группа шестнадцатых встречается единожды, то в завершающем мотиве (пентахорд в квинте) группа шестнадцатых является основным сегментом интонирования. На уровне структурной организации наигрыша вариантно-му развитию подвержены первые два мотива (интонационные сегменты представлены различными опорными тонами). Последующие два мотива отражены устойчивой и интонационно-ритмической повторяемостью (См. Приложение I «*Нотография*», прим. 5).

#### 6. *Эктон гурья чипчирганэн шудэм*

Наигрыш представляет собой проведение четырех мотивов с их вариантным изложением: *A-A1*; *B-B1*; *C-C1*; *A-A2*; *A-A3*. Вариантность тематизма характеризуется расширением интонационного диапазона. К примеру, в варианте тематизма *A (A1)* происходит стабильное расширение опорных тонов на восходящие и нисходящие терции. Интонационная структура темы *A* представляет диатонический трихорд в малой терции, вариант *A1* — диатонический пентахорд в квинте. Устойчивым с точки зрения интонационного контура темы *A* и ее варианта является заключительная фраза (гемитонный дихорд  $d^2-es^2$ ). Вариантные различия в тематизме *B* связаны лишь с его заключительной фразой. Так, в тематизме *B* сохраняется интонационный ход  $d^2-es^2$ ,



в последующей варианте изменением является иная интервальная и тоновая последовательность  $c^2$ - $aes^1$ .



Подобные изменения наблюдаются в следующей теме С и ее вариантах. Здесь они связаны с изменением устойчивого тона начальной фразы: тема С опорный тон  $aes^1$ ; в варианте С2 опорный тон С2. Завершающий тематизм наигрыша А представляет собой вариантное развитие мотива А3. Здесь изменения происходят лишь в заключительном тоне фразы. Это диатонический трихорд в амбигусе кварты ( $d^2$ - $es^2$ - $ges^2$ ). Вариантные изменения тем А2-А3 строятся на комбинаторике вариантов путем включения интонаций из тем А1 и В1.

Таким образом, для наигрыша характерна ритмическая устойчивость, основанная на принципах повторности. Здесь представлен максимальный коэффициент серий ритмических повторений. Данные ритмические варианты проявляются посредством усечения восьмых длительностей в начальном, срединном и заключительном отрезках мотивов. Наличие ритмического разнообразия — синкоп и пунктирного ритма придает наигрышу характерные специфические особенности плясового жанра (См. Приложение I «Нотография», прим. 6).

#### IV Группа приуроченных наигрышей

Данная группа представлена двумя образцами: «Ураме» и «Ялыке», которые были зафиксированы исследователем П. Чисталёвым в его экспедициях в регионы Удмуртии [31]. Стоит отметить, что в коллекциях, хранящихся в удмуртских архивах, данная группа наигрышей еще не была выявлена.

##### 7. «Ураме» (удм. — уличный)

Весенне-летний зимний период в удмуртской традиции знаменовался молодежными гуляниями по деревне — шествиями удмуртской молодежи. Данные гуляния-шествия сопровождалось определенным напевом «Урам гур»/«Юмшан гур» (удм. — уличный напев, улошный напев/напев гуляния)». Звучание данного напева становилось для деревенской общины знаком — началом молодежных гуляний [60].

Наигрыш представляет собой набор кратких мотивов, которые структурно определяют вступительный, срединный и заключительный разделы. Так, начальная фраза характеризуется стремительным восходяще-нисходящим движением тонов, которые обрамляются опорным тоном  $c^2$  ( $c^2$ - $es^2$ - $f^2$ - $es^2$ - $d^2$ - $c^2$ ).



Срединный раздел — это серия преимущественно кратких отдельных тонов, насыщенных техникой нисходящих форшлагов ( $c^2-b^2$ ), которые реализуются через краткие цезуры (восьмые паузы). Здесь прослеживается интервальная стабильность амбитуса малой терции и чистой квинты.



Завершающий раздел характеризуется увеличением диапазона наигрыша до  $ges^2$ . Данная заключительная фраза образует большетерцовый дихорд. Ритмическое разнообразие максимально представлено в начальном и заключительном разделе наигрыша. Это триольная и квартольная ритмика.

Данные ритмические и интервальные особенности наигрыша, заключаются, преимущественно, в кратких цезурируемых ритмических сегментах, а также квартовых интонационных ходах, отражающий сигнальный характер наигрыша в определении семантики данного образца (см. Приложение I «Нотография», прим. 7).

#### 8. Наигрыш «Ялыке»

Согласно терминологической и функциональной семантике, наигрыш на чипчиргане «Ялыке» является знаком приглашением к танцу. В интонационной характеристике наигрыш представлен двумя видами интонирования:

- *первый тип* представлен устойчивыми восходящими и нисходящими скачками в амбитусе малой терции;



- *второй тип* характеризуется узкообъемными интонациями скандированного характера в секундовых и малотерцовых последовательностях. Основу данного типа составляет принцип повторности кратких мотивов.

Нередко наблюдаются трудноопределимые на слух тоны (в звучании тона присутствует шипящий тембр).



Их присутствие связано с интонированием как широких интервальных скачков, на неопределенную высоту, так и узкообъемных (возможно, в пределах секундо-терцового интонирования). Ритмическую основу составляет пунктир с акцентами на сильные и слабые доли, включение шестнадцатых и мерная пульсация восьмых длительностей. Семантическую основу данного образца составляют ритмические и интервальные последовательности, которые характеризуют сочетание сигнальной и плясовой функции наигрыша (см. Приложение I «Нотография», прим. 8).

### 2.3.2. Наигрыши на юсь пöлян

Наигрыши на юсь пöлян представляют собой имитативный комплекс в подражаниях лебединым сигналам. В аналитическом рассмотрении наигрышей, возможно, определить два основных вида интонирования — *формульные* на уровне стабильных ритмоинтонационных повторов и *орнаментальные*, характеризующиеся стремительным опеванием опорных тонов.

*Формульный вид* интонации наигрышей характеризуется преимущественно нисходящим, реже восходящим контуром *кратких* трихордовых и дихордовых интонаций. Ритмическая основа определяется сочетанием ровных длительностей с элементами восходящих форшлагов, реже, мордентов. При анализе структуры характерна минимальная вариантность мотивов, которая отражается в многочисленных интонационно-ритмических повторах с незначительным расширением границ окончаний мотивов.

*Орнаментальный вид* интонаций представлен *продолжительными* нисходящими и восходящими трихордовыми и тетрахордовыми последовательностями в интервальных скачках секст и больших септим. В ряде наигрышей представлено смешанное — *формульно-орнаментальное* интонирование, которое характеризуется динамической мобильностью в контрасте кратких и продолжительных мотивов — нисходящих и восходящих трихордовых, увеличивающихся до тетрахордов, интонаций, доходящих до интервалов сексты и септимы, а также динамической мобильностью синкопированного и пунктирного ритма — триолей, квартолей, квинтолей. Смешанный *формульно-орнаментальный* вид интонирования представляет собой либо приматную форму в доминировании одного из представленных видов интонирования с фрагментарным вкраплением конкретного интонирования, либо в их эквивалентном (сбалансированном) сочетании.

### 9. Наигрыши

Структура наигрыша представлена двумя видами мотивов, которые могут быть обозначены как *формульные* на уровне стабильных ритмоинтонационных повторов и *орнаментальные*, характеризующиеся стремительным опеванием опорных тонов.

В структурной характеристике наигрышей отмечается отсутствие стабильной мотивной повторяемости, что позволяет говорить об интонационной незаконченности в структурных построениях. Данные структурные закономерности определяют импровизационную основу конкретной группы образцов.

*Формульный вид* интонаций представляет собой набор повторяющихся мотивов. Как правило, это нисходящие трихорды ( $a^1-f^1-des^1$ ;  $c^2-a^1-f^1$ ),



восходяще-нисходящий дихорды ( $a^1-d^1$ ;  $a^1-f^1$ ) с предваряющими восходящим большешестерцовым форшлагом ( $f^1$ ) и мордентом ( $f^2-a^2$ ).



Повторяемость мотивов *интонационно-формульной* группы становится основным признаком. Ритмические последовательности в формульном виде мотивов характеризуются сочетанием восьмых и четвертных длительностей.

*Орнаментальный вид* интонации характеризуется набором трихордов, секстолей, квинтолей и квартолей в стремительном темпе. Для наигрыша характерна звуковысотная стабильность за исключением повышения и понижения (на  $\frac{1}{2}$  тона) отдельных тонов. Некоторые звуки верхней тесситуры исполнителем извлекаются с погрешностью (тон звучит не чисто, с шипением), по причине усталости амбушюрного аппарата (см. Приложение I «Нотография», прим. 9).

### 10. Наигрыш

Формульные мотивы звукоряда данного образца представлены двумя интонационными элементами. Это трихорды и дихорды ( $c^2-a^1-f^1 c^2-a^1$ ), которые ритмически насыщены сочетанием восьмых и четвертных длительностей триольного и пунктирного ритма.



Квинтоли в амбитусе большой терции перемежаются дихордовыми тонами в амбитусе малой терции. Встречаются и повторы тона  $a^1$ . Нестабильная ритмика наигрыша проявляется в связи с особенностями звукоизвлечения на инструменте. Орнаментальный вид интонации характеризуется квинтольной и квартольной ритмикой. Данный орнаментальный вид интонирования является обособленным в своем мотивном развитии, так как представляет трудоемкий исполнительский процесс, связанный с максимальным напряжением губ исполнителя. Исполнитель нередко делает цезуры перед последующим интонированием насыщенного орнаментального мотива (*орнаментальный вид*), либо тоны извлекаются с погрешностью (тон звучит с шипящими призвуками). На структурное развитие наигрыша влияют и регистровые зоны. Так первая половина наигрыша связана с интонированием в средней и нижней интонационной зоне ( $c^2-a^1-f^1$ ;  $f^1-d^1$ ), вторая половина занимает высокий регистр ( $c^2-f^3$ ); (см. Приложение I «Нотография», прим. 10).

### 11. Наигрыш

Наигрыш в исполнении Касева А. И. представляет собой последовательность разновременных мотивов, обусловленных *формульным* видом интонирования (*орнаментальный вид* проявляется эпизодически). Это трихордовые  $c^2-a^2-f^2$ ;  $a^2-fis^2-d^2$  и тетрахордовые ( $c^2-a^2-f^2-d^2$ ) интонации в восходящем и нисходящем движении тонов.



Интонационная мобильность отражается в изменениях звукоряда в интонировании малотерцовых и большетерцовых скачков, а также нетемперирован-

ного повышения тонов (менее чем на  $\frac{1}{2}$  тона), приходящегося на вторую ступень звукоряда. Наличие разновременных мотивов обусловлено путем:

- увеличения длительностей;
- ритмического варьирования;
- наличия цезур.

Ритмическая вариантность связана с последовательностью триольной ритмики, пунктиров, группы шестнадцатых длительностей. Коэффициент динамической вариантности в данном наигрыше максимален, за исключением первых двух вступительных и заключительных мотивов, которые отражают сигнально-имитационную семантику наигрыша (см. Приложение I «Нотография», прим. 11).

### 12. Наигрыш

Данный наигрыш представлен серией разновременных мотивов, в своей основе отражающих *формульный* вид мотивного развития. Это восходяще-нисходящие дихордовые и трихордовые последовательности. Фрагментарно представлен *орнаментальный вид* интонирования в нисходящих ходах тонов в стремительном движении квартового ритма  $c^2-b^1-a^1-f^1$ . Интонационное развитие наигрыша характеризуется вариантностью звукорядовых последовательностей, ритма, а также специфике исполнительских возможностей музыканта в извлечении нефиксируемых на слух тонов в ряде мотивов. К примеру, в начальных двух мотивах, восходящее движение малотерцового хода ограничено последующим взятием нефиксируемых тонов верхнего регистра (интонирование с шипением).

Завершение мотивов обусловлено тонами, взятыми с исполнительской погрешностью (неопределяемый на слух тон представлен шипящим звучанием). Аналогичным образом нисходящие скачки второй фразы также связаны с неинтонируемыми тонами нижнего регистра. Такая особенность в исполнительстве проявляется и в заключительных мотивах наигрыша.

Контрастирующими и выразительными в отношении организации звукорядов являются два мотива:

- *диатонический пентахорд* в амбигусе большой септимы, которая в ритмическом отношении характеризуется стремительной нисходящей квартолью ( $c^2-b^2-a^2-f^2$ ) и нисходящей группой тонов шестнадцатых и восьмой длительности ( $a^2-f^2-des^2$ );



- *ангемитонный гексахорд* в амбигусе ноны, который представлен нисходящим скачком на сексту и последующими нисходящими и восходящими скачками на малую терцию. Заключительная фраза усилена обилием мордентов и форшлагов (см. Приложение I «Нотография», прим. 12).



## 13. Наигрыши

Наигрыш представлен тремя формульными мотивами, которые характеризуются автономным развитием.

*Первый* мотив характеризуется трихордовыми ( $f^2$ - $a^2$ - $c^3$ ) последовательностями тонов в терцовом соотношении. Для начального интонационного сегмента характерен скачок на квинту ( $f^2$ - $c^3$ ). В завершении мотива фиксируется тон с неопределяемой на слух высотой низкого регистра.



*Второй* мотив характеризуется дихордовыми интонациями с характерными нисходящими форшлагами, которые расширяют мотив до амбитуса квинты. В окончании мотива повторы тонов предвосхищают восходящий скачок на уменьшенную кварту ( $cis^2$ - $f^2$ ).

Для *третьего* мотива характерны трихордовые звукоряды тонов ( $cis^2$ - $f^2$ - $a^2$ ), расширяющие диапазон до уменьшенной сексты.



Со стороны исполнительской техники характерны приемы легато в нисходящей последовательности тонов и стаккато, придающие акцентный характер каждой ритмической доле. Форшлагги характерны для второго мотива наигрыша и приходятся как на сильную, так и на слабую ритмическую доли (см. Приложение I «Нотография», прим. 13).

## 14. Наигрыши

В данном наигрыше представлены два контрастных мотива — краткие и продолжительные. Основу кратких мотивов составляют тетрахордовые ( $c^2$ - $a^2$ - $f^2$ - $d^2$ ) и трихордовые звукоряды в терцовых соотношениях.



В кратких мотивах встречается квартольная и пунктирная ритмика, которая соотносится с *орнаментальным* видом интонирования.





Основу продолжительных мотивов составляет последовательность трихордовых и тетрахордовых звукорядов в восходящем и нисходящем заполнении не только терцовых скачков, но и более широких (нисходяще-восходящий на квинту и восходящий скачок на большую септиму). Интервальные соотношения могут представлять контрастирующие последовательности квинт, секст и больших септим, а также составлять интервальный баланс на основе терцовой интерваллики. Завершающий мотив наигрыша является самым ярким в интервальном контрасте, здесь представлены три интервальных скачка в секстово-квартовых соотношениях (см. Приложение I «Нотография», прим. 14).

#### 15. Наигрыш [61, с. 88].

Представленный наигрыш представляет собой образец орнаментального вида интонирования. Звукоряды представлены в вариантном изложении. Это нисходящие, восходящие, восходяще-нисходящие дихорды, трихорды, тетрахорды в амбигусе терции, квинты, сексты и септимы ( $d^3-c^2-a^2-f^2$ ;  $c^3-a^2-f^2-d^2$ ;  $c^3-a^2$ ;  $f^2-a^2$ ;  $a^2-f^2$ ).



Ритмика характеризуется разнообразными последовательностями триолей и секстолей, комбинациями шестнадцатых и тридцать вторых длительностей. В наигрыше присутствуют форшлаги как на сильные, так и на слабые ритмические доли. Интонационная повторяемость звукорядов определяется только на уровне начальных сегментов интонации, которые в дальнейшем подвержены вариантному развитию.

Интонационная насыщенность проявляется в постоянном повышении или понижении опорных тонов. При насыщенности и мобильности интонационно-ритмической и структурной организации, композиционная целостность воспринимается на уровне импровизационного характера наигрыша (см. Приложение I «Нотография», прим. 15).

#### 16. Наигрыш

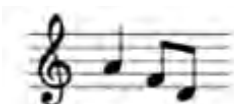
Наигрыш представляет собой образец формульных интонаций с фрагментарным вкраплением орнаментальных элементов интонирования. Основу наигрыша составляют три раздела, которые структурно различаются между собой. Первый раздел представлен серией ангемитонных нисходящих трихордов в терцовом соотношении ( $c^2-a^2-f^2$ ); диатоническим трихордом ( $a^2-ges^2-f^2$ ).



Завершающая интонация раздела контрастирует в интервальных соотношениях тонов. Это квинтольная последовательность тонов ( $e^2-f^2-a^2-c^2-d^2$ ), представленная восходящее-нисходящими скачками терции, сексты и квинты.



Второй раздел интонационно устойчив и представляет собой серию ангемитонных нисходящих трихордов ( $a^2-f^2-des^2$  и  $a^2-f^2-d^2$ ) в терцовом соотношении.



Заключительная часть наигрыша отличается за счет включения триольной орнаментики. Раздел характеризуется интонационно-ритмической насыщенностью и представлен восходящими и нисходящими скачками на большую терцию. В ряде интонационных сегментов представлен опорный тон  $fis^2$ , интонируемый восходящим большетерцовым форшлагом. Завершающий интонационный сегмент наигрыша представлен глиссандирующими скачками на квинту ( $d^2-a^2$ ) в темповом ускорении (см. Приложение I «Нотография», прим. 16).

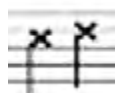


### 17. Наигрыш

Наигрыш представляет собой образец *формульного* интонирования. Основу звукоряда преимущественно составляет восходяще-нисходящие дихорды в амбитусе терции, перемежающиеся с восходяще-нисходящими трихордовыми интонациями в терцовом соотношении ( $fis^2-a^2-c^3$ ;  $c^2-f^2$ ;  $a^2-f^2$ ;  $d^2-f^2$ ).



Характер интонирования данного наигрыша связан с постоянными акцентами на каждую ритмическую долю, это позволяет говорить об имитационной функциональности наигрыша. В ряде эпизодов отмечаются нефиксируемые тоны по причине технических погрешностей исполнителя. Как правило, они фиксируются в зоне высокого регистра (на стыке третьей и четвертой октавы); (см. Приложение I «Нотография», прим. 17).



### 18. Наигрыш

Фрагмент данного наигрыша представлен в документальном фильме о народных инструментах [38]. Наигрыш представлен *формульным* и *орнаменталь-*

ным видами интонаций. Первый мотив характеризуется нисходящим трихордом в триольной ритмике и трихордовой интонацией квартового ритма.



Второй представлен тетрахордом  $a^2-h^2-c^3-d^3$  с нефиксируемым на слух тоном, предваряющим восходящий квартовый скачок  $a^2-d^3$ .



Ограниченный фрагмент наигрыша не позволяет представить его структурный анализ (см. Приложение I «Нотография», прим. 18).

#### 2.4. О взаимосвязи лебединых голосовых сигналов и наигрышей на чипчиргане и юсь пöляне

В аудиальном анализе натуралистических лебединых сигналов, при их сопоставлении с наигрышами на *чипчиргане* и *юсь пöлян* определяется ряд закономерностей на уровне сходства. Они явственно проявляются в совпадении тембра инструмента и лебединого голоса. На уровне тембрального сходства звучания инструмента и лебединых сигналов связь обнаруживается в следующих параметрах:

- высоких регистров интонирования (тесситура второй октавы и выше);
- характерном тембре при сопоставлении с голосовыми лебедиными сигналами<sup>22</sup>.

Взаимосвязь лебединых сигналов и наигрышей отражена и в структурных соотношениях ритмоинтонационных элементов на уровне их темпоральных характеристиках — кратких и продолжительных мотивов. Так, в *кратких* по времени мотивах, натуралистическая связь лебединого голоса и ритмоинтонационных элементов наигрышей проявлена в максимальном сходстве. Эта особенность подтверждается и в наблюдениях исследователей при сопоставлении птичьих голосовых сигналов с игрой на традиционных инструментах. В частности, о взаимосвязи долготы интонирования на коми музыкальных инструментах и птичьих голосовых сигналов отмечает Н. Жуланова: «в основе звукоподражательных наигрышей, в частности на флейтах пана, лежит краткий мотив, имитирующий голос птицы» [22, с. 50].

В структуре наигрышей на *юсь пöляне* данные краткие мотивы составляют основу интонирования и являются формульными, скрепляющими структуру наигрыша. В наигрышах на удмуртском *чипчиргане* данные краткие мотивы

<sup>22</sup> В частности, в работе С. Николаевой «Звуковая символика карельских йойг: к проблеме генезиса архаических форм пения», автор посредством современных компьютерных технологий произвел сопоставление лебединых сигналов с пением северокарельской йойги и других песенных жанров. Результаты показали сходство интонационных элементов натуралистических лебединых сигналов и человеческого голоса, что несомненно «...требует отдельного осмысления и дальнейших исследований» [32, с. 39].

являются составными элементами разных вариантов мотивного развития. При сопоставлении звучания натуральных труб с сигналами лебедя краткие мотивы характерны для одиночных голосовых лебединых сигналов.

В *продолжительных* по времени мотивах связь с лебедиными сигналами обусловлена рамками импровизационного характера наигрышей. Данная особенность продолжительного характера мотива определяется, прежде всего, особенностью звукоизвлечения путем динамического усиления воздушного потока, возникающего на уровне спонтанного интонирования. В нотации наигрышей такие мотивы характеризуются ладовой, интонационной и ритмической насыщенностью. Ассоциативная связь отражается в звуковом восприятии групповых сигналов лебединой стаи, по всей вероятности, путем наложения кратких сигналов и создании групповых полиритмических комплексов.

Таким образом, представленные наблюдения о взаимосвязи птичьих сигналов с тембровыми, тесситурными и структурными особенностями наигрышей на натуральных трубах на данный момент являются условными в доказательной базе. Для объективных выводов необходимо применение акустического анализа в исследовании тембрального спектра звучания инструмента и голосовых птичьих сигналов. Более того, с учетом функциональной семантики наигрышей, связь с лебедиными сигналами конкретизируется исключительно на коми на *юсь пöляне*. В отношении удмуртского чипчиргана, помимо лебединых имитаций, связь с орнитоморфными характеристиками должна расширяться и на представителей иных видов мира пернатых.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение этнической истории пермских финнов (коми и удмуртов) позволило выявить общность элементов материальной и духовной культуры на ранних этапах периода прапермской общности в традициях. Обращение к мифологическим аспектам в изучении этнической традиции пермских финнов стало определяющим в доказательной базе сакрального статуса натуральных труб в птичьей культуре представленных этносов.

В отношении удмуртского *чипчиргана* были определены следующие положения:

- определен сакральный статус удмуртского *чипчиргана* в нарративных жанрах мифологического содержания — легенд, повествующих о сакральности инструмента;
- на уровне текстовой основы обрядовых напевов южных удмуртов выявлена эстетика певческого звукоидеала в ассоциациях с орнитоморфным звучанием чипчиргана как в ассоциациях с лебедиными сигналами, так и представителями иных видов пернатых.

В отношении коми *юсь пöляна* прямых подтверждений его сакрализации в нарративах и текстах традиционных напевов коми в настоящий момент не обнаружено. Тем не менее связь с птичьим, прежде всего, лебединым образом, отражена как в названии инструмента, так и в имитационных наигрышах на инструменте.

В определении типологии групп наигрышей в контексте функционирования натуральных труб коми и удмуртов выявлена закономерность как с устойчивыми

жанрами традиции, так и обособленными импровизациями, определяющими имитационную основу исполнительства:

В наигрышах на удмуртском чипчиргане определены четыре группы:

- рекрутские наигрыши («Солдат гурья чипчирганэн шудэм»);
- наигрыши без жанровой маркировки («Гур»/«Чипчирган шудэм»);
- плясовые наигрыши («Эктон гур»/«Эктон гурья чипчирганэн шудэм»);
- приуроченные наигрыши («Ураме» и «Ялыке»).

Выявлена связь наигрышей на чипчиргане без закрепленных названий с жанрами удмуртской традиции — плясовыми, песенными, обрядовыми и выявлено сходство на уровне ладовых и ритмических структур в представленных жанрах.

В наигрышах, обозначенных «без жанровой маркировки», определена *импровизационная* основа, которая представлена максимально мобильным коэффициентом вариантности. В них выявлен ряд ладовых и структурных особенностей:

- на основе мотивной повторности;
- на уровне фиксации протяженных во времени тонов.

Наигрыши на коми *юсь пöлян* представляют собой обособленную сферу инструментального музицирования по отношению к певческим жанрам коми музыкальной традиции. Данный критерий обособленности отражен исключительно в орнитоморфной основе имитации лебединых сигналов.

Согласно источниковой информации, выявлена дифференциация наигрышей в их названиях: «юсь гласён» (коми — «лебединый голос») и «юсь моз пöлясьём» (коми — «лебедя посвисты»). Возможно предположить, что различия в данных номинациях, вероятно, определяются степенью приближения средств выразительности к натуралистическому комплексу и их символическому прочтению в передаче образа птицы.

Определена артикуляционная специфика наигрышей путем определения *формульных, орнаментальных и смешанных* видов интонирования. Их различия определяются контрастностью повторяемых мотивов и максимальным коэффициентом ладовой, звуковысотной и ритмической вариантности.

- *формульным* видом интонирования обусловлен натуралистической имитацией голосовых лебединых сигналов;
- *орнаментальный* вид интонирования характеризуется смешанным видом *символической* имитации в представлении звукового образа лебедя;
- *формульно-орнаментальный* представляет собой смешанный вид интонирования и обусловлен:

а) приматной формой доминирования одного из представленных видов интонирования;

б) эквивалентной формой, отражающей сбалансированное сочетание представленных видов интонирования.

При сопоставлении интонационно-ритмических элементов наигрышей на коми и удмуртских натуральных трубах с натуралистическими сигналами лебедей (на аудиальном уровне восприятия) были обнаружены следующие предварительные заключения:

- во-первых, на уровне тембрального сходства звучания инструмента и лебединых сигналов данная связь обнаруживается в зоне высоких регистров интонирования (тесситура второй октавы и выше) и характерном тембре;

- во-вторых, взаимосвязь лебединых сигналов и наигрышей отражена и в структурных соотношениях ритмоинтонационных элементов, а также темпоральных характеристиках на уровне *кратких и продолжительных* мотивов:
- *краткие мотивы* составляют основу интонирования и являются формульными, скрепляющими структуру наигрыша. При сопоставлении звучания натуральных труб с сигналами лебедя такие краткие мотивы характерны для одиночных голосовых лебединых сигналов;
- *продолжительные* по времени мотивы обусловлены особенностью звукоизвлечения путем динамического усиления воздушного потока, применяемого исполнителем в определенных частях наигрыша на уровне спонтанного интонирования. Они представляют *орнаментальный вид* интонирования. Ассоциативная связь с птичьими сигналами отражается в звуковом восприятии групповых сигналов лебединой стаи, воспринимающихся как полиритмические комплексы.

Таким образом, изучение уникальной традиции исполнительства на натуральных трубах коми и удмуртов позволяет раскрыть архаические корни звукового восприятия как в бытовом, так и сакральном пространстве. Обращение к данным аспектам будет являться перспективой поиска полевых информативных источников, так и стимулом к возрождению традиции изготовления и исполнительства на натуральных трубах. Расширение аналитических аспектов изучения позволит в дальнейшем выйти на уровень типологических закономерностей изучения жанровых взаимосвязей в музыкальных традициях пермских финнов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н. В. История изучения удмуртских музыкальных инструментов // Музыкальные инструменты в истории культуры : сборник материалов Международной инструментоведческой конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова. — Санкт-Петербург, РИИИ, 2007. — С. 69–70.
2. Александрова Н. В. Удмуртский музыкальный жанр Эктонгур терминологический ряд // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — Спб., 2013. — Вып 1 (26). — С. 134–137.
3. Атаманов М. Г. Из истории формирования этнолингвистических групп удмуртов. Арская группа // Finno-Ugrica. 2003–2004. — № 1 (7–8). — С. 58–67.
4. Белицер В. Н. Очерки по этнографии народов коми. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1958. — 391 с.
5. Белых С. К. Учебное пособие «История народов Волго-Уральского региона» по учебному курсу «Этническая история Волго-Уральского региона». — Ижевск : Институт социальных коммуникаций, 2006. — 129 с.
6. Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII–XX вв. — Новосибирск : АОЗТ. Изд-во «Февраль», 1994. — 148 с.
7. Бух М. Вотяки. Этнологическое исследование. — Гельсингфорс, 1882. — 248 с.
8. Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губернии // Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. — Казань : Изд-во Казанского университета 1906. — Т. 22. Вып. 3. — С. 321–349.
9. Верещагин Г. Е. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 : Вотяки сосновского края. — Ижевск : Удм. ин-т истории, языка и литературы УрО РАН, 1995. — 258 с.

10. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1975. — 399 с.
11. *Винокурова И. Ю.* Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2006. — 448 с.
12. *Владыкина Т. Г.* Удмуртский фольклор: проблемы жанровой эволюции и систематики. — Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1997. — 356 с.
13. *Воршуд.* Вики-энциклопедия удмуртской культуры. Музыкальная культура Удмуртов. Музыкальные инструменты [Электронный ресурс]. — URL: <https://vorshud.unatlib.ru/> (дата обращения: 25.05.2022).
14. *Георги И. Г.* Описание всех в Российском государстве обитающих народов. — СПб. : Имп. Акад. наук, 1776. — Ч. 1. — 246 с.
15. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. — Йошкар-Ола : Изд. центр МПИК, 1996. — 223 с.
16. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни: [тексты и исследования]. — Ижевск : УИИЯЛ УрО РАН, 1989. — 79 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).
17. *Голдина Р. Д.* Проблемы этнической истории пермских народов в эпоху железа (по археологическим материалам) // Проблемы этногенеза удмуртов. — Устинов : НИИ при СМ УАССР, 1987. — С. 32.
18. *Голубкова А. Н.* Роль музыкальных инструментов и инструментальной музыки в духовной культуре удмуртов // Вестник удмуртского университета. — 1992. — № 6. — С. 63–69.
19. *Голубкова А. Н., Чуракова Р. А.* Музыкальная культура Удмуртии : учебное пособие. — Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2004. — 348 с.
20. *Грибова Л. С.* Пермский звериный стиль (проблема семантики). — М. : Наука, 1975. — 147 с.
21. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. — М. : «Индрик», 1997. — 912 с.
22. *Жуланова Н.* Многостольные флейты в традиционной культуре коми-пермяков. — М. : Издательский Дом «Композитор», 2008. — 212 с.
23. История Коми литературы : 1 т. / отв. ред. д-р филол. наук, проф. А. К. Микушев. Фольклор / [В. И. Мартынов, А. К. Микушев, Ю. Г. Рочев и др.]. — Сыктывкар : «Коми кн. изд-во». 1979. — 274 с.
24. *Карпов А. М.* Древние музыкальные инструменты (К этнографическому изучению) // Истоки искусства Удмуртии / отв. ред. В. В. Ложкин. — Ижевск : ИЯЛИ УрО РАН, 1989. — С. 12–22.
25. *Кунгуров С. Н.* Удмуртские традиционные инструменты. — Ижевск [б. и.], 1994. — 28 с.
26. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. — Алматы : Дайк-Пресс, 2007. — 520 с.
27. *Мацевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики : сб. ст. и материалов / сост. В. Е. Гусев. — Л. : Музыка, 1980. — С. 143–170.
28. *Миллер Г. Ф.* Описание языческих народов в Казанской губернии обитающих. — СПб. : Имп. Акад. наук, 1791. — 99 с.
29. *Мунуксьём.* Сотворение мира / авт.-сост. П. Ф. Лимеров. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2005. — 624 с.
30. Народное музыкальное творчество : учебник / отв. ред. О. А. Пашина. — СПб. : Композитор. — 568 с.
31. Наследие Чисталёва. Национальная электронная библиотека Республики Коми [Электронный ресурс]. — URL: <https://neb.nbrkomi.ru/> (дата обращения: 25.05.2022).
32. *Николаева С. Ю.* Звуковая символика карельских йойг: К проблеме генезиса архаических форм пения // Голос в культуре: Музыка природы: Звукоподражание в обряде и искусстве. — СПб. : РИИИ, 2013. — Вып. 4. — С. 26–39.

33. Нуриева И. М. Звук, голос, пение в традиционной культуре удмуртов // Многоязычие в образовательном пространстве. — Ижевск : Изд. центр «Удмуртский университет». 2014. — С. 367–373.
34. Нуриева И. М. Песни завятских удмуртов. — Ижевск : Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2004. — Вып. 2. — 332 с. (Удмуртский фольклор).
35. Островский Д. Н. Вотяки Казанской губернии и типография // Труды общества естествоиспытателей при императорском Казанском университете. — Казань : Лито- и типография К. А. Тилли, 1873. — Т. 4. — № 1. — 48 с.
36. Пагин В. А. Источники по изучению древних и средневековых музыкальных инструментов населения Прикамья // Ежегодник финно-угорских исследований. — Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2016. — С. 122–130.
37. Петрухин В. Я. Мифы финно-угров. — М. : Астрель : АСТ : Транзиткнига, 2005. — 463 с.
38. Прометей Чисталёв (1984) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J1MAzKiqYxY>.
39. Пчеловодова И. В. Удмуртские инструментальные наигрыши на орнитоморфную тему // Вестник угроведения. — Ханты-мансийск : БУ ХМАО ОУИПИиР, 2017. — №1 (28). — С.120–127.
40. Пчеловодова И. В. Аэрофоны в системе традиционной инструментальной культуры удмуртов // Ежегодник финно-угорских исследований. Науч. ред. Н. И. Леонов. — Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2010. — С. 95–108.
41. Пчеловодова И. В. Звук-голос-инструмент в мифологическом представлении удмуртов // Вестник удмуртского университета. 2016. — Т. 26. Вып. 5. — С. 121–128.
42. Пчеловодова И. В. К мифологическому содержанию удмуртских музыкальных инструментов (по материалам Г. Е. Верещагина) // Ежегодник финно-угорских исследований. — Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2012. — С. 8085.
43. Пчеловодова И. В. Картографический метод исследования удмуртских аэрофонов (терминологический аспект) // Урало-алтайские исследования. — М. : Ин-т языкознания РАН 2012. — № 2 (7). — С. 82–88.
44. Пчеловодова И. В. Названия удмуртских аэрофонов (анализ языковых данных) // LINGUISTICA URALICA — 2017. — № LIII (4). — С. 293–300.
45. Пчеловодова И. В. Продольная флейта удмуртов // PAX SONORIS: история и современность. В. III. — Астрахань : Государственный фольклорный центр «Астраханская песня», 2009. — С. 148–154.
46. Пчеловодова И. В. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты и коллекционирование // Вопросы инструментоведения. РИИИ. — Спб., 2004. — Вып. 6. — С. 70–74.
47. Пчеловодова И. В. Удмуртские традиционные музыкальные инструменты [Электронный ресурс]. Вып. 1 / Составитель И. В. Пчеловодова. Оцифровка аудиозаписей Д. Л. Корнилов. Дизайн: мастерская «Монами». Ижевск, 2015.1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
48. Пчеловодова И. В. Феномен свиста в календарной традиции удмуртов // Голос в культуре: ритмы и голоса природы в музыке. — Спб. : РИИИ, 2011. С. 80–84.
49. Риттих А. Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. XIV. — Казань : Тип. Казанского университета, 1870. — С. 201–215.
50. Рычков Н. П. Журнал или путевые записки 1769–1770 // Оттиск из календаря. — СПб. : Имп. Акад. наук, 1770. — 190 с.
51. Рычков Н. П. Журнал или дневниковые записки Путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства. 1769–1770. — Спб. : Имп. Акад. наук, 1770. — С. 156–182.
52. Ситдииков А. Г. Введение в этногенез народов Поволжья и Приуралья. Часть I. Истоки этногенеза финских народов : учебно-методическое пособие для студентов, обучающихся по специальности «История». — Казань : Издательство Казанского государственного университета, 2008. — 33 с.



53. Сидоров А. С. Знахарство, колдовство и порча у народа коми. — СПб. : Изд-во «Алетейя», 1997. — 282 с.
54. Солдат келянгур [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com> (дата обращения: 25.05.2022).
55. Тангыра. Энциклопедия Удмуртской культуры. Народные музыкальные инструменты. Натуральная продольная труба [Электронный ресурс]. — URL: [http://tangyra.ru/etno/info/svistulka\\_iz\\_solomy.html](http://tangyra.ru/etno/info/svistulka_iz_solomy.html) (дата обращения: 25.05.2022).
56. Тароева Р. Ф. Материальная культура карел. — М.; Л. : Наука, 1965. — 223 с.
57. Травина И. К. Удмуртские народные песни. — Ижевск : Удмуртия, 1964. — 228 с.
58. Традиционная культура народа коми. Этнографические очерки / под ред. И. В. Ильиной, И. Л. Жеребцова, Н. Д. Конакова : Этнографические очерки. — Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1994. — 269 с.
59. Уляшев О. И. Хроматизм в фольклоре и мифологических представлениях пермских и обско-угорских народов. — Екатеринбург, РАН, УрО, Коми науч. центр, Ин-т языка, лит. и истории. 2011. — 420 с.
60. Урам Гур Уличный напев [Электронный ресурс]. — URL: [https://meras.info/udm\\_UDM/2021/09/18/uram-gurulichnyj-napev/](https://meras.info/udm_UDM/2021/09/18/uram-gurulichnyj-napev/) (дата обращения: 25.05.2022).
61. Чисталёв П. И. Коми народные инструменты. — Сыктывкар : Коми книжное изд-во, 1984. — 104 с.
62. Чудова Т. И. Образ лебедя в традиционной культуре коми (зырян) // Известия Коми научного центра УрО РАН. — 2017. — № 2 (30). — С. 86–90.
63. Хорнбостель Е., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. — М., 1987. — Ч. 1. — С. 229–261.
64. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. — Якутск : РДНТ, 1996. — 123 с.
65. Buch M. Die Wotjäken : Eine ethnologische Studie. 2. Ausg. — Helsingfors : Druckerei der Finnischen litteratur-Gesellschaft, 1882. — 190 s.
66. Wichmann J. Y. Wotjakische Sprachproben. Imauftrage der finnisch-ugrischen Gesellschaft gesammelt und herausgegeben. I. — Helsingfors, 1893. — S. 194–199.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Пример 1

САЛДАТ ГУРЪЯ  
ЧИПЧИРГАНЭН ШУДЭМ  
НАИГРЫШ РЕКРУТСКОЙ  
МЕЛОДИИ НА ЧИПЧИРГАНЕ

The musical score consists of four staves. The first staff is in 5/8 time, marked with a tempo of ♩ = 204. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The second staff is in 2/4 time, marked with a tempo of ♩ = 204. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody features eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes and a fermata over the final note. The third staff is in 5/8 time, marked with a tempo of ♩ = 204. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody features eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The fourth staff is in 2/4 time, marked with a tempo of ♩ = 204. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody features eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note.

## Пример 2

Медленно ( $\text{♩} = 108$ )

The musical score consists of five staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The second staff features a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The third staff starts with a quarter note and a triplet of eighth notes. The fourth staff begins with a quarter note and a triplet of eighth notes. The fifth staff starts with a triplet of eighth notes and ends with a double bar line.

Пример 3

The image displays a musical score for Example 3, organized into two systems. The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a melodic line. The bottom staff continues the melody with various rhythmic values and rests. The second system also consists of two staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one flat, and a melodic line that includes a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the notes. The bottom staff continues the melodic line. The third system consists of four staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a melodic line. The second staff continues the melody. The third staff shows a melodic line with a comma at the end. The fourth staff continues the melody. The fourth system consists of one staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a melodic line ending with a double bar line.

## Пример 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of 15 staves of music. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The score is organized as follows:

- Staff 1: A single note with a fermata.
- Staff 2: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 3: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 4: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 5: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 6: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 7: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 8: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 9: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 10: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 11: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 12: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 13: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 14: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 15: A sequence of notes, including a triplet of eighth notes.

### Пример 5

*Исп. Шабалин Н.А. (1901 г.р.)  
Зап. Сауикушим Б.Е., 1965 г.*

The musical score consists of two staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 78. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, including slurs and dynamic markings like 'f' and 'V'. The piece concludes with a final cadence marked with a 'V'.

## Пример 6

The image displays a musical score for Example 6, consisting of 12 staves of music. The notation is written in a single system, with each staff beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' below the staff in the second measure of the second staff. The overall structure is a single melodic line, likely for a flute or violin.

Пример 7



Пример 8





## Пример 9

The musical score for Example 9 consists of ten staves of music, all in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff features a sequence of notes with some marked with 'x' and a fermata. The second staff is a shorter melodic phrase. The third and fourth staves contain sixteenth-note runs, with the number '6' and '5' written below them respectively. The fifth staff continues with a similar rhythmic pattern. The sixth and seventh staves show melodic lines with slurs and accents. The eighth staff has a slur and an accent mark. The ninth and tenth staves are simpler melodic phrases.

Пример 10

Musical score for Example 10. The first staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first staff. The second staff contains a bass line with a quintuplet of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a final double bar line.

Пример 11

Musical score for Example 11, consisting of seven staves of music. The first staff shows a triplet of eighth notes with an accent (>) over the final note. The second staff shows a triplet of eighth notes with a slur. The third staff shows a sequence of eighth notes with a final sixteenth-note flourish. The fourth staff shows eighth notes with a sharp sign (#) on the first note. The fifth staff shows eighth notes with a sharp sign (#) on the first note and a slur. The sixth staff shows eighth notes with a slur and a fermata over the final note. The seventh staff shows eighth notes with a slur and a fermata over the final note.

## Пример 12

Musical score for Example 12, consisting of six staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The second staff features a four-measure rest followed by a sixteenth-note triplet. The third and fourth staves contain simple rhythmic patterns. The fifth staff continues the melodic line with various note values. The sixth staff concludes the piece with a double bar line.

## Пример 13

Musical score for Example 13, consisting of three staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The first staff begins with an eighth-note rest followed by a melodic line, with an '8' above the first measure. The second staff continues the melodic line with a sharp sign above a note. The third staff concludes the piece with a double bar line and a *p* dynamic marking.

Пример 14

The musical score for Example 14 consists of six staves of music in G major. The first two staves show a melodic line with an 8-measure phrase and a 4-measure phrase. The third staff is a longer melodic line with a 5-measure phrase and a 4-measure phrase. The fourth and fifth staves are shorter melodic lines. The sixth staff is a bass line with a final double bar line. The score includes various technical markings such as slurs, accents, and dynamic markings.

## Пример 15



Пример 16

The musical score for Example 16 consists of seven staves of music, all in treble clef. The first staff begins with a measure containing a triplet of eighth notes, with a bracket above it labeled '3' and a dotted line extending to the right, with the number '8' above it. The second staff continues with a series of eighth notes, ending with a half note. The third staff features a sequence of eighth notes, including a sharp sign, and concludes with a quintuplet of eighth notes labeled '5'. The fourth staff is a shorter line of four eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes labeled '3'. The sixth staff is a line of eighth notes with a sharp sign. The seventh staff is a line of eighth notes with a sharp sign.

## Пример 17

Example 17 consists of three staves of musical notation in treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows a melodic line starting with an eighth-note triplet, indicated by a bracket and the number '8' above it. The second staff contains two lines of notation, with the first line featuring a quarter note followed by two quarter rests, and the second line continuing the melodic line. The third staff shows a melodic line ending with a double bar line and a dynamic marking of *p* (piano).

## Пример 18

Example 18 consists of two staves of musical notation in treble clef. The first staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number '3' below it. The second staff shows a melodic line with a quartet of eighth notes, indicated by a bracket and the number '4' below it, followed by a quarter note and a half note.

---

*Диплом жюри конкурса*

**ФЕНОМЕН ЦЕНЗУРЫ И ЕГО ВЛИЯНИЕ  
НА РАЗВИТИЕ КИНОПРОИЗВОДСТВА  
(ОПЫТ РОССИИ И АМЕРИКИ)**

---

*ЧАЙКИНА Наталья Вячеславовна*

Национальный исследовательский Томский государственный университет

---

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность темы и постановка проблемы.** В настоящее время все больше возрастает интерес к феномену цензуры — его влиянию и оказываемым последствиям на развитие искусства. Это связано с переходом к новым принципам существования в обществе: свобода выходит на первый план, политическая цензура законодательно истребляется. Смягчаются способы воздействия государства. На смену официально закрепленному феномену цензурирования приходят ограничительные меры, которые направлены на защиту прав и свобод человека.

Кинематограф США стандартно воспринимается как модель абсолютно свободного кинопроизводства. Однако при его исследовании обнаруживается наличие ограничительных мер, которые в своем основании имеют национальный контекст и зависят от общих установок американского общества. Вместе с тем ограничительные меры способствуют трансляции американских ценностей и привлекательности кинематографической модели Голливуда.

Исходя из вышесказанного, формируется понимание того, что кинематограф не может существовать без определенных форм ограничений. В связи с этим возникает необходимость рассмотрения феномена цензурирования, как одного из факторов, влияющих на развитие кинематографа.

Таким образом, данное исследование посвящено **проблеме** становления и влияния цензуры и ограничительных мер в области отечественного и американского кинопроизводства. Охватывается значительный исторический период с начала XX в. по XXI в., что позволяет рассмотреть влияние цензурирования и ограничительных мер в совокупности с различными историко-культурными факторами.

**Степень теоретической разработанности проблемы.** Исследования феномена цензурирования в отечественном искусстве теории начали уделять внимание в большей степени в период 1990-х гг. (А. В. Блюм, Г. В. Жирков, Т. М. Горяева). Однако социокультурную сущность запретов начали изучать значительно раньше: З. Фрейд, К. Г. Юнг, П. А. Сорокин, Ю. М. Лотман и др. Вместе с этим стоит отметить, что изучению позиции власти по этому вопросу уделяется значительно меньшее внимание.



В рамках исследований, посвященных американскому кинопроизводству, большой акцент делается на изучение социокультурных особенностей кинематографа (И. Беленький, К. Разлогов, М. Мартен и др.). С прогрессивным распространением принципов «новой этики» становится невозможным игнорирование роли новых ограничительных мер в системе американского кинопроизводства. Рассмотрением этой проблемы на данный момент занимается небольшое количество исследователей, в частности Э. Скидельский, И. Тимофеев.

Таким образом, в рамках данного исследования автор обращается к тем аспектам цензурирования в области кинопроизводства, которые на данном этапе находятся на периферии гуманитарного знания.

**Цель:** обосновать влияние цензуры и новых ограничительных мер на системы отечественного и американского кинопроизводства.

Для реализации указанной цели необходимо решение следующих **задач:**

1. Рассмотреть исторические этапы становления американского и отечественного кинопроизводства, а также их особенности;
2. Изучить институты цензурирования, оказавшие влияние на судьбу фильмов;
3. Проанализировать специфику новых ограничительных мер в кинопроизводстве и их возможности;
4. Проанализировать нормативно-правовые акты, отражающие отношение власти к кинематографу;
5. Обозначить роль цензуры и ограничительных мер в сфере кинематографа.

**Объектом** исследования является феномен цензуры, **предметом** — система американского и отечественного кинопроизводства в условиях ограничительных мер.

**Хронологические рамки:** 1910–2010-е гг.

**Методология исследования.** Работа базируется на исторических и культурологических исследованиях, в рамках которых применяется описательно-сравнительное изучение феномена цензурирования посредством социально-культурного подхода, а также анализ нормативно-правовых документов. Для раскрытия темы использовались такие научные методы, как описание и систематизация, аксиологический метод, метод сравнительного анализа.

**Новизну** работы представляют следующие положения.

1. Дается анализ влияния цензуры и новых ограничительных факторов на систему кинопроизводства.
2. Впервые анализируются нормативно-правовые акты, отражающие позицию власти по вопросу цензурирования кинематографа.
3. Обосновывается тезис о том, что на смену общей **цензуре** приходят новые альтернативные механизмы ограничений и регулирования кинематографа, в том числе в рамках «новой этики», возрастных рейтингов и т. д.

Кроме того, данная работа может использоваться в качестве основы для разработки образовательных курсов по отечественному и американскому кинематографу, ориентированных на формирование объективного понимания специфики развития кино и кинопроизводства у обучающихся.

## Глава 1 СПЕЦИФИКА ФЕНОМЕНА ЦЕНЗУРИРОВАНИЯ

### 1.1. Разновидности феномена цензурирования

Источками исследований феномена цензурирования являются работы, посвященные рассмотрению социокультурной сущности запретов (Э. Тайлор, З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Адлер, П. А. Сорокин, Ю. М. Лотман и др.). Рассмотрением непосредственно феномена цензурирования занимались такие российские исследователи, как А. В. Блюм, Г. В. Жирков, Д. Л. Бабиченко, Т. М. Горяева.

Цензура является дискуссионным понятием, которому сложно дать однозначную оценку и определение. Для формирования объективной характеристики феномена необходимо рассмотреть виды цензурирования, институты, осуществляющие ее, способы осуществления.

Чаще традиционной формой цензурирования считается **идеологическая цензура**. Если обращаться к значению данного термина, можно рассмотреть определение, данное в Оксфордском толковом словаре<sup>1</sup>: цензура — подавление или запрещение любых частей книг, фильмов, новостей и т. д., которые считаются непристойными, политически неприемлемыми или представляют угрозу безопасности. В толковом словаре Ожегова<sup>2</sup> понятие цензуры выступает, как система государственного надзора за печатью и средствами массовой информации. Таким образом, идеологическая цензура накладывает запрет на произведения и информацию, которые не соответствуют основным идеям политической власти. Институтом цензурирования в рамках данной концепции выступают органы государственной власти. Среди их основных функций можно выделить: контроль, трансляция основных идей, создание нужных эталонов, противостояние духовно чуждым официальной идеологии ценностям, санкционирование, наказание.

Идеологическая цензура становится неприемлемой в демократическом обществе, провозглашающем политический плюрализм и свободу слова. В связи с этим в современном обществе более распространенной формой становится **локальное институциональное цензурирование**<sup>3</sup>. В рамках данной концепции цензором выступают локальные корпоративные институты. Информация подается с учетом внутренней политики, основных ценностей медиаизданий, «которая может соответствовать государственной информационной политике, либо расходиться с ней в каких-то аспектах»<sup>4</sup>. **Корпоративная цензура** — система ограничений, которая осуществляется компаниями в отношении своих сотрудников и партнеров для сохранения имиджа и прибыли.

В современных исследованиях<sup>5</sup> выделяют также цензурирование, обусловленное экономическими факторами. **Рыночная цензура** заставляет произведе-

<sup>1</sup> Цензура // Оксфордский английский и испанский словарь. — URL: <https://www.lexico.com/definition/censorship> (дата обращения: 25.02.2022).

<sup>2</sup> Цензура // Толковый словарь Ожегова. — URL: <https://tolkovyj-slovar-ozhegova.slovaronline.com/34678-ЦЕНЗУРА> (дата обращения: 25.02.2022).

<sup>3</sup> Гавриш А. Д. Цензура и самоцензура в современном политическом медиадискурсе США и России: сопоставительный лингвокультурологический аспект / А. Д. Гавриш, М. Р. Желтухина // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2021. — № 2. — С. 19.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Казьмина Н., Никольский А. Диалог о цензуре // Вопросы театра. — 2012. — № 1–2. С. 77.

лей информационного контента и произведений исходить из цели окупаемости, поддерживать массовые взгляды в обществе, которые получают признание общности. В частности, с таким феноменом столкнулся российский кинематограф в 1990-е гг. после отказа от идеологической цензуры и государственного планирования. Важным критерием здесь становится самоокупаемость, которая в случае коммерческого успеха фильма, повышает финансовые возможности для создания следующей картины. Таким образом, **рыночная цензура** — это система ограничений, выдвигаемая кинематографистами к своим произведениям с целью создания наиболее коммерчески выгодного продукта.

Интересно определение с точки зрения психических процессов, данное Фрейдом и отраженное в статье М. В. Зеленова<sup>6</sup>. Фрейд называет психические процессы, связанные с морально-этическим аспектом, цензорными. Цензором выступает составляющая личности, проявляющаяся как система внутренних запретов, заложенных в детстве. Исходя из этого определения, формируется одна из разновидностей данного феномена — **самоцензура**. Баева Е. О.<sup>7</sup> определяет самоцензуру, как сознательное самоограничение автора в обнародовании информации на основе неких собственных соображений. Помимо морально-этических принципов, влияющих на самоограничение, можно определить политический, идеологический конформизм людей, желание получения собственной выгоды, общественное мнение. Основное отличие самоцензуры от других форм цензурирования это то, что цензура — «явление, происходящее против воли непосредственных участников коммуникации, образующее вокруг информации «внешние рамки»<sup>8</sup>, а **самоцензура** — «явление, происходящее как бы «изнутри», исходящее от адресанта, иногда произвольно»<sup>9</sup>. Таким образом, самоцензура — это система самоограничений, исходящая «изнутри» под влиянием морально-этических принципов и конформизма человека.

Необходимо также рассмотреть способы осуществления цензуры. Выделяется предварительная цензура, предполагающая согласование информации или произведения искусства до момента их демонстрации. Предварительная цензура включает в себя просмотр материала компетентными органами, рекомендации по замене или исключению признанных нежелательными элементов, запрет или допуск материала до общности. Также можно выделить карательную цензуру, которая предполагает следующие формы регулирования: ограниченный тираж или показ; ограничение компетенций и поддержки людей или организаций, создающих нежелательный продукт; выбор места или времени с учетом ограниченных возможностей общности увидеть представленный материал.

В политическом аспекте демократических стран важным становится разграничение понятия цензуры и ограничительных мер. Современные меры, ограничивающие информационные и культурные аспекты, исходят из прав и свобод

<sup>6</sup> Зеленов М. В. Цензура: подходы к определению понятия // Ленинградский юридический журнал. — 2013. — № 1 (31). — С. 96.

<sup>7</sup> Баева Е. О. Цензура и ее влияние на культуру общества / Е. О. Баева, Д. И. Ишханова // Уникальные исследования XXI века. — 2015. — № 11 (11). — С. 88.

<sup>8</sup> Гавриш А. Д. Цензура и самоцензура в современном политическом медиадискурсе США и России: сопоставительный лингвокультурологический аспект / А. Д. Гавриш, М. Р. Желтухина // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2021. — № 2. — С. 18.

<sup>9</sup> Там же.

человека, признанных в конвенциях и других нормативно-правовых актах демократических государств. Если обращаться к опыту России, основными причинами введения ограничительных мер на момент 2018 года, С. А. Куликова<sup>10</sup> выделяет следующее: цензура и ограничения свободы массовой информации в целях защиты нравственности; цензура и защита чести и достоинства человека и гражданина; цензура и ограничения свободы на передачу, производство и распространение информации, предусмотренные законодательством о противодействии терроризму и экстремизму. Главенствующим институтом ограничения в демократическом государстве признается само общество, государство в этом случае выступает как защитник прав и свобод граждан. Таким образом, **новые ограничительные меры** — это система сдерживающих факторов демократического общества, основанная на защите прав и свобод человека.

Если давать определение цензуре в общем смысле, то цензура — система ограничений, осуществляемая отдельным институтом.

На основании всего вышесказанного выделяются следующие институты цензурирования: органы государственной власти, корпоративные институты, общество в целом и отдельный человек со своими внутренними установками.

## 1.2. Позитивные и негативные аспекты цензуры

Современный дискурс строится на вопросе необходимости и опасности цензуры в современном мире. Рассмотрим некоторые аргументы сторонников и противников политического цензурирования.

Один из аргументов базируется на бесперспективности цензуры: она не дает необходимого эффекта, который ожидают институты цензурирования. Это связывают с тем, что «запрет только подогревает интерес»<sup>11</sup>, тем самым привлекая внимание общественности, которую хотели оградить от этой информации или произведения искусства.

Один из аргументов противников цензуры основывается на том, что она разрушает людей, деятелей искусства. Многие, пройдя через испытание цензурой, не получают общественного признания при жизни, не допускаются к своей профессии, отрекаются от своего призвания. В доказательство приводятся писатели, чьи работы не публиковались, кинематографисты, чьи фильмы уходили «на полку», деятели искусства, подвергающиеся «культуре отмены» в современном обществе, произведения искусства, которые уничтожались. Все это, по мнению противников, приводит к ограничению развития культуры.

На этот аргумент отвечает полярная точка зрения, утверждающая, что полная свобода также может считаться разрушительной силой, в связи с тем, что она развращает людей, искажает ценности, моральные нормы и вкус людей. Здесь приводят в пример российский кинематограф 1990-х гг., послевоенный американский 1940–1950-х гг. Аргумент за введение цензуры в сфере искусства исходит из значения данной сферы в процессе формирования мировоззрения человека. Потребность в цензурировании связывают с «расширением культурного пространства,

<sup>10</sup> Куликова С. А. Конституционный запрет цензуры в решениях конституционного суда РФ // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Экономика. Управление. Право. — 2018. — Т. 18. — Вып. 3. — С. 331.

<sup>11</sup> Казьмина Н., Никольский А. Диалог о цензуре // Вопросы театра. — 2012. — № 1–2. — С. 62.

развитием информационного общества и значения информации в формировании образа жизни человека, ценностно-смысловой дифференциацией»<sup>12</sup>. В этой связи оправдывают необходимость контроля за качеством информации. Вседозволенность формирует «искажение нравственных норм и критериев, неадекватные социальные стереотипы и установки, ложные ценности»<sup>13</sup>, что влияет на все сферы общественной жизни. Цензура, по мнению сторонников, также способствует осуществлению важных процессов: борьба с проявлениями экстремизма, распространением вредоносных идей, противодействие моральному разложению общества.

Противники цензуры утверждают право каждого человека на выбор необходимой информации и произведений искусства, которые приемлемы лично для него. Также обращают внимание на то, что любая цензура, исходящая из желания защитить интересы общества, при определенных обстоятельствах принимает политический и идеологический окрас. Опорой цензуры являются нормативно-правовые акты, вводимые государственными органами «для стабилизации культуры и душевного спокойствия, предотвращения пороков и преступных действий»<sup>14</sup>. Однако вместе с этим цензура приводит к «ограничению и пресечению разных форм инакомыслия, отклонений от принятой политики, распространенных стандартов поведения и стереотипов сознания»<sup>15</sup>, что противоречит плюрализму демократического общества. Формирование монохромности сознания, введение единообразных критериев оценки и интерпретации способствуют разрушению критического мышления. Это ограничивает свободу мысли и развитие общества в сфере науки и культуры.

Исследователи, выступающие за введение ограничений, считают, что вкус необходимо воспитывать, морально-этические нормы транслировать. Этого можно добиться с помощью искусства. Поэтому они признают необходимость диктатуры ценностей и норм, которые осуществимы с помощью цензуры. В частности, здесь можно привести трактовку Х. Ортега-и-Гассета, заявляющего, что большинство людей не имеют собственного мнения, не обладают критическим мышлением, и поэтому мнения «следует втиснуть в людей под давлением извне, как смазочное масло в машину»<sup>16</sup>. Истинное искусство, по их мнению, способно пройти через ограничения с помощью средств выразительности (в частности, метафоричности языка), что способствует формированию у общественности критического мышления и понимания высокого искусства. В рамках российского общества сторонники цензуры ссылаются на потерю ценностных координат у населения после распада СССР: «образовалась масса людей, не обладающих надличностным сознанием и коллективной волей, утративших связную картину мира и способность к логическому мышлению»<sup>17</sup>. Самоцензура, по мнению

---

<sup>12</sup> Чиркова И. М. «Тело власти»: цензура как феномен культуры // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 2 (19). — С. 47.

<sup>13</sup> Агапова Е. А. Мимикрия цензуры в современном обществе // Гуманитарные и социальные науки. — 2015. — № 5. — С. 2.

<sup>14</sup> Иконникова С. Н. Запрет и цензура в культуре: связь и различие / С. Н. Иконникова, И. В. Леонов // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 4 (34). — С. 83.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Х. Ортега-и-Гассет, 1959.

<sup>17</sup> Агапова Е. А. Мимикрия цензуры в современном обществе // Гуманитарные и социальные науки. — 2015. — № 5. — С. 8.

сторонников, не может решить эту проблему, так как «в современных социокультурных условиях девальвации ценностей становится проблематичным ввести самоцензуру как общественную норму»<sup>18</sup>. Необходима трансляция общепринятых ценностей, которая впоследствии может помочь перейти на самоцензуру, как общественную норму.

В недостатки феномена цензурирования противники вносят неоднозначность формулировок контента, признанного нежелательным, некомпетентность государственных органов в оценке произведений искусства. Здесь же утверждается необходимость сотрудничества органов государственной власти с профессиональными сообществами деятелей искусства, владеющими пониманием восприятия и влияния искусства.

Подводя итог, можно сказать, что феномен цензурирования в современном обществе лежит в основе многих дискуссий. Однозначного определения этому феномену нет, они варьируются в зависимости от различных факторов: институтов осуществления, видов цензурирования; способов осуществления ограничений.

Несмотря на наличие полярных точек зрения по отношению к роли цензурирования, можно сказать, что введение цензуры влечет за собой проблему свободы самовыражения деятелей искусства и проблему свободы выбора у общественности. В демократическом обществе становится неприемлемым введение цензуры на законодательном уровне. Поэтому принципиальным становится разграничение политической цензуры как признака отсутствия свободы и новых ограничительных факторов как мер по защите прав и свобод человека.

## Глава 2

### ЦЕНзуРА И ОГРАНИЧИТЕЛЬНЫЕ МЕРЫ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

#### 2.1. Становление государственной цензуры в СССР

Цензура — феномен, в отрыве от которого невозможно объективно рассматривать советский кинематограф в силу большого влияния института цензурирования на функционирование кинопроизводства СССР. Рассмотрим процесс становления института цензурирования в 1910–1920-е гг.

Как утверждает Н. Н. Макарова, «дореволюционные тенденции в области киноискусства, когда кино рассматривалось в качестве развлечения, сменились после Октябрьской революции образовательным, научным, агитационно-пропагандистским направлениями»<sup>19</sup>. Наделению кинематографа такими функциями способствовало укрепление института цензурирования. В связи с этим были приняты некоторые меры для регламентации контроля над кинематографией. Первым шагом стало принятие декретов «Об учреждении Совета Народных Комиссаров (СНК)», а также «Об учреждении Государственной комиссии по просвещению

<sup>18</sup> Курова Е. Г. Актуальные проблемы цензурирования современных кинотекстов // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. — 2020. — № 4 (36). — С. 80.

<sup>19</sup> Макарова Н. Н., Свиричевская Л. И. Формирование государственной политики в отношении кинематографа в период 1917–1920-х гг. (по материалам законодательных актов в области государственного управления киноискусством) / Гуманитарно-педагогические исследования. — 2022. — Т. 6. — № 1. — С. 35.

(ГКП)» 1917 г., которые регламентировали взятие под контроль со стороны власти искусства и просвещения. В 1918 г. выходит обращение президиума Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов г. Москвы и Московской области «Ко всем товарищам, работающим в области кинематографии», которое уже непосредственно относится к регламентации содержательной части кинематографа и деятельности киностудий. В 1918 г. был основан первый орган, установивший контроль над кинопроизводством — Областной кинематографический комитет, в компетенции которого входило решение всех вопросов, связанных с кинематографом. В 1919 г. кинопромышленность национализируется, что подтверждается декретом СНК РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Наркомпроса РСФСР». Таким образом, постепенно происходит институционализация цензуры, усиливается порядок ограничений.

Постепенно централизуются и разделяются полномочия между центральными и локальными органами власти. В 1923 г. создается Комитет по контролю за репертуаром, который был наделен полномочием выдавать разрешения к постановке, в частности в области кинематографа. Одной из задач стал пересмотр всей кинопродукции, которая уже распространялась по республикам и принадлежала кинофирмам. Произведения делились на две категории. Категория «А» присуждалась произведениям, не вызывавшим идеологические сомнения и допускаясь для неограниченного проката. В категорию «Б» включались произведения, разрешенные условно, их допуск до зрителя рассматривался местными репертуарными комиссиями с учетом «характера аудитории и экономического характера мероприятий»<sup>20</sup>. «Количество подобных произведений не должно было превышать 30–35 % всего репертуара зрелищ»<sup>21</sup>. Еще одним государственным институтом стало Художественное бюро, в задачи которого входили разработка тем, заказ сценариев.

В 1924 г. учреждается Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Совкино», целью которого стало объединение всех киноорганизаций РСФСР для осуществления политического контроля. Инструкция, представленная в 1923 г., устанавливала последовательность действий по контролю за репертуаром. Запрещались самостоятельная киносъемка и демонстрация, произведение не могло быть допущено без разрешения Главного комитета по контролю за репертуаром. Главным требованием цензуры стала необходимость снимать актуальные темы современности. Для получения разрешения на прокат фильма необходимо было представить краткое содержание полностью законченного произведения со списком имеющихся надписей. Протоколы цензурной комиссии включали в себя отзыв на просмотренный фильм и решение по его дальнейшей судьбе. Решения по поводу фильмов постепенно дополняются пометками о предназначении для определенной аудитории (по профессиональной сфере, по возрасту, по территориальному признаку и др.). Запрещенные картины изымались из проката по просьбе ГРК органами ОГПУ СССР, печатались и могли выдаваться исключительно по предъявлению плана перемонтажа. Од-

<sup>20</sup> *Нежигай Э. Н.* Советская политическая цензура и киноискусство в России периода НЭПа. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-politicheskaya-tsenzura-i-kinoiskusstvo-v-rossii-perioda-nepa> (дата обращения: 25.05.2022).

<sup>21</sup> Там же.

нако не были разработаны четкие критерии, по которым могли судить цензоры. Поэтому решение по фильму носило субъективный характер.

Исторический этап 1917–1920-х гг. ознаменовался становлением кинопроизводства, как области государственных интересов, формировались государственные институты и их полномочия в сфере кинематографа, законодательно оформлялись механизмы цензурирования кинематографа. Однако данная система в 1920-е гг. не позволила вывести советский кинематограф на высокий уровень. Согласно докладной записке 1921 г. заведующего ВФКО Наркомпроса П. И. Воеводина, «за все существование фотокинодел выпустил не больше 20–25 новых негативов»<sup>22</sup>. А. Р. Насртдинова характеризует этот период следующим образом: «общественно-просветительская деятельность в сфере кинематографии не приносила доход, и разветвленная киносеть снабжалась устаревшими картинками, кинотеатры из-за не востребоваемости закрывались»<sup>23</sup>. В связи с необходимостью развития кинематографа СССР были предприняты некоторые меры. Среди них освобождение кинотеатров от промыслового налога, производственных киноорганизаций от государственного и местного налогов. В 1929 г. с целью содействия расширению производства вышло постановление СНК РСФСР, допускающее свободный прокат и сбыт научнообразовательных и политико-просветительских картин.

Как утверждает А. Р. Насртдинова, «в 1921 г. начался переход к новой экономической политике, установившей, в том числе, торгово-экономические отношения с заграницей»<sup>24</sup>. Данная мера была предпринята в связи с необходимостью привлечь зрителей в кинотеатры. В 1925 г. «прибыль от проката импортных картин составляла основной доход в киноотрасли: 79 % от общей суммы доходов»<sup>25</sup>. Эти картины также проходили через цензуру: вырезались сцены из фильмов, которые могли нарушить ценности советского зрителя. Чаще всего зарубежные картины продавались «пакетами» (в состав входили боевики, комедии, видовые картины, хроника) без возможности возврата. В таком случае редакторы обращались к перемонтажу фильмов.

С 1928 г. ГРК облагается обязанностью просматривать и давать заключение о разрешении или запрете на вывоз советских фильмов за границу. В этом случае также было необходимо показать Советскую страну в лучшем виде, не отклоняясь от идеологии. Так, к примеру, из хроникального фильма «Детские ясли» было предложено вырезать кадры, в которых были голодные дети с опухшими животами.

Закупки за рубежом были прекращены в 1928–1929 гг. Отказ от зарубежной кинопродукции был зафиксирован в постановлении «Об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кинодела в РСФСР».

Постепенно складывался образ советского кинематографа в рамках того, каким его хотели видеть органы власти и институты, наделенные цензурными

<sup>22</sup> Докладная записка заведующего ВФКО Наркомпроса П. И. Воеводина в бюджетное совещание Наркомпроса о начале кампании по производству кинофильмов. 4 июля 1921 г. // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. № 3. Д. 822. Л. 20.

<sup>23</sup> Насртдинова А. Р. Цензурный механизм в советской кинематографии 1920-х годов // Вестник ВГИК. — 2017. — № 2 (32). — С. 47.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. — С. 48.



полномочиями. Термин «социалистический режим» официально закрепляется в качестве стиля произведений искусства после употребления этого термина М. Горьким на Первом съезде советских писателей в 1934 г. В этот период происходит становление стиля, который вводил деятелей культуры в определенные рамки, вынуждая делать то, что хочет видеть государство с точки зрения идеологического воспитания населения. Не обязательно от власти должен был идти определенный заказ. Деятели культуры могли готовить работы по своему желанию, однако над ними стояла «принимающая инстанция», которая решала вопрос допуска работы.

К основным аспектам соцреализма Н. И. Лубашова<sup>26</sup> относит народность, жизненную правду, партийность, конкретность, социалистический гуманизм. Однако «искусство социалистического реализма несет в себе образ определенного отношения к действительности, но не ее самой как таковой»<sup>27</sup>. Эти особенности проявляются в таких фильмах, как «Великий гражданин» Ф. М. Эрмлера, «Депутат Балтики» И. Е. Хейфица и А. Г. Зархи, «Ленин в октябре» М. И. Ромма и др.

В результате этого формируется образ кинематографа соцреализма. Для него было характерно преобладание историко-революционных, производственных тем, а также тем труда крестьянства; достоверная передача жизни, не противоречащая идеологическим установкам советского общества; трансляция образа нового идеального мира и человека; приоритет духовного, общинности, патриотизма; создание идеального образа, не допускающего критики. К фильмам соцреализма можно отнести: «Волга-Волга» Г. Александрова, «Свинарка и пастух» И. Пырьева, «Чапаев» братьев Васильевых и др.

Таким образом, период конца 1910–1930-х гг. ознаменовался становлением советского кинопроизводства, определением кинематографа как важного инструмента идеологического воспитания населения, что поддерживалось за счет постепенной институционализации цензурирования и его законодательного оформления.

## 2.2. «Полочный кинематограф». Цензура 1960–1980-х гг.

Вторая половина 1960-х гг. стала периодом усиления цензуры в области кинематографа. В это время понятие «полка» обрело еще и географическое значение, то есть место, где хранились фильмы, не нашедшие своего зрителя. «**Полочный кинематограф**» — это фильмы, не прошедшие советскую цензуру и не допущенные к прокату.

Прежде чем найти своего зрителя в 1960-е гг., фильм должен был пройти через ряд контролирующих ведомств.

Первым был редактор, задача которого состояла в определении идейного и художественного уровня сценариев. Затем сценарий утверждался руководством и худсоветом творческого объединения, руководством студии, органами республиканских кинокомитетов, после чего попадал в Главную сценарно-редакционную коллегию Кинокомитета (ГСРК). За ней был закреплен самый широкий круг

<sup>26</sup> Лубашова Н. И. Социалистический реализм советского кино / Н. И. Лубашова, А. С. Лухтан // Аналитика культурологии. — 2015. — № 3 (33). — С. 97.

<sup>27</sup> Булавка Л. А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. — М.: Культурная революция, 2007. — С. 272.

задач и полномочий, среди которых идеологический контроль над репертуаром советского кино.

При Д. К. Орлове были образованы «кусты» — тематические группы по самым кардинальным тематическим направлениям. Создавалась группа редакторов, которая отвечала за разработку современной тематики. Каждое подобное объединение должно было обеспечивать рост и движение в правильном направлении важной тематической линии советского кинематографа. За каждым тематическим направлением устанавливался строгий перечень допустимых принципов его разработки. Именно поэтому возникает череда острейших конфликтов между властью, которая наметила единые принципы, и режиссерами, стремящимися показать новое видение той или иной темы.

За КПСС оставалось монопольное право определять и проводить политику в духовной сфере.

В. И. Фомин<sup>28</sup> также пишет о «закрытых» заключениях на сценарии, которые подготавливали не только официальные служащие комитета, но и «маслитые кинематографисты». Подобные заключения заказывались на «подозрительные» сценарии, вызвавшие у комитета сомнения по идейной или художественной части.

Необходимо также понимать на какие нормативные положения ссылались данные инстанции. Анализ таких документов, как Записка от августа 1967 г. «О современном состоянии советской кинематографии», Постановление ЦК КПСС от 7 января 1969 г. «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусств за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара», Постановление ЦК КПСС от августа 1972 г. «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» позволяют сделать определенные выводы об отношении власти к кинематографу в период 1960–1970-х гг. Среди основных тенденций, которыми не были довольны органы власти, можно выделить следующее: ориентация на односторонний показ жизни; акцентирование внимания на бытовых неурядицах, теневых сторонах жизни; слабая демонстрация героико-романтического пафоса в фильмах военно-патриотической тематики; выход фильмов, не отвечающих идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя; использование не в полной мере возможностей кинематографа для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР; отсутствие должного развития художественной кинопублицистики; небольшое количество выпущенных фильмов для детей и юношей. В связи с этим были предложены следующие решения: повышение идейно-политического и профессионального уровня деятельности учреждений культуры и искусства; принятие мер к укреплению редакционных коллективов; рекомендация творческим союзам и их партийным коллективам разработки системы мер, предусматривающих повышение общественной ответственности работников искусства за идейную направленность и художественное мастерство произведений. Немаловажную роль играет Постановление ЦК КПСС от 1971 г. «Об усилении атеистической пропаганды среди населения», согласно

<sup>28</sup> Фомин В. И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления / под ред. А. А. Нуйкина. — М.: Материк, 1996. — С. 341.

которому всем идеологическим организациям предстояло создавать различные произведения атеистической направленности.

Согласно письму Л. Кулиджанова и А. Романова, подготовленного к XXIV съезду КПСС, уже в 1971 г. наблюдались определенные достижения советского кинематографа. Среди них были выделены следующие: увеличение количества кинотеатров, сети широкоэкранных и широкоформатных кинотеатров; средняя посещаемость превысила посещаемость кинотеатров в других странах мира; общее число зрителей возросло с 4,3 млрд в 1965 г. до 4,7 млрд в 1970 г., поступление средств от показа кинофильмов по государственной киносети за пятилетие составило 4,2 млрд руб. и превысило установленные задания на 14 млн руб.

Основной причиной для недопуска фильмов в период 1960–1980-х гг. служило искажение советской действительности. В. И. Фомин<sup>29</sup> приводит в пример письма о недопуске многих фильмов, где основными причинами были «омрачение» состояния деревни, показ чрезмерного употребления алкоголя, жестокости людей. Все это, по мнению представителей цензурирующих органов, не соответствовало советской действительности, поэтому не могло быть выпущено на экран. Зачастую режиссерам предлагалось внести некоторые поправки, которые могли спасти их фильм, если же это не выполнялось, то картина не допускалась. Также причиной для недопуска могло стать присутствие религиозных мотивов или же чрезмерное «философствование».

Кинематографисты избегали возможности помещать своих героев в подлинную историю страны, ведь это был заведомо политический шаг. Это также могло стать причиной того, что картина была отправлена на «полку» в случае несоответствия взглядам власти на этот исторический этап. Такую реакцию вызвали фильмы А. Германа «Проверка на дорогах» (1971 г.), Э. Климова «Иди и смотри» (1985 г.), которые вместо трансляции пафоса и героизма советской армии во время Великой отечественной войны, сделали акцент на личностном начале, на трагической судьбе человека.

Автора, чье произведение ушло на «полку», ждал долгий путь реабилитации. Нередко он предлагал поочередно несколько сценариев, но не один из них не принимали. После этого все же режиссера могли выпустить на съемочную площадку, но проходило это под жестким контролем. Усугубилось это фактом того, что авторы работ стали активно использовать метафоры, аллегории, не позволявшие на первый взгляд увидеть всего замысла. Рассмотрение фильмов для допуска на экран ужесточилось.

Иллюстративна здесь судьба А. Аскольдова. Его дипломная работа — фильм «Комиссар» (1967 г.) — не получила одобрения со стороны цензурных институтов из-за акцента на личной трагедии человека во время Гражданской войны, а не на подвигах Красной Армии. Данное заявление расценивалось как материал, порочащий идеалы революции и ценности советского человека. Несмотря на то что А. Аскольдов согласился на требование убрать некоторые сцены из фильма, цензоры не изменили своего решения. Сам А. Аскольдов был уволен с киностудии с формулировкой «профессионально не пригоден». На этом карьера А. Аскольдова в качестве режиссера была окончена.

<sup>29</sup> Фомин В. И. Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления / под ред. А. А. Нуйкина. — М.: Материк, 1996. — С. 341.

Пятый съезд кинематографистов СССР (13–15 мая 1986 г.) стал переломным моментом в истории отечественного кинематографа. Одной из поднятых проблем на Съезде была система государственного планирования, производства и проката. В результате обсуждения основной задачей дальнейшего развития кинопроизводства становится борьба за независимость киностудий.

В 1987 г. учреждается конфликтная комиссия, основной задачей которой становится пересмотр и — в случае положительного решения — выпуск в прокат фильмов, которые были запрещены на протяжении двух десятилетий. После планомерной работы многие картины нашли своего зрителя и принесли славу отечественному кинематографу («История Аси Клячиной» А. Кончаловского, «Интервенция» Г. Полоки, «Комиссар» А. Аскольдова и др.).

1 января 1989 г. был подписан приказ о создании киноконцерна «Мосфильм». То есть киностудия фактически теряла статус государственного учреждения, становясь объединением самостоятельных студий.

Таким образом, основными последствиями Пятого съезда кинематографистов стали фактический конец политической цензуры в кино, снятие с «полки» большого количество фильмов, переход проката на рыночную экономику.

Закрепляющим отмену цензуры становится закон от 12.06.1990. Согласно данному документу, «цензура массовой информации не допускается», «не допускается монополизация какого-либо вида средств массовой информации»<sup>30</sup>.

Таким образом, феномен цензурирования охватывает кинематограф всего периода существования СССР. Период 1960–1980-х гг. сопровождался усилением цензуры, что подтверждают нормативно-правовые акты, в которых большое внимание уделяется идеологической составляющей фильмов. Официальная цензура позволяла обеспечить идеологическое воспитание советского общества, формировала единую мировоззренческую концепцию, повысила художественное значение фильмов за счет метафоричности языка. Вместе с этим этап сопровождался массовыми запретами на нежелательные темы, которые оказали большое влияние на судьбу отдельных кинематографистов и их картин. Взамен на это кинематографисты получали полную финансовую поддержку и художественную свободу, выражавшуюся в отсутствии необходимости погони за исключительно коммерческим успехом. Коммерческая цензура приходит на смену идеологической после Пятого съезда кинематографистов (1986 г.) с переходом проката на рыночную экономику.

### 2.3. 1990-е гг. — этап режиссерской свободы

В связи с резкими переменами в стране и, в частности, в сфере кинематографа после Пятого съезда кинематографистов, кинопроизводство начала 1990-х гг. приняло стихийный характер. В финансировании фильмов принимали участие всевозможные предприятия, банки, кооперативы, а также частные лица. Фильмы начали снимать те, кто мог найти деньги, вне зависимости от уровня образования и профессиональной принадлежности. В связи с этим с 1992 г. власть начинает принимать ряд нормативно-правовых актов, которые позволяют определить направление развития киноиндустрии, предложить решение вопроса финансирования, акцентировать внимание на необходимости модернизации кинотеатров, аппаратуры, образования в сфере кино.

<sup>30</sup> Закон СССР от 12.06.1990 N 1552-1 «О печати и других средствах массовой информации».

Проблемой кинематографистов в 1990-е гг. стала их неосведомленность в сферах экономики, финансирования, социологии кинематографа. Достаточно четко и кратко сложившуюся ситуацию характеризует кинокритик А. Долин: «Цензура содержания сменилась цензурой денег»<sup>31</sup>. Таким образом, государственная монополия на производство и прокат фильмов разрушается, авторы получают свободу в создании произведений, но новым барьером становится отсутствие государственного содержания проектов и законодательной базы, необходимой для развития молодого российского кинорынка. В начале 1990-х гг. организации кинематографии сохраняли практику поиска источников самофинансирования, так как выделяемые бюджетные средства покрывали расходы на 17–20 %. В сфере киноиндустрии наблюдалось постепенное уменьшение производства фильмов: «если в 1992 г. было произведено 166 кинофильмов, в 1993 г. — 137, то в 1996 г. всего 35 кинофильмов»<sup>32</sup>. Сложившаяся ситуация требовала решения данного вопроса на законодательном уровне. Поэтому с 1994 г. начинают появляться законодательные акты, обращаясь к данной проблеме (Постановление Правительства РФ «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики РФ в области отечественной кинематографии» от 30.07.1994, Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» от 22.08.1996, «Концепция развития кинематографии РФ до 2005 г.» от 18.12.1997). Первоочередной задачей стало привлечение дополнительных инвестиций в сферу кинопроизводства. К 1997 г. были выявлены основные дополнительные инвестиционные потоки, которые необходимо было ввести в течение 20 лет, а также обозначена роль государства в данном процессе: гарантированное финансирование проектов в размере не более 30 % от сметы. Тем не менее «Роскинокомитет в 1993–1997 гг. продолжал оказывать поддержку половине снимаемых в России лент»<sup>33</sup>. Происходящие процессы также привели к развитию независимых студий, кинокооперативов, а также фирм-однодневок. Это обуславливалось тем, что «финансирование производства фильмов происходило с целью легализации теневых капиталов, не связанных с кино»<sup>34</sup>.

Большое количество «полочных фильмов» в конце 1980-х — начале 1990-х гг. привлекли интерес зрителей. К середине 1990-х гг. постепенно стала уменьшаться посещаемость кинотеатров. Большое влияние на становление данной проблемы оказала видеореволюция, которая проявила себя в СССР в середине 1980-х гг., в эпоху перестройки (в Западной Европе, Японии и США данные процессы начались в 1970-х гг.). Пленка и видеокассеты изначально появлялись в качестве контрабанды. Данные процессы способствовали развитию видеопиратства. С начала 1990-х гг. растет количество телевизоров, а затем и телеканалов в российских домах. Это со временем приводит к тому, что граждане отдают предпочтение домашнему просмотру, а не походу в кино. Постсоветский кинотеатр не был обновленным, в нем все также находилась «не менявшаяся десятилетиями

<sup>31</sup> 90-е: Балабанов, пустые кинозалы, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова [видеозапись] // YouTube. — URL: <https://youtu.be/C2bfZGdyFWU> (дата обращения: 25.12.2021).

<sup>32</sup> *Ткачева Н. В.* Модель государственной поддержки Отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестник Московского университета. Серия 10 : Журналистика. — 2015. — № 6. — С. 99.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. — С. 98.

проекторная аппаратура, нещадно рвавшая пленку, плохой звук»<sup>35</sup>. В таких условиях интересовавшимся кинематографом было удобнее, как говорилось ранее, предпочти просмотр телевизора и видеокассет дома.

В это время зарубежный кинематограф получает наибольший интерес постсоветского зрителя, в отличие от отечественных картин. «У людей открылся доступ ко всей истории кинематографа. Люди тогда впервые смотрели “Звездные войны”, фильмы Спилберга, “Крестного отца” и вообще все. И на фоне этой сокровищницы, что бы не делали новые русские режиссеры, это не было настолько интересно»<sup>36</sup>. В рамках данной проблемы Правительство пыталось применить меры протекционистской политики (Постановление Правительства РФ «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики РФ в области отечественной кинематографии» от 30.07.1994, Указание ГТК РФ «О порядке ввоза на территорию РФ кино-, видеофильмов» от 6.09.1994). Однако политика, направленная на сближение с зарубежьем, и демократический строй страны не позволяли вводить серьезные ограничения по распространению зарубежного кинематографа. Поэтому отечественный кинематограф не мог стать в приоритете перед «сокровищницей» зарубежного, ранее запрещенного.

Однако взаимодействие с другими странами также привлекло их интерес к российскому кинематографу. В нормативно-правовых актах 1990-х гг. в сфере кинематографа четко прослеживается признание со стороны власти необходимости участия отечественных картин в международных конкурсах и фестивалях. Появляются произведения, получившие признание за рубежом («Самостоятельная жизнь» В. Каневского, 1991 г.; «Бесконечность» М. Хуциева, 1991 г.; «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, 1994 г.; «Год собаки» С. Арановича, 1994 г. и др.).

Еще одной тенденцией, которая активно проявляла себя в 1990-е гг., стало совместное производство фильмов с другими странами. Чаще всего встречается копродукция Франции и России («Утомленные солнцем» Н. Михалкова, 1994 г.; «Вор» П. Чухрая, 1997 г.; «Страна глухих» В. Тодоровского, 1998 г. и др.). В случае России 1990-х гг. данная тенденция, по мнению А. Чудаковой, объясняется слабо развитым российским кинопроизводством и желанием «сохранить жизнеспособность киноотрасли»<sup>37</sup>. Поэтому в 1994 г. Россия присоединилась к Европейской конвенции о совместном кинопроизводстве.

Киноискусство 1990-х гг. «переориентируется на развлекательные функции и больше не выполняет миссию трансляции культурных ценностных установок»<sup>38</sup>. Данный процесс обусловлен отменой цензуры, подразумевающей под

---

<sup>35</sup> Беленький И. В. История кино: Годы беззвучия : Кн. 1, Кн. 2 : учебное пособие / под ред. В. А. Лукова. — Москва : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. — С. 379.

<sup>36</sup> 90-е: Балабанов, пустые кинозалы, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малюкова. [видеозапись] // YouTube. — URL: <https://youtu.be/C2bfZGdyFWU> (дата обращения: 25.12.2021).

<sup>37</sup> Чудакова А. В. Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития // Государственное управление. Электронный вестник. — 2013. — № 40. — С. 81.

<sup>38</sup> Сенникова В. В. Образ героя в отечественном кинематографе : от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени / В. В. Сенникова, Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — № 27. — С. 258.

собой до 1990-х гг. трансляцию определенных государственных идей. Пропадает востребованность метафор и иносказаний, которые ранее были необходимы для передачи мысли автора и соответствия интересам власти. Молодые кинематографисты отказываются от традиций отечественного киноязыка, активно обращаясь к приемам американской киноиндустрии. Это приводит к утрате самобытных художественных ориентиров.

В целом, кинематограф 1990-х гг. можно определить как период становления, обеспечивший основу для современной киноиндустрии, в частности в области законодательства. С переходом к свободной от идеологического и политического надзора модели кинопроизводства, складывается ряд новых для отечественных кинематографистов проблем. Среди них необходимо отметить: финансирование кинопроизводства, потеря интереса зрителя к отечественному кинематографу, видеопиратство, отсталость технического оснащения кинотеатров. Поэтому данный этап сопровождался поиском способов финансирования отрасли, созданием законодательной базы для регулирования процессов в сфере образовавшегося кинорынка, определением основных задач для модернизации, способов привлечения зрителя. Большое внимание уделялось взаимодействию с иностранным кинообществом. Это отразилось в переориентации особенностей кинематографа на американские принципы, участии в международных конкурсах и фестивалях кино, практике копродукции.

#### **2.4. Современные ограничительные меры в отечественном кинематографе**

Одной из главных особенностей кинематографа 2000-х гг. является поиск национальной идеи. Данная тенденция обуславливается тем, что в 1990-е гг. и начале 2000-х гг. молодые режиссеры стремились к решительному «размежеванию со старой идеологией и отказу от киноязыка, который ее выражал»<sup>39</sup>. Желание отречься от советского опыта привело к обращению к мировому опыту, что во многом определялось процессом глобализации. В книге И. Кондакова<sup>40</sup> отмечается, что с 1991 г. была предпринята попытка внедрить в стране в качестве ценностей национальной идентичности ценности неолиберализма, тем самым обращая Россию в элемент западного цивилизационного универсума.

Если обращаться к законодательной базе 2000-х гг., то можно утверждать, что она является преемником культурной политики в сфере кинопроизводства 1990-х гг. Многие нормативно-правовые акты, принятые в последнее десятилетие XX века, остаются актуальными для XXI (Федеральный закон «О поддержке кинематографии РФ», Указание ГТК РФ «О порядке ввоза на территорию РФ кино-, видеофильмов», Постановление Правительства РФ «Об утверждении Правил по киновидеообслуживанию населения» и др.).

Нормативно-правовые акты, обнаруженные в 2000-х гг., в основном направлены на регулирование процесса модернизации в технологическом плане,

---

<sup>39</sup> Цыркун Н. А. Левая идеология в постсоветском российском кино // Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 2 (31). — С. 207.

<sup>40</sup> Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов; Государственный институт искусствознания. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011. — С. 285.

а также на формирование правовой основы для организации ЕАИС. К таким нормативно-правовым актам можно отнести Постановление Правительства РФ «О функционировании единой федеральной автоматизированной информационной системы сведений о показе фильмов в кинозалах» от 18.10.2010; Письма Министерства культуры от 21.12.2010, 07.11.2011, 15.01.2013; Приказ Министерства культуры РФ «Об утверждении требований к техническим средствам, программному обеспечению, средствам защиты информации» от 12.01.2011; Приказ Министерства культуры РФ «Об утверждении порядка обмена информацией между демонстратором фильма и оператором единой федеральной информационной системы...» от 11.05.2011.

В представленных нормативно-правовых актах об идейном содержании кинопроизведений и его контроле не упоминается. Кинопроизводство рассматривается как экономический процесс, который нуждается в технической оснащенности, модернизации. В этом отражается желание власти вывести кинематографическую отрасль на самокупаемость, делая экономику кинотеатров «прозрачной» и тем самым снижая риски неправомерного оттока прибыли с показов фильмов. Для этого вводится ЕАИС — система онлайн-отчетности о кассовых сборах в кинотеатрах. Она позволяет «обеспечить защиту исключительных прав на аудиовизуальные произведения, прав потребителей и обеспечения федерального органа исполнительной власти в области кинематографии достоверной информацией»<sup>41</sup>. Проанализированные нормативно-правовые акты подчеркивают важную роль государства в системе кинопроизводства и тем самым оставляют ему определенную сферу влияния.

Тенденция, проявляющаяся в синтезе советского опыта и постсоветского ориентира на сближение с Западом, прослеживается в системе кинопроизводства 2000-х гг. Современное финансирование кинопроизводства строится на идее необходимости государственной финансовой поддержки и желании перевести киноотрасль на самокупаемость, независимость от государственного финансирования. Пример зарубежья подсказывает возможные дополнительные источники финансирования кинопроизводства, которые активно вводятся на протяжении 2000-х гг. (консешн-бары, продакт-плейсмент, копродукция и др.). Данное противоречие в сфере организации финансирования кинопроизводства, закрепляющееся в законодательстве, приводит к затруднениям в исполнительной части. Зачастую появляются исключения из общего закона о финансировании (к примеру, государственные средства, направляемые на производство фильма, должны возвращаться полностью, либо частично, но в ряде случаев могут не возвращаться вообще). Это свидетельствует о наличии тенденции «сохранения шанса “индивидуального выхода” из сложившегося порядка»<sup>42</sup>. В результате этих процессов «главная цель реформ, проводимых в 2000–2009 гг. — вывести отрасль на самокупаемость — не была достигнута»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Федеральный закон от 27.12.2009 № 375-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации”». — С. 2.

<sup>42</sup> *Иноземцев В.* Несовременная страна: Россия в мире XXI века. — Москва : Альпина Паблишер, 2018. — С. 36.

<sup>43</sup> *Ткачева Н. В.* Модель государственной поддержки Отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестник Московского университета. Серия 10 : Журналистика. — 2015. — № 6. — С. 100.



Проблема потери интереса отечественного зрителя к российскому кинематографу, обозначенная в 1990-е гг., в 2000-х гг. решалась с помощью создания «центров российской кинематографии» (ЦРК). Такие кинотеатры брали на себя обязательство приоритетного показа российских фильмов. Их главной задачей было возрождение интереса зрителей к отечественному кинематографу. «По признанию директоров кинотеатров в рамках социологического опроса, они нередко отказывались от российских фильмов из-за их низкого художественного уровня, плохого подражания западным боевикам, слабой зрелищности, стереотипности приемов»<sup>44</sup>. Поэтому поставленные перед ЦРК задачи были достигнуты частично: центры возвращали зрителям сеансы российского кино, но их масштабы были локальны.

Задача модернизации в кинематографической сфере, поставленная в 1990-е гг., активно решалась в 2000-е. В частности, данная мера была необходима для демонстрации голливудских фильмов, пользовавшихся большим успехом. Доходы от показа этих фильмов частично финансировали последующую модернизацию старых кинотеатров. По данным М. И. Жабского<sup>45</sup>, в 2007 г. в се 11 городов-миллионников имели модернизированный кинотеатр.

«Если советская власть грешила излишней заидеологизированностью, то новая власть впала в другую крайность — излишней деидеологизации»<sup>46</sup>. Поэтому в 2000-е гг., миновав кризисы, появляется необходимость предотвращения повторения событий 1990-х гг. Соответственно, возникает и вопрос о необходимости возвращения цензуры.

В 2000-е гг. цензура трансформируется. Среди новых ограничительных мер в кинематографе можно отметить возрастные рейтинги, сокращение времени показа, заглушение бранных слов, присуждение в показе неприбыльного прокатного времени.

Данные способы цензурирования в большей степени вынуждают режиссеров «подгонять» свои работы под общие стандарты или выпускать фильмы не для показа, сохраняя задуманную идейную основу. Вместе с этим значительно уменьшается тенденция метафоричности языка в кинопроизведениях, которая была характерной мерой для избегания идеологических ограничений в советское время.

Под цензуру в классическом понимании запрета и ограничения чаще попадает нецензурная лексика и «омрачение» истории (демонстрация проблемных сторон того или иного события в истории, исторической личности, а не передача героизма предков). Как утверждает В. Иноземцев<sup>47</sup>, историческая память народа, его героизм, а также военизированность являются главным инструментом политики власти. Поэтому «черная комедия про блокаду Ленинграда»<sup>48</sup> А. Красовского «Праздник» получила ожесточенную реакцию со стороны депутатов Госдумы.

<sup>44</sup> Жабский М. И. Киноситуация в России после кризиса 1990-х годов. Реалии кризисного периода // Культура России. 2000-е годы / Государственный институт искусствознания. — Санкт-Петербург : Издательство Алетейя, 2012. — С. 653.

<sup>45</sup> Там же. — С. 658.

<sup>46</sup> Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов; Государственный институт искусствознания. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011. — С. 286.

<sup>47</sup> Иноземцев В. Несовременная страна: Россия в мире XXI века. — М. : Альпина Паблшер, 2018. — С. 40.

<sup>48</sup> Долин А. В. Миражи советского: очерки современного кино. — М. : Издательство АСТ, 2020. — С. 175.

Также за два дня до премьеры был отменен прокат французско-британской комедии А. Ианнуччи «Смерть Сталина», в которой было обнаружено «глумление над советской историей»<sup>49</sup>. В качестве законодательной базы для применения ограничений в данных случаях используется Федеральный закон «О противодействии экстремистской деятельности» от 25.07.2002.

Если обращаться к ограничениям фильмов с нецензурной лексикой, можно рассмотреть в качестве примера фильм А. Звягинцева «Левиафан». Запрещенные слова пришлось закрывать шумовыми эффектами, сам режиссер признает, что в двух-трех местах отсутствие выражений заметно. «Мы не могли поступить иначе: если бы в фильме остался мат, кто из прокатчиков решился бы показать фильм ценой потери лицензии?»<sup>50</sup>. Правовое регулирование данного процесса обеспечивает Федеральный закон «О внесении изменений в Федеральный закон “О государственном языке Российской Федерации”» от 5.05.2014. Данный акт запрещает выдачу прокатных удостоверений на фильмы с нецензурной бранью, а также их массовую демонстрацию в кинозалах.

Тенденция контроля над содержанием фильмов может проследиваться в Федеральном законе «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» от 29.12.2010. Однако данный нормативно-правовой акт предполагает контроль не над культурной ценностью содержания, а над психологическим и морально-этическим посылом детям, который передается через разнообразные источники информации. С 2012 г. система возрастных рейтингов действует в российском кинопрокате, существует пять категорий контента: «0+», «6+», «12+», «16+» и «18+». Присуждение определенного рейтинга влияет на обширность допущенной для просмотра аудитории, а также на время проката.

С формированием культуры потребления и цензура обретает новую направленность. В 2000-е гг. «возникло нечто вроде новой «полки», на которую фильмы отправлялись уже не по идеологическим, а по коммерческим причинам»<sup>51</sup>. То есть заведомо коммерчески неуспешные картины остаются недоступными для широкого экрана. По представленным М. И. Жабским данным, в 2003 г. из 61 фильма в прокате оказались только 40 (66 %), в 2004 г. — 63 %, 2005 г. — 87 %, 2006 г. — 67 %, 2007 г. — 87 %.

«В Советском Союзе многое было запрещено, и наступало такое изощрение: надо было пролезть через игольное ушко, найти форму»<sup>52</sup>. Если обращаться к советскому кинематографу, можно обнаружить метафоричность высказываний, обусловленных желанием пронести собственную идею через идеологический контроль. Примером может служить картина Э. Климова «Добро пожаловать, или По-

<sup>49</sup> Борзенко А. «В России запретили фильм «Смерть Сталина». Это законно? Это не цензура?» / Meduza, 2018. — URL: <https://meduza.io/cards/v-rossii-zapretili-film-smert-stalina-eto-zakonno-eto-ne-tsenzura> (дата обращения: 17.06.2021).

<sup>50</sup> Звягинцев А. «Это только в сказке герой побеждает зло» / беседа А. Долин // Афиша. Воздух. 2015. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/andrey-zvyaginцев-eto-tolko-v-skazke-geroy-pobezhdaet-zlo/> (дата обращения: 17.06.2021).

<sup>51</sup> Жабский М. И. Киноситуация в России после кризиса 1990-х годов. Реалии кризисного периода // Культура России. 2000-е годы / Государственный институт искусствознания. — Спб. : Издательство Алетейя, 2012. — С. 652.

<sup>52</sup> Муратова К. «Я вышла на финишную прямую, понятно?» / беседа А. Долин // Афиша. Воздух, 2014. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/kira-muratova-ya-vyshla-nafinishnyuyu-pryamuyu-ponyatno/> (дата обращения: 17.06.2021).

*сторонним вход воспрещен*» (1964 г.) — «эзоповая иносказательная пародия на социалистическую фразеологию и бюрократические нравы»<sup>53</sup>. Данный фильм может выступать и в качестве комедии, легкого фильма для детей, и в качестве метафорической работы, разоблачающей проблемы советской власти. Сериал «Пищеблок» С. Подгаевского (2021 г.), снятый по мотивам книги А. Иванова, раскрывает ту же проблематику в похожем контексте. Тем не менее здесь уже активно используются постельные сцены, атрибутика и диалоги, прямо указывающие на идею произведения, жестокие кровавые сцены. Данная тенденция свидетельствует о том, что цензура в современном кинематографе не существует в той мере, в какой существовала в советский период. Использование «эзопова языка» значительно снижается, что обуславливается отсутствием необходимости в употреблении данного метода. Массовизация культуры также влияет на данную тенденцию, значительно уменьшая элементы, непонятные для обширной аудитории. Вместе с этим формируется и новая элитарная культура. Часть режиссеров (А. Звягинцев, А. Герман-младший, К. Серебренников и др.) обращается к метафорам, тем самым собирая аудиторию, которая готова читать «второй смысл» картин.

Таким образом, можно утверждать, что кинопроизводство 2000-х гг. является синтезом советских способов управления, тенденций мирового развития и опыта 1990-х гг. В 2000-е гг. в сфере кинопроизводства вводятся новые ограничительные меры. Формирование массовизации и отсутствие контроля над идеологическим содержанием кинематографа значительно снижают роль эзопова языка, характерного для советских картин. Тем не менее зачастую табуированной остается тема истории (демонстрация неприглядной стороны любых исторических достижений народа и страны). Помимо этого, не допускается наличие нецензурной брани. Попыткой анализа содержательной части фильмов со стороны власти может являться введение возрастных рейтингов.

### Глава 3

## ЦЕНзуРА И ОГРАНИЧИТЕЛЬНЫЕ МЕРЫ В ИСТОРИИ АМЕРИКАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

### 3.1. История государственной цензуры в американском кинематографе

В конце 1908 г. в США формируется Патентный трест, «который обязал всех владельцев проекционных или съемочных аппаратов платить за лицензии на их деятельность»<sup>54</sup>. Однако Патентному тресту не удается стать монополистом в кинопромышленности, остаются и независимые компании. Борьба между этими лагерями приводит к количественному и качественному росту кинопроизводства. Другим последствием данного столкновения служит миграция киностудий на Запад. Среди причин данной миграции К. Разлогов выделяет желание кинематографистов скрыться «от всевидящего ока Т. Эдисона, имевшего монополию на использование любой киноаппаратуры»<sup>55</sup>, а также благоприятные климатические

<sup>53</sup> Зоркая Н. М. История советского кино. СПб. : Академический проект, 2005. — С. 200.

<sup>54</sup> Беленький И. В. История кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн. 2 : учебное пособие / И. В. Беленький; под ред. В. А. Лукова. — М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. — С. 40.

<sup>55</sup> Разлогов К. Э. Планета кино / Подарочные издания. Кино. — Москва : Эксмо, 2015. — С. 32.

условия Южной Калифорнии, позволяющие снимать фильмы без искусственного освещения практически целый год. Это служит территориальному обоснованию Голливуда. С этого периода и до 1930-х гг. закладываются базовые принципы кинематографа Голливуда.

Уже в это время начинают формироваться американские кинематографические формулы успеха и штампы. В частности, появляются два новых жанра: ковбойские фильмы и слэпстик-комедии. Они создаются по определенной формуле, которая позволяет обеспечить интерес зрителей. Обращаясь к комическому жанру, можно отметить Мака Сеннета, он вводит карикатурных штамповых персонажей, которые будут узнаваемы представителями любых национальностей (к примеру, образ полицейского).

В становлении принципов кинопроизводства Голливуда большую роль сыграл Гриффит и его фильм «Рождение нации». В этом фильме режиссер объединил имеющийся опыт американских и европейских кинематографистов, используя технические и драматургические приемы, создавая систему образной выразительности. Данный фильм вышел за пределы короткометража, в производство было включено рекордное количество денежных средств. Все эти особенности в совокупности привели к коммерческому успеху. Как утверждает И. Беленький, это положило начало эре «грандиозных, дорогостоящих фильмов-боевиков»<sup>56</sup>. Принцип зрелищности станет одним из основных способов привлечения аудитории к кинематографу Голливуда. Помимо этого, важен принцип промышленного производства, продиктованный Гриффитом в связи с масштабностью его замысла. Он превратил «съемки конкретного фильма в промышленное предприятие, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, техническое обеспечение, решение вопросов снабжения, использование людских ресурсов»<sup>57</sup>.

Постепенно формируется представление о значении актерской игры в привлечении зрителя в кинотеатр. Формируется система звезд. К. Разлогов<sup>58</sup> отмечает появление «персонажей-масок» (к примеру, комический образ «маленького человека» Чарли Чаплина). Также обращают внимание на актеров, которые могли завлекать в кинотеатры зрителя своим присутствием в картине.

Точкой отсчета начала цензуры в кинематографе США в данной работе обозначается 1915 г. В это время Верховный суд США вынес вердикт: «любой фильм является продукцией коммерческого предприятия и не попадает под закон о защите конституционных прав свободы слова и средств массовой информации»<sup>59</sup>. Таким образом, кинематограф стал сферой искусства, подвергающейся цензуре.

К этому времени уже была образована Национальная комиссия по просмотру художественных фильмов. Роль данной организации, образованной в 1909 г., заключалась не в осуществлении цензуры, а в отборе картин и их классификации для владельцев кинотеатров «в зависимости от количества в них

<sup>56</sup> Беленький И. В. История кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн. 2 : учебное пособие / под ред. В. А. Лукова. — М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. — С. 61.

<sup>57</sup> Там же. — С. 67.

<sup>58</sup> Разлогов К. Э. Планета кино / Подарочные издания. Кино. — Москва : Эксмо, 2015. — С. 32.

<sup>59</sup> Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа / Дон Б. Соува ; пер. с англ. И. Тарановой. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2008. — С. 6.

эротических сцен и актов насилия»<sup>60</sup>. После 1915 г. Национальной комиссии по просмотру художественных фильмов предлагалось, будучи частью отделения образования Министерства внутренних дел США, учредить группу цензоров, которая будет определять цензурную политику по всей стране.

Большое влияние на цензурную политику оказали религиозные объединения. С 1922 г. представители духовенства стали публиковать списки рекомендуемых к показу фильмов. Большую роль в этом процессе сыграл Д. Лорд. Он создал свод правил для киноиндустрии. Некоторые выдержки из правил, созданных Д. Лордом: «обнажение запрещается», «измена не подлежит изображению и оправданию», «танцы и костюмы, предполагающие непристойные движения, запрещаются», «кинофильмы не должны высмеивать религиозную веру», «продолжительные, страстные поцелуи, объятия, непристойные позы и жесты»<sup>61</sup> не допускаются. Помимо этого, налагалось вето на жестокость, гомосексуальные и межрасовые отношения, белое рабство на экране и т. д. Данные положения были учтены при составлении Кодекса У. Хейза, являвшегося главой Ассоциации продюсеров и дистрибьюторов художественных фильмов.

Одной из мер в поддержку «Кодекса Хейза» стала организация Национального легиона нравственности. Основной его задачей стало осуществление бойкотирования студий, не следующих правилам У. Хейза. В 1934 г. угрозы и действия религиозной общественности вынудили киноиндустрию разработать более строгие правила.

Новые Правила включили изобретенную главой Администрации контроля за соблюдением правил производства кинопродукции Дж. Брином «компенсацию моральных ценностей»: в любом фильме должно быть продемонстрировано «достаточно добра, чтобы компенсировать любое изображаемое в нем зло»<sup>62</sup>.

В 1934 г. была введена обязательная мера по получению от Администрации кодекса производства фильмов сертификата соответствия перед допуском выхода картины. Тем самым Дж. Брину, возглавлявшему данную инстанцию, была предоставлена возможность на внесение изменений в фильмы. Основными способами по поддержке «Кодекса Хейза» стало введение штрафов, составление списков с именами недостаточно добродетельных участников кинопроизводства.

Фильмы подвергали цензуре с помощью изменений, вносимых в сценарии еще до начала запуска фильма в производство; удаления кадров и отдельных сцен. Фильм могли запретить на последнем этапе цензурирования.

С середины 1940-х гг. независимые продюсеры и кинотеатры начали активно сопротивляться «Кодексу Хейза». Помимо недовольства, проявлявшегося в среде кинематографистов, на деятельность кодекса значительное влияние оказала ситуация, происходившая на законодательном уровне. В 1948 г. было принято решение, «положившее конец монополии студий на кинотеатральные сети»<sup>63</sup>. В результате

<sup>60</sup> Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа / Дон Б. Соува ; пер. с англ. И. Тарановой. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2008. — С. 6.

<sup>61</sup> Дарико Цулая. «Кто боится кодекса Хейса?» // Кинопоиск, 2016. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2793199/> (дата обращения: 07.12.2021).

<sup>62</sup> Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа / Дон Б. Соува ; пер. с англ. И. Тарановой. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2008. — С. 43.

<sup>63</sup> Дарико Цулая. «Кто боится кодекса Хейса?» // Кинопоиск, 2016. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2793199/> (дата обращения: 07.12.2021).

этого решения Ассоциация кинокомпаний потеряла возможность контроля за экранами. Данная ситуация способствовала активному образованию независимых кинотеатров, которые делали акцент не на решении цензоров, а на реакции публики.

Появление картин, отходящих от прежних критериев, требуемых цензурой, наблюдается в США после окончания Второй мировой войны. Именно в этот период происходит существенный слом зрительского восприятия, который больше не испытывал интереса к загнанным в рамки «Кодексом Хейза» картинам.

Здесь можно выделить еще два обстоятельства, повлиявших на появление картин, не следуемых требованиям цензуры. Во-первых, невозможность конкурировать с фильмами французской «новой волны» и итальянского неореализма, не подвергающимся цензурированию. Во-вторых, активное распространение телевидения, которое не было скованно цензурой, чем привлекало большее количество зрителей.

В 1952 г. кинопродукция получает конституционную защиту, выносится постановление: «Выражение идей посредством художественного фильма пользуется защитой свободы слова»<sup>64</sup>. После этих событий цензура не истребляется полностью, но она значительно уменьшается. Единственным основанием для цензуры остается наличие «непристойности» в картинах. Вместе с этим религиозные, политические и другие организации все еще пытаются воздействовать на данные процессы, выступая против показа определенных фильмов.

Официально «Кодекс Хейза» был отменен в конце 1960-х гг.

Таким образом, в период 1910–1930-х гг. формируется специфика американского кинематографа. Важным институтом, позволяющим обеспечить воспитание граждан и трансляцию американских ценностей в период 1910–1960-х гг., стала официально закрепленная цензура, исходившая от власти под давлением религиозных объединений. Причинами отмены «Кодекса Хейза» в конце 1960-х гг. стали смена ценностных ориентиров общества после окончания Второй мировой войны, невозможность конкурировать со свободными фильмами французской «новой волны», итальянского неореализма, а также с телевидением.

### 3.2. Реорганизация кинопроизводства в США в 1960-е гг. «Новый Голливуд»

Конец 1950-х — начало 1960-х гг. ознаменовались для кинопроизводства США не только переходом от цензурирования к свободе, но и «кризисом, упадком и потерей лидирующих позиций»<sup>65</sup>. Среди причин Е. А. Пигалев выделяет потерю студиями монополии на рынки сбыта, прекращение пакетной дистрибуции фильмов, усиление телевидения и сокращение зрительской аудитории. Среди основных отличительных черт данного периода отмечают: свобода самовыражения, отказ от исключительно коммерческой направленности кинематографа, внимание киностудий к актуальным проблемам и запросам общества.

Становлению кинематографистов «Нового Голливуда» способствовали события после Второй мировой войны, характеризующиеся пересмотром моральных принципов и устоев общества.

<sup>64</sup> Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа / Дон Б. Соува ; пер. с англ. И. Тарановой. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2008. — С. 8.

<sup>65</sup> Пигалев Е. А. Система кинопроизводства США в условиях «Нового Голливуда» // European Science. — 2016. — № 1 (11). — С. 11.

Большое влияние на падение классической системы Голливуда оказали социальные проблемы. Война существенно изменила человеческое сознание, оказав большое влияние на различные сферы социальной жизни. Д. Коростелева говорит о росте «обеспеченного среднего класса, принесшего с собой новый образ жизни, запросы и почти неограниченную страсть к потреблению, способствовавшие формированию и окончательному закреплению «потребительской философии», интересом которой стала не сама жизнь как физическое существование, а улучшение ее качества как самостоятельная цель»<sup>66</sup>. В этот период искусство уходит либо в сферу экспериментирования, либо в сферу досуга.

Падение моральных ценностей и канонов в 1950-е гг. также послужило причиной для появления молодежного движения протеста, захватившего западное общество в 1960-е гг. Для них характерны непримиримость в отношении устоявшегося миропорядка, разрыв с прошлым, открытость к новым поискам.

Большие масштабы протеста отражаются в движениях 1960-х гг.: «в защиту гражданских прав, демонстрации протеста против войны во Вьетнаме и “студенческой революции”»<sup>67</sup>.

В этот период закладываются основные моральные и культурные установки, характерные для современности. На смену культа индивидуального успеха и материального благополучия приходит культ простоты и коллективного постижения истины, на место конформизма как ценности — высокая оценка способности быть непохожим на других.

Кризис Голливуда 1960-х гг. привел к резкому снижению производства фильмов. Вместе с этим США в этот период заявляет о себе как экономически процветающей стране. В этот период «начинается бурный рост независимых компаний и малобюджетного кинематографа, хотя и не имевшего собственного механизма проката, зато более точно просчитывавшего “своего” зрителя»<sup>68</sup>. За основу фильмов «Нового Голливуда», как утверждает Д. Коростелева, берутся реализм и обсуждение волнующих вопросов (в противовес театральности и искусственности старого голливудского кино); пересмотр устоявшихся норм морали, демифологизация идеалов; эксперименты с кинолентами; символы контркультуры 60-х гг. (насилие, рок-музыка, наркотики, протест и т. д.).

Период 1960-х гг. для американского кинематографа ознаменован политизацией и общей интеллектуализацией общества, технологическим развитием. Это приводит к появлению контркультуры и в рамках кинопроизводства. Появляются попытки демонтировать аппарат восприятия, заложенный «Классическим Голливудом». Меняется эстетика фильма; прослеживается уход от шаблонности к режиссерской передаче; отказ от голливудских стилистических приемов, линейного повествования; используется музыкальное сопровождение как отражение смысловой позиции. В фильме появляется модель альтернативного поведения, романтизируется образ героя-гангстера. Появляется новый тип маргинального героя, что избавляет его от необходимости быть носителем положительного, этического ориентира.

---

<sup>66</sup> Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/print/sendvalues/199/> (дата обращения: 14.04.2022).

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же.

Марсель Мартен<sup>69</sup> выделяет три тенденции, которые возникли в кинематографе 1960-х гг.: дедраматизация (нейтрализация языка, разрушающая ранее установленные приемы драматизации), «прямое окно» (поиск объективного в содержании), «новое кино» (появление «новых волн» в кинематографе и проявление феноменологического видения).

Одним из представителей режиссеров-контркультурщиков стал А. Пенн, предпринявший попытку «пересмотра системы акцентов в традиционных жанрах американского кино и сумевший восстановить связь в первую очередь с молодым зрителем»<sup>70</sup>. В фильме «Бонни и Клайд» (1967 г.) режиссер демонстрирует гангстерскую пару 1930-х гг. как жертву произвола полиции. Социальный контекст способствует поддержанию данного образа: в условиях неприятия войны во Вьетнаме и набирающего обороты протестного движения, правоохранительные органы воспринимались как «орудие насилия, а сопротивление им — как романтическое приключение»<sup>71</sup>.

В трилогии Ф. Копполы «Крестный отец» главные персонажи-гангстеры представляются трагическими героями в силу кризиса организованной преступности в США. В этом цикле прослеживается отход от классической голливудской модели не только в альтернативной модели поведения персонажей, но и в сочетании гангстерского фильма, семейной саги и социально-политического памфлета. В этом прослеживается смешение жанров, что было недопустимо для «Классического Голливуда».

Данный период сопровождался растерянностью кинематографистов перед происходящими изменениями, поэтому проявилась практически полная режиссерская свобода, обусловленная желанием найти новые способы достижения прибыли и выхода из кризиса. Фильмы «Нового Голливуда» носили в большей мере авторский характер, для них уже не характерен тот контроль со стороны студий, который был в кинопроизводстве «Классического Голливуда». В этот период формируется понятие «независимого» кинематографа. Т. Адорно<sup>72</sup> говорит о свободе кинематографа от массовизации и коммерциализации. Данный феномен он объяснял случайностью и непрофессионализмом молодых режиссеров.

Если рассматривать историю развития жанров в «Новом Голливуде», то пик периода пришелся на выход политических фильмов, отражающих состояние американского общества после войны во Вьетнаме («Таксист», М. Скорсезе, 1976 г.). Со становлением молодежи как основной аудитории, кинематографисты практически отказываются от жанров, которые были характерны для классического периода: комедии, вестерны, пеплумы. Появляются новые жанры: фильмы ужасов, триллеры, фантастика, которые набирают популярность. «Спрос на подобные киноленты привел к тому, что киностудии со временем начали массовый выпуск продукции в парадигме востребованных жанров, большинство из которых оказались шаблонными и низкокачественными»<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Мартен М. Заметки о кинематографе 70-х годов. — ВНИИК, 1978. — С. 117.

<sup>70</sup> Разлогов К. Э. Планета кино / Подарочные издания. Кино. — Москва : Эксмо, 2015. — С. 285.

<sup>71</sup> Там же. — С. 288.

<sup>72</sup> Майзель Е. Уроки американского андеграунда. Негативная диалектика кино // Искусство кино. — 2021. — № 3/4. — С. 62.

<sup>73</sup> Пигалев Е. А. Система кинопроизводства США в условиях «Нового Голливуда» // European Science. — 2016. — № 1 (11). — С. 14.



Постепенно развлекательная составляющая фильмов вытесняла политическую. Как утверждает Е. А. Пигалев, чемпионами кассовых сборов всё чаще становились музыкальные комедии, возвращалась мода на исторические фильмы. Постепенно американское общество возвращалось к стабильности, отходя от тенденции поиска. Это привело к тому, что период «Нового Голливуда» закончился к 1980-м гг.

Таким образом, «Новый Голливуд» ознаменован временем режиссерской свободы. Также необходимо отметить, что этот период в кинопроизводстве Голливуда сопровождался кризисом, упадком и потерей лидирующих позиций. Исходя из представленных данных можно утверждать, что возможность полной свободы в кинопроизводстве возникает в период кризиса, когда становятся необходимы риски и поиск новых путей для возвращения кинематографа на лидирующие позиции.

### 3.3. Новые ограничительные меры в американском кинопроизводстве. Возрастные рейтинги и влияние «новой этики»

После отмены «Кодекса Хейза» в 1967–1968 гг. была разработана рейтинговая система экспертизы кинофильмов, основанная на установлении возрастных особенностей восприятия информации. В динамике перехода от «Кодекса Хейза» к возрастным рейтингам прослеживается эволюция механизмов самоконтроля, при которой изначально образованные под давлением консервативной общественности и объединившейся с ней власти, цензурные практики, перешли в демократическое русло, предполагающее добровольное самоограничение на основании рекомендаций по особенностям психологического восприятия различных возрастных групп.

С момента появления возрастных рейтингов, возрастной ценз переосмыслился и совершенствовался. Современная система возрастных рейтингов в Голливуде представляет следующие обозначения. Категория «G» — фильмы, рассчитанные на широкую аудиторию и демонстрируемые без ограничений (присуждается семейным комедиям и мультфильмам; не присваивается жанрам хоррора и триллера); «PG» — просмотр рекомендуется совместно с родителями (отсутствуют эротические эпизоды и сцены с использованием наркотиков); «PG-13» — детям, не достигшим 13 лет, просмотр нежелателен (отсутствуют сцены с насилием, но могут присутствовать неконкретизированные эпизоды с наркотиками и выражения, связанные с эротическими сценами); «R» — лица, не достигшие 17-летнего возраста, допускаются на фильм только в сопровождении одного из родителей (могут содержать эротические сцены, эпизоды с употреблением наркотиков, нецензурную брань, фрагменты с насилием и т. д.); «NC-17» — лица 17-летнего возраста и младше на фильм не допускаются (может содержать откровенные эротические моменты, соответствующий сленг, эпизоды с чрезвычайным насилием; не подразумевает, что фильм является непристойным или порнографическим)<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Юдин К. А. Контроль над детством по-американски: семейный кинематограф США в период «холодной войны» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. — 2020. — № 2. — С. 73; Рейтинговая система МРАА // Кинопоиск. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/mpaa/> (дата обращения: 07.12.2021).

Организация, которая определяет возрастной ценз — Американская кино-ассоциация. Ее цель: помощь родителям в определении подходящих фильмов для просмотра их детьми. Оценки выставляют сами родители, которые на ротационной основе входят в правление администрации по классификации и рейтингам.

Возрастные рейтинги представляют собой меру определенных ограничительных принципов. Это обуславливается тем, что с присуждением рейтинга определяется масштаб аудитории, которая может быть допущена к просмотру фильма. Помимо этого, многие кинотеатры не берут в прокат фильмы, получившие рейтинг NC-17, их также запрещено рекламировать в средствах массовой информации. То есть возрастные рейтинги способны ограничивать коммерческий успех фильма, тем самым сдерживая кинематографистов в спектре используемых инструментов для реализации своей идеи и привлечения зрителя. Вместе с этим данная система не подразумевает ограничений, исходящих со стороны власти, здесь ограничителем выступает общество, которое присуждает фильму определенный рейтинг, и сами кинематографисты, готовые обращаться к самоцензуре для достижения коммерческого успеха.

Понятие «новая этика» рождается из многочисленных современных полемик, рассматривающих вопросы нравственности и морали. Оно закрепилось «для описания разных явлений и форм поведения, которые в большинстве случаев не запрещены уголовным кодексом, но запрещены формально не существующим этическим»<sup>75</sup>. Определение концепции «новой этики» в США, по мнению А. Гусейнова, основывается на «моралистическом повороте общественного сознания, направленного на очищение общепринятых ценностных установок от колониализма, расизма, сексизма и других форм империализма»<sup>76</sup>. Фактически эти принципы получили выражение в общественных движениях против дискриминации женщин (MeToo), расизма (Black Lives Matter), за открытую гендерную идентичность. Для США принципы «новой этики» не являются чем-то значительно новым. Многие ее принципы лежат в основе ценностных установок американцев на протяжении долгих лет. Однако новизна данного этического подхода определяется «полноправным включением так называемых меньшинств в общественную жизнь и аннигиляцией самого понятия меньшинства в нравственном сознании общества»<sup>77</sup>.

Обращаясь к книге А. В. Трепаковой<sup>78</sup>, в которой рассматриваются основные американские ценности, можно обратить внимание на ценность равноправия. Данное положение является основополагающим принципом, рождающимся в спорах о «новой этике». Идея равенства заложена в главном юридическом документе Америки: «Все люди созданы равными»<sup>79</sup>. Однако выражение «все люди»

<sup>75</sup> Красильникова Н. «О старом по-новому: почему нам пришлось переосмыслить этику, которую мы итак знали» // Афиша Daily, 2020. — URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/17798-o-starom-po-novomu-pochemu-nam-prishlos-pereosmyslit-etiku-kotoruyu-my-i-tak-znali/> (дата обращения: 14.04.2022).

<sup>76</sup> Гусейнов А. А. Что нового в «новой этике»? // Вестник прикладной этики. — 2021. — № 58. — С. 91–92.

<sup>77</sup> Там же. — С. 105.

<sup>78</sup> Трепакова А. В. Ценности американского кино: жанры, образы, идеи: книга для чтения по курсу «Культурология». — Москва : Книжный Дом Университет, 2007. — С. 103–111.

<sup>79</sup> Декларация независимости // Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство / пер. Жидкова О. А. — М. : Прогресс, Универс, 1993. — С. 25.

является полисемантическим, поскольку категория свободных людей в отдельные периоды истории включала в себе различное значение. В период создания Декларации (1776) рабы, индейцы, заключенные исключались из этого числа. То есть первоначальный принцип равенства предполагал равноправие отдельной части общества. Со временем группа равных людей начала расширяться. В современной Америке идея равенства особенно ярко выражается в расовом и гендерном аспектах.

«Концепция мультикультурализма как феномена взаимодействия культур, степени и механизмах их влияния друг на друга стала одной из главенствующих в общественно-политической мысли США за последние десятилетия»<sup>80</sup>. Это объясняется неоднородностью американской нации в этническом и расовом аспектах. Проявлением тенденции принятия мультикультурализма служит «расширение прав всех видов меньшинств, культивирование их ценностей»<sup>81</sup>. Это позволяет расширить свободу каждого представителя общества. Вместе с этим говорится и об обратном эффекте: происходит «разобшение многочисленных меньшинств»<sup>82</sup>.

Особую роль в трансляции тенденции мультикультурализма занимает кинематограф, «всегда претендовавший на идеологическую и политическую роль в жизни граждан, учитывая его массовую доступность и популярность»<sup>83</sup>. С приходом «новой этики» и пропаганды принципа равенства, появляется необходимость создания «иллюзии» расового и гендерного равенства. Требование инклюзивности в кинематографе или на телеэкране порождает квоты «на представителей различных полов, гендеров, рас, ориентаций»<sup>84</sup>. С одной стороны, это возможность дать слово всем социальным группам. С другой стороны, выбор сотрудников происходит не на основе их профессиональных качеств, а на основе требования видеть все равноправные социальные группы, диктуемого либеральным обществом. Тем самым руководство повышает массовость своего продукта, следуемого мировым трендам. В. Пастернак видит в этом большую проблему, утверждая, что тем самым кинематографисты «наносит колоссальный вред искусству, вместо художественных задач навязывая ему рекламно-пропагандистско-политические»<sup>85</sup>.

Важную роль играет и «культура отмены». Е. Ю. Валюкевич определяет ее как «практику осуждения, порицания, или отказа от поддержки публичной персоны за то, что она, по мнению общественности, совершила проблематичное действие или высказала оскорбительное мнение»<sup>86</sup>. «Культура отмены» базируется на желании сделать общество более толерантным, расширить права меньшинств

---

<sup>80</sup> Халилов В. М. Мультикультурализм в американском кино / В. М. Халилов, Е. В. Хилькевич // США и Канада: экономика, политика, культура. — 2009. — № 11 (479). — С. 91.

<sup>81</sup> Там же.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> Пастернак В. «Искусство — уже власть»: где грань между этикой и цензурой? // Афиша Daily, 2020. — URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/17883-iskusstvo-uzhe-vlast-gde-gran-mezhdu-etikoy-i-cenzuroy/> (дата обращения: 25.12.2021).

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Валюкевич Е. Ю. Культура отмены как феномен 21 века / Е. Ю. Валюкевич, К. С. Плаксина // Студенческий вестник. — 2021. — № 15 (160). — С. 41.

путем подрыва репутации тех людей, кто мешает исполнению данной задачи. С одной стороны, институт репутации позволяет стимулировать контроль людей за своими публичными высказываниями. С другой стороны, не исключается возможность клеветы на публичных личностей, распространяется ограничение свободы слова.

Э. Скидельский<sup>87</sup> обозначает главным последствием «культуры отмены» возникновение «нового тоталитаризма». По мнению исследователя, принятие идентичности приводит к новой форме нетерпимости по отношению к чужим взглядам. Данная концепция исключает возможность сомнения, критического мышления даже при условии отсутствия оскорбления.

Данная точка зрения постепенно получает поддержку и среди других исследователей. К примеру, И. Тимофеев говорит: «мы стоим на пороге принципиально нового типа отчуждения и принципиально нового тоталитаризма, который скрывается за лозунгами либеральной демократии»<sup>88</sup>. Та же проблема рассматривается театральным режиссером К. Богомоловым в его манифесте «Похищение Европы 2.0». «Функции преследования и изоляции не ликвидированы, а делегированы от государства обществу. Современный западный мир оформляется в Новый этический рейх со своей идеологией — «новой этикой»<sup>89</sup>. Исходя из этого, можно говорить о том, что основным институтом цензурирования становится само общество.

Таким образом, возрастные рейтинги и принципы «новой этики» (в частности, «культура отмены» и требование инклюзивности) рассматриваются как система новых ограничительных мер, главным институтом которых является само общество.

### 3.4. Система кинопроизводства США.

#### Поддержка государства и построение взаимовыгодных отношений между кинематографистами и властью

Система кинопроизводства Америки уникальна: она базируется на принципах рыночной экономики, где государство выполняет функции стимулирования.

Основные меры стимулирования и поддержки со стороны власти, которые указывает П. В. Данилов<sup>90</sup>: частичное освобождение от уплаты налога на прибыль, предусматривающее снижение в среднем на 20–30 %; возврат киностудиям части затрат на производство фильма, при условии их совершения на территории данного административно-территориального образования; выделение грантов

---

<sup>87</sup> Скидельский Э. «Новая этика» не угрожает демократии на Западе — а в России заставляет говорить о социальном неравенстве / Э. Скидельский ; пер. с англ. И. Кун. — URL: <https://meduza.io/feature/2021/02/17/pochemu-novaya-etika-vstrechaettakoe-soprotivlenie-v-rossii-i-grozit-li-ona-demokratii-na-zapade> (дата обращения: 16.03.2021).

<sup>88</sup> Тимофеев И. Сумерки Запада? Новый тоталитаризм, рефлексия и свободная мысль. — URL: <https://russiancouncil.ru/en/analytics-and-comments/interview/twilight-of-the-west-the-new-totalitarianism-reflection-and-free-thought/> (дата обращения: 16.03.2021).

<sup>89</sup> Богомолов К. Похищение Европы 2.0. // Новая газета, 2021. — URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/02/10/89120-pohischie-evropy-2-0> (дата обращения: 16.12.2021).

<sup>90</sup> Данилов П. В. Особенности государственного регулирования развития кинематографии в странах Северной Америки / П. В. Данилов, Т. В. Ртищева // Петербургский экономический журнал. — 2015. — № 4. — С. 53.

специализированными организациями, фондами, обеспечивающими финансирование независимого от студий-мейджоров кинопроизводства, тематика которого способствует формированию благоприятного имиджа штата; освобождение от уплаты налога с продаж; беспроцентное предоставление объектов съемки, находящихся на территории штата.

В основном налоговые льготы осуществляются на региональном уровне. Данная система представляет выгоду не только для кинематографистов, она также служит способом развития регионов. Это одна из разновидностей системы киносубсидий. Ее суть заключается в возмещении части затрат на производство фильма со стороны власти региона взамен на косвенную рекламу региона (отражение достопримечательностей региона в определенных фильмах увеличивает процент культурного туризма), взаимодействие «кинопроизводственных предприятий с региональными кинокомиссиями, которые контролируют финансовые расходы на организацию киносъемочного процесса и осуществляют первичный подбор продюсерам локаций, реестра потенциальных контрагентов по переезду, размещению съемочной группы, освоению утвержденных съемочных объектов, устанавливают минимальный уровень расходов, которые кинопродюсеры должны совершить на территории штата»<sup>91</sup>. Тем самым повышается уровень культурного туризма после выхода фильма, а во время съемок появляется спрос на региональную рабочую силу, которая представляет свои услуги кинематографистам.

Если обращаться к концепции Т. Адорно, то в рамках процесса капитализации инициатором ограничительных мер выступает уже не политическая власть, а людские массы, мировые стандарты, а также сами кинематографисты. «Комбинируя типовые ситуации, фильмы манипулируют эффектами, формируя столь же стандартизированную аудиторию, систематически приучаемую к комфортному и предсказуемому воздействию легко считываемых и интерпретируемых сообщений»<sup>92</sup>. То есть, стремясь контролировать общество, предлагая ему стандартизированную, автоматически становящуюся привлекательной информацию, кинематографисты подвергают себя ограничениям в эксперименте и передаче собственного видения. В рамках данной концепции свободным представляется исключительно авторский кинематограф, для которого характерен культ автора, «контролирующего все этапы производства и обладающего полным суверенитетом снимать только то и только так, как он считает нужным»<sup>93</sup>.

Если сравнивать систему государственной поддержки кинопроизводства США и России, можно определить следующие особенности. Во-первых, Ф. В. Ковтонюк<sup>94</sup> выделяет роль государственного капитала, который в США не выступает как необходимый элемент. В то время, как в России остаются некоторые особенности советской модели. «К ним относятся КВО, которые существуют за счет бюджетного финансирования и занимаются кинопрокатом фильмов по ре-

<sup>91</sup> Данилов П. В. Особенности государственного регулирования развития кинематографии в странах Северной Америки. — С. 53.

<sup>92</sup> Майзель Е. Уроки американского андеграунда. Негативная диалектика кино // Искусство кино. — 2021. — № 3/4. — С. 61.

<sup>93</sup> Там же. — С. 65.

<sup>94</sup> Ковтонюк Ф. В. Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России // Экономический журнал. — 2016. — № 1 (41). — С. 137.

гионам, а также муниципальные кинотеатры, которые напрямую сотрудничают с бюджетными киноvideопрокатными организациями»<sup>95</sup>.

Во-вторых, в США механизмы государственной поддержки кинопроизводства значительно отличаются от тех, которые характерны для России и европейских стран. В США «отсутствуют квоты в отношении иностранных фильмов, как и субсидирование на государственном уровне, а поддержка киноиндустрии на уровне штатов и через программы федерального уровня незначительна по сравнению с государственным субсидированием в других странах»<sup>96</sup>. Это еще раз доказывает, что кинопроизводство США построено на принципах рыночной системы экономики.

В-третьих, в США не существует понятия безвозмездного финансирования отрасли кинопроизводства, которое было характерно, в частности, для СССР. Отношения власти и кинематографистов во многом построены на принципе взаимовыгоды.

Самыми яркими примерами вовлечения кинематографистов в публичную дипломатию США являются фильмы, которые были сняты при поддержке военных или спецслужб. В этом случае кинематографисты получают консультации от профессионалов, реквизит, предоставляемый военными, тем самым сокращая уровень затрат и делая фильм максимально приближенным к реальности. В обмен на это кинематографисты обязаны согласовывать сценарии с теми структурами, с которыми они сотрудничают. Поэтому зачастую при подобном сотрудничестве в фильмах формируется положительный образ армии («Лучший стрелок», 1986 г., Т. Скотт; «Закон доблести», М. Маккой, С. Во, 2012 г.; «Поезд на Париж», К. Иствуд, 2018 г.). Если сюжет фильма не совпадает с «официальной точкой зрения США на события, связанные с военными действиями, правительство и военное командование отказываются помогать в съемках»<sup>97</sup>. Данную систему сложно отнести к форме цензурирования. Обуславливается это следующими принципами: кинематографисты сами выбирают сотрудничество с силовыми структурами, тем самым предоставляя власти возможность вносить поправки в сценарий; в случае если Министерство США запрашивает изменения сценария, составляется определенное соглашение, регулирующее обязательства сторон.

Помимо фильмов, затрагивающих тему военных и спецслужб, механизмы публичной дипломатии прослеживаются и в других жанрах. Образ благосостоятельности, социальной справедливости, свободы и безопасности раскрывается в мельчайших символах сюжета. В этом случае очень важно рассмотреть понятие самоцензуры. Зачастую сомнительные моменты подаются таким образом, чтобы минимизировать их негативную составляющую, многие моменты могут игнорироваться, заменяться шаблонными сюжетами, которые в большинстве случаев пользуются большим спросом, в результате чего производители получают большую выгоду. Во многом система самоцензурирования строится на принципе взаимовыгодности отношений кинематографистов и власти. Участвуя в постро-

<sup>95</sup> Ковтонюк Ф. В. Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России // Экономический журнал. — 2016. — № 1(41). — С. 137.

<sup>96</sup> Артамонова У. З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США // Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН. — 2020. — № 2. — С. 113.

<sup>97</sup> Там же. — С. 115.

ении идеального образа страны, кинематографисты получают аудиторию и за рубежом («Великий Гэтсби», 2013 г., Б. Лурман; «Минари» 2020 г., Ли Айзек Чун; «Маленькая мисс Счастье», 2006 г., Д. Дэйтон, В. Фэрис; «В погоне за счастьем», 2006 г., Г. Муччино).

Таким образом, рассмотрение роли государства в организации кинопроизводства представляется важным в связи с тем, что это иллюстрирует рамки дозволенных ограничений со стороны власти. На примере кинопроизводства США демонстрируется отсутствие цензуры, исходящей от политической власти, что обуславливается отсутствием прямой финансовой зависимости кинопроизводства от государства, а также построением взаимовыгодных отношений. В этом случае политическая власть выполняет функцию регулятора. Возможность ограничений со стороны власти рассматривается в случае заключения договора о сотрудничестве в создании фильма, основанного на взаимовыгодных отношениях и обусловленный желанием обеих сторон в построении подобных отношений. Также важен элемент самоцензурирования, который исходит напрямую от кинематографистов, желающих привлечь как можно большую аудиторию к своим работам.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной работы на примерах этапов становления американского и отечественного кинематографа было рассмотрено влияние цензуры и новых ограничительных мер.

В исследовании были рассмотрены основные виды цензуры: идеологическая, корпоративная, рыночная, самоцензура; основные институты цензурирования: государственная власть, корпоративные институты, общество в целом и отдельный человек со своими внутренними установками. Среди основных способов осуществления ограничений были выделены согласование, редактирование, применение санкций.

В рамках исследования были рассмотрены полярные точки зрения по поводу влияния цензуры на развитие искусства. Позиция, выступающая за введение цензуры, выделяет следующие аргументы: свобода искажает моральные нормы и вкус людей; вкус людей необходимо воспитывать, прививая ценности и нормы; система ограничений позволяет защитить права и свободы человека; истинное искусство способно пройти через ограничения с помощью художественных средств выразительности. Позиция, выступающая против введения цензуры, основывается на следующих аргументах: цензура бесперспективна, потому что подогревает интерес публики; ограничения разрушают судьбу отдельных деятелей искусства и их работ, то есть замедляется процесс развития культуры; введение единообразных критериев приводит к разрушению критического мышления; некомпетентность государственных органов в оценке произведений искусства.

С целью определения влияния цензуры на американский и отечественный кинематограф в данном исследовании были выделены три этапа истории цензурирования: официально закрепленная цензура, режиссерская свобода, новые ограничительные меры.

Период официально закрепленной цензуры, который в данной работе рассматривается на примерах кинопроизводства США (1910–1960-е гг.) и СССР

(1920–1980-е гг.), сопровождается восприятием кинематографа властью как инструмента воспитания и пропаганды. Главным институтом цензурирования является власть.

Возможность полной свободы в кинопроизводстве возникает в период кризиса, когда становятся необходимы риски и поиск новых путей для возвращения кинематографа на лидирующие позиции. Данный вывод подкрепляется анализом американского кинематографа 1970–1980-х гг. и отечественного 1990-х гг.

В демократическом обществе принципиальным становится разграничение понятия цензуры и новых ограничительных мер. Цензура как инструмент власти по воспитанию и пропаганде, который законодательно истребляется в демократическом государстве. Новые ограничительные меры как принципы защиты прав и свобод человека. Главным институтом цензурирования при существовании новых ограничительных мер в большей степени становится общество, государство выступает в качестве регулятора. К новым ограничительным мерам в США относятся: принципы «новой этики» — культура отмены, требования инклюзивности; возрастные рейтинги; самоцензурирование и построение взаимовыгодных отношений с властью. В России: финансовое сопровождение, возрастные рейтинги, назначение невыгодного прокатного времени, ограничение бранной лексики.

В результате исследования был сделан основополагающий вывод. Нельзя утверждать, что между феноменом цензурирования и творческими успехами в кинематографе существует жесткая корреляция. Однако необходимо признать, что цензура и новые ограничительные меры являются одним из факторов, который в совокупности с другими особенностями создает специфику кинематографа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. 90-е: Балабанов, пустые кинозалы, эпоха VHS. Обсуждают Долин, Сельянов, Стишова, Малукова. [видеозапись] // YouTube. — URL: <https://youtu.be/C2bfZGdyFWU> (дата обращения: 25.12.2021).
2. Агапова Е. А. Мимикрия цензуры в современном обществе // Гуманитарные и социальные науки. — 2015. — № 5. — С. 2–9.
3. Артамонова У. З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США // Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН. — 2020. — № 2. — С. 110–122.
4. Баева Е. О. Цензура и ее влияние на культуру общества / Е. О. Баева, Д. И. Ишханова // Уникальные исследования XXI века. — 2015. — № 11 (11). — С. 88–91.
5. Бельский И. В. История кино: Годы беззвучия : Кн. 1, Кн. 2 : учебное пособие / под ред. В. А. Лукова. — М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008. — 416 с.
6. Богомолов К. Похищение Европы 2.0. // Новая газета, 2021. — URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2021/02/10/89120-pohislenie-evropy-2-0> (дата обращения: 16.12.2021).
7. Борзенко А. «В России запретили фильм «Смерть Сталина». Это законно? Это не цензура?» / Meduza, 2018. — URL: <https://meduza.io/cards/v-rossii-zapretili-film-smert-stalina-eto-zakonno-eto-ne-tsenzura> (дата обращения: 17.06.2021).
8. Булавка Л. А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. — М. : Культурная революция, 2007. — 272 с.
9. Валюкевич Е. Ю. Культура отмены как феномен 21 века / Е. Ю. Валюкевич, К. С. Плаксина // Студенческий вестник. — 2021. — № 15 (160). — С. 10–14.



10. Гавриш А. Д. Цензура и самоцензура в современном политическом медиадискурсе США и России: сопоставительный лингвокультурологический аспект / А. Д. Гавриш, М. Р. Желтухина // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — 2021. — № 2. — С. 16–27.
11. Гусейнов А. А. Что нового в «новой этике»? // Ведомости прикладной этики. — 2021. — № 58. — С. 91–106.
12. Данилов П. В. Особенности государственного регулирования развития кинематографии в странах Северной Америки / П. В. Данилов, Т. В. Ртищева // Петербургский экономический журнал. — 2015. — № 4. — С. 48–55.
13. Дарико Цулая «Кто боится кодекса Хейса?» // Кинопоиск, 2016. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2793199/> (дата обращения: 07.12.2021).
14. Декларация независимости // Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательство / пер. Жидкова О. А. — М. : Прогресс, Универс, 1993. — 766 с.
15. Докладная записка заведующего ВФКО Наркомпроса П. И. Воеводина в бюджетное совещание Наркомпроса о начале кампании по производству кинофильмов. 4 июля 1921 г. // ГА РФ. Ф. А-2306. Оп. № 3. Д. 822. Л. 20.
16. Долин А. В. Миражи советского : очерки современного кино. — М. : Издательство АСТ, 2020. — 391 с.
17. Жабский М. И. Киноситуация в России после кризиса 1990-х годов. Реалии кризисного периода // Культура России. 2000-е годы / Государственный институт искусствознания. — Санкт-Петербург : Издательство Алетейя, 2012. — С. 647–670.
18. Закон СССР от 12.06.1990 N 1552-1 «О печати и других средствах массовой информации».
19. Звягинцев А. «Это только в сказке герой побеждает зло» / беседовал А. Долин // Афиша. Воздух. 2015. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/andrey-zvyaginцев-eto-tolko-v-skazke-geroy-pobezhdaet-zlo/> (дата обращения: 17.06.2021).
20. Зеленов М. В. Цензура: подходы к определению понятия // Ленинградский юридический журнал. — 2013. — № 1 (31). — С. 94–103.
21. Зоркая Н. М. История советского кино. — СПб. : Академический проект, 2005. — 511 с.
22. Иконникова С. Н. Запрет и цензура в культуре: связь и различие / С. Н. Иконникова, И. В. Леонов // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 4 (34). — С. 80–89.
23. Иноземцев В. Несовременная страна: Россия в мире XXI века. — М. : Альпина Паблишер, 2018. — 404 с.
24. Казьмина Н., Никольский А. Диалог о цензуре // Вопросы театра. — 2012. — № 1–2. — С. 61–80.
25. Ковтонюк Ф. В. Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России // Экономический журнал. — 2016. — № 1 (41). — С. 10.
26. Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов; Государственный институт искусствознания. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011. — 1024 с.
27. Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы // Киноведческие записки. — 2002. — № 60. — URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/199/> (дата обращения: 14.04.2022).
28. Красильникова Н. «О старом по-новому: почему нам пришлось переосмыслить этику, которую мы итак знали» // Афиша Daily, 2020. — URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/17798-o-starom-po-novomu-pochemu-nam-prishlos-pereosmyslit-etiku-kotoruyu-my-i-tak-znali/> (дата обращения: 14.04.2022).
29. Куликова С. А. Конституционный запрет цензуры в решениях конституционного суда РФ // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Экономика. Управление. Право. — 2018. — Т. 18. — Вып. 3. — С. 330–337.
30. Культура России. 2000-е годы / под ред. Костиной Е. П. — СПб. : Алетейя, 2012. — 863 с.

31. Курова Е. Г. Актуальные проблемы цензурирования современных кинотекстов // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. — 2020. — № 4 (36). — С. 75–84.
32. Лубашова Н. И. Социалистический реализм советского кино / Н. И. Лубашова, А. С. Лухтан // Аналитика культурологии. — 2015. — № 3 (33). — С. 96–99.
33. Майзель Е. Уроки американского андеграунда. Негативная диалектика кино // Искусство кино. — 2021. — № 3/4. — С. 59–68.
34. Макарова Н. Н., Свиричевская Л. И. Формирование государственной политики в отношении кинематографа в период 1917–1920-х гг. (по материалам законодательных актов в области государственного управления киноискусством) / Гуманитарно-педагогические исследования, 2022. — Т. 6. — № 1. — С. 34–42.
35. Мартен М. Заметки о кинематографе 70-х годов. — ВНИИК, 1978. — С. 117.
36. Муратова К. «Я вышла на финишную прямую, понятно?» / Беседовал А. Долин // Афиша. Воздух, 2014. — URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/kira-muratova-ya-vyshla-nafinishnyuyu-pryamuyu-ponyatno/> (дата обращения: 17.06.2021).
37. Насртдинова А. Р. Цензурный механизм в советской кинематографии 1920-х годов // Вестник ВГИК. — 2017. — № 2 (32). — С. 45–55.
38. Нежигай Э. Н. Советская политическая цензура и киноискусство в России периода НЭПа. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-politicheskaya-tsenzura-i-kinoiskusstvo-v-rossii-perioda-nepa> (дата обращения: 25.05.2022).
39. Пастернак В. «Искусство — уже власть»: где грань между этикой и цензурой? // Афиша Daily, 2020. — URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/17883-iskusstvo-uzhe-vlast-gde-gran-mezhdu-etikoy-i-cenzuroy/> (дата обращения: 25.12.2021).
40. Пигалев Е. А. Система кинопроизводства США в условиях «Нового Голливуда» // European Science. — 2016. — № 1 (11). — С. 11–15.
41. Постановление Правительства РФ от 30.07.1994 N 895 «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии».
42. Разлогов К. Э. Планета кино / Подарочные издания. Кино. — Москва : Эксмо, 2015. — 407 с.
43. Рейтинговая система МРАА // Кинопоиск. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/mraa/> (дата обращения: 07.12.2021).
44. Сенникова В. В. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени / В. В. Сенникова, Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — № 27. — С. 251–262.
45. Скидельский Э. «Новая этика» не угрожает демократии на Западе — а в России заставляет говорить о социальном неравенстве / пер. с англ. И. Кун. — URL: <https://meduza.io/feature/2021/02/17/pochemu-novaya-etika-vstrechaetkoe-soprotivlenie-v-rossii-i-grozit-li-ona-demokratii-na-zapade> (дата обращения: 16.03.2021).
46. Соува Дон Б. 125 запрещенных фильмов: цензурная история мирового кинематографа / пер. с англ. И. Тарановой. — Екатеринбург : Ультра.Культура, 2008. — 543 с.
47. Тимофеев И. Сумерки Запада? Новый тоталитаризм, рефлексия и свободная мысль. — URL: <https://russianscouncil.ru/en/analytics-and-comments/interview/twilight-of-the-west-the-new-totalitarianism-reflection-and-free-thought/> (дата обращения: 16.03.2021).
48. Ткачева Н. В. Модель государственной поддержки Отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестник Московского университета. Серия 10 : Журналистика. — 2015. — № 6. — С. 92–112.
49. Трепакова А. В. Ценности американского кино: жанры, образы, идеи : книга для чтения по курсу «Культурология». — Москва : Книжный Дом Университет, 2007. — 111 с.
50. Указ Президента РФ от 15 апреля 1994 г. № 785 «О протекционистской политике Российской Федерации в области отечественной кинематографии и мероприятиях в связи со 100-летием мирового и российского кинематографа».

51. Федеральный закон от 22.08.1996 № 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации».
52. Федеральный закон от 27.12.2009 № 375-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации».
53. Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2010 г. N 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию».
54. *Фомин В. И.* Кино и власть: Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления / под ред. А. А. Нуйкина. — М. : Материк, 1996. — 370 с.
55. *Халилов В. М.* Мультикультурализм в американском кино / В. М. Халилов, Е. В. Хилькевич // США и Канада: экономика, политика, культура. — 2009. — № 11 (479). — С. 91–106.
56. Цензура // Оксфордский английский и испанский словарь. — URL: <https://www.lexico.com/definition/censorship> (дата обращения: 25.02.2022).
57. Цензура // Толковый словарь Ожегова. — URL: <https://tolkovyj-slovar-ozhegova.slovaronline.com/34678-ЦЕНЗУРА> (дата обращения: 25.02.2022).
58. *Цыркун Н. А.* Левая идеология в постсоветском российском кино // Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 2 (31). — С. 205–215.
59. *Чирскова И. М.* «Тело власти»: цензура как феномен культуры // Международный журнал исследований культуры. — 2015. — № 2 (19). — С. 47–57.
60. *Чудакова А. В.* Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития // Государственное управление. Электронный вестник. — 2013. — № 40. — С. 78–88.
61. *Юдин К. А.* Контроль над детством по-американски: семейный кинематограф США в период «холодной войны» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия : Гуманитарные науки. — 2020. — № 2. — С. 68–80.

*Номинация*  
*«Театральное, хореографическое и цирковое искусство»*

---

***Первая премия***

**НОВАЯ ДРАМА В РЕПЕРТУАРЕ МАЛОГО ТЕАТРА  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.**

---

*БОНДАРЕНКО Арина Сергеевна*  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС

---

**ВВЕДЕНИЕ**

На исходе XIX столетия русский театр вступил в новую историческую фазу. Решительное и радикальное обновление основ драматического искусства произошло под воздействием двух взаимосвязанных факторов — возникновения «новой драмы» и становления на ее основе режиссерского типа театрального мышления и творчества. По существу, в России именно «новая драма» инициирует формирование режиссуры как искусства создания целостного сценического произведения. Вслед за К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко к драматургии новейшего порядка обращаются В. Э. Мейерхольд и Н. Н. Евреинов, К. А. Марджанов и А. Я. Таиров, Ф. Ф. Комиссаржевский и В. Г. Сахновский. В работе над пьесами Г. Ибсена и А. Чехова, М. Метерлинка и А. Блока, К. Гамсуна и Л. Андреева, Г. Гауптмана и А. Стриндберга формируется новый тип театра и театральности. Сделанные на этом пути эстетические открытия последовательно «примеряются» режиссерами к мировой классике и меняют ее традиционный сценический облик. (Показательные примеры: «Дон Жуан» 1910 года на сцене Александринского театра или «Гамлет» 1911 года на сцене Московского Художественного театра.)

Вопреки ведущей тенденции театрального развития, на московской императорской сцене места для новой профессии не нашлось и дело продолжалось вестись по старинке. Разумеется, режиссеры в штате имелись, но режиссуры как таковой Малый театр еще не знал. Его редкие обращения к новейшей европейской драматургии связаны прежде всего не с режиссерской волей, а с актерскими интересами. Актеры Малого театра ценили в пьесе мировоззренческую ясность, четко организованный сюжет, интересно выписанные роли, выигрышные сценические ситуации и положения. Они были замечательно технически оснащены и приспособлены к исполнению старого репертуара — от Мольера и Шиллера до Гоголя и Островского. По характеристике П. А. Маркова, они «крепко помнили правила своего актерского ремесла и любили в театре сильные чувства, яркие краски и хорошие ясные слова», но для воплощения образов новейшей драмы их искусство «не имело необходимых профессиональных средств»<sup>1</sup>. «Новая драма»

---

<sup>1</sup> Марков П. А. Новейшие театральные течения // О театре. В 4 т. / П. А. Марков. — М., 1974. — Т. 1. — С. 255.

с ее усложненными психологическими коллизиями, недосказанностью диалогов, затаенными подтекстами и непривычными художественными типами оставалась за пределами их творческих устремлений. Из всего Чехова, родоначальника «новой драмы» в России, на сцене Малого игрались только его водевили, а из всего Ибсена — преимущественно национально-исторические драмы.

Тем не менее то одно, то другое название из драматургии новейшего типа время от времени волею актеров появлялось на афише. Мария Николаевна Ермолова не принимала декадентства, символистские драмы ее не привлекали, поздний Ибсен ей был чужд, но при всем том сыгранная ею фру Альвинг в «Привидениях» вошла в сокровищницу русского актерского искусства. Александр Павлович Ленский не разгадал в Чехове хорошего драматурга и рекомендовал ему бросить писать для театра, но с его восприятием Ибсена дело обстояло иначе: он надеялся воплотить образ доктора Штокмана на сцене<sup>2</sup>, а роль епископа Николаса в «Борьбе за престол» сыграл с глубоким проникновением в суть ибсеновского образа. Александр Иванович Южин всерьез интересовался Леонидом Андреевым, проявлял внимание к Ибсену, собирался сыграть чеховского Дорна. Как отмечал П. А. Марков, именно с его деятельностью во главе труппы связано активное привлечение «новой драмы» в репертуар: «При нем впервые проникли на императорскую сцену Леонид Андреев, Оскар Уайльд, Бернард Шоу»<sup>3</sup>. Этот репертуарный список можно дополнить именами Августа Стриндберга, Станислава Пшибышевского, Артура Шницлера. Постановки их пьесы опровергают расхожее мнение, что «Малый театр строго-настрога закрыл двери перед модернистской драматургией»<sup>4</sup>.

Тема «новой драмы» в репертуаре Малого театра до сих пор не становилась предметом отдельного театроведческого исследования. Этому есть свое объяснение. Модернистские пьесы, поставленные в начале века на московской императорской сцене, ни количеством, ни качеством постановок «не тянут» на четко прочерченную репертуарную *линию*, скорее, на тонкую, то и дело прерывающуюся *нить* в общем потоке репертуара. По месту и значению в исторической судьбе Малого театра эту ниточку нельзя сравнить ни с линией символизма и импрессионизма в жизни и творчестве МХТ, ни с общей репертуарной установкой режиссуры Мейерхольда начала века. Но означает ли это, что она не имела вообще никакого значения в истории Малого театра? П. Н. Сакулин призывал увидеть ценные элементы этих постановок, пусть не во всем и не до конца удавшихся: «Насколько позволяли разные обстоятельства, нередко лежавшие вне театра, Малый театр улавливал и биение современности, как русской, так и западной (...). Делалось это, правда, в недостаточной степени, но все же делалось»<sup>5</sup>.

Раскрытию содержания данного творческого опыта и посвящена настоящая научная работа. Ее методологической базой являются исследования, воссоздающие культурно-исторический контекст обозреваемого периода и его театраль-

<sup>2</sup> См.: Ленский А. П. Статьи. Письма. Записки. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 145.

<sup>3</sup> Марков П. А. Южин // О театре. — Т. 2. — С. 171.

<sup>4</sup> Чхиквишивили Д. И. Александр Иванович Сумбатов-Южин: Жизнь и творчество. — Тбилиси, 1982. — С. 278.

<sup>5</sup> Сакулин П. Н. Малый театр в последней четверти XIX века // Московский Малый театр. 1824–1924. — М., 1924. — С. 418–419.

эстетическую проблематику<sup>6</sup>. Теоретическую основу работы составляют книги и статьи, посвященные поэтике новейшей европейской драмы и ее восприятию в России<sup>7</sup>.

Историки Малого театра так или иначе обращались к теме, вынесенной в название работы. Особое место в литературе вопроса занимает фундаментальный научный труд Н. Г. Зографа, подробно освещающий общее положение дел в Малом театре на рубеже веков, ценный обилием представленного в нем фактографического материала<sup>8</sup>.

Тема взаимоотношений Малого театра с изменившейся современностью не единожды затрагивалась маститыми театральными критиками<sup>9</sup>. Проблему исполнения ролей в «новой драме» рассматривали авторы статей и книг о ведущих артистах старшего поколения при характеристике позднего этапа их творчества<sup>10</sup>. Работа художников Малого театра обзорно освещается в трудах историков русского театрально-декорационного искусства, более подробно и конкретно — в работе Е. И. Струтинской<sup>11</sup>. Дополнительные сведения о постановках «новой драмы» на сцене Малого театра предоставляют мемуары очевидцев и непосредственных участников событий тех лет<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> Театр. Книга о новом театре / [переиздание 1908 года]. — М., 2012; Кризис театра / [переиздание 1908 года]. — М., 2012; В спорах о театре / [переиздание 1914 года]. — М., 2012; *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. — Прага, 1929; *Берковский Н. Я.* Литература и театр. — М., 1969; *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. — М., 1989; *Его же.* Русское режиссерское искусство: 1908–1917. — М., 1990; *Вислова А. В.* «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. — М., 2000; *Литаврина М. Г.* Пути русского театрального символизма: метод. пособие. — М., 2002.

<sup>7</sup> См.: *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. — М., 1979. — С. 50–203, 268–309; *Бабичева Ю. В.* «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века: до 1917 г. — Л., 1987. — С. 481–493.

<sup>8</sup> См.: *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. — М., 1966.

<sup>9</sup> См.: *Амфитеатров А. В.* Маски Мельпомены. — М., 1910; Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск, 2004; *Кугель А. Р.* Театральные портреты. — Л., 1967; *Кизеветтер А. А.* Театр: Очерки, размышления, заметки. — М., 1922; *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. — М., 1924; Московский Малый театр. 1824–1924. — М., 1924. — С. 347–488.

<sup>10</sup> См.: *Эфрос Н. Е.* М. Н. Ермолова: К 50-летию сценической деятельности. — М., 1920; *Филиппов В. А.* Актер Южин: Опыт характеристики. — М.; Л., 1941; *Марков П. А.* О театре. Т. 2: Театральные портреты. — С. 153–177; *Пажитнов Л. Н.* А. П. Ленский. — М., 1998; *Янковский М. О.* Ибсен на русской сцене // Собр. соч. В 4 т. / Г. Ибсен. — М., 1958. — Т. 4. — С. 747–794; *Безроднова Е. В.* М. Н. Ермолова в пьесах Ибсена // Современные гуманитарные исследования. — 2011. — № 5 (42). — С. 106–130.

<sup>11</sup> *Власова Р. И.* Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. — Л., 1984; *Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX века: очерки. — М., 2002; *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века. — М., 1999; *Струтинская Е. И.* Художники Малого театра. XX век. — М., 2014. — С. 8–70.

<sup>12</sup> *Теляковский В. А.* Воспоминания. — Л.; М., 1965; *Нелидов В. А.* Театральная Москва: сорок лет московских театров. — М., 2002; *Смирнова Н. А.* Воспоминания. — М., 1947; *Южин-Сумбатов А. И.* Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. — М., 1951; *Яблочкина А. А.* 75 лет в театре. — М., 1960; *Тираспольская Н. Л.* Жизнь актрисы. — Л., 1962; *Щепкина-Куперник Т. Л.* Дни моей жизни: Воспоминания: [электронное издание]. — М., 2005; *Гзовская О. В.* Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской. — М., 1976; Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни: Письма, статьи: Воспоминания современников. — М., 1974; *Гоголева Е. Н.* На сцене и в жизни. — М., 1989; *Марков П. А.* Книга воспоминаний. — М., 1983.

## Глава 1

### РЕЖИССЕРЫ МАЛОГО ТЕАТРА И «НОВАЯ ДРАМА»

К началу XX столетия Малый театр в чем-то существенном перестал совпадать с умонастроениями зрителей, отражать в зеркале своей сцены изменившийся «дух времени». Благодаря игре артистов его спектакли еще продолжали доставлять знатокам настоящие театральные наслаждения, но уже не затрагивали так остро душевных струн публики, как делали это раньше, в эпоху общественного подъема. Критики констатировали упадок Малого театра и гадали о причинах падения его искусства: «Резко ли изменилось за последнее время направление искусства, жизнь ли чересчур быстро шагнула вперед, стала сложнее, капризнее, разнообразнее — или просто, удовлетворенные и самодовлеющие, остановились в своем олимпийском величии недавние боги, решив, что дальше идти в деле творчества — некуда? Может быть и то, и другое, и третье вместе»<sup>13</sup>.

Искусство Малого театра А. В. Амфитеатров называл «школой трезво понятого реализма, желающего и способного видеть в жизни — жизнь, а не метафизические загадки, в мире — мир, а не отвлеченное представление о мире»<sup>14</sup>. Несовпадение модернистской эстетики и поэтики «новой драмы» с корневыми реалистическими основами искусства Малого театра всем было очевидно и не подлежало сомнению. Главное затруднение состояло в том, что роли в пьесах Ибсена и Чехова, Уайльда и Андреева, Гауптмана и Стриндберга нельзя было играть в привычных актерских тонах и красках. Вместе с тем для актеров, дороживших сложившейся исполнительской традицией, невозможно было и полностью отрешиться от традиционной актерской манеры. В этой двойственности сценических заданий кроется причина многих успехов хороших артистов Малого театра в новейшей европейской драматургии. Суть проблемы заключалась в том, что эстетика и поэтика модернистской драмы в чем-то существенном не совпадала ни с реалистической школой актерства, идущей от М. С. Щепкина, ни с героико-романтической традицией игры, идущей от П. С. Мочалова. В этом противоречии заключалась основная драматическая коллизия постановок «новой драмы» на московской академической сцене. Поиск точек соприкосновения обеих исполнительских линий с непривычной драматургией стал основной задачей для актеров Малого театра.

Другая сторона проблемы связана с режиссурой Малого театра, точнее, с ее отсутствием. В. А. Теляковский писал, что «если бы в те времена спросить, кто действительно режиссирует пьесы в Малом театре, то ответить было бы трудно, — да никто, в сущности, этим и не интересовался, и такого вопроса не пришлось бы в голову задать. Режиссировали же пьесу сами артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их общую работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение»<sup>15</sup>. В сущности, штатный режиссер исполнял обязанности распорядителя сцены. В его ведении находилась исключительно постановочно-обстановочная сторона дела. Он подбирал для пьесы подходящий павильон из име-

<sup>13</sup> Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск, 2004. — С. 552.

<sup>14</sup> Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. — М., 1910. — С. 231.

<sup>15</sup> Теляковский В. А. Воспоминания. — С. 83–84.

ющихся в запасниках (или заказывал декоратору новый по ремаркам автора), обеспечивал наличие необходимого реквизита, размечал какие «шумы» в каких сценах нужны, в согласии со сложившейся системой амплуа распределял роли и при подготовке многофигурных картин руководил статистами. Содержание репетиций сводилось к техническим разводкам исполнителей по «говорильным местам» и удобным для них мизансценам.

Существа взятой в работу пьесы (ее образности, атмосферы, природы конфликта) режиссер не затрагивал, взаимоотношениями действующих лиц не занимался. Никто из труппы не доверил бы ему столь ответственного дела, как истолкование роли. При необходимости за помощью обращались либо к автору пьесы, либо к кому-то из опытных коллег, а с мнением режиссера не очень-то считались. Авторитетный А. И. Южин выражал общее закулисное убеждение, когда заявлял, что «роль режиссера не может быть творческой»<sup>16</sup>.

Учитывая подобное отношение труппы к режиссуре, за постановку пьес нередко брались актеры, мало занятые в репертуаре или вовсе оставившие сцену: А. К. Ильинский, А. А. Федотов, О. А. Правдин, Н. М. Падарин. При распределении ролей они ориентировались на пожелания труппы, а всю работу по постановке спектакля вели по установившемуся шаблону.

Этому шаблону следовал и весь штатный режиссерский корпус. Типичной фигурой в этом отношении был Алексей Михайлович Кондратьев. В книге К. Л. Рудницкого он охарактеризован как «торопливый и безвкусный ремесленник»<sup>17</sup>. Особыми талантами этот «театральный брендмейстер», как отозвался о нем Немирович-Данченко<sup>18</sup>, не отличался, пьесы выбирал в основном из разряда кассовых поделок и всю постановочную работу сводил к более-менее приемлемому распределению ролей.

Описанная ситуация с режиссурой продлилась в Малом театре довольно долго, чуть ли не до середины XX столетия. Ф. Н. Каверин, в 1918 году поступивший в студию при Малом театре и, наряду с другими воспитанниками выступавший в народных сценах, вспоминал: «Замечания режиссуры сводились к тому, что на репетициях мы слышали: “Перейдите поправее”, “Станьте реже”, “Больше гнева” и т. п.»<sup>19</sup> Мечтавший о самостоятельной режиссуре, он однажды поинтересовался у С. И. Платона, «как делается мизансцена», и услышал в ответ: «Делается, душечка, очень просто... “Железная стена”<sup>20</sup>. Последний акт. Сцена короля с сыном. Кабинет. Письменный стол. Король — Южин, принц — Остужев. Александр Иванович глух на правое ухо, Остужев — на левое. Надо их повернуть к суфлерской будке так, чтобы им было слышно. Вот вам, душечка, и мизансцена»<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Князь Александр Иванович Сумбатов-Южин : Воспоминания. Статьи. Исследования. — М., 2007. — С. 312.

<sup>17</sup> Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство : 1898–1907. — С. 259.

<sup>18</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. В 4 т. Т. 1 : Письма : [1879–1907]. — М., 2003. — С. 206.

<sup>19</sup> Каверин Ф. Н. Воспоминания и театральные рассказы // Малый театр : официальный сайт. — URL: <https://www.maly.ru/news/4618> (дата обращения: 15.01.2021).

<sup>20</sup> «Железная стена» («Его величество») — пьеса Б. К. Рынды-Алексеева, поставленная на сцене Малого в 1923 году.

<sup>21</sup> Каверин Ф. Н. Указ. соч.



В последней четверти XIX века главным режиссером служил Сергей Антипович Черневский (1879–1901) — человек, бесконечно преданный театру, первым на академической сцене начавший использовать постановочные открытия мейнингенцев. Кое-что из его новшеств впоследствии пригодилось.

В начале XX столетия его сменил Иван Степанович Платон (1901–1907), скептически относившийся к общей ситуации «образцовой» сцены, во многом разуверившийся, лишенный подлинно творческой решимости изменить бытующий в труппе порядок вещей. Комедия, трагедия, драма — ему было все равно, что ставить, хоть на основной сцене, хоть на сцене Нового театра<sup>22</sup>. Нечуткость Платона к стилю автора особенно явственно проявилась в постановке модернистских пьес, не имевших сложившейся исполнительской традиции: «Золотое руно» С. Пшибышевского (1906), «Адвокат Стенсгор (Союз молодежи)» Г. Ибсена и «Факел в тайнике» Г. Д'Аннунцио (1907).

Александр Павлович Ленский (1907/1908), сменивший Платона в должности главного режиссера, потерпел крушение в безнадежных попытках реформировать основы искусства Малого театра.

С его уходом из театра власть над труппой, а затем и над репертуаром сосредоточил в своих руках Александр Иванович Южин (с 1909 г.). Провозгласив актера главной фигурой театра, он поставил во главу угла занятость актеров и начал составлять репертуар «под труппу». По воспоминаниям Т. Л. Щепкиной-Куперник, при выборе пьес он руководился не только актерскими интересами, но «старался найти созвучность между репертуаром Малого театра и пробуждающимся интересом зрителя к новому, революционно звучащему репертуару»<sup>23</sup>.

С приходом Южина к руководству труппой Малый театр начинает чаще включать модернистские пьесы в свой репертуар. Среди новых названий: «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио (1908) и «Сестры из Бишофсберга» Г. Гауптмана (1908); «Литература» А. Шницлера (1909) и «Кукольный дом» Г. Ибсена (1911). Последовательно обращаются к модернистской драматургии режиссеры И. С. Платон («Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и «Привидения» Г. Ибсена, 1909, «Саломея» О. Уайльда, 1917), С. В. Айдаров («Герцогиня Падуанская» О. Уайльда и «Обширная страна» А. Шницлера, 1912, «Романтики» Д. С. Мережковского и «Флорентийская трагедия» О. Уайльда, 1917), Е. А. Лепковский («Профессор Сторицын» Л. Андреева, 1912, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, 1916).

Разговор о «новой драме» в репертуаре Малого театра следует начать с постановок зудермановских пьес прежде всего потому, что **Герман Зудерман** стоял на перепутье старого и нового в театре. Он не предлагал публике «мистических глубин» символизма, был чужд модернистской прихотливости формы. Мораль его пьес была несложна и, что важно, облечена в доступную форму. Его драмы и комедии представляли собой точно дозированное сочетание традиционной театральности с новизной психологических коллизий: «Человек, стоящий на сломе

<sup>22</sup> Императорский новый театр, открывшийся в 1898 году в «Шеллапутинском доме», задумывался как своего рода филиал московских императорских театров. Новый театр, как его стали называть, расценивался как своего рода «запасная» сцена Малого театра, на которой актерская молодежь могла бы раскрыть свои дарования. А. П. Ленский перенес в него свои старые постановки, игравшиеся на утренниках (в частности, поставленный двумя сезонами ранее «Бой бабочек» Г. Зудермана).

<sup>23</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний об актерах Малого театра // Малый театр : официальный сайт. — URL: <https://www.maly.ru/news/748> (дата обращения: 28.08.2021).

двух культурных исторических эпох — уходящей патриархальной и наступающей машинно-буржуазной, — вот его герой, который стремится остаться человеком в мире утверждающейся бесчеловечности»<sup>24</sup>. Остросовременный «нерв» содержания драматург облакал в сценически выигрышные ситуации и положения. В них «было что играть». Актерам это давало возможность четко обрисовать роль и блеснуть своим мастерством в ударных местах. Это не могло не иметь успеха у публики, воспитанной на сходных по структуре «хорошо сделанных» пьесах, от Крылова и Шпажинского до Невежина и Немировича-Данченко. В репертуаре Малого театра они занимали свое законное место, и включение в этот ряд пьес Зудермана закономерно. К тому же и в целом пафос творчества немецкого писателя близок общему гуманистическому пафосу русской драматургии.

Первое обращение Малого театра к драматургии Зудермана произошло в сезоне 1895/1896 года. Драма «Родина» произвела впечатление «архаичного анахронизма», и С. В. Васильев (Флеров) назвал ее скучной «даже в исполнении на лучшей русской сцене».

Сюжет драмы завязан на идее женской эмансипации, к концу столетия значительно утратившей свою остроту. Место действия — заштатный немецкий город, где жизнь течет вяло и тускло. Основные события разворачиваются в семье отставного полковника Шварца, женатого вторым браком на дворянке (приставка «фон» к фамилии). От первого брака у него две дочери — Мари и Магда. Первая, ординарная и бесцветная, во всем послушна воле отца. Вторая же, одаренная музыкально, мечтающая о карьере оперной певицы, стремится к тому, чтобы вырваться из провинциальной духоты и свободно прожить свою собственную жизнь. Магда отказывается выйти замуж за пастора Гетфринга, назначенного отцом ей в мужья, покидает родительский дом, уезжает Европу и не планирует возвращаться. Отец отрекается от непокорной дочери и запрещает даже упоминать ее имя в своем доме. Спустя годы Магду, ставшую мировой знаменитостью, приглашают в родной городок на местный праздник. Магда соглашается спеть для горожан, приезжает и сталкивается со своим прошлым. В родном доме ее принимают холодно, вопреки увещаниям пастора, призывающего полковника помириться с дочерью, несмотря на прижитого ею внебрачного ребенка. Приехал советник, уважаемый человек, который симпатизировал Магде, но расстался с ней давно. Отец считает, что честь семьи можно восстановить, если Магда отречется от своего порочного ребенка, бросит искусство и выйдет замуж за советника фон Келлера, с которым когда-то у нее были отношения, но оборвались. Магда не может расстаться ни со сценой, ни со своей независимостью. Сопротивляясь напору отца, она намекает, что Келлер никогда не был ее единственным мужчиной. Отец кричит, что она «распутница», хочет застрелить ее, но, не выдержав нервного напряжения, внезапно умирает. Драма Магды в том, что, нежно любя своих близких, она все-таки больше любит театр, свое дело. Она не предаст свое призвание. В финале пьесы ясно, что она отстранит с дороги всех, кто будет стоять на ее пути, даже если навсегда останется одинокой.

---

<sup>24</sup> *Родина* Г. Л. Творчество Г. Зудермана в контексте немецкой литературы конца XIX — начала XX века и его восприятие в России : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. — М., 2005 // DissersCat : сайт. — URL: <https://www.disserscat.com/content/tvorchestvo-g-zudermana-v-kontekste-nemetskoj-literatury-kontsa-xix-nachala-xx-veka-i-ego-vo> (дата обращения: 28.11.2021).

М. Н. Ермолова, игравшая роль Магды, «сверхчеловеческий» порыв своей героини гасила. Ей важнее была жертвенная тема роли, неожиданно сближавшая ее с ролью Негиной в «Талантах и поклонниках»: «Вся жизнь — во имя искусства». Анонимный критик «Русской мысли» писал о ней: «Все обще-человеческое и общественное артистка передает безукоризненно правдиво, а то, что в роли Магды есть характерного германского, в интерпретации г-жи Ермоловой утрачивает свои немецкие особенности, звучит недостаточно сильно и ясно»<sup>25</sup>. Это мнение подтверждает петербуржец Юрий Беляев: «Была ли это немка? Была ли это актриса? Не знаю. Для немки у нее был слишком твердый и убежденный тон, для актрисы она была слишком проста и добра. Мне кажется, что это была хорошая, протестующая русская натура и только». Но при этом критик подчеркнул, что Ермолова играла свою Магду «с присущими ей мастерством, редкой простотой и вдохновением»<sup>26</sup>.

Осуществленная в том же сезоне комедия «Честь» увлекла публику прекрасным ансамблем, состоявшим из «первых сюжетов» труппы (А. И. Южин, А. П. Ленский, О. А. Правдин, Е. К. Лешковская).

В следующем сезоне А. П. Ленский сперва «на пробу» поставил «Бой бабочек» в Новом театре (1896), а спустя два года взял «Счастье в уголке» на свой бенефис (1898). В сезоне 1901/1902 года ситуация повторилась: сначала А. М. Кондратьев срежиссировал драму «Огни Ивановой ночи» для Нового театра (1901), а потом на основной сцене по инициативе Г. П. Федотовой была поставлена драма «Да здравствует жизнь!» (1902).

Постановка С. В. Айдарова «Праздник жизни» на сцене Нового театра (1906) завершила десятилетнюю историю взаимоотношений Малого театра с немецким драматургом. Что-либо определенное о том, как конкретно были поставлены пьесы Зудермана, в критике найти не удалось. По мнению П. А. Сакулина, «новых лавров в венок славного театра они не прибавили»<sup>27</sup>.

«Русский успех» **Станислава Пшибышевского** в определенной степени объяснялся тем, что он адаптировал для образованной публики ницшеанство и его жизненную философию сверхчеловека: «Пшибышевский стал чем-то вроде двойника Ницше — по крайней мере для широкой российской общественности. Его типичное для своего времени “искусство нервов” должно было пасть на особенно благодатную почву там, где публика поднатрела на Достоевском»<sup>28</sup>. Но Достоевского, с его мучительной поэтикой, трудно отнести к авторам, близким Малому театру. Ни «Дядюшкин сон» (1978), превращенный драматургом Н. Антроповым в «Очаровательный сон», ни «Идиот» (1899), инсценированный В. Крыловым, не стали его сценическими победами. Станислава Пшибышевского, «адаптировавшего» мучительную проблематику Достоевского для широкой публики, постигла та же участь.

Драмы «польского немца» ставили И. С. Платон («Золотое руно», 1906), Н. М. Падарин («Для счастья», 1906) и С. К. Броневский («Пир жизни», 1912).

<sup>25</sup> Современное искусство : Малый театр // Русская мысль. — М., 1895, ноябрь. — С. 181.

<sup>26</sup> Беляев Ю. Д. М. Н. Ермолова — Магда // Статьи о театре / Ю. Д. Беляев. — СПб., 2003. — С. 126.

<sup>27</sup> Сакулин П. Н. Малый театр в последней четверти XIX века. — С. 415.

<sup>28</sup> Риц-Цюрих Г. Станислав Пшибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма // Lib.ru/Классика : сайт. — URL: [http://az.lib.ru/p/pshibyshewskij\\_s/text\\_2002\\_pshibyshewskiy\\_kak\\_kultovaya\\_figura.shtml](http://az.lib.ru/p/pshibyshewskij_s/text_2002_pshibyshewskiy_kak_kultovaya_figura.shtml) (дата обращения: 22.09.2021).

Ставили так, как привыкли: распределили роли, а затем монтировали отдельные элементы спектакля (сценическая утварь, шумы и музыка, освещение, декорационные компоненты) и, кажется, более всего беспокоились о том, чтобы подогнать их один к другому без зазоров. Влас Дорошевич, считавший Пшибышевского «тонким, большим писателем наших дней», писал, что «подходить с обычными режиссерскими средствами театра, да еще при рядовых исполнителях большинства главных ролей, к Пшибышевскому — более чем рискованно, я сказал бы — кощунственно»<sup>29</sup>. Но именно так, с большой долей рутины, без особого проникновения в зерно автора, режиссеры и занятые в ролях актеры подходили к драмам польского драматурга.

С начала века современный репертуар Малого театра одна за другой дополнили четыре пьесы **Артура Шницлера**: «Великодушные» (1900) в постановке А. М. Кондратьева, «Одинокой тропой» (1904) в постановке А. А. Федотова, «Литература» (1909) И. Н. Худолева и «Обширная страна» (1912) в постановке С. В. Айдарова. Их появление на сцене Малого свидетельствует о стремлении режиссеров «попасть» в нерв современности.

Для русских читателей и зрителей Артур Шницлер был прежде всего драматургом-модернистом, искусно передающим «взнервленность» современного образованного человека. Его справедливо считали мастером импрессионистических настроений, легко набросанных и вскользь обозначенных душевных переживаний. Шницлеровские сюжеты сосредоточены в основном на традиционных любовных коллизиях, комедийных и драматических. Новое в них идет от уроков психоанализа: тонкий, а порой и откровенный эротизм, окрашивающий его образы то в жизнерадостно гедонистические, то в пессимистически сумрачные тона. В эссе о творчестве венского драматурга Стефан Цвейг писал: «Шницлер создавал, пожалуй, не образы, а души. Внутренний мир его людей больше впечатляет, чем описание их внешних обликов. Психологические потрясения, испытываемые его персонажами, остаются в памяти более отчетливо, чем ситуации, события»<sup>30</sup>.

Психоаналитические мотивы творчества драматурга были далеки от творческих основ Малого театра. Ближе было другое — благодарный «ролевой материал» пьес. В них легко находили себе применение «гранд-кокеты» и «драматические инженерии», «первые любовники» и «неврастеники». Однако, судя по отсутствию содержательных отзывов в прессе, ни один из актеров, занятых в этих постановках, не сумел добавить что-либо новое к привычным приемам игры.

Пьесы **Габриэля Д'Аннунцио** «Факел в тайнике» (1907) и «Франческа да Римини» (1908) возникли в репертуаре как попытка найти новые, подлинно современные краски для передачи трагического содержания. Последняя из двух, написанная на сюжет из истории Италии XIII–XIV веков, Ленского по-настоящему заинтересовала, и он взялся за ее постановку.

«Франческа да Римини» стала первой премьерой сезона 1908/1909 года, но успеха не имела и в репертуаре не удержалась. Актриса Н. А. Смирнова спустя годы вспоминала, что на спектакле «публика скучала», и объясняла это не-

<sup>29</sup> *Дорошевич В. М.* А. П. Ленский // Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск, 2004. — С. 556.

<sup>30</sup> *Цвейг С.* Заметки о новеллисте Артуре Шницлере // Лехаим : сайт. URL: <https://lechaim.ru/events/zametki-o-nbsp-novelliste-arture-shnitslere/> (дата обращения: 01.10.2021).

достаточной сценичностью пьесы, затянутой и «недостаточно действенной»<sup>31</sup>. Н. Е. Эфрос объяснял неуспех постановки неудачным заглавной роли, требующей тонкой нюансировки. Молодая В. Н. Пашенная была однообразна, играла совсем не в стиле автора. Е. Д. Турчанинова в роли Альды демонстрировала свойственную ее дарованию породу, стать, безукоризненную воспитанность манер, но этим дело и ограничилось. Не помогли ни мастерски сделанный перевод Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова, ни великолепные декорации Ф. А. Лавдовского (1-е и 2-е д.) и Б. О. Гейкблюда (3-е, 4-е и 5-е д.), ни стильные костюмы, сшитые по рисункам В. Я. Бушиной. Резкие оценки прессы, уныние актеров, недовольство учеников, разлад в труппе — все это нервировало Ленского как главного режиссера, ответственного за все, что происходит на сцене и за кулисами императорского театра. Он сначала подал заявление об отпуске, а потом и вовсе покинул театр. Влас Дорошевич с горечью отозвался на известие о его вскоре последовавшей кончине: «Бедный, бедный Ленский! Он начал Гамлетом и кончил королем Лиром»<sup>32</sup>.

«Романтики» **Д. С. Мережковского**, пожалуй, одно из самых неоправданных обращений Малого театра к «новой драме». Пьеса, действие которой происходит в 1838 году, основана на вольном авторском изложении реальных эпизодов из жизни знаменитого семейства Бакуниных. Характеры Михаила Бакунина и его приятеля Дьякова значительно опрощены и превращены в схему, лишенную жизненного и поэтического объема. Полярные характеры даны чересчур прямолинейно, без оттенков. По мысли автора, Бакунин являет собой экзальтированный теоретический ум, но в нем не чувствуется яростного «баррикадного» дара убеждения толпы, свойственного таким личностям. Дьяков же за какую-то пару сцен умудряется проститься с женой, отправить ее в Берлин без обратного билета и принять назад в свои объятия без особых на то мотивов и терзаний. Декларируемой автором подлинной свободы отношения к жизни во всем этом не ощущается. Сестры Михаила — Любинька, Варенька, Татьяна и Александра — обрисованы эскизно. Почему Варенька, охваченная религиозным чувством материнства, должна воспитать своего сына по образу и подобию брата, во имя идеи высшего духовного единения с ним — еще большая загадка. Бурные споры героев о немецкой классической философии и романтических идеях братьев Шлегелей, как и их идеи об устройстве общества будущего теоретика анархизма, поданы пунктирно и неубедительно. Цитируемые в пьесе романтические строфы Александра Полежаева и Василия Жуковского кажутся искусственно вырванными из исторического контекста.

Немирович-Данченко справедливо разглядел в пьесе «привкус спекуляции возвышенными идеями» и в связи с этим писал Станиславскому: «Это какая-то особенная спекуляция, не просто откровенно шарлатанская, не грубая, но липкая, изворотливая. У автора в мыслях, в самом деле, имеются все эти идеи о Боге, о необходимости Его, о “радости разрушения”, но он не находит нужным сам переживать и перестрадать их, а требует, чтоб их пережили и перестрадали актеры. Он не считает себя обязанным “заражать” актеров. <...> он хочет демонстрировать через театр свои временные взгляды и хочет уютно, комфортабельно сесть в кресло и командовать: актеры, страдайте! Актеры, верьте в Бога! <...> вместо

<sup>31</sup> Смирнова Н. А. Воспоминания. — С. 230.

<sup>32</sup> Дорошевич В. М. А. П. Ленский. — С. 196.

того, чтобы пользоваться театром, как служением прекрасному, он желает эксплуатировать прекрасное для своих общественных задач»<sup>33</sup>. Кажется, ни одно сценическое воплощение не сможет скрыть недостатки этой пьесы, а обеспечить ее актерски и того трудней.

Для «Романтиков», поставленных в 1917 году режиссером С. В. Айдаровым, в мастерских театра были сделаны новые декорации по эскизам С. И. Петрова. Но успеха это не принесло. Ошибкой стал сам выбор пьесы, обладающей слабой литературной основой и к тому же конъюнктурной.

Если о пьесах Ибсена, Уайльда, Чехова, Шоу, Гауптмана, Стриндберга, Андреева можно говорить как о «большой литературе», то пьесы Зудермана, Шницлера, Пшибышевского, Д'Аннунцио, Мережковского в пору именовать «сценической беллетристикой» и отнести к драматургии «второго ряда». Едва ли правомерно целиком и полностью относить их драматические произведения к феномену «новой драмы», но они вполне попадают в русло исканий европейского декаданса рубежа веков. Идеи и формы «новой драмы» эти драматурги воспроизводят в несколько упрощенном виде и тем самым делают их доступными для широкой публики. Для Малого театра, с его народно-демократической установкой творчества, с выработанной десятилетиями реалистической школой игры, последнее было особенно важно. Да и актерам было понятнее, как играть роли в этом круге пьес: по содержанию сближая их с драматургией классического реализма, а по форме воплощения — сдвигая в сторону сложившейся исполнительской культуры.

## Глава 2

### КЛАССИКИ «НОВОЙ ДРАМЫ» В РЕПЕРТУАРЕ МАЛОГО ТЕАТРА

В ряду авторов русской «новой драмы» имя **Антон Павлович Чехов** — первое. Нельзя сказать, что Малый театр оставался совсем равнодушным к чеховской драматургии, в чем его упрекал Влас Дорошевич. На своих бенефисах актеры охотно разыгрывали водевили «Медведь» (1889 и 1898), «Предложение» (1891), «Юбилей» (1904). Но с крупными многоактными пьесами, действительно новыми по эстетике и поэтике, дело обстояло иначе. Историки спорят, кто конкретно отверг первую пьесу Чехова («Без названия») — Островский или Ермолова, но дело не столько в фамилиях, сколько в самом факте отказа.

По поводу второй его пьесы «Леший» это известно достоверно. Познакомившись с пьесой, А. П. Ленский отправил писателю послание, в котором писал, в частности, следующее: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме. Слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма трудней повествовательной, и Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать, с азбуки начать изучать драматическую форму и полюбить ее»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо К. С. Станиславскому от 8 августа 1916 г. // Творческое наследие. В 4 т. / Вл. И. Немирович-Данченко. — М., 2003. — Т. 2. — С. 493.

<sup>34</sup> Цит. по: Чехов и театр : Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. — М. : Искусство, 1961. — С. 214.

Ленский и позднее остался при своем мнении. Иное дело — Южин, в конце мая 1897 года обращавшийся к Чехову: «...надо непременно добиться постановки у нас или “Чайки” или “Дяди Вани”. Напиши несколько строчек Пчельникову<sup>35</sup>, я поддержу всеми силами»<sup>36</sup>. Незадолго до открытия Московского Художественного театра Немирович-Данченко сообщал Станиславскому о своем разговоре с Ленским и Южиным-Сумбатовым по поводу «Чайки»: «Сумбатов восхищается этой пьесой, но говорит, что она требует непременно актеров крупной величины, то есть таких, какие имеются только в Малом театре». Судя по тексту письма, Немирович-Данченко передает своими словами общее впечатление Южина от пьесы, среди которых его особенно увлекает Дорн, близкий темпераментному и волевому артистическому существу Южина. Он настолько увлечен ролью Дорна, что готов ее сыграть уже в текущем сезоне. Артисту особенно близка огромная выдержка этого уездного лекаря, присущее ему самообладание, особенно ярко проявляющееся в финале пьесы: «Вышел он из той комнаты, где застрелился Костя, наверное, бледный как полотно, но должен иметь спокойный вид и даже напевать... Лицо!!»<sup>37</sup> Эту «странную» пьесу Южин воспринимает прежде всего как великолепный материал для актеров, благодарный в отношении ролей. Немирович-Данченко сообщал Чехову: «Сумбатов говорил со мной очень много по поводу “Чайки” и высказывал мнение (которое сообщил, кажется, и тебе), что это именно одна из тех пьес, которые особенно требуют крупных, опытных артистов, а режиссеры не могут спасти ее. <...> Сумбатов, очевидно, режиссерство понимает только как *показывающего mise en scene*»<sup>38</sup>. Отсюда ясен подход Южина к чеховской пьесе как к совокупности отдельных ролей, ясно и его настороженное отношение к режиссуре как таковой.

Вряд ли при таких условиях чеховская «Чайка» могла быть успешно поставлена силами мастеров Малого театра, что подтверждают и слова Теляковского: «В том, что некоторые роли будут прекрасно исполнены выдающимися артистами Малого театра, Чехов не сомневался, но удастся ли вся пьеса, в этом мы оба сомневались. Может быть, для самой пьесы даже лучше, если ее попробует разыграть Художественный театр <...>. Там для этой пьесы был специальный режиссер Станиславский, и, конечно, не С. Черневскому надо было пьесу эту ставить»<sup>39</sup>. Несмотря на сорвавшиеся планы, Чехов не прекратил контактировать ни с Ленским, отвергавшим его начальные драматургические опыты, ни с Южиным, принимавшим их.

Переписка с ними обоими носила не только дружеский, но и деловой характер. Особые страницы этой переписки связаны с предполагаемой постановкой «Дяди Вани». Южин, которому Чехов «словесно обещал» отдать «Дядю Ваню» в Малый театр, деятельно продвигал пьесу: провел нужные переговоры с управляющим Московской конторой императорских театров В. А. Теляковским,

<sup>35</sup> П. М. Пчельников — управляющий Московской конторой императорских театров в те годы.

<sup>36</sup> Цит. по: Чхиквишвили Д. И. Александр Иванович Сумбатов-Южин : Жизнь и творчество. — С. 249.

<sup>37</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо К. С. Станиславскому от 04.09.1898 // Творческое наследие. В 4 т. / Вл. И. Немирович-Данченко. — М. : МХТ, 2003. — Т. 1. — С. 232.

<sup>38</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письмо А. П. Чехову до 09.09.1898 // Там же. — С. 234.

<sup>39</sup> Теляковский В. А. Воспоминания. — С. 97.

с действительным членом Общества любителей российской словесности князем А. И. Урусовым, с режиссером А. М. Кондратьевым.

По настоянию Южина 15 февраля 1898 года Кондратьев обратился к Чехову с предложением отдать пьесу в Малый театр для ее постановки в сезоне 1899/1900 года. Чехов на это послание ответил согласием: «Пьесу свою “Дядя Ваня” отдаю в Ваше распоряжение. Так как она не читалась еще в Театрально-литературном комитете, то прошу Вас взять на себя труд послать в комитет два экземпляра и попросить прочесть»<sup>40</sup>.

8 февраля 1899 года Чехов просил Немировича-Данченко узнать, планирует ли Малый театр поставить в будущем сезоне «Дядю Ваню»: «Если нет, то я, конечно, объявлю свою пьесу “porto-franco”... Ты не обижайся: о “Дяде Ване” был разговор с малотeatровцами уже давно; и в этом году я получил письмо от А. И. Урусова, который уведомляет меня, что у него был разговор с А. И. Южиным, и проч., и проч.»<sup>41</sup>. 1 марта ведущие артисты труппы собрались в кабинете Теляковского на читку пьесы и, выслушав, решили представить ее на рассмотрение Театрально-литературного комитета. Однако 8 апреля комитет предложил существенно переделать пьесу с целью устранения ее недостатков. По мнению Теляковского, «члены комитета знали, что Чехов не согласится переделывать пьесу, а следовательно, отпадет вопрос о ее постановке на сцене императорского театра». Теляковский увидел в этом интригу не явившегося на заседание Немировича-Данченко, которому «было на руку, чтобы пьесу комитет забраковал»<sup>42</sup>.

Таким образом, подготовительная работа Южина оказалась напрасной. В борьбе за пьесу Немирович-Данченко, ревностно отстаивавший постановочный приоритет МХТ в воплощении чеховских образов, его «переиграл». Малый театр вынужден был отказаться от постановки, и пьеса автоматически перешла в распоряжение Художественного театра.

В 1913 году А. А. Яблочкина, мечтавшая о роли Аркадиной, захотела взять «Чайку» на свой бенефис, который ей полагался в честь 25-летия творческой деятельности. По ее сообщению, А. И. Южин включил пьесу в репертуар «без колебаний». Он решил сам выступить ее постановщиком и даже распределил роли. Дорна он отдал И. А. Рыжову и (в очередь) М. Ф. Ленину, себе взял беллетриста Тригорина, О. А. Правдина назначил на роль управляющего именем Шамраева, а К. Н. Рыбакова — на действительного статского советника Сорина. Молодых героев пьесы должны были играть выпускники студии: А. А. Остужев — Константина Треплева, В. А. Шухмина — Нину Заречную, В. Ф. Лебедев — учителя Медведенко<sup>43</sup>.

Дирекция обещала Южину выделить необходимые средства на постановку, были заказаны декорации, но до репетиций дело не дошло. Причиной тому — позиция основателей Художественного театра. Справедливо считая себя первооткрывателями пьесы, они мечтали об обновленной «Чайке» в своем репертуаре и выразили энергичный протест против ее постановки на императорской сцене. Так что в свой бенефисный вечер 6 февраля 1914 года Яблочкина сыграла не

<sup>40</sup> Чехов А. П. Собрание сочинений. В 12 т. — М. : Гослитиздат, 1957. — Т. 12. — С. 302.

<sup>41</sup> Там же. — С. 298.

<sup>42</sup> Теляковский В. А. Воспоминания. — С. 90.

<sup>43</sup> См. об этом: Яблочкина А. Я. 75 лет в театре. — М., 1960. — С. 315.



Аркадину в «Чайке», как предполагала, а Василису Мелентьеву в одноименной драме А. Н. Островского и С. А. Геденова.

Антиподом Чехова по мироощущению и настроению можно назвать **Леонида Андреева**. Для его символистских пьес характерна высокая степень условности, кажется более подходящая для кукольного театра, нежели для драматической сцены. А. И. Южина в большей мере заинтересовали те его драмы, что были созданы в согласии с театральной идеей «панпсихизма».

Южина не очень увлекала андреевская мысль о замене театра конфликтов, поступков, действия театром отвлеченной философско-этической мысли. Его увлекали другие драмы Андреева, в которых речь шла о деградации семейной жизни, нравственном имморализме героев. Они казались ему необыкновенно смелыми по мысли, чрезвычайно насыщенными эмоционально и яркими по характерам. В сезоне 1908/1809 года он самолично взялся за подготовку к представлению пьесы «Анфиса». Андреев верил в Южина и считал, что ему единственному удалось бы раскрыть сущность пьесы.

Заглавную роль, мучительно-тоскливую, надрывную, в очередь репетировали молодые героини Н. А. Смирнова и В. Н. Пашенная. Автор присутствовал на репетициях, видел работу обеих и настоял, чтобы премьеру играла Смирнова. Но готовый спектакль не был допущен к представлению: «Все труды, бессонные ночи, горенье пропали даром. После генеральной репетиции пьесу сняли, потому что управляющий московской конторой императорских театров, добродетельный немец фон Бооль, нашел ее неприличной, так как в одном месте там говорилось вслух о женских панталонах»<sup>44</sup>.

Проиграл Южин и битву за «Анатэму» — в том же 1909 году. Как и в случае с Чеховым, Немировичу-Данченко удалось «перехватить» драму.

Спустя три года Южин смог добиться своего. Ему чрезвычайно понравилась андреевская драма «Профессор Сторицын». Заглавный герой пьесы — талантливый ученый, записной «книжник» — устремлен к интуитивному переживанию девственной красоты как последней вечной истины бытия. От домашних проблем профессор отстранен — в силу обостренного чувства интеллигентности и сосредоточенности на своей внутренней жизни. Он не замечает царящие в доме неурядицы. Жена Елена проигрывает деньги мужа на бирже, почти в открытую заводит шашни с пошлым любовником, поселившимся в их доме и заполнившим собой все пространство. Старший сын Володя к «папахену» относится с нескрываемым презрением, ничем особо не интересуется и прожигает жизнь в праздности. Младший сын Сергей беспробудно пьет, невенчанным живет с гимназистской, ворует из домашней библиотеки бесценные книги и продает их одну за другой. Душа героя не выдерживает испытания обыденной повседневностью. Подобно Лиру, профессор в полубезумном состоянии убегает из дома и, повинувшись призывному вою ветра, устремляется в небытие. Ценой столкновения с реальностью и прозрения оказывается жизнь.

Южина увлекла тяга заглавного героя к «нетленному», его стремление прочь от сытого буржуазного «тлена». Но чаемого успеха не случилось, несмотря на хорошую игру Н. А. Смирновой в роли жены героя. Она сыграла Елену объемно. Ей удалось передать не только душевную пустоту и пошлые вкусы андреевской героини, но и ее тоску по любви, отсутствие понимания со стороны супруга.

<sup>44</sup> Смирнова Н. А. Воспоминания. — С. 268.

В. А. Филиппов видел причину неуспеха в том, что роль Сторицына «была отдана Падарину — актеру больших возможностей, но всей своей психо-физической организацией совершенно не подходившему к типу мечтателя идеалиста, хранителя красоты и искателя нетленного»<sup>45</sup>. Думается, что своим неуспехом постановка 1912 года обязана прежде всего режиссеру Е. А. Лепковскому, не разгадавшему зерно андреевского «панпсихизма».

Крупнейшим зарубежным драматургом современности, по общему признанию, на рубеже веков являлся **Генрик Ибсен**. «Ибсенизм» как таковой, о котором писали знатоки его позднего творчества, не входил в круг внимания режиссеров Малого театра и был далек от художественного мировоззрения его актеров. В большей степени их увлекали мощные исторические характеры, красота и сила древних норвежских преданий. Но первое обращение к Ибсену оказалось неудачным. «Северные богатыри» (1892), поставленные для бенефиса Г. Н. Федотовой, не произвели должного впечатления. Герои северных саг, воплощенные в трагедии Ибсена, не сумели полностью ожить на подмостках Малого театра, хотя их играли опорные артисты труппы: кроме Г. Н. Федотовой (Йордис), в спектакле были заняты М. Н. Ермолова (Дагии), А. И. Южин (Сигурд), А. П. Ленский (Гуннар), К. Н. Рыбаков (Эрнульф). Тем не менее спектакль прошел почти незамеченным.

Спустя годы театр вернулся к Ибсену и поставил драму «Джон Габриэль Боркман» (1904). В роли режиссера-постановщика выступил Осип Андреевич Правдин. По характеру своего дарования он принадлежал к «корневым» артистам Малого театра, возвращенным на национальном русском репертуаре, на пьесах Островского. Он был уверен в недолговечности «мистики и символизма» и считал, что после исчезновения этих «наслоений» «мы вернемся к здоровому и светлому реализму. Реализм — это единое на потребу русскому театру»<sup>46</sup>. Разумеется, для него как режиссера «новая драма» была *terra incognita*. Но в социальных драмах он разбирался неплохо, заказал для пьесы новые декорации (В. С. Внуков оформил 2-е действие, Н. А. Клодт и К. А. Коровин создали впечатляющую панораму для 4-го действия) и сумел помочь актерам наладить нужный тон исполнения. В этом спектакле достойно выступили М. Н. Ермолова (Элла) и ее «вечная» сценическая соперница Г. Н. Федотова (Гунхильд), А. И. Южин (Боркман) и молодая А. Я. Яблочкина (Фанни). Благодаря их слаженной игре спектакль шел по нарастающей и в заключительных сценах «достиг чрезвычайной красоты» (Н. Е. Эфрос).

«Борьбу за престол» (1906) давали в качестве бенефиса артистов 2-го разряда. Режиссером постановки выступил А. А. Федотов, сын знаменитой актрисы Г. Н. Федотовой и энергичного, деятельного режиссера А. Ф. Федотова. Благодаря родителям, находившимся в постоянном дружеском контакте с К. С. Станиславским, он познакомился с его постановочными идеями и при постановке пьесы не пожалел сил на ее декорационное оснащение и костюмировку. Кладбище в Бергене и покой в Осло были поручены А. Висконти, покои королевского дворца в Осло, пиршественная палата в Бергене, покой в Нидаросе и монастырский двор — Б. О. Гейкблему, подворье в Осло — П. Я. Овчинникову, а сосновый бор — Ф. А. Лавдовскому. Костюмы были изготовлены по рисункам К. А. Коровина.

<sup>45</sup> Филиппов В. А. Начало двадцатого столетия // Московский Малый театр. 1824–1924. — М., 1924. — С. 466.

<sup>46</sup> Цит. по: Сакулин П. Н. Малый театр в последней четверти XIX века. — С. 393.

Подлинным украшением спектакля стал актерский дуэт Южина и Ленского, исполнявших роли заклятых врагов Ярла Скуле и епископа Николаса, соперников короля Хокона Хоконсена в борьбе за норвежский трон. Пресса особенно выделяла игру Ленского, считая образ епископа Николаса наиболее глубоким и волнующим. «Современники высказывали мысль, что роль Николаса — одно из самых ярких достижений этого выдающегося актера-мыслителя, называли воплощение этого образа потрясающим»<sup>47</sup>.

К тому моменту, когда Малый театр обратился к «Привидениям» (1909), на европейских сценах сложились две довольно устойчивые традиции воплощения этой пьесы. При одной трактовке естественным центром, как это и задумано Ибсеном, оказывалась фру Альвинг. Ее глубокая внутренняя драма составляла существо всего драматического конфликта. Другая традиция выводила на первое место драму Освальда, юноши, обреченного на раннюю гибель вследствие дурной наследственности, полученной от распутного отца. Разумеется, не в последнюю очередь крен в ту или иную сторону зависел от игры исполнителей. Если играла Элеонора Дузе, в центре спектакля оказывалась фру Альвинг, если Эрmete Цакони — Освальд.

На сцене Малого театра успех «Привидений», добротнo и мастеровито поставленных И. С. Платоном, был связан с общей ансамблевоcтью исполнения. Держался спектакль на трех исполнителях главных ролей: М. Н. Ермоловой — фру Альвинг, К. В. Бравиче — пасторе Мандерсе и А. А. Остужеве — Освальде. Как замечает П. А. Марков, «при этом все трое — Ермолова, Бравич и Остужев — друг друга понимали»<sup>48</sup>. Этот актерский треугольник удачно дополняли: Е. М. Садовская (младшая) — Регина и О. А. Правдин — столяр Энгистрад. Как в лучших постановках Малого театра, ансамбль возникал на основе сыгранности больших мастеров, понимавших пьесу в одном ключе и разыгрывавших ее в одном исполнительском тоне.

Центром ансамбля являлась, конечно, Ермолова. Ее фру Альвинг несла в себе сознание трагической вины и внутренней тревоги. Три ключевых момента «скрепляли» роль, давая высшие точки драматического напряжения: момент, когда фру Альвинг видит свидание Освальда с Региной; момент ее объяснения с пастором Мандерсом и финальный момент отбрасывания коробочки с ядом. Этим сценам актриса придавала подлинно трагедийное звучание.

Ее отличным партнером оказался Бравич, актер необычайной тонкости, знакомый с интонацией и атмосферой «новой драмы» по своей совместной работе с В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольдом. Он играл пастора внешне правым, но при этом внутренне абсолютно пустым и ни на что не способным.

Остужев основное внимание сосредоточивал на жажде жизни Освальда, незаурядной силе духа и горячей непримиримости к миру лжи и лицемерия, открывшемуся перед его внутренним взором. Болезненные черты своего обреченного героя он показывал, не выпячивая их. В его исполнении Освальд представлял жертвой социальной несправедливости в неизмеримо большей мере, нежели дурной наследственности. Такая трактовка образа была менее выигрышна, чем у П. Н. Орленева, подчеркивавшего тему болезненной психической неуравновешенности героя, строившего роль пластически — на вялых, изломанных жестах,

<sup>47</sup> Янковский М. О. Ибсен на русской сцене. — С. 758.

<sup>48</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. — С. 76.

а интонационно — на тусклых, почти неслышных интонациях, звучавших подобно «надтреснутой арфе»<sup>49</sup>. Но зато пафос игры Остужева был чист и звонок. Светлый талант артиста словно высветлял и преодолевал беспросветно трагический «ибсенизм» роли.

Полноту художественного впечатления закрепляло оформление А. Я. Головина, точно передававшее атмосферу ибсеновской драмы. По словам П. А. Маркова, оно создавало «какое-то щемяще-точное ощущение Норвегии, ее холода. Действие происходило в большом холле с широкими окнами, через которые виднелся северный пейзаж. Возникало ощущение дома, в котором трудно себя почувствовать уютно, в котором тревожно и боязно жить...»<sup>50</sup>.

«Кукольный дом» (1911) поставил ученик Ленского — И. Н. Худолеев. Нору сыграла В. А. Шухмина, тоже ученица Ленского. Известно о ней немного: нет ни монографий, ни статей, целиком посвященных ее творчеству. Упоминают о ней редко. Исключение — несколько абзацев в мемуарах Е. И. Гоголевой. В. А. Филиппов оценил ее как актрису «с хорошим нервом, с приятной простотой и большой вдумчивостью», а Нору в ее исполнении — как «далекую от шаблона»<sup>51</sup>. После ухода Гзовской (1910) Вера Шухмина ввелась на роль Клеопатры в комедию Шоу, но сведений о ее исполнении этой роли история не сохранила. Для поставленной позднее «Гедды Габлер» (1916) были написаны новые декорации по эскизам С. И. Петрова. Других сведений об этой постановке Е. А. Лепковского найти не удалось.

**Августа Стринберга** можно назвать предтечей экспрессионизма в европейской драме, а его драматургию определить как кризисную. Б. И. Зингерман заметил, что интерес к творчеству шведского драматурга возрастает в кризисные моменты истории, когда многие незыблемые ценности подлежат пересмотру: человеку становится свойственен дух сомнения, скептицизма, сарказма, когда трагедия индивидуализма обнаруживает свою безысходность, а человек погружается в глубины собственного подсознания<sup>52</sup>.

По Стринбергу, человеческая жизнь интересна лишь тогда, когда в ней происходит непрестанная борьба — вот он скандинавский дух и нордический характер шведского писателя. Победитель тот, кто подчинил себе равного противника. Поле битвы — не весь мир, а сжатое и оттого драматически заостренное пространство внутрисемейных отношений. В пьесе «Отец» супруги выступают как соперники, враги по отношению друг к другу. Между ними идет борьба за влияние на жизнь и душу единственной дочери: отец-ротмистр хочет, чтобы дочь пошла в учительницы, мать настаивает на том, чтобы она стала художницей. В этом споре за власть и главенство в доме побеждает мать — за счет свойственного многим женщинам изворотливого коварства. Ей удается убедить всех, от прислуги до знакомых, что ее муж сошел с ума и сомневается в отцовстве своей единственной дочери — это ли не признак того, что он совершенно недееспособен.

Главный герой признается, что в собственном доме чувствует себя «как тигр в клетке». Он находится под перекрестным огнем нескольких женщин, которые хотят сломить его отцовскую волю в вопросе воспитания дочери и настоять на

<sup>49</sup> См. подробнее: Орленев П. Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. — Л.; М., 1961. — С. 135.

<sup>50</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. — С. 75.

<sup>51</sup> Филиппов В. А. Начало двадцатого столетия. — С. 458.

<sup>52</sup> См. подробнее: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. — С. 148–182.

своем: сделать из нее баптистку, спиритку, художницу. По мысли автора, воля человека «есть хребет души»: если сломлена воля, то и душа погружается во мрак безумия. Как любящий отец, Адольф искренне переживает за дочь, которая вынуждена расти в атмосфере «сумасшедшего дома», где каждый стремится перетянуть другого на свою сторону — обрести мнимого союзника. Сам ротмистр находится в бессознательном предчувствии того, что его воля постепенно будет побеждена. Он подозревает, что каждый человек подослан к нему с единственной целью — выяснить степень развития его безумия. Как датский принц, он мучим вопросом распада плоти и бытия в целом. Как только в его сознании появляется сомнение в своем отцовстве, мотив, вскользь заявленный в начале пьесы, получает свое гипертрофированное развитие, становится навязчивой идеей. Это настоящая трагедия для героя, потому что он не только ощущает свою дочь как свое продолжение из плоти и крови, но и хочет передать ей часть своей души, научить ее независимости от чужой воли.

В 1905 году инициатором, постановщиком и исполнителем центральной роли выступил Федор Петрович Горев, представитель «старой гвардии» Малого театра. Как мало кто другой из артистов, он умел любить на сцене — любить безоглядно, безудержно, безраздельно, страстно, увлекательно, жарко и непосредственно, со всей пылкостью, свойственной молодости. По словам Т. Л. Щепкиной-Куперник, его умопомрачительная красота требовала античных либо романтических пурпурных плащей, золотых лат и лавровых венцов: «К нему особенно не шли котелки, пиджаки и сигары: он был для современности слишком “декоративен”...»<sup>53</sup> Однако «чистым любовником» Горев никогда не был. Слащавость в нем отсутствовала. В его игре всегда чувствовался особый «нерв» исполнения. Можно сказать, что он был «неврастеником» еще до появления этого амплуа на русской драматической сцене. А. Р. Кугель считал его «слишком простодушным для сложности современных драм»<sup>54</sup>. Однако если кто из труппы и подходил по своим актерским данным на роль ротмистра Адольфа, то это именно Горев. В труппе Малого театра лучшего исполнителя на эту роль трудно было найти.

Главный интерес пьесы для Горева состоял не в извивах подсознания, с арифметической жесткостью воспроизводимых драматургом, а в образе самого злосчастного «отца». К моменту своего последнего бенефиса артист состарился. Красота облика осталась в прошлом, очарование молодости ушло, сила нервного темперамента ослабела: «Он кашлял кровью, у него что-то случилось с глазом после кровоизлияния, и видевшие его в то время не могли поверить, что это был тот самый “солнечный бог”, который пленял со сцены каких-нибудь 12–15 лет тому назад...»<sup>55</sup> Тем не менее, выступая в этой роли, он сумел приспособить свои данные к этой роли и, по словам А. А. Яблочкиной, «проявить последнюю, уже угасающую силу своего темперамента»<sup>56</sup>.

Как в былые времена, Горев наполнил роль блестящими пластическими находками и яркими характерными деталями. С. Г. Кара-Мурза вспоминал об его

<sup>53</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни : Воспоминания. — М. : Захаров, 2005 // ЛитМир : сайт. — URL: <https://www.litmir.me/br/?b=211291&p=38> (дата обращения: 21.10.2021).

<sup>54</sup> Кугель А. Р. Театральные портреты. — Л. : Искусство, 1967. — С. 200.

<sup>55</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни : Воспоминания. — URL: <https://www.litmir.me/br/?b=211291&p=40> (дата обращения: 21.10.2021).

<sup>56</sup> Яблочкина А. А. 75 лет в театре. — С. 262.

исполнении: «Одно из последних моих впечатлений от Горева в “Отце” Стриндберга: грубовато-резкий мучительский талант шведского писателя нашел в Гореве великолепного истолкователя: неврастеничность и болезненный надрыв, свойственные игре Ф. П. получили в “Отце” отличное применение. Особенно тяжелое впечатление производил артист, когда одетый в горячую рубашку, — белый балахон, с длинными рукавами перевязанными узлом — страдальчески просил о пощаде. Пожалуй, и здесь была неуместная на театре клиническая картина, но такова уже воля драматурга, а исполнения Горева ничем не вытравить из памяти»<sup>57</sup>.

Пьесы **Герхарта Гауптмана**, первого драматурга Германии рубежа XIX–XX веков, счастливой сценической судьбы в Малом театре не обрели. «Вильгельм Геншель» (1899) не выбился из общего ряда. Не известно даже, кто был постановщиком этой пьесы. История сохранила только имя художника — П. Ф. Лебедев. Та же судьба постигла «Сестер из Бишофсберга» (1908), поставленных Н. А. Поповым на основной сцене с А. А. Яблочкиной в роли Сабины. Критика вслед за публикой не приняла прежде всего саму пьесу Гауптмана: «Все усилия исполнителей не могли окрылить это бескрылое остроумие, не могли сделать трепетным и живым сочиненные настроения, хотя была иногда, в передаче отдельных ролей и в постановке последнего акта, поэзия»<sup>58</sup>.

Высокоинтеллектуальная ирония, блеск сатирических характеристик в обрисовке столпов английского высшего света, умение повернуть драматизм ситуации комической стороной и, напротив, сдобрить драматическую ситуацию изрядной порцией юмора отличают драматургию **Бернарда Шоу** и **Оскара Уайльда**. В последнее предреволюционное десятилетие они заняли законное место в репертуаре Малого театра.

«Цезаря и Клеопатру» в 1909 году поставил опытный И. С. Платон. Публику впечатлили костюмы, созданные по рисункам К. А. Коровина, декорационное обрамление сцены, сотворенное Б. О. Гейкблумом и Ф. А. Лавдовским. Центральным событием премьеры стала О. В. Гзовская в роли египетской царицы. Тонкая, обворожительная, насмешливая, льдистая и жестокая красавица, актриса тянулась к заостренной эстетике модерна, умела сочетать в играемых ролях наивность порока с холодной прозрачной чистотой. Уайльд с его чувством эстетизма и эротизма, Шоу с его чисто ирландской убийственной иронией были ей ближе, чем записные реалисты.

Роль Клеопатры, словно «сшитая» на Гзовскую, была сыграна с неслыханной для Малого театра дерзостью. Актриса играла ее совсем юной девочкой — подростком с кокетливо мягкими движениями и дикой грациозностью, свойственной хищникам. «В Клеопатре постепенно просыпалось сознание своей непобедимой женской силы, жажда власти; дикость уступала сдержанности; порою она как бы играла в царицу, чтобы полностью насладиться властью; в последнем акте она появлялась холодная, упорная, и в сцене расставания с Цезарем она отнюдь не играла чувствительность — обида и требовательность сквозили в ее четких движениях, в плавности походки, в ее умении одним жестом заставить себе виноваться»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. — С. 227.

<sup>58</sup> Цит. по: *Филиппов В. А.* Начало двадцатого столетия. — С. 442.

<sup>59</sup> *Марков П. А.* Гзовская // О театре. — Т. 2. — С. 383.

Салонную комедию «Идеальный муж» (1909) срежиссировал И. Н. Худолеев, как всегда сделав ставку на актеров. Роли исполняли: мисс Мейбл Чилтерн — О. В. Гзовская (после ее ухода в Московский Художественный театр роль перешла к А. А. Яблочкиной); лорд Кавершам — А. И. Южин; миссис Чивлей — Е. К. Лешковская. Исполнительская манера выглядела примерно так: сухой юмор и абсолютно прямая спина. В этом отношении практически идеальным исполнителем роли лорда Кавершема был князь А. И. Сумбатов-Южин. Кому, как не ему, владеть оттенками куртуазного поведения и осознавать пикантную двойственность момента в общении с блистательными женщинами-хищницами, которые искусственность возвели в идеал, а их внешний облик стал самостоятельным предметом искусства. Это был далеко не первый его актерский дуэт с Е. К. Лешковской, прославившейся блеском юмора, неотразимой женственностью, изяществом актерской манеры. Ее вздрагивающий, слегка тремолирующий голос сравнивали с бокалом холодного, покальвающего шампанского. Гибкие капризные интонации, быстрые лукавые взгляды из-под ресниц, задорная, поддразнивающая улыбка магнетически воздействовали на публику. Умное, ироническое начало игры объединяло Лешковскую с Южиным в один блестящий актерский дуэт. Свои сценические диалоги они вели с виртуозной техничностью и это свое умение возвели «до высоты тонкого и доставляющего истинное наслаждение искусства». Зрителя волновало и восхищало возникающее двойное ощущение «правды образа» (часто отрицательного) и «правды актера» (всегда обаятельного). Они не «разоблачали» и не «обличали» своих героев, но «каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены, с людьми дисциплинированного чувства и чуткого к требованиям истинного искусства ума»<sup>60</sup>.

Стремление к обновлению трагедийного репертуара вывело на сцену Малого театра три драмы Уайльда, провозгласившего идею «бытия в красоте» и занявшегося эстетизацией театра. По словам Н. Я. Берковского, драматург «бережно и педантично отреставрировал эстетическое представление о костюмном театре, где знакомые монологи о страсти, долге и мести облечены в пышную стихотворную форму»<sup>61</sup>.

«Герцогиню Падуанскую» (1912) С. В. Айдаров поставил в переводе В. Я. Брюсова, с Е. Н. Рождиной-Инсаровой в заглавной роли. По мнению В. А. Филиппова, дарование молодой актрисы не вполне подходило к роли Беатриче<sup>62</sup>. Вряд ли это так. Вас. Ив. Немирович-Данченко говорил о ее даровании: «Рощина нервна, но вам страшно не за нее, а за ту жизнь, которую она изображает на сцене. И потом сколько разнообразия! Какие оттенки, как будто их прежде не было, и они только сейчас с импровизированы ею»<sup>63</sup>.

Впечатляя постоянно меняющимся взглядом глубоких томных глаз, она была женщиной крайностей. П. А. Марков вспоминал о ней: «Тоненькая, хрупкая, почти невесомая, всегда в платьях пепельного тона, каких-то туманных, тающих,

<sup>60</sup> *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. 1891–1924. — С. 260.

<sup>61</sup> *Берковский Н. Я.* Литература и театр. — М., 1969. — С. 315.

<sup>62</sup> *Филиппов В. А.* Начало двадцатого столетия. — С. 461.

<sup>63</sup> *Василий Немирович-Данченко.* Жизнь на сцене // Двадцатипятилетие сценической деятельности Е. Н. Рождиной-Инсаровой. Новые характеристики и мысли З. Н. Гиппиус, Н. А. Тэффи, К. Д. Бальмонта и др. Чествование Рождиной-Инсаровой в Париже. — Париж, 1927. — С. 10.

Рощина-Инсарова была средоточием нервов»<sup>64</sup>. Сохраняя современную трепетность, она с изяществом носила костюмы, сделанные по рисункам Л. М. Браиловского. Со сцены, эффектно оформленной тем же Браиловским, она казалась настоящей итальянкой начала Возрождения.

В роковом 1917 году, вечером 27 октября, состоялись две премьеры уайльдовских пьес — «Саломеи» и «Флорентийской трагедии». Сыграны они были один-единственный раз.

«Саломея», поставленная И. С. Платоном, шла в переводе К. Д. Бальмонта и Е. А. Андреевой. В музыкальном оформлении звучала 24-я прелюдия Н. С. Голованова. Знаменитый танец Саломеи исполнялся на музыку И. А. Саца (в редакции того же Голованова). Для роли Иродиады, матери героини, очень подходила Н. А. Смирнова, чье дарование сочетало в себе амплу драматической героини и гран-коклет. М. Ф. Ленин, игравший роль царя Ирода в очередь с П. Н. Падариным, запомнился своей колоритностью, отличной фигурой и выразительным гримом. В заглавной роли выступила О. В. Гзовская.

За основу роли ею была взята «лунная» тема пьесы. «Гзовская появлялась на широкой, ярко освещенной лунной лестнице в светлом девичьем хитоне, контрастируя с темнокожими рабами, смуглой Иродиадой и кричащей пестротой восточных одежд. В образе Гзовская не фиксировала ни одной центральной сцены. Ею не оказывалась для нее ни знаменитая пляска семи покрывал, для которой Гзовская не нашла, а может быть, и не хотела найти, эротического темперамента, ни сцена с отрубленной головой Иоканаана. Саломея — Гзовская с первого ее появления жила как бы в сновидении. Эта лунная завороченность делала ее слова и поступки магически непреодолимыми, и никакие убеждения не могли отклонить эту глядящую на мир мерцающими удивленными светлыми глазами девушку с предназначенного пути, от выполнения роковых желаний. Такое решение образа придавало ему большую пряность, но никак не согласовывалось с бытовым ориентализмом постановки и исполнением остальных ролей»<sup>65</sup>.

О постановке «Флорентийской трагедии» сведений не сохранилось, за исключением того, что поставлена она была режиссером С. В. Айдаровым, а оформлена художниками С. И. Петровым (декорации) и В. В. Дьячковым (костюмы). Возможно, здесь нужны специальные архивные разыскания.

На этом история взаимоотношений Малого театра с «новой драмой» оборвалась на многие десятилетия. Театр, справедливо считавшийся «оплотом реализма», не допустил на свою сцену связанные с нею болезненно-декадентские мотивы, но смог выстроить свои индивидуальные отношения с модернистской драматургией и одержать на этом пути несколько впечатляющих актерских побед.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Постановки «новой драмы» на рубеже XIX–XX веков открыли новую художественную перспективу Малого театра. Роли насыщались близкими актерам гуманистическими темами и мотивами, сближались с привычными реалистическими амплу и разыгрывались во всеоружии испытанного мастерства. Драматургические коллизии, характеры и взаимоотношения действующих лиц трак-

<sup>64</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. — С. 34.

<sup>65</sup> Марков П. А. Гзовская. — С. 390.



товались в духе и стиле классического сценического реализма. В исполнении артистов Малого театра Бернад Шоу очищался от своего парадоксального интеллектуализма, Оскар Уайльд — от присущего ему эстетического имморализма, а Август Стриндберг — от болезнетворной и кровоточащей обрисовки диктата бессознательного. В этих репертуарных устремлениях проявился «русский европеизм» мастеров Малого театра, а также их нежелание оставаться в пределах узко понятого жизнеспособия и тяга к широкой гуманистической трактовке современной европейской драмы. Волею истории современная зарубежная драматургия на несколько десятилетий выпала из репертуара, но во второй половине XX века Малый театр вернулся к оборванной репертуарной нити. Вслед за постановкой «Иванова» в режиссуре Бориса Бабочкина (1960) началось освоение чеховской драматургии<sup>66</sup>. Целый ряд спектаклей был поставлен с учетом достижений и завоеваний «новой драмы»<sup>67</sup>.

Постановки «новой драмы» сыграли положительную роль в обновлении постановочной стороны дела. Малый театр начал отказываться от «дежурного» подбора декораций. В мастерских театра писались новые декорации, к работе привлекались настоящие мастера театральной живописи — Константин Коровин, Николай Клодт, Александр Головин, умелец сценических «диких» Карл Вальц. Е. И. Струтинская отметила положительное влияние «новой драмы» на эмоционально насыщенное стилистическое оформление спектаклей: «Для этого использовались световые эффекты, тщательно подбирались цветовая гамма с тонкими переходами оттенков, колористические созвучия и детали обстановки оттеняли психологическое состояние героев»<sup>68</sup>. С течением времени такой подход был возведен на высоту принципа при художественном оформлении как современного, так и классического репертуара<sup>69</sup>.

Малоудачные обращения Малого театра к «новой драме» со всей остротой выявили проблему режиссуры. «Ленский, провозглашавший примат режиссерского руководства над административным, на первый взгляд, потерпел поражение. Но он заронил зерно нового театрального мышления, которое, умерев, принесло “много плода”. История доказала его правоту в отношении творческого союза актера и режиссера. Благодаря его реформаторскому правлению, пусть и недолгому, актеры Малого театра признали необходимость художественного полномочия режиссера и начали учиться работать над ролью под художественным руководством режиссера»<sup>70</sup>. Для них была и осталась привычной так называ-

<sup>66</sup> «Вишневы сад» в режиссуре Игоря Ильинского (1982), «Леший» в режиссуре Бориса Морозова (1988), «Дядя Ваня» в режиссуре Сергея Соловьева (1993), «Чайка» в режиссуре Владимира Драгунова (1996), «Иванов» в режиссуре Виталия Соломина (2001), «Три сестры» в режиссуре Юрия Соломина (2004).

<sup>67</sup> «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана в режиссуре Леонида Хейфеца (1972), «Долгий день уходит в ночь» О’Нила в режиссуре Сергея Яшина (1987), «Отец» А. Стриндберга в режиссуре Эдуарда Марцевича (1989), «Ночь игуаны» Т. Уильямса в режиссуре Томаса Манна (1989), «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова в режиссуре Бориса Морозова (1992), «Король Густав Васа» А. Стриндберга в режиссуре Александра Нордштрема (1999).

<sup>68</sup> Струтинская Е. И. Художники Малого театра. XX век. — М., 2014. — С. 19.

<sup>69</sup> См. театрально-декорационные работы Давида Боровского, Энара Стенберга, Валерия Левенталя, Евгения Куманькова, Иосифа Сумбаташвили, Эдуарда Кочергина и др.

<sup>70</sup> Шалимова Н. А. А. П. Ленский и А. И. Южин: к проблеме творческого руководства // Театр. Живопись. Кино. Музыка : альманах. — М., 2018. — № 1. — С. 19.

емая актерская режиссура, которая идет от актера и учитывает исполнительскую школу, идущую от Щепкина и Мочалова<sup>71</sup>. Но, кроме «своих» артистов, в практику Малого театра постепенно вошло приглашение крупных, оригинально мыслящих режиссеров<sup>72</sup>. Сотворчество актеров академической сцены с режиссерами нового поколения показало пути обновления сценического реализма и доказало его жизнеспособность в новых исторических условиях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В. Г. Генрик Ибсен : очерк творчества. — 2-е изд., перераб. и доп. — Л. : Художественная литература, 1989. — 270 с.
2. Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. — М. : Изд-во А. Д. Друтман, 1910. — С. 347–488.
3. Айхенвальд Ю. А. Остужев. — М. : Искусство, 1977. — 265 с.
4. Бабичева Ю. В. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века: до 1917 г. / редкол. Л. М. Лотман (отв. ред.) и др. — Л. : Наука, 1987. — С. 481–493.
5. Безроднова Е. В. М. Н. Ермолова в пьесах Ибсена // Современные гуманитарные исследования. — 2011. — № 5 (42). — С. 106–130 // Lib.ru/Классика : сайт. — URL: <https://naukarus.com/m-n-ermolova-v-piesah-g-ibsen> (дата обращения: 16.10.2021).
6. Беляев Ю. Д. Статьи о театре / сост., вступит. ст., коммент. Ю. П. Рыбаковой. — СПб. : Гиперион, 2003. — 432 с.
7. Берковский Н. Я. Литература и театр : статьи разных лет. — М. : Искусство, 1969. — 638 с.
8. Вислова А. В. «Серебряный век» как театр : Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. — М. : РИК, 2000. — 210 с.
9. Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. — Л. : Художник РСФСР, 1984. — 196 с.
10. В спорах о театре : сборник статей / ред. М. Птушкина ; [переиздание 1914 года]. — М. : ГИТИС, 2012. — 120 с.
11. Гзовская О. В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской. — М. : ВТО, 1976. — 432 с.
12. Гоголева Е. Н. На сцене и в жизни. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Искусство, 1989. — 296 с.
13. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. — М. : Наука, 1999. — 150 с.
14. Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. 1853–1928 : очерк жизни и творчества : [К 100-летию со дня рождения]. — М. : АН СССР, 1953. — 652 с.
15. Дурылин С. Н. Александр Алексеевич Остужев // Ежегодник Малого театра. 1953–1954 / ред. коллегия: М. И. Царев (отв. ред.) и др. — М. : Искусство, 1956. — С. 496–588.
16. Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников / сост., вступит. ст. и коммент. С. Н. Дурылин. — М. : Искусство, 1955. — 495 с.
17. М. Н. Ермолова : сборник. — Л. : Светозар, 1925. — 167 с.
18. Жизнь по закону развивающейся красоты : сборник статей об А. И. Сумбатове-Южине / сост. Г. М. Полтавская ; ред. Н. И. Пашкина. — М. : Малый театр, 2009. — 143 с.

---

<sup>71</sup> См. режиссерские работы Константина Зубова, Бориса Бабочкина, Игоря Ильинского, Юрия и Виталия Соломиных, Виктора и Александра Коршуновых и др.

<sup>72</sup> См. спектакли Константина Марджанова, Сергея Радлова и Алексея Дикого, Леонида Хейфеца, Бориса Морозова, Сергея Женовача, Адольфа Шапиро и др.

19. *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А. А. Аникст. — М. : Наука, 1979. — 392 с.
20. *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. — Прага : Пламя, 1929. — 444 с.
21. *Зограф Н. Г.* А. П. Ленский. — М. ; Л. : Искусство, 1941. — 456 с.
22. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX — начале XX века. — М. : Наука, 1966. — 603 с.
23. История русского драматического театра. В 7 т. / ред. коллегия: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. — М. : Искусство, 1987. — Т. 7: 1898–1917. — 585 с.
24. *Каверин Ф. Н.* Воспоминания и театральные рассказы / вступ. ст. А. А. Крона ; лит. редакция Л. Д. Снежницкого ; ред. А. А. Вендровская. — М. : ВТО, 1964. — 414 с.
25. *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр. Очерки и впечатления. — М. : Изд. автора, 1924. — 273 с.
26. *Кизеветтер А. А.* Театр : Очерки, размышления, заметки. — М. : Задруга, 1922. — 115 с.
27. *Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX века : очерки. — М. : Русское слово — РС, 2002. — 413 с.
28. Кризис театра : сборник статей / ред. В. Турчин ; [переиздание 1908 года]. — М. : ГИТИС, 2012. — 180 с.
29. *Кугель А. Р.* Театральные портреты / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. М. О. Янковского. — Л. : Искусство, 1967. — 382 с.
30. *Ленский А. П.* Статьи. Письма. Записки / сост. В. В. Подгородинский ; предисл. Ю. М. Соломина ; ст. А. А. Чепурова, А. Я. Альгшуллера, В. А. Нелидова. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 375 с.
31. *Литаврина М. Г.* Пути русского театрального символизма : методическое пособие. — М. : ГИТИС, 2002. — 24 с.
32. *Марков П. А.* Книга воспоминаний / предисл. А. О. Степановой ; общ. ред. О. М. Фельдмана ; сост. З. П. Удальцовой ; послесл. А. А. Михайловой. — М. : Искусство, 1983. — 607 с.
33. *Марков П. А.* О театре. В 4 т. — М. : Искусство, 1974. — Т. 1: Из истории русского и советского театра. — 542 с.
34. *Марков П. А.* О театре. В 4 т. — М. : Искусство, 1974. — Т. 2: Театральные портреты. — 495 с.
35. *Морозов П. О.* Генрик Ибсен и его драмы // Наблюдатель : журнал литературный, политический и ученый / ред. А. П. Пятковский. — СПб. : Тип. А. И. Траншеля, 1884. — № 10. — С. 48–69.
36. Московский Малый театр. 1824–1924. — М. : Госиздат, 1924. — 708 с.
37. *Нелидов В. А.* Театральная Москва: сорок лет московских театров. — М. : Материк, 2002. — 373 с.
38. *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие. В 4 т. — М. : МХТ, 2003. — Т. 1: Письма. [1879–1907] / сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева ; вступ. ст. А. М. Смелянский. — 875 с.
39. *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие. В 4 т. — М. : МХТ, 2003. — Т. 2: Письма. [1908–1922] / сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева ; вступ. ст. А. М. Смелянский. — 814 с.
40. *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.
41. *Пажитнов Л. Н.* А. П. Ленский. — М. : Искусство, 1998. — 302 с.
42. *Риц-Цюрих Г.* Станислав Пшибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма // Lib.ru/Классика : сайт. — URL: [http://az.lib.ru/p/pshibyshewskij\\_s/text\\_2002\\_pshibysheskiy\\_kak\\_kultovaya\\_figura.shtml](http://az.lib.ru/p/pshibyshewskij_s/text_2002_pshibysheskiy_kak_kultovaya_figura.shtml) (дата обращения: 16.01.2022).
43. *Родина Г. Л.* Творчество Г. Зудермана в контексте немецкой литературы конца XIX — начала XX века и его восприятие в России : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Московский государственный педагогический университет. — М., 2005 // Dissercat : сайт. — URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-g-zudermana-v-kontekste-nemetskoj-literatury-kontsa-xix-nachala-xx-veka-i-ego-vo> (дата обращения: 28.11.2021).

44. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство : 1898–1907. — М. : Наука, 1989. — 384 с.
45. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство : 1908–1917. — М. : Наука, 1990. — 279 с.
46. Русский драматический театр конца XIX — начала XX в. : учебное пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : ГИТИС, 2000. — 309 с.
47. Сакулин П. Н. Малый театр в последней четверти XIX века // Московский Малый театр. 1824–1924. К 100-летию Малого театра : сборник статей. — М. : Госиздат, 1924. — С. 347–430.
48. Смирнова Н. А. Воспоминания / под ред. П. А. Маркова. — М. : ВТО, 1947. — 440 с.
49. Соловьева И. Н. Гзовская Ольга Владимировна // Московский Художественный театр имени А. П. Чехова : официальный сайт. — URL: <https://mxat.ru/history/persons/gzovskaya/> (дата обращения: 16.11.2021).
50. Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. — М. : Искусство, 1988. — Т. 1: Моя жизнь в искусстве / коммент. И. Н. Соловьевой. — 622 с.
51. Суворова С. Александр Алексеевич Остужев // Liveinternet : сайт. — URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post408418030> (дата обращения: 20.11.2021).
52. Струтинская Е. И. Художники Малого театра. XX век / вступ. слово Ю. М. Соломин. — М. : Малый театр, 2014. — 374 с.
53. Театр. Книга о новом театре : сборник статей / [переиздание 1908 года]. — М. : ГИТИС, 2012. — 236 с.
54. Театральная критика Власа Дорошевича / сост., вступ. ст. и коммент. С. В. Букчина. — Минск : Харвест, 2004. — 863 с.
55. Теляковский В. А. Воспоминания / предисл. Д. Золотницкого. — Л. ; М. : Искусство, 1965. — 481 с.
56. Тираспольская Н. Л. Жизнь актрисы. — Л. : Искусство, 1962. — 283 с.
57. Евдокия Дмитриевна Турчанинова на сцене и в жизни : Письма, статьи : Воспоминания современников. — М. : ВТО, 1974. — 429 с.
58. Филиппов В. А. Актер Южин : Опыт характеристики. — М. ; Л. : ВТО, 1941. — 148 с.
59. Филиппов В. А. Начало двадцатого столетия // Московский Малый театр. 1824–1924. К 100-летию Малого театра : сборник статей. — М. : Госиздат, 1924. — С. 433–488.
60. Чехов А. П. Собрание сочинений. В 12 т. / вступ. ст. В. В. Ермилова ; примеч. И. С. Ежова. — М. : Гослитиздат, 1957. — Т. 12: Письма. 1893–1904 / примеч. Н. И. Гитович. — 868 с.
61. Чхиквишвили Д. И. Александр Иванович Сумбатов-Южин : Жизнь и творчество. — Тбилиси : Тбилисский университет ; Московский университет, 1982. — 459 с.
62. Шалимова Н. А. А. П. Ленский и А. И. Южин: к проблеме творческого руководства // Театр. Живопись. Кино. Музыка : альманах / гл. ред. К. Л. Мелик-Пашаева ; отв. ред. В. М. Турчин. — М. : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — № 1. — С. 9–19.
63. Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010 / ред. Н. Л. Павлова. — М. : Прогресс-Традиция, 2011. — 328 с.
64. Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни : Воспоминания. — М. : Захаров, 2005 // ЛитМир : сайт. — URL: <https://www.litmir.me/br/?b=211291&p=1> (дата обращения: 16.12.2021).
65. Щепкина-Куперник Т. Л. М. Н. Ермолова. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1983. — 192 с.
66. Эфрос Н. Е. М. Н. Ермолова : К 50-летию сценической деятельности. — М. : Гос. Московский Малый театр, 1920. — 32 с.
67. Южин-Сумбатов А. И. Воспоминания. Записки. Статьи. Письма / ред., вступ. ст. и коммент. В. А. Филиппова. — М. : Искусство, 1951. — 612 с.
68. Юрьев Ю. М. Записки / вступ. ст. Евг. Кузнецов. — Л. ; М. : Искусство, 1948. — 720 с.
69. Яблочкина А. А. 75 лет в театре / вступ. ст. М. И. Царева. — М. : ВТО, 1960. — 629 с.
70. Янковский М. О. Ибсен на русской сцене // Собрание сочинений. В 4 т. / Г. Ибсен ; общ. ред. и вступ. ст. В. Г. Адмони ; коммент. В. Беркова, М. Янковского. — М. : Искусство, 1958. — Т. 4: Пьесы (1888–1899), стихотворения, статьи и речи, письма. — С. 747–794.

## Журналы

71. Двадцатипятилетие сценической деятельности Е. Н. Рожиной-Инсаровой. Новые характеристики и мысли З. Н. Гиппиус, Н. А. Тэффи, К. Д. Бальмонта и др. Чествование Рожиной-Инсаровой в Париже. — Париж, 1927. — С. 24.
72. Русская мысль : ежемесячное литературно-политическое издание. — Кн. 11. — М., 1895, ноябрь. — С. 605.

## «Новая драма» в репертуаре Малого театра

Автор	Название / дата премьеры	Жанр	Режиссер	Кол-во спектаклей
<b>СЕЗОН 1898/1899 года</b>				
Г. Зудерман	«Бой бабочек» 22.09.1898 — в Новом театре (премьера: 04.04.1896)	Комедия	А. П. Ленский	2
Г. Зудерман	«Счастье в уголке» 05.11.1898 — в бенефис А. П. Ленского	Комедия	А. П. Ленский (?)	6
<b>СЕЗОН 1899/1900 года</b>				
Г. Гауптман	«Вильгельм Геншель» 02.09.1899	Драма	???	5
А. Шницлер	«Забава (Без любви)» 02.09.1899 — в Новом театре	Драма	А. М. Кондратьев	12
А. Шницлер	«Прощальный ужин» 15.02.1900 — в бенефис А. И. Южина	Комедия	А. И. Южин (???)	6
<b>СЕЗОН 1900/1901 года</b>				
А. Шницлер	«Великодушные» 31.08.1900 — в Новом театре	Драма	А. М. Кондратьев	4
<b>СЕЗОН 1901/1902 года</b>				
Г. Зудерман	«Огни Ивановой ночи» 27.11.1901 — в Новом театре	Драма	А. М. Кондратьев	15
<b>СЕЗОН 1902/1903 года</b>				
Г. Зудерман	«Да здравствует жизнь!» 11.10.1902	Драма	Г. Н. Федотова (при участии А. А. Федотова)	26
<b>СЕЗОН 1904/1905 года</b>				
А. Шницлер	«Одинокой тропой» 11.10.1904	Драма	А. А. Федотов	10
Г. Ибсен	«Джон Габриэль Боркман» 19.11.1904	Драма	О. А. Правдин	18
<b>СЕЗОН 1905/1906 года</b>				
А. Стриндберг	«Отец» 30.09.1905 — в Новом театре	Драма	Ф. П. Горев	11
С. Пшибышевский	«Для счастья» 11.01.1906 — в Новом театре	Драма	Н. М. Падарин	16

Автор	Название / дата премьеры	Жанр	Режиссер	Кол-во спектаклей
<b>СЕЗОН 1906/1907 года</b>				
Г. Зудерман	«Праздник жизни» 09.09.1906 — в Новом театре	<i>Драма</i>	С. В. Айдаров	45
Г. Ибсен	«Борьба за престол» 30.09.1906 — бенефис арти- стов 2-го разряда	<i>Драма</i>	А. А. Федотов	19
С. Пшибышевский	«Золотое руно» 03.10.1906 — в Новом театре	<i>Драма</i>	И. С. Платон	13
Г. Ибсен	«Адвокат Стенсгор (Союз молодежи)» 11.01.1907 — в Новом театре	<i>Комедия</i>	И. С. Платон	8
Г. Д'Аннунцио	«Факел в тайнике» 09.02.1907 — в Новом театре	<i>Трагедия</i>	И. С. Платон	7
<b>СЕЗОН 1908/1909 года</b>				
Г. Д'Аннунцио	«Франческа да Римини» 01.09.1908	<i>Трагедия</i>	А. П. Ленский	5
Г. Гауптман	«Сестры из Бишофсберга» 18.09.1908	<i>Пьеса</i>	Н. А. Попов	16
<b>СЕЗОН 1909/1910 года</b>				
О. Уайльд	«Идеальный муж» 03.09.1909	<i>Комедия</i>	И. Н. Худолеев	27
А. Шницлер	«Литература» 18.10.1909	<i>Комедия</i>	И. Н. Худолеев	14
Б. Шоу	«Цезарь и Клеопатра» 05.11.1909	<i>Историче- ская комедия</i>	И. С. Платон	33
Г. Ибсен	«Привидения» 05.11.1909	<i>Драма</i>	И. С. Платон	20
<b>СЕЗОН 1910/1911 года</b>				
Г. Ибсен	«Кукольный дом» 07.03.1911	<i>Драма</i>	И. Н. Худолеев	10
<b>СЕЗОН 1911/1912 года</b>				
С. Пшибышевский	«Пир жизни» 03.01.1912	<i>Драма</i>	С. К. Броневский	10
О. Уайльд	«Герцогиня Падуанская» 15.02.1912	<i>Драма в стихах</i>	С. В. Айдаров	?
<b>СЕЗОН 1912/1913 года</b>				
А. Шницлер	«Обширная страна» 08.10.1912	<i>Трагикоме- дия</i>	С. В. Айдаров	12
Л. Андреев	«Профессор Сторицын (Нетленное)» 18.12.1912	<i>Драма</i>	Е. А. Лепковский	15

Автор	Название / дата премьеры	Жанр	Режиссер	Кол-во спектаклей
<b>СЕЗОН 1916/1917 года</b>				
Г. Ибсен	«Гедда Габлер» 10.11.1916	<i>Драма</i>	Е. А. Лепковский	12
Д. С. Мережковский	«Романтики» 27.02.1917	<i>Пьеса</i>	С. В. Айдаров	10
<b>СЕЗОН 1917/1918 года</b>				
О. Уайльд	«Саломея» 27.10.1917	<i>Драма</i>	И. С. Платон	1
О. Уайльд	«Флорентийская трагедия» 27.10.1917	<i>Трагедия</i>	С. В. Айдаров	1

---

## *Вторая премия*

# **ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНТЕЗА БОЛЬШОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО БАЛЕТА НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв. НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «РАЙМОНДА» А. К. ГЛАЗУНОВА В ПОСТАНОВКАХ М. И. ПЕТИПА И А. А. ГОРСКОГО**

---

*СЫПАЛО Олеся Кирилловна*  
*Московская государственная академия хореографии*

---

## **ВВЕДЕНИЕ**

Действующая редакция Основ государственной культурной политики РФ говорит: «Литература, музыка, опера, балет, театр, кинематограф, цирк, изобразительное искусство, архитектура, дизайн, художественная фотография — достижения во всех областях отечественного искусства бесспорны и признаны не только в России, но и в мире. Современный этап развития России требует максимального вовлечения потенциала культуры в процессы общественного прогресса»<sup>1</sup>. Знакомство широких слоев общества с достижениями отечественной культуры может быть осуществлено в том числе через научные работы, собирающие, анализирующие, вводящие в широкий оборот сведения о наиболее значимых произведениях прошлого, выявляющие особенности творческого метода выдающихся творцов и тем самым закладывающие фундамент для дальнейшего плодотворного развития традиций. Особенно важна вербальная фиксация и вербальный анализ произведений для театрального и, в частности, балетного искусства, образцы которого не имеют фиксированных текстов и потому находятся под угрозой забвения.

В силу всего вышесказанного, одним из перспективных направлений балетной науки являются монотематические исследования, посвященные какому-либо одному из шедевров классического наследия. В качестве примеров подобных работ можно назвать монографии «Лебединое озеро» А. П. Демидова, «Спящая красавица» М. Е. Константиновой, «Щелкунчик» Г. Н. Добровольской, «Тщетная предосторожность» в Петербурге» М. А. Ильичевой. В каждой из перечисленных книг рассматривается замысел и процесс написания балета, сценическая история, представленная избранными, наиболее значительными, на взгляд авторов, постановками.

---

<sup>1</sup> Основы государственной культурной политики : утверждены Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 / СПС «Гарант».



В настоящей работе предпринята попытка схожим образом рассмотреть еще один балет — «Раймонду» А. К. Глазунова. При этом, исходя из того, что на русской сцене этот балет ставится в редакциях, как правило, не далеко уходящих от классической первоосновы, а единственная оригинальная постановка — спектакль В. И. Вайнонена — не сохранилась, решено остановиться на двух сценических версиях: первой постановке М. И. Петипа (Мариинский театр, 1898 г.) и московской постановке А. А. Горского (Большой театр, 1908, 1918 гг.).

Актуальность выбранной темы исследования определяется значением творчества А. К. Глазунова — великого русского композитора, создавшего лучшие свои произведения на рубеже XIX–XX веков, М. И. Петипа — самого значительного из отечественных хореографов XIX века и А. А. Горского — одного из основоположников «нового балета», создателя оригинального классического репертуара для московской балетной труппы. Опыт создания симфонической партитуры для балетного спектакля и осмысления ее постановщиками «Раймонды» важен для нас сегодня, когда мы все чаще наблюдаем, что балеты ставятся на сборную музыку, не выдвигающую перед хореографами подобных задач.

Тема актуальна также в связи с усилившимся в последнее время интересом к историческим процессам, происходившим в русском балетном театре конца XIX века, и их взаимосвязи с процессами развития русского музыкального искусства того же времени.

Объектом исследования в работе является русский балетный театр конца XIX — начала XX века.

Предметом исследования — балет «Раймонда» в постановках М. И. Петипа и А. А. Горского.

Цель исследования — проанализировать партитуру А. К. Глазунова в контексте эволюции музыкального оформления балетов в конце XIX века и ее влияние на развитие хореографии, а также рассмотреть, каким образом партитура была воплощена двумя столь разными хореографами, как М. И. Петипа и А. А. Горский. Две составляющие цели объединяет общая проблема путей, которыми в практике хореографов прошлого достигалась целостность спектакля, единство музыкальной и хореографической драматургии, основанных на принципах музыкального и танцевального симфонизма.

Для достижения поставленной цели необходимо решить четыре основных задачи:

1. Восстановить историю создания «Раймонды», проанализировать либретто Л. А. Пашковой, его переработку И. А. Всеволожским, план-заказ, написанный М. И. Петипа для А. К. Глазунова; проследить, как протекала работа композитора над партитурой, как музыка балета была воспринята современниками.
2. Проанализировать партитуру «Раймонды» как музыкальное произведение, выделить ее драматургические особенности, характерные черты формы, описать основные музыкальные образы.
3. Произвести описательную реконструкцию постановки М. И. Петипа, проанализировать его хореографические решения.
4. Произвести описательную реконструкцию постановки А. А. Горского, выделить черты сходства и отличия от оригинального спектакля М. И. Петипа.

Каждой из намеченных задач соответствует отдельный параграф в основной части.

В ходе исследования использовались общенаучные методы: анализ, синтез, сравнения; методы рассмотрения партитур, сложившиеся в отечественном музыкознании; метод описательной реконструкции балетного спектакля.

Методологической базой исследования послужили наработки отечественных музыковедов и балетоведов, обращавшихся к теме спектакля М. И. Петипа: Ю. А. Бахрушина, Ю. В. Келдыша, В. М. Красовской, О. И. Куницына, Г. А. Римского-Корсакова, Ю. И. Слонимского, Е. Я. Суриц.

Степень разработанности выбранной темы. Творчество А. К. Глазунова — композитора, по сути завершающего плеяду русских композиторов-классиков, до сих пор не исследовано в полной мере. Мы не имеем достаточного количества научных трудов, глубоко изучающих его наследие. Многие факты про него утверждаются аксиоматично, а, например, в истории русской полифонии его сочинения вообще не рассматриваются, хотя А. К. Глазунов мастерски ею владел и максимально использовал в своих сочинениях, образующих целый исторический этап в развитии симфонизма.

То же самое можно сказать и о балете «Раймонда» в постановках М. И. Петипа и А. А. Горского — двух основных сценических вариантах, на которых до настоящего времени основываются новые редакции спектакля. Многие музыковеды и балетоведы признают их исключительность. О «Раймонде» М. И. Петипа писали В. М. Красовская, Ю. И. Слонимский, о постановке А. А. Горского — Ю. А. Бахрушин, Г. А. Римский-Корсаков. Ценнейшие материалы от участников и современников спектакля собраны В. М. Красовской, Е. П. Беловой и Е. Я. Суриц. Но подробного сравнительного анализа двух спектаклей до сих пор не проведено.

В настоящей работе предпринята попытка ликвидировать данное «белое пятно», разобрать и проанализировать совокупность факторов, позволившую А. К. Глазунову, М. И. Петипа и позже А. А. Горскому создать произведения искусства, которые вот уже больше ста лет существуют на нашей сцене. В этом заключается новизна работы.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в нем сочетаются музыковедческий и балетоведческий взгляд на предмет, поэтому выводы автора могут стать проводником между наукой о музыке и наукой о танце в теме «Раймонды».

Практическая значимость исследования выражается в том, что полученные результаты могут быть использованы в курсах лекций по истории хореографического искусства и истории балетной музыки.

Гипотеза исследования заключается в том, что «Раймонда» А. К. Глазунова, являвшаяся последним симфоническим балетом XIX века, в то же время содержала материал, предвещавший тенденции и открытия, сделанные хореографами «нового балета» в первом десятилетии XX века. Постановки М. И. Петипа и А. А. Горского воплотили эти две стороны музыкальной партитуры.

Структура исследования. Работа состоит из введения, основной части, разделенной на две главы и четыре параграфа, заключения и списка использованной литературы.

## Глава 1

### «РАЙМОНДА»: ОТ ЗАМЫСЛА ДО ПРЕМЬЕРЫ СПЕКТАКЛЯ

#### 1.1. Замысел, либретто, работа над спектаклем, значение «Раймонды» для балетного театра 1890-х годов

Наряду с «Лебединым озером», «Спящей красавицей» и «Щелкунчиком» П. И. Чайковского — «Раймонда» А. К. Глазунова также является шедевром большого академического балета. Известность всех этих балетов связана с именем М. И. Петипа (несмотря на то, что «Щелкунчик» был поставлен Л. И. Ивановым, план-заказ для композитора составил М. И. Петипа). «Раймонда» же не только была написана на рубеже веков, не только стала последним шедевром Петипа, но уже содержала в себе материал, предвосхищавший некоторые тенденции развития балетов XX века. Редакция А. А. Горского хоть и не была оригинальным спектаклем, однако оставила яркий след в истории отечественного балета. У обеих постановок существовали свои противники и защитники. Тем не менее они отражали два разных подхода работы с музыкальным материалом и имели в связи с этим различные преимущества и недостатки.

Любое произведение музыкального театра, имеющее сюжет, начинается с либретто. И если Ц. Пуни и Л. Минкус зачастую не знали сюжетной схемы и писали музыкальные фрагменты, руководствуясь техническими указаниями хореографа, то, когда в балет XIX века пришли профессиональные композиторы, либретто стало служить еще и единству хореографической и музыкальной мысли.

Возникновение замысла «Раймонды» и начало работы над сценарием будущего балета датируется осенью 1895 года. 22 октября / 3 ноября директор Императорских театров И. А. Всеволожский направил М. И. Петипа письмо следующего содержания: «Дорогой господин Петипа! Прилагаю при сем рукопись г-жи Пашковой. Из этого кое-что можно было бы сделать. Однако ей не достает танцевальности и, с другой стороны, слишком много пантомимы. Вы мне выскажете Ваши соображения, когда будете иметь на то время. Преданный Вам Всеволожский»<sup>2</sup>.

Вышеупомянутая Лидия Александровна Пашкова была светской дамой, чья литературная карьера начиналась с французской газеты «Фигаро» и русской газеты «Южный край» — в них она информировала о балах и скандалах в «высшем свете», затем стала писать довольно слабые романы «из русской жизни», а с конца 1880-х годов взялась за сочинение балетных либретто. При этом «русско-французская писательница» (так ее определил словарь Брокгауза и Ефрона) говорила на не очень качественной смеси французского и русского, что тоже отражалось на достоинствах написанного ею.

В 1895 году Пашкова не в первый раз предложила Императорским театрам свои услуги сценаристки. Двумя годами ранее, в декабре 1893 года, на сцене Мариинского театра состоялась премьера балета «Золушка» («Сандрильона»), написанного по ее либретто композитором Б. А. Фитингоф-Шелем. Подробный постановочный план спектакля разработал тогда М. И. Петипа, а хорео-

<sup>2</sup> Цит. по: *Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2 т. / ред. коллегия: Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский (отв. ред.). — Л. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — С. 399–400.*

графию по намеченному им плану поставили Л. И. Иванов и Э. Ц. Чекетти. После премьеры среди критиков-балетоманов разгорелись споры по поводу театральных умений либреттистки-дебютантки. К. А. Скальковский высказал о них более чем критическое мнение. Он писал: «Либретто балета, довольно плохое, было написано “по специальному заказу” театральной дирекции г-жой Лидией Пашковой. Для чего понадобился этот “специальный заказ” — неизвестно? Умелость же либреттистки доказывается тем, что аристократические дамы приходят на кухню одеваться на бал к королю»<sup>3</sup>. А. А. Плещеев пытался взять Л. А. Пашкову под защиту, но и у него не находилось достаточно убедительных аргументов: «Мне кажется, что на г-жу Пашкову неосновательно нападали за бессмыслицу 1-го действия. В волшебных сказках ничему не следует удивляться, потому-то они и волшебные. Напротив, либретто сделано коротко, ясно и не представляет затруднений для постановки. Само собой разумеется, что такой жанр балета приближается не к тем волшебным балетам, которые мы знали, а, скорее, к феерии. Он дает ласкающее зрелище для глаз, но душу, сердце и ум оставляет в покое»<sup>4</sup>.

После «Золушки» Л. А. Пашкова предлагала И. А. Всеволожскому еще два своих либретто. Ни по одному из них не был написан балет. Ю. И. Слонимский, ознакомившийся с ними в рукописях, характеризовал произведения Пашковой так: «В том же [1893] году она предложила осуществить балет “Мелюзина”, достоинством которого считала: “...десять танцев с эффектами электрического освещения”, здесь, как и в “Золушке”, на первом плане были приемы обозрения и мюзик-холла. Венцом трудов Пашковой следует считать сценарий балета “Халим — крымский разбойник”, в котором излагались приключения некоей барыньки, ищущей в горах Крыма “сильных ощущений” с проводником. Пошлые ситуации сплетены в сценарии с феерией банальной картины магометанского рая. Осуществлению этого балета воспротивился Петипа»<sup>5</sup>. Не избежал впоследствии иронической критики и сценарий «Раймонды». Перед премьерой, когда Митрофан Петрович Беляев (русский лесопромышленник, меценат и нотоиздатель) уже напечатал клавиш и все желающие могли судить о нелепицах в либретто, Николай Фёдорович Финдейзен (русский музыковед-историк, музыкальный критик) не без ехидства осведомился, почему это праздник в средневековом замке называется вполне по-русски «именины», а сарацинский шейх Абдеррахман стал «рыцарем»? Как и в случае с «Золушкой», А. А. Плещеев пытался защитить Пашкову. Иронизируя над критиками сценария, он вопрошал: «...причем тут историческая точность, когда программе придается форма сказки. <...> Не поручать же, в самом деле, разработку балетных программ историкам, они заставят вспомнить слова Некрасова:

*Мы зевали два первые акта,  
Как бы в третьем совсем не уснуть»<sup>6</sup>.*

<sup>3</sup> Скальковский К. А. В театральном мире : Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — СПб. : Типография А. С. Суворина, 1899. — С. 209.

<sup>4</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — СПб. : Издание А. Ф. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. — С. 378.

<sup>5</sup> Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. — Т. 1. — С. 400.

<sup>6</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 441.

Но и эти сомнительные похвалы оборачивались признанием всех сделанных либреттисткой ошибок: «От хороших, содержательных балетов мы отвыкли, а потому охотно примиряемся, если программа хоть несколько занимательна. Новый балет соединяет в себе фантастический элемент с действительностью, которая грешит неточностями и анахронизмами, ради сценических эффектов: если бы венгерский король возвратился побежденным, то его пришлось бы встречать не веселыми плясками, а слезами»<sup>7</sup>. В 1930-х годах И. И. Соллертинский еще более категорично утверждал: «Уязвимой стороной старой “Раймонды” была ее драматургия — “дамское рукоделье” некоей Лидии Пашковой — незатейливая детская историйка в духе произведений Чарской или Клавдии Лукашевич про добродетельную средневековую героиню, чье целомудрие охранялось призраком “белой дамы” от покушений свирепого и обезумевшего от страсти сарацина»<sup>8</sup>.

Одним словом, с либреттисткой и с либретто «Раймонде» основательно не повезло, хотя отдельные попытки реабилитировать Пашкову, ссылаясь на современные концепции балетной истории или на разработки психологов, высказывались и в зарубежной литературе XX века. Английский балетный исследователь Айвор Гест считал, что бесцветный сюжет «Раймонды» выжил лишь благодаря роскошной музыке и обилию ярких танцев, как классических, так и национальных<sup>9</sup>.

Однако очевидные недостатки либретто давали А. К. Глазунову одно важное преимущество — огромные временные отрезки, в течение которых можно было развивать музыкальную мысль. Профессор литературоведения и языкознания Кэмбриджского колледжа Тринити Родни Стэннинг Эджкомб в защиту либретто Лидии Пашковой говорил, что оно опережает свое время, и приводит как пример психологическую драму Дэвида Герберта Лоуренса, показывая, что таким образом этот жанр оказался воплощен в маловероятном для себя виде искусства<sup>10</sup>. Но автору данной работы не кажутся справедливыми их заступнические аргументы, т. к. развитие внутренней психологической линии сюжета зародилось исключительно в сотворчестве композитора и хореографа.

Балетные сюжеты в то время вообще мало ориентировались на логику повествования — ставка делалась на легкость и визуальную увлекательность зрелища, однако даже среди них «Раймонда» выделялась обширным набором несообразностей. Слабость либретто была даже не в том, что Пашкова в «Раймонде» вольно обращалась с историей и географией: короля Андрея II, наголову разбитого сарацинами, она превратила в победителя и не объяснила, как король оказался в Провансе, «венгерский рыцарь» почему-то носит французское имя Жан де Бриен и т. п. Хуже, однако, то, что либретто Пашковой нарушало законы, по которым должно строиться балетное либретто: не обратившись к театральной программке, невозможно было угадать, что происходит наяву, а что — в волшебном сне Раймонды, какую весть принес Раймонде гонец ее жениха, что рассказывает Раймонде ее тетушка — старая графиня и т. д. Весь сюжет в сценарии укладывался в первые два действия. На третий акт в либретто действия уже не

<sup>7</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 441–442.

<sup>8</sup> Соллертинский И. И. Раймонда // Статьи о балете / И. И. Соллертинский ; сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий ; ред. и авт. предисл. М. С. Друскин. — Л. : Музыка, 1973. — С. 126–127.

<sup>9</sup> Guest I. The Paris Opéra ballet // Alton. — Hampshire : Dance Books, 2006. — P. 105.

<sup>10</sup> Edgcombe R. S. Internationalism, Regionalism and Glazunov's Raymonda // The Musical Times. — Vol. 149, № 1902 (Spring 2008). — Pp. 47–56.

хватило, если не считать действием то, что король, соединив руки Раймонды и рыцаря, усаживается рядом с ними на возвышении в саду замка де Бриена, а новобрачные принимают поздравления.

И все же было в сценарии Л. А. Пашковой то, что побудило И. А. Всеволожского воспринять его всерьез, в отличие от предыдущих ее предложений. В нем отразились многие настроения, витавшие в воздухе в ту эпоху. Конец XIX столетия — время интересное для исследований во всех направлениях искусства. Золотой век заканчивался пышным цветением, чтобы затем, оставив после себя лучшее, дать благодатную почву для Серебряного века. Есть все же причины, позволяющие считать подзаголовок «из рыцарской легенды» не совсем выдумкой. Во Франции находится замок Пюивер, с чьим названием как раз и связана легенда о Белой даме: события, которые якобы привели к появлению призрака, относят к концу XIII века. А в XII веке этот замок прославили «Суды любви», на которые дочь Раймонда Пятого (граф Тулузы), Аделаида Тулузская, приглашала знаменитых трубадуров<sup>11</sup>. Раймонда в балете тоже устраивает «Суд любви».

Будущих авторов спектакля — М. И. Петипа и А. К. Глазунова — примирило со сценарием место действия балета, происходившего где-то на европейском юге: то ли в Провансе, то ли в Испании. Поэтому появился повод для испанских танцев, огненные ритмы которых жили в душах композитора и балетмейстера с юных лет. А поскольку один из главных персонажей — влиятельный мавр со свитой, то и сцены в восточном духе должны были стать обязательной составляющей действия. Важным аргументом в пользу замысла Пашковой стала его близость к тому, что являлось традиционным на балетной сцене. В. М. Красовская отмечает: «Либретто <...> отвечало традициям сценарной драматургии тогдашнего большого балетного спектакля»<sup>12</sup>.

Всеволожский получил его за полгода до разговора с Глазуновым, когда композитору поступило предложение написать музыку для «Раймонды». Несколько месяцев ушло на доработку полученного дирекцией либретто. Как явствует из сохранившихся документов, в доработке принимали участие и Всеволожский, и Петипа. 19 июня 1896 года Петипа писал Глазунову: «Глубокоуважаемый милостивый государь! Посылаю Вам два сценария: один — Лидии Пашковой и другой — г. Всеволожского. Прошу Вас возвратить мне программу директора»<sup>13</sup>. В ответном письме Глазунов сообщал новые подробности: «После того как я получил обе программы, которые вы столь любезно прислали мне, я обратился к господину директору Всеволожскому, и он приказал напечатать литографированным способом вторую программу, написанную им самим»<sup>14</sup>.

В ходе работы над музыкально-сценическим планом «Раймонды» Петипа снова обращался к Всеволожскому как к активному соавтору либретто. Он писал: «14 и 15 июня я написал план и десять номеров его послал г-ну Глазунову, как я это делал для милого и незабвенного господина Чайковского. Через неделю пош-

<sup>11</sup> Конаев С. А. «Раймонда» более ста лет на сцене Большого // Раймонда : буклет ГАБТ. — М. : Театралис, 2012. — С. 16.

<sup>12</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — М. ; Л. : Искусство, 1963. — С. 318.

<sup>13</sup> Цит. по: Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. — Т. 1. — С. 401.

<sup>14</sup> Там же.

лю ему еще несколько номеров вместе с программой. Я позволил себе немного изменить ход балета, в связи с чем мне совершенно необходимо в августе месяце получить драгоценные указания Вашего превосходительства, переработавшего сценарий Лидии Пашковой»<sup>15</sup>. Многие были предприняты Всеволожским — человеком, хорошо знающим законы балетной сцены, а в руки Глазунова сценарий попал после солидной переделки.

Существуют материалы, показывающие, что Петипа был очень недоволен либретто даже в «транскрипции» директора и вообще желал бы вместо этого взять сюжет из книги французского писателя Теофиля Готье «Путешествие в Испанию», где не раз упоминается мавританский калиф Абдеррахман — тот, что был и в либретто Пашковой. Ю. И. Слонимский на основе разрозненных набросков восстановил ход этого балетмейстерского сценария: «Можно представить себе, как в воображении Петипа складывался сюжет “Раймонды”. I акт кончался, по-видимому, реальным нападением Абдеррахмана на замок Раймонды и ее похищением, II — должен был происходить в Испании — в Гренаде или Кордове, которой правил калиф Абдеррахман. Здесь разыгрывались драматические перипетии (Раймонда боролась против притязаний сарацина). Здесь обитала прекрасная Галиана, по-своему относившаяся к пленнице из Прованса. Действие этого акта протекало в живописных уголках гарема и дворца. Оно должно было заканчиваться, по-видимому, появлением рыцарей во главе с де Бриеном и боем за освобождение Раймонды. В таком сюжете обнаруживаются черты сходства с фабулой пушкинской поэмы “Бахчисарайский фонтан”. В мыслях Петипа этот первоисточник, надо думать, отсутствовал. Скорее, он вдохновлялся совсем другим — юношескими впечатлениями от балета “Морской разбойник”, навеянными пушкинской поэмой, балетом “Зорая” и, может быть, пантомимой “Бахчисарайский фонтан” Ф. Нижинского, незадолго до начала работы Петипа над “Раймондой”, показанной во многих цирках страны, в том числе и в петербургском»<sup>16</sup>.

Этим планам хореографа не суждено было сбыться. В основу будущего спектакля лег компромиссный вариант сценария Пашковой — Всеволожского. Постепенно волшебная фантазия балетмейстера и композитора исправляла промахи сценария. Абдеррахмана, например, Пашкова «нарисовала» густой чёрной краской: злодей, без проблесков чего-либо человеческого, страстно вожделеет Раймонду и намерен её украсть, чуть ли не засунув головой в мешок. В плане-заказе М. И. Петипа сарацин клянётся девушке в любви и просит её руки, а в музыке, как изобразил Абдеррахмана А. К. Глазунов, шейх очарован красотой Раймонды и восторженно преклоняется перед ней. Усовершенствование сценария длилось вплоть до самой премьеры. Незадолго до нее, во время сводных сценических репетиций, Петипа ввел в первую картину новый эпизод, призванный сделать ход сюжета более логичным. «В этот момент сенешаль извещает об Абдеррахмане. Они удивлены этим визитом. “Прикажите войти”, — говорит Сибилла. Выход Абдеррахмана. Раймонда шокирована (его открытым излиянием чувств. — Ю. С.) и с возмущением отказывает ему (в своей руке. — Ю. С.)»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Петипа М. И. Письмо И. А. Всеволожскому из Мерекюля от 19 июня 1986 г. // Мариус Петипа : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. прим. А. М. Нехендзи. — Л. : Искусство, 1971. — С. 122.

<sup>16</sup> Слонимский Ю. И. Раймонда. — Т. 1. — С. 412–413.

<sup>17</sup> Там же. — С. 414.

«Раймонда» появилась в репертуаре как раз тогда, когда спектакль такого плана был необходим петербургской труппе и всему русскому хореографическому искусству. После его мощного взлета, ознаменовавшегося постановками «Спящей красавицы» и «Лебединого озера», наметились тенденции упадка. В. М. Красовская характеризовала их так: «Признаки завершения определенного большого этапа проступали в ряде балетов Петипа... Испробованные сюжеты, ситуации, персонажи, постановочные эффекты повторялись в одноактных балетах “Ненюфар” Кроткова (1891), “Привал кавалерии” Армсгеймера (1896), “Жемчужина” Дриго (1896), “Фетида и Пелей” Делиба и Минкуса (1897), в трехактных “Калькабрино” Минкуса (1891) и “Синей Бороде” Шенка (1896)»<sup>18</sup>. Ю. И. Слонимский описывал, как были превратно поняты и неверно продолжены традиции «Спящей красавицы» в спектаклях, подобных «Золушке» или «Синей Бороде»: «...множество танцев — “чистая классика”, эксцентриада, характерные пляски, комедийные сценки, элементы ревю, эффектнейшие эстрадные номера, впечатляющая феерия при участии бывшего внове тогда электрического освещения — все было мобилизовано, чтобы поразить воображение любителей балета. <...> Новому балету прочили большое и шумное будущее, а спектакль прошел за семь сезонов всего 27 раз и канул в лету, тогда как “Спящая красавица” за пять сезонов выдержала 75 представлений»<sup>19</sup>. «Раймонда» возвращала театр к здоровому и живому зерну находок, сделанных в работе с Чайковским. «Снова, как и в “Спящей красавице”, но уже в последний раз, на материале превосходной музыки А. К. Глазунова пышно расцвела эстетика балетного спектакля XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы»<sup>20</sup>.

Принципиальную важность «Раймонды» ощущал композитор, поэтому он не только исполнял свои прямые обязанности, но при необходимости прямо включался в постановочный процесс.

Когда начались репетиции, Глазунов стал их непременно участником, вникал во все дела. Тогда еще не был забыт старинный обычай репетировать танцы под звуки двух скрипок. Он делал для них переложения, т. к. присяжный перекладыватель не успевал, а Александр Константинович крайне не хотел задерживать постановку балета. Помимо этого, композитор понимал, что на двух скрипках не передать полностью характер его сложной музыки, и считал необходимым играть на репетициях самому<sup>21</sup>. И так увлекся, что даже пропускал (чего раньше не бывало) «пятницы» у М. П. Беляева. Митрофан Петрович упрекал композитора, что тот ходит на репетиции исключительно, чтобы смотреть на балетных красавиц. «Мое присутствие прямо необходимо, — оправдывался Александр Константинович, — я и темпы указываю, и напоминаю Петипа, о чем он говорил раньше, а теперь по-старости забывает. Премьера уже назначена, его торопят. Если бы не я, он наделал бы таких купюр, что мне все сделалось бы немило!» (письмо Беляеву, написанное в конце 1897 года)<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 317.

<sup>19</sup> Слонимский Ю. И. Раймонда. — Т. 1. — С. 383–384.

<sup>20</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — С. 318.

<sup>21</sup> Письмо А. К. Глазунова М. П. Беляеву (конец 1897) // А. К. Глазунов : Письма, статьи, воспоминания. — М., 1958. — С. 200–201.

<sup>22</sup> Письмо А. К. Глазунова М. П. Беляеву (конец 1897). — С. 200–201.



## 1.2. А. К. Глазунов в работе над «Раймондой»

Сочинение «Раймонды» относится к периоду расцвета творчества Глазунова, признанного мастера симфонизма, логично продолжающего романтические традиции П. И. Чайковского.

Хотя Глазунов и не является непосредственным учеником Чайковского и общедоступные источники считают самым известным преемником Чайковского — С. В. Рахманинова, но, по ряду признаков, в развитии определенных жанров все же именно консервативный Глазунов доводит стремления Чайковского до логического завершения — он явно ориентировался на творчество Петра Ильича. Неспроста фрагменты «Раймонды» можно услышать не только в театре, но и на концертах симфонической музыки.

Для того чтобы иметь наиболее полное представление о сути и значении этого произведения, необходимо проникнуть в замысел автора. Многие нюансы концепции вытекают из той исторической эпохи, в которой жил и творил А. К. Глазунов, из того, какие художественные поиски и тенденции господствовали в искусстве: как следствие, это определяло и конкретные технические формы и решения задач, стоявших перед композитором. Важным аспектом становится и анализ музыкального произведения как цельного художественного произведения. Без понимания нюансов строения композиции нельзя приблизиться ни к авторскому замыслу, ни к полному, глубокому пониманию произведения. Также следует принимать во внимание, что написание музыки для балетного спектакля ставит определенные рамки перед профессиональными композиторами и лишь подлинники мастера русской школы могли справиться с такой сложной задачей, не нанося вреда музыке и помогая мастерам хореографии воплотить их идеи.

Основная часть творчества Александра Константиновича — произведения, написанные для оркестра. И на сегодняшний день он большей частью интересует исследователей как композитор-симфонист, и сложно переоценить значение его творчества для дальнейшего становления русской и советской музыки. Не признавая гармонические новшества конца XIX — начала XX века, Глазунов оставался в рамках классической гармонии и сочетал в своем стиле строгую логичность целого с красочностью созвучий, с мелодической насыщенностью голосов. И хотя в его творчестве очень мало полифонических форм, он часто использует полифонические приемы. Цельность музыки «Раймонды» строится на соединении эпизодов в стройные сюиты и с проведением через весь балет лейтмотивов, которые, вслед за сценическим развитием, композитор изящно трансформирует. Практически отсутствующую в либретто действенность компенсирует противопоставление «восточной» и «европейской» сфер. А. К. Глазунов не только продолжил традиции симфонизации балетной музыки П. И. Чайковского, но принес в их развитие много нового как истинный художник, говоря на пластичном, богатом языке.

Жанр балета не случайно пришел в жизнь Глазунова. Среди мелких пьес, написанных композитором в детстве и отрочестве, немало танцев. Развивал он это и в последующие годы жизни: в 1890-е годы были написаны концертные вальсы для симфонического оркестра, быстро ставшие популярными. Также среди симфонических произведений молодого Глазунова есть сюиты, включающие в себя по несколько танцев (например, «Сельская пляска» и «Восточная пляска» в Характеристической сюите). В целом, для многих работ А. К. Глазунова «тан-

цевальность» является отличительной чертой: он использует характерные для танцев ритмические рисунки, мелодические обороты.

В 1892 году Глазунов оркестровывает ряд произведений Шопена, создав сюиту «Шопениана», которая впоследствии станет основой постановки М. М. Фокина. А вслед за ней была написана «Балетная сюита» (1894) и ряд оркестровых танцев и шествий.

Существовала и другая причина. На Глазунова большое впечатление произвела деятельность Чайковского в балетном театре. «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» стали новым словом в этой области. Их автор неизмеримо увеличил роль, «смысловую нагрузку» музыки в спектакле. Чайковский привнес симфонизм в балет, придал музыке спектакля небывалую до того драматургическую целостность. Широко отразив в музыке настроения, переживания героев, их взаимоотношения, развитие и смену чувств, Чайковский сделал это с таким мастерством, так насытил музыку эмоциями, мыслью, что своими сочинениями обозначил явный рубеж в истории балетного театра. Путь, намеченный автором «Лебединого озера», привлек и Глазунова. Наряду с этим он чтит и старых мастеров. Музыка Глинки тоже являлась образцом для композитора. «Я считаю венцом балетного стиля танцы третьего действия “Руслана”», — признавался Александр Константинович<sup>23</sup>.

Близким, интересным для композитора был сюжет предложенного балета. Он переносил воображение в романтическую эпоху Средневековья, к которой Глазунов с юных лет испытывал влечение. Он зачитывался книгами о тех временах, хорошо знал исторические события, особенности быта столь далекого от него прошлого. Средневековье воспринималось им не как страница или глава из учебника, не как сухой перечень фактов, а как живая, яркая, интересная эпоха со своим особым ароматом, который он прекрасно ощущал. Глазунов с увлечением рассказывал о рыцарстве и рыцарях, о странствующих поэтах-певцах — трубадурах, труверах и менестрелях, о представлениях на площадях средневековых городов и о жизни в замках. «Эти рассказы, вдохновленные воображением талантливейшего русского музыканта, убеждали и восхищали», — вспоминает Б. В. Асафьев<sup>24</sup>.

Поскольку один из главных персонажей балета — мавр, то должны были присутствовать сцены в восточном духе. А уж мимо изображения Востока в музыке не прошел ни один русский композитор. И от «Грузинской песни» А. А. Алябьева, огненных восточных танцев и «Персидского хора» в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки через «Исламея» М. А. Балакирева, «Половецкие пляски» в «Князе Игоре» А. П. Бородина и «Шехеразаду» Н. А. Римского-Корсакова тянулись нити к восточной теме у А. К. Глазунова.

А раз по странной прихоти Пашковой Жан де Бриен стал «венгерским рыцарем», нужны были (во всяком случае, уместны) венгерские танцы. Еще в тринадцать лет Глазунов сочинил, подражая Брамсу, свой венгерский танец, а знакомство с Листом сделало для него венгерскую музыку особенно дорогой. И так как действие балета происходило в Средние века, в рыцарском замке, то становится понятно, почему Глазунов, махнув рукой на нелепости сценария, с увлечением взялся за работу.

<sup>23</sup> Цит. по: Глазунов : Исследования. Материалы. Публикации. Письма. — Т. 1. — С. 243.

<sup>24</sup> Асафьев Б. В. Глазунов : (Опыт характеристики) // Избранные труды / Б. В. Асафьев. — Т. II. — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — С. 260.

Музыкальная драматургия балета, основанная на конфликте восточного и европейского звуковых миров, вписывалась в широкий контекст композиторских традиций, тянувшихся через весь XIX век.

В начале XIX века в Европе были модными оперы на восточную тематику. Возможно, что благодаря пребыванию французского композитора Франсуа Адриена Буальдьё в Санкт-Петербурге в 1803–1811 годах Россия также заразилась этой модой. Одной из самых популярных у нас комических опер стала опера «Калиф Багдадский», написанная Буальдьё в 1800 году. В музыке используется национальный колорит: в увертюре ярко выражены «восточные» ритмы ударных; в арии Кези «*De tous pays*» можно увидеть музыкальные стили нескольких европейских стран, включая Испанию, Италию, Германию, Шотландию и Англию. Спектакли продолжались и в 30-х и в 40-х годах XIX века.

По естественным причинам Россия с Востоком была знакома ближе, чем Европа. Также, исходя из истории русской культуры до XVIII века, вполне может быть, что, когда Петр I «прорубил окно» в Европу, ригодоны и менуэты резали русским слух не меньше, чем европейцам — музыка янычар.

Когда же русские композиторы города на Неве начали рисовать образы Европы, то чаще всего обращались к Италии: Д. С. Бортнянский даже получил обучение в Италии. Итальянские же композиторы довольно долго, по сравнению с композиторами других стран, оставались безразличны к изображению национальных мотивов в музыке. Например, в 1835 году в опере «Лючия ди Ламме-мур» Гаэтано Доницетти мы видим полное отсутствие шотландского колорита; в то время как всего лишь через год у менее выдающегося датского композитора Германа Левенскольда в балете «Сильфида» можно услышать определенно более «реальную» Шотландию. Хотя, наверное, стоит отметить, что композиторы, работавшие с балетом, были связаны своими обязательствами перед балетмейстерами и, пусть даже в простой, подчас условной манере, старались обрисовать национальный характер танца.

Джузеппе Верди в 40-х годах XIX века продвинулся несколько дальше своих земляков, но лишь частично. Пока что он использовал цыганские мотивы как универсальное обозначение для любых экзотических «других». Такими будут и мусульмане в опере «Ломбардцы в крестовом походе» (1843, через год после «Руслана и Людмилы»), и индейцы в опере «Альзира» (1845).

В 1824 году в России показали оперу Карла Марии фон Вебера «Вольный стрелок», которая является первой национальной немецкой оперой. Вебер отдает внимание не только развертыванию образов героев, но и бытовым сценам, тесно связывая их с народной песенностью, — так русским композиторам был явлен хороший пример того, как приспособить национальный характер к уже ставшей интернациональной музыкальной форме.

В русской музыке образы Востока играли важную роль в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки. И хотя некоторые западные исследователи отмечают, что «к примеру, в “Руслане и Людмиле” в музыкальных эпизодах с национальной окраской Глинка не идет дальше повторения неизменной народной темы, правда, с гармоническими и оркестровыми вариациями»<sup>25</sup>, — никто на тот момент еще не изобразил Восток настолько ярко.

<sup>25</sup> Constant Lambert *Music in decline* // London, Faber and Faber, 1945. — P. 116.

Разбирая восточные сцены в «Руслане и Людмиле» — сады Наины больше похожи на европейские балеты, однако Глинка более изобретателен мелодически, инструментально и в очерчивании границ квадрата, чем его французские и итальянские коллеги. Танцы же свиты Черномора имеют более экзотический колорит. Действительно экзотичная и поразительная вещь здесь — это лезгинка. Нет сомнений, что контраст, заложенный Глинкой между двумя дивертисментами, — одна из тех вещей, которые вдохновили Чайковского на более яркое воплощение национальных танцев в его балетах. Национальные же танцы на парижской сцене в это время лишь, скажем так, намекают на разные части света.

Петр Ильич Чайковский творил в то время, как «Могучая кучка» развязала ожесточенную культурную войну против всего европейского. К тому времени, как Глазунов получил заказ на «Раймонду», эта война в значительной степени утихла. Наблюдавший за «Беляевским кружком» Н. А. Римский-Корсаков характеризовал его как обладающий спокойным в продвижении, в то время как «Балакиревский кружок» «вступал в битву» во славу русской музыки. Так или иначе, эта война могла возобновиться уже в балете. «Раймонда» же явилась обширной аллегорией русской музыки в подобной войне. Сама героиня, в музыке уж точно, колеблется между академизмом (в лице Жана де Бриена) и народным началом (в лице Абдеррахмана). Однако убитый в дуэли Абдеррахман получает посмертный реванш: свадьба Раймонды проходит не в Провансе и звучат там не гавоты.

Как и балеты П. И. Чайковского, «Раймонда» писалась на основе подробного плана-заказа М. И. Петипа. И пока шли уточнения и доработки, еще не имея полного сюжета, Глазунов сочинил, будучи на лечении на водах в Германии, более десяти номеров будущего балета. Балетмейстер и композитор быстро нашли общий язык. Были, конечно, и разногласия, и даже размолвки — бурный темперамент Петипа иной раз заставлял горячиться даже обычно флегматичного Глазунова. Но всегда, как и положено истинно интеллигентным людям, они находили разумное решение, устраивавшее обоих, — цель-то была общая. Петипа, согласно традиции, указывал в плане, какие нужны танцы, в каком духе и темпе, какой продолжительности. Сочиненное Глазуновым неизменно нравилось Петипа: часто он приходил в полный восторг. Споры возникали только из-за длительности музыки: Александр Константинович в увлечении переходил за рамки, указанные балетмейстером, и доказывал, что такое число тактов требуется, чтобы вполне развить данную музыкальную мысль. Но Мариус Иванович, лучше, конечно, знавший балетную сцену, возражал, что и балерины устанут, и действие затянется. Композитору приходилось соглашаться, хотя иногда, увлекшись музыкой, балетмейстер по-новому видел задуманный танец. Тем не менее Ю. И. Слонимский, сопоставивший длительность каждого номера в плане с длительностью написанной А. К. Глазуновым музыки, обнаружил, что почти везде композитор превышал отмеренный хореографом лимит, и делал вывод, что это не шло на пользу балету: «Игнорирование <...> [заказанного балетмейстером числа тактов] привело к незаслуженному обвинению Петипа. Утверждали, что замедленное развертывание действия “Раймонды”, отяжеляющее музыку и спектакль, продиктовано будто бы старческой вялостью Петипа, что, культивируя дивертисмент, Петипа парализовал драматическую экспрессию композитора. На самом деле все происходило наоборот: Глазунов неоднократно действовал

во вред музыке и спектаклю, пренебрегая указаниями Петипа»<sup>26</sup>. Однако и здесь нельзя не вспомнить об изначальной скудности действия в либретто: если Петипа мог заполнять пустоты разнообразными вариациями, то Глазунов явно чувствовал необходимость скреплять действие единым музыкальным развитием и четкой формой.

Большая протяженность музыкальных номеров была нужна композитору, чтобы соблюсти пропорции в сюитном построении балета. Б. В. Асафьев резюмировал этот принцип в своих наблюдениях над музыкально-хореографической драматургией произведения: «Иного рода сюита чисто хореографическая, т. е. основанная на претворении различного рода танцевальных формул (национальных, придворных, бытовых, ритуальных, игровых) для выявления в музыке классического или полухарактерного танца. Последнего рода цепь (полухарактерного танца), но цепь прерывистую можно наблюдать в первой картине “Раймонды”. <...> Чисто же классическую сюитную цепь мы видим в “Раймонде” два раза: в сцене “Сна” (центр хореографически-музыкального действия) и в *Pas d'action* первой половины II акта. <...>

По видимости, сплетение сюит может представляться в балете случайным набором разнохарактерных танцев (дивертисмент). Но для тех, кто считается не с видимостью и рассказом (сюжет), а с динамикой развития действия, свойственной данному роду художественной концепции <...> значение сюитности выступает в ином плане: в плане сопряжения воздействующих на течение внутреннего действия импульсов (в данном случае ритмико-танцевальных формул в их сплетении с мелодико-гармоническими и колористическими факторами)»<sup>27</sup>.

Отталкиваясь от концепции Б. В. Асафьева, проследим развитие музыкальной драматургии в каждой из сцен балета.

Почти весь первый акт написан в духе французского балета. Однако богатая оркестровка и разнообразнейшая мелодика в значительной мере отличает «Раймонду» от французских балетов.

Интродукция к «Раймонде» имеет важное значение в этом отношении. Здесь Глазунов дает описание героини — прием, довольно распространенный в опере («Травиата», «Аида»), но редкий в балете. Подобное мы можем встретить, пожалуй, только в «Лебедином озере», где прелюдия, по сути, является кратким «рассказом» о судьбе Одетты к моменту начала действия спектакля. В «Раймонде» же интродукция предвосхищает события спектакля: душевную борьбу героини между очарованием чувственным Абдеррахманом и долгом перед ее женихом, Жаном де Бриеном.

В начале спектакля мы «слышим» героиню в ее замке, в лейтмотиве Раймонды ощущается тоска и праздность дворцовой жизни с ее ритуалами. Есть некая нерешительная танцевальность в этом мотиве. Здесь можно увидеть, что мысли героини витают в облаках. Вероятно, что она подсознательно готовится к встрече с Абдеррахманом (чей лейтмотив будет родственен четырем нисходящими нотами — более энергичными и объединенными в триоли). Интонационная общность этих мотивов при их различной метроритмической подаче намекает на то, что Абдеррахман попытается подчинить себе Раймонду.

<sup>26</sup> Слонимский Ю. И. Раймонда. — Т. 1. — С. 425.

<sup>27</sup> Асафьев Б. В. Глазунов : (Опыт характеристики). — Т. II. — С. 323–325.

La Traditrice нельзя назвать «средневековым», если только не считать остинатные квинты в басу, добавляющие придворной весомости танцу, который в средней части оказывается явным венским вальсом. Особенно примечательно то, что танцуя эту часть, придворные девушки как бы сбегают от дворцового долга. Так оправдываются упреки графини Сивиллы де Дорис. Правда, стоит одним девушкам после отповеди вернуться к делам, как другие бросают шитье и танцуют (номер «Возобновление танцев»). Однако ни один из этих танцев нельзя назвать праздным с точки зрения музыкальной драматургии: по своей морфологии они предваряют выход Раймонды — мелодии выстраиваются на «болтовне» очень мелких длительностей, в основном на секундовых интонациях, и очень близки по характеру.

Выход же Раймонды строится на ее лейтмотиве: только, в отличие от интродукции, он звучит в характере La Traditrice и показывает другую сторону характера главной героини.

Романеска опять вернет нас к легкой грусти юной героини и подготовит нас к появлению Белой дамы. Здесь стоит отметить, что, изображая Средневековье, одни композиторы XIX века обращались к жанрам позднего барокко — гавоту, менуэту, жиге; другие же прибегали к вневременной стилистике Р. Вагнера (например, в «Лоэнгрине»), которая для большинства современных ему слушателей была далека от текущего для них момента времени. Так поступил и Глазунов в сцене появления Белой дамы в первом акте, а также здесь можно заметить влияние и интонационное родство со сценой засыпания Маши (в первоначальной постановке — Клара) из «Щелкунчика»: композитор предпочел показать нам невинное удивление Раймонды волшебству, чем средневековый сюжет о появлении призрака.

Интересны и музыкальные отношения Раймонды и Абдеррахмана. Энергия и целеустремленность из выходной вариации героини будут в ориентальных танцах свиты Абдеррахмана, где также важную роль будет играть секундовое биение мелодии: Танец арабских мальчиков, Выход сарацинов, Вакханалия.

В Вакханалии зарождается мелодический мотив (хотя стоит отметить, что в большинстве случаев он едва слышен в оркестре), который будет затем звучать в мажорной части коды Большого венгерского па, причем первый раз она прозвучит на соло Раймонды в коде.

В схватке Абдеррахмана с Жаном де Бриеном их мотивы противопоставляются, и лейтмотив последнего сразу же звучит так, что становится понятно, кто выйдет победителем: тема Жана де Бриена как бы перебивает мотив сарацина и показывает уверенность рыцаря в том, что Раймонда принадлежит ему, даже если он будет побежден.

Однако победу Жана де Бриена можно отчасти назвать пирровой — в вариации Раймонды в Большом венгерском па мы услышим отголоски Восточного танца из испано-сарацинской сюиты. В апофеозе тема Раймонды изменится, еще раз соединившись с темой Жана де Бриена, в буквальном смысле «выйдя замуж» за эту тему.

Готовившаяся премьера «Раймонды» давно вызвала оживленные дискуссии. Главное, что интересовало музыкальное и балетное сообщество Петербурга: какую же музыку сочинил для балета симфонист Глазунов? Широкая публика побаивалась «серьезной музыки». Масла в огонь подливал корреспондент «Нового времени», исходя ядом в заметке, посвященной 50-летию творческой деятельности Мариуса Петипа, притворно и косноязычно сочувствуя публике, «которой угрожают музыкой к балету г. Глазунова, который едва ли сочинил в жизни одну поль-

ку, а занимался лишь симфонической музыкой, в которой давно заслужил такую оценку, что музыка его «глазу — нова, уху — дика»<sup>28</sup>. Уже был издан клавишник, по которому все желающие имели возможность судить о музыкальных достоинствах балета, но окончательный приговор зрители и слушатели вынесли после премьеры.

Повсюду в музыкальных кругах только и говорили, что о «Раймонде», все газеты без конца печатали рецензии и интервью. На сей раз и серьезные музыкальные критики сочли балет достойным внимания.

Ц. А. Кюи написал единственную, первую и последнюю статью о балете, подробно рассказав в «Новостях» и «Биржевой газете» о постановке «Раймонды». Иронически пересказав сюжет, резюмировал: «Не из особенно богатых. Но так как, по-видимому, в балете сюжет должен только служить предлогом для танцев и отнюдь не претендовать на какое-либо самостоятельное значение — значит, все к лучшему, и мы можем перейти к музыке Глазунова»<sup>29</sup>. А музыка, очевидно, очень понравилась маститому (и, честно говоря, весьма придиричивому) критику — дальше шли похвалы: «создал великолепное произведение», «слушается с напряженным вниманием», «истинный шедевр». Итог был таков: «Благодаря г. Глазунову балет оказался самой музыкальной новинкой нынешнего сезона»<sup>30</sup>.

Более того, консервативный и враждебно настроенный по отношению к балету и его музыке Ц. А. Кюи вдруг начинает рассказывать, какой простор дает балет для фантазии серьезных композиторов, несмотря на «необходимость написать значительное количество нумеров танцев с определенными ритмами и слишком определенными формами». Критики отмечали музыку Большого венгерского па, его рыцарскую красоту и гордость в медленной части, которая затем «сбрасывает латы» и показывает искрящуюся удаль в быстрой части.

В. В. Стасов в своей, тоже, пожалуй, единственной статье о балете резюмировал: «“Раймонда” представляет самую высокоталантливую и оригинальную музыку из числа всех существующих балетов»<sup>31</sup>.

К. А. Скальковский, который перед постановкой немного скептически относился к этому балету, писал, что «Раймонда» «своим громадным успехом обязана в значительной степени партитуре г. Глазунова. Музыка, вопреки предсказаниям, оказалась мелодичной и красивой; она блещет богатством оркестровки и необыкновенной сочностью. Музыка эта также очень танцевальна. Удивительно, что ее написал “кучкист”!»<sup>32</sup>.

Другой присяжный критик-балетоман, А. А. Плещеев, признавал, что оценка музыки остается за профессионалами музыкантами, но со своей стороны давал ей более чем лестную оценку, отмечая связь не только с фольклором, но и с музыкальным опытом современников. Он писал: «На мой взгляд, композитор внес в эту музыку много свежего вдохновения и весьма удачно воспользовался национальными испанскими мотивами и венгерскими рапсодиями Листа. Инструментовка прекрасная, введено фортепиано, заменяющее цимбалы, и се-

<sup>28</sup> Куницын О. А. Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта. — СПб. : Союз художников, 2009. — С. 219.

<sup>29</sup> Цит. по: Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. — Л. : Музыка, 1952. — С. 467.

<sup>30</sup> Цит. по: Кюи Ц. А. Избранные статьи. — С. 467.

<sup>31</sup> Цит. по: Стасов В. В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 5-А. — М. : Музыка, 1974–1980. — С. 112.

<sup>32</sup> Скальковский К. А. В театральном мире. — С. 219.

лест. Наиболее мелодичен второй акт. Музыка г. Глазунова удовлетворяет в достаточной степени балетным требованиям, чего достигнуть серьезному композитору не легко»<sup>33</sup>. Последняя фраза со всей очевидностью свидетельствовала, что совсем еще недавно сильное предубеждение балетоманов против заказа балетных партитур композиторам-симфонистам сошло на нет.

Спектакли шли каждую неделю, и каждый раз зал был переполнен, овации не прекращались. Все друзья Глазунова побывали в театре, и не один раз. Н. А. Римский-Корсаков советовал своим ученикам в консерватории сходить на «Раймонду», послушать не менее чем два раза! С. И. Танеев, двадцатью годами ранее упрекавший П. И. Чайковского за балетность его Четвертой симфонии, записал у себя в дневнике: «Балет Глазунова: очень хорош!!»<sup>34</sup>

«Раймонда» сделала Глазунова, пожалуй, едва ли не самым популярным русским композитором, конечно, после Чайковского. В театре после премьеры его встречали как дома, в нотных магазинах без конца спрашивали «Раймонду», и М. П. Беляев вслед за клавиром, партитурами всего балета и сюиты из него выпустил для любителей помузировать переложение в четыре руки и еще ряд номеров в совсем облегченном переложении для фортепиано.

Таким образом, суммируя все сказанное в данной главе, можно сделать вывод, что «Раймонда» подводила итог сразу двум традициям искусства: традиции академического балета и традиции изображения контрастов восточной и европейской культур в музыкальном творчестве композиторов XIX века.

Русская музыка и восток — это слияние, которое существует на протяжении практически всего существования русской профессиональной композиторской школы. «Раймонда» — показательна, она ярко воплощает эту идею, дает ее в равновесии: I акт — классический, II — характерный, III — полухарактерный.

Либретто «Раймонды» после всех предпринятых улучшений осталось статичным и малосодержательным, но тем самым оно открыло простор для свободной работы М. И. Петипа и А. К. Глазунова. Нельзя говорить о том, что балетмейстер и композитор творили в полном взаимопонимании, однако первый смог выстроить стройную хореографическую драматургию сценического действия, а второй — сюитную драматургию партитуры, частично дублировавшую замысел М. И. Петипа, а частично имевшую независимую от него логику.

Во взаимодействии этих двух начал, в тесном профессиональном сотрудничестве хореографа и композитора создавался шедевр 1898 года, ставший последним триумфом классического балета 1890-х годов.

## Глава 2

### СПЕКТАКЛЬ М. И. ПЕТИПА И РЕДАКЦИЯ А. А. ГОРСКОГО

#### 2.1. «Раймонда» в постановке М. И. Петипа

«Раймонда» была шестьдесят девятым спектаклем, сочиненным М. И. Петипа. На момент премьеры хореографу шел восьмидесятый год. Его способность продолжать творить без спада, без скидок на возраст и без самоповторов вызывала

<sup>33</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 441.

<sup>34</sup> Цит. по: Танеев С. И. Дневники. В трех книгах. Кн. 1. — М.: Музыка, 1981. — С. 105.



восторг у современников. А. А. Плещеев прямо признавался: «Несмотря на то, что балетмейстер г. Петипа прослужил Терпсихоре полвека, он сохранил поразительную свежесть поэтической фантазии. Его новый балет “Раймонда”, представленный <...> в бенефис даровитой балерины Ленъяни, подтвердил это снова вполне. Сколько эстетической красоты, оригинальности, разнообразия и художественного вкуса в его новых классических группах и вариациях, — которыми он щедро наградил всех выдающихся танцовщиц, сколько жизни, удали, огня в чардаше, мазурке и других характерных танцах. В целом это — грандиозная хореографическая картина, обличающая еще раз сильный талант г. Петипа»<sup>35</sup>. К. А. Скальковский полагал, что хореографу отчасти мешало место действия балета: «...его еще стесняло то, что по желанию г. Всеволожского это был третий балет подряд из французской жизни (“Спящая Красавица”, “Синяя Борода”). Можно было обратиться и к другим народностям и, прежде всего, к русской»<sup>36</sup>.

Попытаемся мысленно перенестись в день премьеры спектакля и восстановить для себя его ход. Первое, что поразило бы нас, — невиданная населенность сцены танцовщиками. Историк балета О. И. Розанова пишет: «Сегодня такое даже трудно представить: Провансальский вальс танцевали 24 пары; в сцене Видений участвовали 48 танцовщиц и 12 танцовщиков; в Восточной сюите — 30 пар жонглеров; 18 танцовщиц аккомпанировали солистам в Панадеросе, не считая воспитанников балетной школы — арабских мальчиков и виночерпиев. К концу второго акта добрая сотня исполнителей наводняла сцену. Примерно столько же участвовало в пышном танцевальном параде третьего акта: солистов окружали 20 пар в Палотасе, 12 — в Мазурке и 8 — в Grand pas. А ведь на сцене присутствовали еще и статисты, наряженные в “настоящие” средневековые одежды»<sup>37</sup>. Впрочем, и петербургские зрители конца XIX века, привычные к размаху Императорских театров, были поражены. «“Раймонда” по роскоши постановки превосходила балеты последних семи лет. Вкус художника, глубокое знакомство с данной эпохой и выдержанность стиля находятся на одинаковой высоте. Из декораций лучшие принадлежат г. Ламбину, а именно 2-я картина 1-го акта и 3-го действия. Монтировочная и машинные части действовали исправно»<sup>38</sup>.

Вечером 7 января 1898 года голубой зал Мариинского театра был переполнен. Зал стих, дирижер Риккардо Дриго подал знак оркестру, волны музыки наполнили зал. Из тишины рождается мелодия кларнета — легкая, трепетная, сдержанно-нежная. Ее фразы, начавшись в среднем регистре, устремляются вверх и тут же гаснут, отчего возникает ощущение томительного порыва, смутного ожидания. Это образ Раймонды, ждущей своего жениха. Тема Жана де Бриена тоже звучит в интродукции: хоральный ряд строгих «рыцарских» аккордов, любовно обволакиваемых попевками струнных, в которых слышны отзвуки темы Раймонды, — два музыкальных образа словно бы соединяются в объятиях...

Раздвинулся занавес. Хореография, не следуя напрямую за драматургической схемой партитуры, воплощала ее своими средствами.

<sup>35</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 441.

<sup>36</sup> Скальковский К. А. В театральном мире. — С. 218–219.

<sup>37</sup> Розанова О. И. Блистательная «Раймонда» // Балет ad libitum. — 2006. — № 5. — С. 33.

<sup>38</sup> Скальковский К. А. В театральном мире. — С. 218.

Дружными аплодисментами зал встретил знаменитую Пьерину Ленъяни, прима-балерину Петербургского балета, танцевавшую прежде в миланском театре Ла Скала и еще во многих театрах Европы. Известно было, что приму прежде всего беспокоило, как бы получше показать свою виртуозность, действительно блестящую. Она могла, например, прямо на спектакле попросить дирижера остановить оркестр, не торопясь попробовать, достаточно ли крепко ее носок упирается в пол, и, дав знак дирижёру, начать крутить впервые «привезенные» ею в Петербург (и в Россию) ослепительные 32 фуэте. Но на спектакле, увлеченная музыкой Глазунова, Пьерина Ленъяни танцевала одухотворенно. К 1898 году петербургские зрители-балетоманы знали, что Петипа «основательно изучил силы балерины и без боязни изобретает для нее технические фокусы, эффектные, не редко рискованные»<sup>39</sup>, и ждали, что преподнесут балерина и хореограф в новом спектакле.

В первой картине «Раймонды» ей поручены три разных по характеру танца, в которых дается экспозиция образа главной героини: мажорное антре, пиццикато в Большом вальсе и лирическая вариация с шалью.

Раймонде подают письмо от жениха — рыцаря Жана де Бриена, возвращавшегося из Крестового похода. Сарацин Абдеррахман врывается в замок и, пугая героиню, преклоняется перед ее красотой. Такова завязка хореографической драмы.

Вассалы входят маршем, чтобы поприветствовать госпожу и поздравить ее с именинами. Сенешаль, приняв дары вассалов и крестьян («несут бочонки, пироги и цветы», написал в плане-заказе Мариус Иванович), дает знак к началу Большого вальса. На упругих волнах вальса возникает пластичная, удивительно полетная главная мелодия Большого вальса. В плане-заказе Петипа это кордебалетный Провансальский вальс. Он строится по образцу Пейзанского вальса в первом акте «Спящей красавицы»: танцовщицы держат в руках маленькие корзиночки с цветами, танцовщики — цветочные гирлянды. О хореографии номера А. А. Плещеев писал: «В первой картине первого акта изящен и ловко планирован *valse provençale*, отличающийся весьма тонкими узорами»<sup>40</sup>.

В середине номера общий танец прерывается. На центр сцены выходит Раймонда. В лаконичной вариации-пиццикато с волшебной легкостью Глазунов превращает главную мелодию вальса в грациозную польку. И вновь, на этот раз мощно, в плотном звучании всего оркестра торжествует главная тема, завершая Большой вальс.

Балетмейстер и композитор стремились придать характеру главной героини как можно больший объем: Раймонда то безмятежно весела, то серьезна и задумчива. Вот, устав после танцев, она берет в руки лютню и наигрывает меланхолическую мелодию элегантно стилизованной композитором Романески. Устав совершенно, Раймонда ложится отдохнуть. Следующая сцена служит переходом к разработке намеченной темы в первой картине — темы мечты и к драматичному столкновению с Абдеррахманом. Наступает ночь. Раймонда засыпает в окружении друзей и подруг. Статуя Белой дамы сходит с пьедестала и уводит ее в фантастический сад.

Сцена погружения в сон — великолепный симфонический ноктюрн. Струнные поют согласным дуэтом, мягко укладываясь в спокойный, убаюкивающий

<sup>39</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 445.

<sup>40</sup> Там же. — С. 443.

ритм. Удивительно красочна таинственная музыка Белой дамы — тревожно трепещут звуки струнных, призрачно звучат тембры оркестра.

Белая дама в волшебном сне ведет за собой изумленную Раймонду, а во дворе замка в волшебном тумане роятся видения.

Картина «Грезы», подобно снам, видениям, мечтам во всех других балетах М. И. Петипа, высвобождает действие из границ бытоподобия и раскрывает переживания героини. Партия Раймонды главенствует и здесь, но теперь в действие, пока еще только как видения, вступают поочередно оба героя.

По знаку Белой дамы туман рассеивается. В окружении рыцарей, дам, купидонов перед Раймондой являлся ее Жан де Бриен. В сопровождении этой громоздкой свиты разворачивается классическое Grand pas с вариациями двух солисток и самой героини. Любовный дуэт девушки и рыцаря — потрясающей красоты большое адажио, которому суждено стать одним из любимейших концертных номеров русской музыки. Петипа показал в хореографии адажио «удивительную красоту групп и сочетание целого ряда строго классических вариаций, выдержанных, законченных и красивых»<sup>41</sup>. Последняя вариация принадлежит Раймонде. Ее соло начинается с медленных покачиваний, батманов *ballotée*, продолжается в протяжных комбинациях слитных движений, передающих состояние спокойной дремоты, счастливого единения с мечтой.

Но вот грозный аккорд прерывает мечтания Раймонды. «Смотри, что тебя ожидает», — говорит Белая дама. И перед ошеломленной девушкой вместо жениха возникает новое видение. Грезы о женихе прерываются кошмаром: внезапно на месте Жана де Бриена Раймонда видит Абдеррахмана. Сарацин домогается ее любви, героиня пытается защищаться. Так во сне отражается то, что произойдет наяву, но если в жизни Абдеррахман был обязан соблюдать нормы поведения, то во сне его желания ничто не сдерживает.

Пантомимный диалог отражает то, что звучит в музыке. Угрюмо и настойчиво медные инструменты «проговаривают» фразу из его лейтмотива: звучащая у виолончелей, она звучит напряженно, с угрюмой страстностью. Образ Раймонды здесь обретает новые черты: девушка резко отвергает шейха и готова постоять за себя. Драматично столкновение двух «музыкальных миров» — исступленной страсти и душевной стойкости.

Раймонда падает без памяти, видение исчезает. Хоровод гномов и лесных духов возвещает наступление дня. Брезжит рассвет.

Закончился первый акт, зал бурно аплодирует, вызывает танцовщиков, балетмейстера, дирижера, композитора.

Второе действие открывается торжественным маршем. В замке принимают гостей, проводят «Суд любви» и ждут Жана де Бриена, но вместо него — теперь уже не во сне, а наяву — появляется Абдеррахман и обращается к Раймонде со словами любви.

Нет, он вовсе не злодей — неподдельное чувство выражает его страстная мелодия, по-восточному «извилистая», изысканная, в прихотливом, завораживающем ритме. Но Раймонда верна Жану, а объяснения Абдеррахмана ее пугают и отталкивают.

Героиня встречается с сарацином в классическом Pas d'action, где две пары подруг и трубадуров пытались защитить ее от посягательств чужеземного ры-

<sup>41</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 443–444.

царя. Прямой конфликт раскрывается в адажио, где Абдеррахман пытается приблизиться к Раймонде, а друзья преграждают ему путь. Пьерина Ленъяни на первых представлениях показывала в данном ансамбле совершенную красоту классического танца. Ее преемницы, русские и советские балерины Екатерина Гельцер, Марина Семёнова, Майя Плисецкая, Наталия Бессмертнова, вносили в эту сцену все больше драматизма.

Вариации и кода знаменуют преодоление соблазна.

И теперь уже шейх пытается соблазнить девушку богатствами. Абдеррахман приказывает своей свите танцевать для Раймонды.

В оркестре звучит длинная вереница номеров: танцуют рабы, мальчишки-слуги, сарацины-воины, а затем на слушателей словно бы «обрушивается» огненно-темпераментный Большой испанский танец с его увлекательной мелодией, зажигательной экспрессией ритма и четким пунктиром кастаньет.

На сцене разворачивается прославленная впоследствии характерная испано-сарацинская сюита. Кордебалет сарацинских невольников — взрослых танцовщиков и танцовщиц, аккомпанировавших себе ударами палочек, сменяет группа детей-арапчат. После них появляется пара солистов-сарацинов. Вершиной всего дивертисмента становится испанский танец панадерос, который исполняет пара солистов в сопровождении смешанного кордебалета. А. А. Плещеев утверждал, что Петипа он удался «едва ли не более всех его испанских танцев в других балетах. Испания — это конек нашего балетмейстера, который сам начал деятельность в Мадриде и так исполнял местные танцы, что свел с ума какую-то знатную даму...»<sup>42</sup>. Сохранились многочисленные восторженные отзывы о Марии Мариусовне Петипа — дочери балетмейстера, для нее им и был поставлен панадерос. Она танцевала «с пылом, южной негой и сладострастием. Не уступал ей и партнер — талантливый г. Лукьянов»<sup>43</sup>. На премьере испанский танец бисировали, публика требовала еще и шумела, пока Дриго не подал знак к следующему номеру.

По лексике и рисункам все части сюиты казались достаточно традиционными, но возникали они здесь не как вставной дивертисмент, а были напрямую связаны с развитием сюжета. Пляски невольников косвенно раскрывали страсть Абдеррахмана, его желания и помыслы.

Абдеррахман, распаленный сопротивлением девушки, решает ее похитить и приказывает наполнить чаши одурманивающим напитком. Маленькие виночерпии — их изображали воспитанницы Императорского Петербургского Театрального училища — наполняют кубки гостей вином.

Разгорается Вакханалия — в ее буйное головокружительное движение вплетены мелодии уже звучавших танцев. На сцене смешиваются все кордебалетные группы. Принимала участие в общей композиции и сама Раймонда, а сарацин пытался ее похитить. В оригинальной постановке М. И. Петипа Абдеррахман (его роль исполнял Павел Гердт) не танцевал, а лишь мимировал, но впоследствии редакторы балета насыщали эту роль сперва небольшими, а позже и развернутыми танцевальными фрагментами, давая герою показать себя не только опосредованным путем, но и напрямую.

Музыка несется единым стремительным потоком и внезапно «разбивается» о торжественно-мощный аккорд медных: в замке появляются Жан де Бриен

<sup>42</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 444.

<sup>43</sup> Там же.

и король Андрей II Венгерский со свитой и войском рыцарей, возвращающихся из крестовых походов.

Тут же вспыхивает схватка, но король движением руки останавливает ее и объявляет свое решение: судьба Раймонды должна решиться в честном поединке Абдеррахмана и ее жениха. Скрещиваются мечи. Силы противников практически равны, и тогда в судьбу героини еще раз вмешивается Белая дама. Она ослепляет Абдеррахмана и тем самым дает Жану де Бриену возможность поразить его.

В кратком эпизоде поединка сталкиваются музыкальные темы Жана де Бриена и Абдеррахмана, зловеще диссонируют созвучия тромбонов. Призрачной тенью возникает на миг тема Белой дамы — появляется ее призрак и спасает рыцаря, отведя сарацинский меч. Жан наносит Абдеррахману смертельный удар. Тревожно рокочут литавры, словно стоны слышны в диссонирующих аккордах медных, ритм становится судорожно-прерывистым — шейх умирает. Впервые Александр Константинович написал музыку, от которой веет грозным дыханием смерти.

Второй акт понравился публике еще больше. Он завершился под восторженные овации, очень долгие, а когда занавес все-таки опустился, аплодисменты долго неслись уже со сцены — это исполнители благодарили балетмейстера и композитора.

В третьем акте праздновали традиционную балетную свадьбу. Король, соединив руки Раймонды и рыцаря, усаживается рядом с графиней Сибиллой на возвышении в саду замка де Бриена, а новобрачные принимают поздравления. Сменяют друг друга великолепные танцы, созданные двумя великими мастерами — Глазуновым и Петипа.

Свадебный дивертисмент в «Раймонде» строится по образцу многих аналогичных ему сцен в балетах М. И. Петипа, но отличается последовательно выдержанным национальным колоритом. Сюита состоит из характерных венгерских и классических танцев.

Начинают рапсодию дети — ученики Императорского Петербургского Театрального училища, делающие первые шаги в будущей профессии.

Затем следует палоташ для смешанного кордебалета и пары солистов. Хореография точно следует за подсказками музыки, в которой современникам слышалась «целая история в звуках, по форме соответствующая Листовским рапсодиям. Для первой, более медленной части автор взял мотив редкой красоты, пластичный, рыцарски горделивый, почти надменный. Во второй части латы сбрасываются и остаются только шпоры. Кровь кипит все бурнее, ноги забывают о земле, в глазах искры, мир вертится вокруг головы...»<sup>44</sup>. Палоташ бисируют, как и панадерос во втором акте.

Третьим номером исполняется мазурка, по мнению современников, удавшаяся М. И. Петипа меньше других эпизодов и обязанная успехом исполнителям: «Мазурка ничего нового не представила и мало отличается от других мазурок г. Петипа. Здесь, впрочем, без повторения обойтись мудрено. Г-жа Петипа и г. Кшесинский 2-й носились, как вихрь. Им удачно аккомпанировали г-жи Кшесинская 1-я, Николаева, Татарина и др.»<sup>45</sup>

<sup>44</sup> П-ский [Петровский Е. В.]. Новый русский балет «Раймонда» (1898) // Балет ad libitum. — 2006. — № 5. — С. 28.

<sup>45</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 445.

После мазурки в окружении восьми пар классического кордебалета в Большом венгерском классическом па появляются Раймонда и Жан де Бриен.

Партия Раймонды вновь выходит на первый план. Рядом с ней, но, по традиции все-таки на втором плане, выступает Жан де Бриен. Дуэт героев является одним из слоев сложнейшей, распланированной во всех деталях, танцевальной фрески.

Структурно этот ансамбль — кульминация всего трехкратного балета — складывается из антре, общего адажио, вариации одной из солисток, вариации четырех кавалеров, знаменитой фортепианной вариации Раймонды и общей коды, в которой героиня имела небольшое соло. Классический танец оснащается элементами венгерской характерности, идущими от народной хореографии.

Национальный колорит партии героини, ясно намеченный еще на премьере, усилился, когда главная роль перешла от Пьерины Леньяни к русским балеринам, владевшим не только «чистой» классикой, но и характерным танцем. Они развили предложенную М. И. Петипа пластику рук, положения корпуса и головы, сделав партию Раймонды неотъемлемой частью дивертисмента последнего акта.

Кроме танцев Раймонды, особое внимание в Венгерском гран па привлекла вариация четырех солистов — уникальный для своего времени опыт в области мужского классического танца. Современники понимали, что «на других европейских сценах это немыслимо, потому что нигде не найдется четырех первых танцовщиков, да еще таких, как гг. Легат 1-й и 3-й, Кякшт и Горский, имевшие огромный успех»<sup>46</sup>. А. Л. Волынский в «Книге ликований» выделял из всего наследия М. И. Петипа в области мужского танца именно эту вариацию — «ансамбль кавалеров в “Раймонде”, вместивший в себя весь диапазон мужского искусства, сам по себе блестящий и шикарный»<sup>47</sup>.

После *Grand pas* все участвующие смешивались в общем галопе. Его музыка в последующих постановках обычно купировалась, но хореография очень удалась Мариусу Петипа.

А вот и заключительный музыкальный эпизод: мощное *tutti* оркестра прославляет Раймонду и Жана де Бриена, силу и красоту их чувства. Балет завершается в традициях XIX века — большим апофеозом, изображавшим рыцарский турнир.

Буря восторга разразилась, когда отзвучал последний аккорд. На сцену один за другим выносили венки — Пьерине Леньяни, Мариусу Петипа, дирижеру Риккардо Дриго. Великолепны были и Сергей Легат, изображавший Жана де Бриена, и Павел Гердт — Абдеррахман, да и все исполнители. Недаром, когда Митрофан Беляев издавал партитуру «Раймонды», композитор поставил посвящение: «Артистам Петербургского балета». А. К. Глазунову был поднесен громадный лавровый венок, артисты торжественно прочли благодарственный адрес: за красивую и удобную для танца музыку, за неутомимую помощь при разучивании. Сияющий Мариус Иванович сердечно обнимал и поздравлял композитора.

<sup>46</sup> Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — С. 445.

<sup>47</sup> Волынский А. Л. Книга ликований : Азбука классического танца. СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. — С. 186.

## 2.2. Балет «Раймонда» в постановочных редакциях А. А. Горского на сцене московского Большого театра

А. А. Горский был хорошо знаком со спектаклем М. И. Петипа. Он участвовал в премьерном показе «Раймонды» на сцене Мариинского театра в 1898 году (во втором действии Горский исполнял «Сарацинский танец» в паре с Марией Скорсюк и был одним из исполнителей вариации четырех кавалеров в Венгерском Grand pas третьего акта), оставался неизменным участником последующих представлений. Поэтому не удивительно, что, когда балет решили перенести на московскую сцену, эту задачу поручили именно ему.

В первый раз Горский ставил «Раймонду» в Большом театре 8 января 1900 года. В это время он еще не имел официальной должности балетмейстера. Его командировали из Петербурга как специалиста по системе записи танца В. И. Степанова. С ее помощью он должен был точно скопировать хореографию М. И. Петипа. Единственный новый номер, отличавший московскую «Раймонду» от петербургской, ставил не Горский, а штатный хореограф Большого театра Н. И. Хлюстин<sup>48</sup>. Спектакль не удержался в репертуаре. Ю. И. Слонимский, изучивший материалы московской прессы того времени, резюмировал их так: «Что касается постановки “Раймонды”, то печать не слишком высоко оценивала ее, упрекая Хлюстина в рутинности режиссуры. Трудно сказать, была ли она права, но спектакль действительно продержался недолго (за два сезона — 14 представлений)»<sup>49</sup>.

Итак, для Горского пока дело ограничилось только лишь копией. Но позже его творческие стремления, непрекращавшийся «спор» с классическим балетом и, возможно, дружба с А. К. Глазуновым подвигли на новую редакцию «Раймонды». Она была показана в Большом театре в 1908 году, в бенефис дирижера А. Ф. Арендса.

Г. А. Римский-Корсаков попытался выделить то, что не устраивало в спектакле зрителей 1900-х годов и побудило хореографа взяться за его переработку: «Необходимо отметить, что этот балет лишен обычного для Петипа динамичного драматического развития фабулы. В нем очень немного пантомимы и мимических сцен. Коллизия балета развивается в двух планах: Раймонда — Абдеррахман и Раймонда — де Бриен. И обе эти коллизии показаны танцевально в больших танцевальных сценах pas d'action. Причем в первом из них (“Сон”) происходит как бы завязка драмы. Кульминация ее, драматическое напряжение и нарастание сценического действия [(очень примитивное) — вычеркнуто] разряжается в pas d'action 2-го акта»<sup>50</sup>.

Горский внес некоторые изменения в партитуру. С разрешения автора в третьем акте был сокращен финальный галоп. Сохранилось письмо А. К. Глазунова в театр, где композитор говорит: «Если балетмейстер А. А. Горский находит необходимым в силу сценических и художественных соображений пропустить

<sup>48</sup> Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Л. : Искусство, 1971. — С. 113.

<sup>49</sup> Слонимский Ю. И. Раймонда. — Т. 1. С. 499.

<sup>50</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания : Из рукописей о русском балете конца XIX — начала XX в. / публ., вступ. ст. и коммент. С. А. Конаева // Мнемозина : Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : Индрик, 2014. — С. 22–23.

заключительный галоп, то, доверяя его вкусу, я ничего не имею против этой купюры»<sup>51</sup>. Были и вставные номера с музыкой, заимствованной из других сочинений композитора.

Еще раз в этом варианте балет был возобновлен автором в 1918 году, после Октябрьской революции.

Созданная Горским московская «Раймонда» являлась редакцией спектакля М. И. Петипа. При всех переделках, петербургский оригинал оставался точкой отсчета, по сравнению с которой выделялось и оценивалось все новое, привнесенное в балет в Большом театре. Исследователь творчества А. А. Горского — Г. А. Римский-Корсаков писал: «Горский в своей постановке “Раймонды” не выходил за пределы формы старого классического балета, тем не менее показал живописный и, как говорится, “молодой и свежий” спектакль. Статическая, спокойная и бес-темпераментная музыка Глазунова вдруг приобрела движение, порыв, живость, заиграла и засверкала в восторге движения и красок. Конечно, дело было не только в значительно более ускоренных темпах музыки, которые вообще в московском балете всегда быстрее, чем в петроградском. Удивительно, что даже обычно невозмутимо флегматичный А. Ф. Арендс и тот, увлеченный общим порывом участников балета, сочно и темпераментно вел оркестр, заслужив благодарность композитора, вообще оставшегося удовлетворенным московским спектаклем»<sup>52</sup>.

Оформлял «Раймонду» постоянный художник всех новаторских спектаклей Горского — К. А. Коровин. Его декорации отличались от академической живописи оформителей петербургского спектакля О. К. Аллегри, П. Б. Ламбина и К. М. Иванова и авторов оформления первой московской постановки «Раймонды» К. Ф. Вальца, П. А. Исакова и Лютке-Мейера. Художники XIX века ограничивались изображением места действия «как оно есть». К. А. Коровин воссоздавал эпическую атмосферу легенды, воплощенную в музыке А. К. Глазунова. Для первой картины художник придумал необычное сценографическое решение: на среднем плане сцены он расположил большую арку. Отделенная ею передняя часть сценической площадки изображала внутреннее помещение замка. Тут происходили домашние сцены Раймонды и ее окружения. В проеме арки открывался вид на провансальский пейзаж. На этом фоне разворачивались народные сцены праздника в честь дня рождения героини. Занавес, опускавшийся во время чистых перемен, был покрыт изображениями сказочных цветов. В третьем акте утопала в цветах трибуна венгерского замка, служившего местом, где отмечалась свадьба Раймонды и Жана де Бриена.

Горский и Коровин стремились к исторической и жизненной правде. Это проявилось, в частности, в костюмах. Из спектакля исчезли традиционные для конца XIX века короткие пачки. Они были заменены либо удлиненными пачками, либо хитонами. По воспоминаниям солистки балета Большого театра М. П. Кандауровой, «в I акте все были одеты в длинные хитоны “а ля Дункан”, а II и III акты шли уже в пачках»<sup>53</sup>. Дополнительные подробности оформления костюмов узнаем

<sup>51</sup> Цит. по : Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — Л. : Искусство, 1971. — С. 242.

<sup>52</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 22.

<sup>53</sup> Кандаурова М. П. Воспоминания о Горском // Балетмейстер А. А. Горский : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Я. Суриц и Е. П. Белова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. — С. 211.



из рукописи Г. А. Римского-Корсакова: «Новостью в этом балете было удлинение юбок. Они опустились в характерных танцах ниже колен и у солисток, и у кордебалета. В классическом венгерском танце последнего акта были сохранены пачки. Гельцер, кажется, впервые вместо пачки в картине “Сон” надела белый хитончик-рубашку»<sup>54</sup>.

Но и классические костюмы приближались к жизненным. Например, в Венгерском *grand pas* Коровин заменил у мужчин классические колеты и трико на расшитые лосины зеленого цвета и ярко-красные венгерки до талии, затянутые широкими шелковыми поясами. На ногах были мягкие красные шнурованные венгерки, доходящие до середины икры.

Несмотря на очевидное стремление приблизить оформление к фольклору, Ю. А. Бахрушин называл эту редакцию «импрессионистической»<sup>55</sup> и приводил названия номеров, на которых, по его мнению, лежала печать эпохи: «В цвете маков», «Цвет граната», «В голубом», «Под звуки лютни». Можно предположить и иное объяснение. Хореограф учитывал модные в то время теории взаимосвязи цвета и звука и, опираясь на них, в тесном сотворчестве с К. А. Коровиным дал каждому танцу цветовое решение, отразившееся в заглавиях.

Жизненное оправдание было дано всем сюжетным ходам. В этом заключалось основное отличие редакции Горского от первоначальной постановки М. И. Петипа, у которого многое оставалось балетной условностью. Горский стремился подать сюжет более реалистично. Абдеррахман у него перестал быть сарацинским рыцарем, неизвестно как появившимся в замке. Вместо этого он стал восточным купцом, и, таким образом, его внезапное вторжение выглядело несравнимо логичнее.

Чтобы усилить впечатление «реальности» происходящего, Горский вставлял в спектакль мелкие эпизоды из жизни замка. Вставляя пантомиму, постановщик избегал нагромождения концертных номеров. Он добавил в спектакль фигуры двух детей, родственников Сибиллы де Дорис, — мальчика и девочки, их няни и воспитателя. Артистка балета В. Н. Светинская, в школьные годы участвовавшая в спектакле, хорошо помнила, из чего состояла ее роль: «Иван Смольцов изображал Мальчика, а я — Девочку: детей каких-то дальних родственников Раймонды (правда, не очень понятно, с какой стороны). К нам был приставлен Воспитатель, которого играл танцовщик А. Гулин. В I акте он все время следовал за нами с молитвенником в руках, пока мы “гуляли” по сцене, рассматривая все, что происходило вокруг нас»<sup>56</sup>. Роль продолжалась на протяжении всего спектакля: «Во II акте Горский сочинил мне целый эпизод: когда с появлением Абдеррахмана начинались сарацинские танцы, я должна была выбежать вперед и жестами выразить: “Как это красиво!” На мой эпизод никто никакого внимания не обращал... А уже после того, как я, восхищенная, выбегала почти на середину сцены, наш Воспитатель — Гулин брал меня за руку, отводил на место и строго “говорил” мне, что нельзя девочке так увлекаться и восторгаться сарацинами!»<sup>57</sup> Следует отметить, что многие такие «вспомогательные» сцены смотрелись не к месту и раздражали зрителей.

<sup>54</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 22.

<sup>55</sup> Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М.: Советская Россия, 1965. — С. 214.

<sup>56</sup> Светинская В. Н. Мои встречи с Горским // Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. — С. 241.

<sup>57</sup> Там же. — С. 241–242.

Усилить действенную составляющую спектакля оказалось практически невозможным, т. к. созерцательная статичность являлась одним из основных качеств музыки А. К. Глазунова в этом балете. Игровые сцены, в большом количестве введенные А. А. Горским в «Раймонду», были невыразительными. Теоретик хореографии Н. Н. Вашкевич писал по поводу «рассказа» графини Сибиллы о статуе Белой дамы: «Мимическая сцена, передающая суть легенды, — что-то жалкое. Понять из нее хоть что-нибудь может разве только один г. Горский»<sup>58</sup>.

Бóльшие результаты принесли попытки насытить хореографию фольклорными и этнографическими мотивами. Если у Петипа народные хореографические элементы лишь проскальзывали в танцах, то Горский последовательно развивал эту линию на протяжении всего действия.

Так, вальс первого акта превратился в танец крестьян, пришедших поздравить Раймонду с днем рождения. Они преподносили цветы и ленты, что вкупе с созданными К. А. Коровиным костюмами заявляло национальный колорит всего спектакля. «С этими лентами, вносящими яркий народный элемент и в соответствии решенные художником костюмы, этот большой танцевальный эпизод создавал национальный колорит спектакля и делал образ Раймонды, общавшейся с народом, более теплым»<sup>59</sup>. Участвуя в таких сценах, героиня становилась человечнее и ближе зрителю.

В композиции вальса широко использовалась асимметрия и хореографическая полифония. Артистка балетной группы М. Н. Горшкова вспоминала: «Приятно смотреть на ровные линии и слитность всего танца, но у Горского часто было непонятное. Первая линия делает одно движение, вторая совершенно другое, получается разброд, как будто бы не сретировано»<sup>60</sup>. Сложное построение номера впечатляло. Ведущий солист балета Большого театра, изучавший творчество Горского, А. В. Кузнецов писал: «По рисунку этот номер был настолько интересным, что его часто исполняли в концертах балетной группы»<sup>61</sup>. В. Н. Светинская по памяти восстановила основные эпизоды вальса «с его необыкновенной легкостью, певучестью, нежностью, искренностью. Этот вальс начинали танцевать артисты балета в крестьянских костюмах — девушки, разбившиеся на пары. Одна пара девушек тихонько поднимала ножку, другая пара делала баянсе, кружилась. Пока шло нарастание мелодии, вальс танцевали одни девушки, потом музыка делалась громче, и тогда вступали мужчины»<sup>62</sup>. «В сольном эпизоде мужчин, интересно поставленной четверке центральных пар, применялись движения с опусканием на колено, это было сделано тонким художником в полном соответствии с музыкой»<sup>63</sup>. После пиццикато Раймонды «вальс заканчивался общим радостным красивым танцем»<sup>64</sup>.

<sup>58</sup> Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — С. 243.

<sup>59</sup> Кузнецов А. В. Горский — интерпретатор балетов Петипа // Балетмейстер А. А. Горский : Материалы. Воспоминания. Статьи. — С. 259.

<sup>60</sup> Горшкова М. Н. Мои воспоминания об А. А. Горском // Балетмейстер А. А. Горский : Материалы. Воспоминания. Статьи. — С. 204.

<sup>61</sup> Кузнецов А. В. Горский — интерпретатор балетов Петипа. — С. 259.

<sup>62</sup> Светинская В. Н. Мои встречи с Горским. — С. 241.

<sup>63</sup> Кузнецов А. В. Горский — интерпретатор балетов Петипа. — С. 259.

<sup>64</sup> Там же.

В картине «Сон» Горский поставил большой классический дуэт для Раймонды и Жана де Бриена<sup>65</sup> и переработал детский Танец фарфадетов. Историк балета Г. А. Римский-Корсаков отдельно выделял новый номер: «Но особенно любил я по музыке и по ее хореографической интерпретации танец “Глашатаи утра” (в Петербурге — танец блуждающих огней). Когда “Сон” кончается, Раймонда, напуганная и утомленная ночными видениями, падает в изнеможении на землю. Все скрываются, и вот появляются три фигуры в хитончиках с трубами. Они танцуют что-то пластическое, по стилю напоминающее будущий танец Гельцер “Гений Бельгии”, по форме композиции — очень примитивное. Это прыжочки с поднятием труб кверху и замирание на позах а-ля босоножки. Я не знаю музыки, которая лучше могла бы передавать ритмы и настроение пробуждающейся природы перед рассветом. Только Э. Григ в своих *Morgenstimmung* достигал подобной же силы»<sup>66</sup>.

«II акт начинался торжественно: все ждали возвращения рыцаря Жана де Бриена. Но вдруг врвался Абдеррахман — все танцевальные группы менялись, перемещались»<sup>67</sup>. После классического *Pas d'action*, в котором, как и у М. И. Петипа, Абдеррахман встречался с Раймондой, шла одна из удачнейших частей спектакля Горского — танцы восточной сюиты: сарацинский, испанский (с нетрадиционным, мавританским оттенком), мужской танец с палочками. По воспоминаниям Светинской, «наибольшее впечатление производил сарацинский танец — его исполняли мужчины небольшого роста, которые из зала казались мальчиками. В руках у них были палочки, которыми они ритмично били во время танца, то вставая друг против друга, то сливаясь в единую линию»<sup>68</sup>. Концертмейстер Большого театра Н. С. Клименкова добавляла: «Замечательный был танец с кокосовыми орехами. Тут была жизнь, динамика. Тут были красочные костюмы. Это захватывало»<sup>69</sup>. По-новому Горский решил панадерос. Г. А. Римский-Корсаков сравнивал его версию с постановкой М. И. Петипа и делал вывод не в пользу московского варианта: «Знаменитый испанский танец (*Panaderos*) II-го акта, в котором петербуржцы очень любили смотреть М. М. Петипа, а потом и А. Павлову, был Горским переставлен. Он не производил особенного впечатления, хотя танцевала его О. В. Федорова. У Петипа в этом танце было больше строгости и завершенности формы движений. О. В. Федорова и С. В. Чудинов, даже Козлов и др. уж очень отплясывали его “по-московски” развязно. Одеты [танцующие были] не в костюмы христианских испанцев, а в восточные “мавританские”. Может быть, это и правильно, раз они появляются в свите мавританского рыцаря, но, тем не менее, этот “гвоздь” петербургской постановки совершенно пропал в Москве и, пожалуй, был самым бледным номером всего балета»<sup>70</sup>.

Вставным номером в дивертисменте являлся танец «Восточная капризница». Солировавшая в нем Е. А. Адамович описывала хореографию в беседе с В. М. Красовской: «Ориенталь был построен на ломаных движениях, его исполняла одна танцовщица. Голова, плечи, руки плясуньи опускались, сникали. Она

<sup>65</sup> Файер Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. — М.: Советский композитор, 1970. — С. 564.

<sup>66</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 23.

<sup>67</sup> Светинская В. Н. Мои встречи с Горским. — С. 241.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Беседа с Н. Клименковой // Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. — С. 216.

<sup>70</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 23.

пересекала сцену по диагонали и падала ниц. Горский советовал исполнительнице: “Хоть у вас и нет живота, вы его сделайте”<sup>71</sup>. Танцы свиты Абдеррахмана были одной из самых ярких сцен спектакля и пережили саму постановку на сцене.

В последнем действии Горский, снова при активной поддержке художника, развертывал масштабную картину венгерского праздника. В. Н. Светинская вспоминала: «III акт открывался свадебным шествием Раймонды и Жана де Бриена, которое завершали ее “бедные родственники”, т. е. дети — я и Смольцов — и наш Воспитатель — Гулин. Потом все усаживались на низенькие скамеечки и так сидели на протяжении всего действия. <...> Особенно нравилась мне кода — нарядная, торжественная, которую венчал быстрый, темпераментный танец Гельцер и Тихомирова, основанный на характерных венгерских движениях. А в сцене венчания, по-моему, было два оркестра — один прямо на сцене, а другой в оркестровой яме. Масштабность звучания музыки в финале воспринималась как гимн искусству!»<sup>72</sup> Другим зрелищным номером свадебного дивертисмента становился дуэт, сочиненный Горским на музыку детской “Рапсодии”<sup>73</sup>.

В классических танцах «Раймонды» Горский оставил некоторые фрагменты хореографии М. И. Петипа, но, по примерным подсчетам А. В. Кузнецова, не больше 10%<sup>74</sup>.

Но и те танцы, в которых сохранялись идеи Петипа, подверглись существенным переделкам, как это произошло в *Entreé* Венгерского *Grand pas* последнего акта и в вариации четырех солистов.

В композиции Венгерского *Grand pas* вместо восьми пар солистов у Горского танцевали четыре пары, и сам танец был лишь сдержанным аккомпанементом для пары главных героев — Раймонды и Жана де Бриена. А. В. Кузнецов описал хореографию общего выхода: «В антрэ Горский использует только один элемент парного выхода четверки, состоящий из хода по кругу, построенного на па сиссон. <...> [Балетмейстер] укрупняет рисунок адажио, оно лучше “смотрится”, лишённое сутолоки от перебеганий восьми пар со стороны на сторону»<sup>75</sup>. На музыку сольной женской вариации Горский ставит вариацию как раз для четверки солисток из пар, отчего переход к вариации четырех солистов выглядит весьма логичным. В вариации солистов Горский изменил некоторые элементы в сторону большей характерности. Еще раз обратимся к А. В. Кузнецову, прекрасно знавшему старый московский спектакль: Горский «заменял в первом движении вариации две руки вперед в лежачем арабеске характерной позой — одна рука, открываясь выше плеча, ведет движение, вторая кладется на бедро. Антрашасис он заменил двойным голубцом в воздухе в прямом прыжке, что также подчеркивало венгерский характер вариации. В средней части вариации кабриоли с углов остались, а следующие за ними мелкие заноски были заменены Горским на характерную позировку в позах полуарабеска, в которой танцующие как бы обращались то к народу, то друг к другу»<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Цит. по: Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. — С. 243.

<sup>72</sup> Светинская В. Н. Мои встречи с Горским. — С. 242.

<sup>73</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 23.

<sup>74</sup> Кузнецов А. В. Горский — интерпретатор балетов Петипа. — С. 259.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. — С. 260.

Составив на основе сохранившихся свидетельств представление о спектакле А. А. Горского, можно подвести некоторые выводы о различии петербургской и московской постановок «Раймонды».

М. И. Петипа выявлял в музыке структуру, а через структуру — мысль, подбирая ей затем хореографический эквивалент. А. А. Горский же передавал впечатление, которое рождала у него музыка как у слушателя.

Некоторые из современников считали, что симметричная хореография М. И. Петипа конфликтовала с импрессионистской манерой звукописи А. К. Глазунова, да и саму постановку М. И. Петипа характеризовали унылой и «без движения души» и отдавали предпочтение спектаклю А. А. Горского, считая его более гармоничным и цельным<sup>77</sup>. В этом отразилось сформировавшееся в первое десятилетие XX века различие творческих индивидуальностей и творческих методов петербургского и московского балета. В Петербурге высшим мерилом качества оставался академизм. Москва отдавала предпочтение не такому упорядоченному, но более красочному и свободному течению сценического действия. Московская школа балетмейстерского и исполнительского мастерства, одержавшая победу над петербургской в «Дон Кихоте» А. А. Горского, шедшая с нею на равных в его «Лебедином озере», еще раз проявила себя в «Раймонде».

В целом же, подводя итог всему сказанному о постановке «Раймонды» А. А. Горским, можно говорить о том, что многие новшества, сделанные им и К. А. Коровиным в процессе работы над этим спектаклем, уже предвещают тенденции развития балетного театра в первой половине XX века.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование вписывает две постановки «Раймонды» — петербургскую, созданную М. И. Петипа, и московскую, принадлежавшую А. А. Горскому, — в контекст истории русского балета и русской балетной музыки. Обобщая все написанное в работе, можно сделать следующие выводы.

1. «Раймонда» А. К. Глазунова продолжала традиции балетов П. И. Чайковского и традиции сопоставления национальных образов, заложенные М. И. Глинкой в отечественной опере.

Сценарий балета следовал сложившимся принципам построения балетных либретто. М. И. Петипа составил для А. К. Глазунова план-заказ с точным указанием количества, продолжительности, характера каждого номера. Работа театра с Глазуновым протекала так же, как до него работа со штатными композиторами балетной музыки.

Но Глазунов, как высочайший профессионал своего дела, смог найти творческую свободу в поставленных ему жестких рамках. Партитура «Раймонды» опиралась на долгую традицию воплощения национальных образов в русской и мировой музыке. Драматургическая концепция композитора опиралась на контрастное сопоставление трех сфер: европейской, испано-арабской и венгерской. Конфликтное столкновение европейского мира Раймонды и арабского мира Абдеррахмана разрешалось в венгерской сюите третьего акта.

<sup>77</sup> Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания. — С. 22–23.

2. Постановка «Раймонды», осуществленная М. И. Петипа, стала последним творческим проявлением принципов академического балета второй половины XIX века. М. И. Петипа опирался на структуру композиторской партитуры и выстраивал параллельно ей, но не дублируя ее, структуру балетного действия.

В спектакле были представлены традиционные формы классических ансамблей *Pas d'action* и *Grand pas*, характерные танцы восточных народностей, венгерские национальные пляски. Также здесь Петипа окончательно решил вопрос о соотношении классического и характерного танцев в их равновесии.

Партия главной героини, поначалу чисто классическая, в последнем действии окрашивалась венгерским колоритом. Тем самым в хореографии отражалась основная драматургическая линия партитуры: конфликт европейских и восточных образов преодолевался их органическим синтезом.

3. «Раймонда» А. А. Горского родилась как часть его широкомасштабной работы по переосмыслению наследия конца XIX века, как очередной ход в творческом споре с М. И. Петипа.

В отличие от М. И. Петипа, А. А. Горский опирался не столько на внутреннюю логику музыки, сколько на «импрессионистические» впечатления от нее, на ее национальный колорит. Горский придал действию балета бытовую достоверность, последовательность, убрал некоторые явные несообразности либретто Л. А. Пашковой (Абдеррахман у него был не «сарацинским рыцарем», а восточным купцом). Для каждого танца Горский подыскал хореографический колорит, классику насытил элементами народной хореографии, отказался от строгой симметрии рисунков. Художник спектакля К. А. Коровин поддержал замысел балетмейстера. Вместе они создали на сцене Большого театра эмоционально насыщенное, яркое, пышное зрелище.

Спектакли М. И. Петипа и А. А. Горского отразили два взгляда на партитуру А. К. Глазунова, два варианта музыкально-хореографического синтеза. Нельзя судить о том, что чья-то версия была лучше или хуже: взгляд Петипа принадлежал XIX веку, взгляд Горского — XX веку. Оба спектакля имели свои сильные и слабые стороны, и, несмотря на то, что в XX веке почти все постановщики брали за основу спектакль М. И. Петипа, находки из редакции А. А. Горского также продолжали свою жизнь на сцене.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Основы государственной культурной политики : утверждены Указом Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 // СПС «Гарант».
2. А. К. Глазунов : Письма, статьи, воспоминания : Избранное / сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Ганиной. — М. : Музгиз, 1958. — 550 с.
3. Асафьев Б. В. Глазунов : (Опыт характеристики) // Избранные труды. Т. II. — М. : Издательство АН СССР, 1954. — С. 225–271.
4. Балетмейстер А. А. Горский : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Я. Суриц и Е. П. Белова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. — 369 с.
5. Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М. : Советская Россия, 1965. — 227 с.
6. Вольнский А. Л. Книга ликований : Азбука классического танца. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. — 352 с.
7. Конаев С. А. «Раймонда» более ста лет на сцене Большого // Раймонда : буклет ГАБТ. Сезон 2011/12. — М. : Театралис, 2012. — С. 22–35.

8. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л. ; М. : Искусство, 1963. — 551 с.
9. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. — Л. : Искусство, 1971. — 525 с.
10. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2. Танцовщики. — Л. : Искусство, 1972. — 456 с.
11. Куницын О. А. Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта. — СПб. : Союз художников, 2009. — 736 с.
12. Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. — Л. : Музыка, 1952. — 691 с.
13. Мариус Петипа : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи. — Л. : Искусство, 1971. — 446 с.
14. П-ский [Петровский Е. В.]. Новый русский балет «Раймонда» (1898) // Балет ad libitum. — 2006. — № 5. — С. 27–29.
15. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). — СПб. : Издание А. Ф. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. — 467 с.
16. Римский-Корсаков Г. А. Планы и воспоминания : Из рукописей о русском балете конца XIX — начала XX в. / публ., вступ. ст. и коммент. С. А. Конаева // Мнемозина : Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : Индрик, 2014. — С. 13–210.
17. Розанова О. И. Блистательная «Раймонда» // Балет ad libitum. — 2006. — № 5. — С. 29–34.
18. Розанова О. И. Сценическое рождение «Раймонды» Глазунова — Петипа // Петербургские страницы русской музыкальной культуры / ред.-сост. Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. — СПб. : СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. — С. 68–79.
19. Скальковский К. А. В театральном мире : Наблюдения, воспоминания и рассуждения. — СПб. : Типография А. С. Суворина, 1899. — 392 с.
20. Слонимский Ю. И. Раймонда // Глазунов : Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В двух томах / ред. коллегия: Ю. В. Келдыш, М. О. Янковский (отв. ред.). — Л. : Музгиз, 1959. — Т. 1. — С. 377–503.
21. Соллертинский И. И. Статьи о балете / сост. и авт. коммент. И. В. Белецкий ; ред. и авт. предисл. М. С. Друскин. — Л. : Музыка, 1973. — 208 с.
22. Стасов В. В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 5-А. — М. : Музыка, 1974–1980. — 420 с.
23. Суриц Е. Я. Балеты Мариуса Петипа в Москве // Балеты М. И. Петипа в Москве / сост. М. К. Леонова, Ю. П. Бурлака. — М. : Прогресс-Традиция, 2018. — С. 15–137.
24. Танеев С. И. Дневники в трех книгах. Кн. 1 / С. И. Танеев. — М. : Музыка, 1981. — 336 с.
25. Файер Ю. Ф. О себе. О музыке. О балете. — М. : Советский композитор, 1970. — 571 с.
26. Rodney Stenning Edgcombe. Internationalism, Regionalism and Glazunov's Raymonda // The Musical Times. — Vol. 149, № 1902 (Spring 2008). — Pp. 47–56.
27. Ivor Guest. The Paris Opéra ballet // Alton, Hampshire: Dance Books. — 2006. — 150 p.
28. Constant Lambert. Music ho: a study of music in decline // London, Faber and Faber, 1945. — 240 p.

---

## *Третья премия*

# СТОРИТЕЛЛИНГ И «ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ ЛИЧНОСТИ» (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ МАСТЕРСКОЙ «БУДИЛЬНИК»)

---

*РЫБИНА Надежда Сергеевна*

Тюменский государственный институт культуры

---

## ВВЕДЕНИЕ

Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь...

Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра

Современный театральный педагог в быстро меняющихся обстоятельствах жизни, наряду с владением классической профессиональной методологией, технологией и широкими познаниями в самых разных областях — психологии, истории, литературы, музыки, изобразительного искусства и др., должен быть готов меняться, преодолевать ригидность, оценивать, выбирать и творчески использовать новые подходы и технологии, которые предлагают современные наука и практика. Особенно это важно в работе с подростками. Они наиболее чутко реагируют на веяния времени, остро чувствуют, насколько педагог «в тренде».

Следует отметить, что тренд и тенденция — это слова-синонимы (можно еще к ним добавить «мейнстрим»), всегда использующиеся применительно к конкретному промежутку времени — сегодняшнему, прошедшему или предстоящему, означают, что на основе имеющихся данных, фактов, зафиксированных и проанализированных событий были отмечены закономерности, которые позволяют вывести общий вектор дальнейшего развития этого процесса.

Какие тенденции наметились в настоящее время? Сегодня дети взрослеют в мощном информационном поле, у них формируется собственный социально-культурный контекст и язык, которым современному педагогу очень важно владеть. Цифровые мультимедийные ресурсы занимают большое место в жизни сегодняшних подростков, они живо интересуются современными проблемами общества, политикой и экономикой и в целом занимают более активную социальную позицию, чем их предшественники. Об этом говорят социально-психологические исследования нынешнего молодого поколения и медийного контекста (например, интервью политиков и скандальных рэперов набирают равное количество просмотров на YouTube-канале Юрия Дудя).

Например, самая легендарная студия страны — «Союзмультфильм» — недавно заказывала специальное исследование о культурных кодах детей и подростков, чтобы адаптировать производство мультфильмов под вкусы, предпочтения



и язык современных детей. Инсайты и ценную информацию аналитики черпали в том числе из TikTok, популярных видеофильмов и компьютерных игр. Нужно ли современному театральному педагогу разбираться в этой повестке? Однозначный ответ — да.

Одним из самых актуальных и популярных трендов XXI века стал сторителлинг (рассказывание историй). В его основе лежит известный общепсихологический фактор: истории выглядят более живыми, интересны, увлекательны и проще соединяются с личным опытом, нежели сухая информация, принципы или директивы. Они быстро запоминаются, им дают больше значимости, и их влияние на поведение людей сильнее. В мире цифровых технологий сторителлинг стал способом коммуникации и повышения эффективности процесса обучения, новым направлением театрального искусства, инструментом ведения бизнеса. Потенциал сторителлинга велик и разнообразен.

Известный современный ученый и футуролог Ролф Йенсен в своей книге «Общество мечты» предсказал: «В ближайшие годы рынок сказок ожидает бум. Любой, кто хочет добиться успеха на рынке будущего, должен научиться рассказывать истории». Журнал Harvard Business Review назвал сторителлинг одной из лучших бизнес-идей 2006 года. А так говорит о сторителлинге Ричард Брэнсон, известный британский предприниматель: «Это один из лучших имеющихся в нашем распоряжении способов подавать новые идеи, а также узнавать друг о друге и о мире».

В век, перенасыщенный информацией, истории оказались необычайно востребованным средством. Театральные педагоги и режиссеры подростковых театральных студий теперь имеют возможность взять на вооружение метод и технологию сторителлинга, использовать его богатейшие ресурсы и современный культурный код в воспитательных целях и применять сторителлинг, как дополнительное действенное и эффективное средство, совместно с традиционными художественно-педагогическими приемами.

*Объект исследования:* художественно-педагогический процесс в старшей группе Театральной мастерской «Будильник» (группа 14–17 лет).

*Предмет исследования:* потенциал сторителлинга как одной из технологий воспитания и развития личности подростка.

*Цель исследования:* выявить художественно-воспитательные возможности и педагогические условия использования сторителлинга в развитии творческих и личностных качеств подростка.

*Гипотеза:* выявив возможности сторителлинга и условия применения его технологий в подростковом театральном коллективе, педагог-режиссер может получить дополнительный инструментарий для развития:

- навыков коммуникации, снятия зажимов, умения налаживать живой диалог как на сцене, так и в жизни;
- умения подростка анализировать и соотносить с собой авторский материал, присваивать чужой опыт, формировать и выразить свою позицию;
- конструктивных, вербальных, импровизационных способностей и др.

Для достижения поставленной цели в ходе исследования были выдвинуты следующие задачи:

1. Изучить специальную литературу по подростковой психологии, театральной педагогике и сторителлингу.

2. Сформулировать принципы и основные приемы воспитания личности в единстве постановочно-педагогического процесса подросткового театрального коллектива.
3. Выявить технологии и воспитательные возможности сторителлинга при реализации художественно-педагогического процесса в подростковом театре.
4. Опробовать на практике методы создания спектакля-сторителлинга и соответствующего тематического тренинга в Театральной мастерской «Будильник».

Работа основывается на следующей *методологической базе*:

1. Труды К. Станиславского, Ю. Альшица, М. Чехова, Е. Сазонова, А. Бурова, В. Фильштинского, А. Никитиной, Д. Зицера по мастерству актера, режиссуре и театральной педагогике.
2. Труды Л. Выготского, П. Симонова, Ф. Райса, К. Должина, Х. Штейнбаха, Т. Авдуловой, М. Шукиной по возрастной психологии и педагогике.
3. Труды Р. Макки, С. Гузенкова, К. Галло, Н. Зверевой по сторителлингу.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что сторителлинг впервые рассматривается с точки зрения педагогической технологии в подростковом театральном коллективе, как механизм воспитательно-постановочного процесса.

*Практическая значимость* исследования состоит в том, что:

1. Сформулированы основные методические подходы и условия использования сторителлинга в постановочно-педагогическом процессе; создан комплекс упражнений и заданий, которые могут применяться педагогами подростковых театральных коллективов.
2. Выявленные теоретические и практические знания дают возможность создания спецкурса «Сторителлинг в молодежном театре» в рамках профессионального обучения руководителей любительских театров и театральных педагогов.
3. Технология может быть использована как инструмент постановки спектакля и использоваться режиссерами-постановщиками.
4. Методические разработки могут быть использованы не только в театре или в вузовском образовании, но и в семейном, школьном, внешкольном воспитании и др.

*Методы исследования*: исследование научной и методической литературы по выбранной теме, наблюдение, изучение результатов деятельности педагогов, режиссеров, участников театральных коллективов, сравнение практического опыта, накопленного в разных студиях, лабораториях и театрально-педагогических мастерских, конкретизация, эксперимент.

*Практическая часть исследования*: постановка спектакля в подростковом коллективе, разработка методов использования сторителлинга в художественно-педагогическом процессе Театральной мастерской «Будильник», разработка системы упражнений для подростков. Исследование проводилось в три этапа, на каждом из которых в зависимости от задач применялись разные методы.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, приложения.

В первой главе изучаются приемы сторителлинга, его история и особенности как театрального жанра, структура построения и примеры постановок в жанре сторителлинг. Обобщается и систематизируется изученный опыт.

Во второй главе исследуются и обобщаются особенности развития личности подростка в театральной студии с учетом возрастных особенностей и в едином комплексе всех основных художественно-педагогических компонентов.

В третьей главе рассматриваются модель и технология развития актерско-личностных качеств подростка в процессе занятий и постановки спектакля в жанре сторителлинга в ТМ «Будильник».

Новизна проекта заключается в том, что вопрос развития актерских и личностных качеств подростка рассмотрен с точки зрения целенаправленного, деятельностного, гуманистического, личностно ориентированного и целостного подхода к воспитанию с помощью технологии сторителлинга.

## Глава 1

### СТОРИТЕЛЛИНГ: СОВОКУПНОСТЬ ЕГО ИНСТРУМЕНТОВ И МЕТОДОВ

#### 1.1. Понятие «сторителлинг», история и особенности жанра

В последние 20 лет на театральной арене бесконечно возникают новые формы. Педагоги, художники, режиссеры, композиторы отправились на поиски новых жанров. Иммерсивный театр, перформанс, инклюзивный театр, интерактивный театр, инженерный театр, сайт-специфик, виар и многие, многие другие. Расширенная палитра жанровой перспективы затронула все области художественной культуры: элитарную и массовую. Появились новые, синтетические в своей природе жанры, безусловно требующие использование возможностей новых технологий. Видеоинсталляции в разных формах инструментального театра, медиа и компьютерные технологии, средства массовых коммуникаций. Таким образом, в контексте постмодернизма создается полноценное направление видео-арта, создание отдельных инсталляций и хеппенингов. Новейшие технологии, связанные с преобразованием видео- и аудиорядов, широко стали применяться в театральных спектаклях. Заметной областью становится склонность к наращиванию мощности декоративного оформления, созданию среды. Индустрия сама продиктовала потребность в новых изобретениях. Таким образом, все эти жанры приобрели поразительный коммуникативный потенциал и перспективу, объединилась новая огромная аудитория, которая готова создавать и двигать этот «локомотив современности» дальше. Новая направленность и коммерческий подтекст неизбежно ведут к усилению конкретно внешней среды воздействия. Информационные технологии позволили сделать театральный процесс гораздо совершеннее. Необходимо лишь бережное изучение и обращение с литературными источниками, музыкальным материалом, дабы не превратить все в театральную пошлость. Самодостаточность нового искусства неоспорима, она позволила актуализировать театр, преподнести как новую форму коммуникации общества. Благодаря эмоционально окрашенной насыщенности театр по праву сохраняет статус искусства уникального и востребованного, прежде всего неся эстетико-интеллектуальный смысл.

Сегодня современный театр — это полноценный эксперимент над содержанием и формой. Условные эксперименты начались еще в XX веке, когда театр Мейерхольда поражал и шокировал публику. Так или иначе, большая часть из

наследия «левого театрального искусства» вошла довольно органично в практику театра современного. Эксперименты над содержанием — задача гораздо более сложная, тесно связанная с работой драматургов. Новаторские и неординарные решения в произведениях требуют обновленных сценических действий и нового зрителя.

Безусловно, к характерным чертам современного театра относятся его злободневность, демократичность и острая социальная направленность. Театр в большинстве случаев сегодня перестал быть искусством для интеллектуальной элиты: он стал изъясняться языком масс, поднимая и переживая сложные проблемы современности. Театр нашего времени довольно просто завоевал свою зрительскую аудиторию, он стал необходимой частью жизни во многом под влиянием моды, но такова уж существующая реальность. Создатели современных спектаклей взяли на себя обязанности по решению социальных задач посредством эстетических приемов, на ментальном уровне. Вероятно, многие решения в театральном мире искусства «нового мира» продиктованы конъюнктурой, но пройдет немного времени и все наносное исчезнет, оставив лишь то, что имеет смысл, это и будет органичная, настоящая, правдивая, современная драматургия.

Что же такое «современный театр» при ближайшем рассмотрении? Несомненно, сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических спектаклей с традиционными костюмами и декорациями, а уж о слоге и драме говорить не приходится. Так называемые иллюстративные спектакли давно вышли из моды. Современный театр довольно мучительно ищет свой уникальный язык, и все это происходит на наших глазах. Изучение взаимодействия синтеза искусств с информационными технологиями, который стал безусловной тенденцией современности, дает возможность создавать новые формы и содержания зрелищного искусства, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное. Многообразная палитра новых технологий дает неограниченную возможность и свободу для выбора и создания средств выразительности. При этом главными в театре по-прежнему остаются идея, глубинный смысл и драматургия, но ориентированы они на «нового зрителя».

Одним из таких новейших жанров стал сторителлинг. Пришло время разобраться, что это такое.

Сторителлинг (англ. *storytelling* — «рассказывание историй») — это искусство рассказывания историй, способ передачи важной информации и нахождение смыслов, скрытых в повествовании.

Умение рассказывать истории — настоящая суперсила. Она способна решить исход крупной сделки, спасти сложную презентацию на совете директоров или убедить миллионы людей пожертвовать деньги на благотворительность. Все чаще лидеры топовых компаний выступают в формате сторителлинга, ведь это самый действенный способ донести свои идеи до аудитории. Термин «сторителлинг» возник от английского слова *storytelling* и в переводе означает «рассказывание историй», способ передачи информации и нахождение смыслов через рассказывание историй.

Технологию сторителлинга разработал глава крупной корпорации Дэвид Армстронг. Он считал, что истории, рассказанные от своего имени, легче воспринимаются слушателями, они увлекательнее и интереснее, чем читаемая книга.

Сторителлинг — это формирование психологических взаимосвязей, целью которых выступает управление вниманием и чувствами слушателя, расстановка

правильных и нужных акцентов. Это необходимо для того, чтобы история осталась в памяти на долгое время.

Для чего детям нужны сказки, истории, мультики и фильмы? В первую очередь для того, чтобы передавать практический опыт, рассказывать о различных действиях, их последствиях, совершенствовать воображение и пробуждать эмоции. Это необходимо для развития человека. По сути, любая из этих форм повествования является направлением сторителлинга.

Антропологи считают огонь той искрой, от которой занялась человеческая эволюция. И не без оснований, ибо, как только наши предки овладели властью над огнем, они начали готовить на нем пищу, что привело к радикальному увеличению размера человеческого мозга. Кроме того, огонь отгонял по ночам хищников, что тоже приятно и полезно, если хочешь дожить до рассвета. Однако вплоть до недавнего времени лишь немногие ученые изучали одно из самых серьезных преимуществ огня — возможность разжигать наше воображение путем сторителлинга.

Свет костра продлевал день, обеспечивая большой запас времени для иных занятий, нежели охота и собирательство. Делясь своими личными переживаниями в кругу у костра, люди учились избегать опасностей, эффективнее охотиться коллективным методом и укреплять культурные традиции. Социоантропологи полагают, что сторителлинг составлял до 80 процентов всех бесед у костра, которые вели наши предки.

В намибийской пустыне Калахари племя кочевников-бушменов по-прежнему проводит свои дни, занимаясь собирательством и охотой ради пропитания. В их рацион входят дыни, орехи, семена и мясо антилопы. Днем они — охотники-собиратели, а по вечерам — рассказчики. Когда над Калахари садится солнце, бушмены разводят костры и рассказывают истории точь-в-точь так, как делали их предки тысячи лет назад.

Днем диалоги бушменов сосредоточены на выживании. Они обсуждают стратегии охоты, распределение ресурсов, разрешение споров через посредников и т. д. Только 6 процентов их дневных разговоров состоят из историй. Но вечер — это совсем иное. Пока светятся, продлевая день, угли костров, 80 процентов бесед бушменов составляет сторителлинг. Мужчины и женщины рассказывают истории в основном об общих знакомых, о курьезных случаях и волнующих приключениях. У бушменов сторителлинг играет роль спускового крючка воображения. Он создает узы между людьми, не знающими друг друга, является передатчиком информации о вещах, которые критически важны для выживания.

Но не все информаторы обладают навыком сторителлинга даже в племенных обществах. Среди бушменов, так же как среди TED-лекторов или руководителей бизнеса, есть замечательные ораторы, которые заставляют слушателей покатываться со смеху, замирать от волнения или вдохновляться желанием искать собственные приключения.

Вожди кочевников часто бывают хорошими рассказчиками. А лучшие из лучших, те, которыми особенно восхищаются слушатели, используют полимодальную коммуникацию. Например, жестикуляцию, подражание, звуковые эффекты и песни. Рассказчики Калахари понимают, что их задача — доносить информацию, транслировать переживания, вдохновлять и развлекать.

Если соплеменников не развлекать, то они перестанут слушать и уснут; примерно это и происходит каждый день на миллионах деловых презентаций.

Люди развили в себе склонность к развлекательным историям, поскольку из-за рассеянного внимания можно стать обедом для льва.

Профессор антропологии Ютского университета Полли Висснер писала, что истории, рассказываемые у костра, настраивали слушателей на одну эмоциональную волну, пробуждали понимание, доверие и сочувствие. Они создавали позитивную репутацию рассказчику такими качествами, как юмор, родство по взглядам и новаторство. С помощью историй и обсуждений люди собирали опыт других людей и накапливали полезные знания. Вечерние разговоры были необходимы для передачи «большой картины».

Висснер, которая три месяца прожила вместе с бушменами на северо-западе Ботсваны и записывала их разговоры, говорит, что любовь к обстановке, согретой живым огнем, остается с нами и по сей день.

Любовь публики к историям — вот что делает некоторых людей очень-очень богатыми. Более 2500 лет назад знаток риторики по имени Горгий понял, что великие рассказчики способны вдохновлять слушателей. Он путешествовал по Древней Греции, обучая желающих риторике, особенно подчеркивая, что добавление эмоциональных историй в текст выступлений может «страх изгнать, и печаль уничтожить, и радость вселить, и сострадание пробудить». Горгий помогал ораторам создавать более сильные аргументы, привлекая на свою сторону множество почитателей. Он стал одним из богатейших граждан Греции благодаря искусству повествования. Умение рассказывать прекрасные истории и сегодня делает богатыми людей, особенно предпринимателей, у которых есть идея на продажу.

Как мы уже выяснили, сторителлинг (англ. *storytelling* — рассказывание историй) — коммуникационный, эстрадный и маркетинговый прием, использующий медиапотенциал устной речи. Используется в психотерапии. Сказительство. Передача информации устным путем. В отличие от речи, сказительство подразумевает исключительный статус говорящего как авторитетного носителя информации.

Рассказывание историй — так в дословном переводе называется этот простой на первый взгляд жанр. Актер стоит один на сцене и рассказывает историю. Несмотря на то что идея рассказывания историй старше поэтики Аристотеля, сам термин «сторителлинг» пришел несколько лет назад из сферы бизнеса. Там он используется для создания и укрепления корпоративной идеологии, пиара. Воздействие на слушателей намного эффективнее, если информация преподносится в виде историй, а не скучных графиков и четырехэтажных сводов правил. Так, каждая уважающая себя американская компания считает обязательным создать свой миф, например, о простом парнишке, работавшем курьером, а потом возглавившем фирму; соответственно, и сегодня любой смертный может проделать тот же путь по карьерной лестнице. Именно умение правильно презентовать свой товар и свою личность посредством рассказывания историй является одной из главных составляющих формулы успеха в бизнесе.

Но со временем обнаружился потенциал сторителлинга в театре. На первый взгляд в рамках мирового контекста подобная формулировка цели звучит странно, т. к. в англоязычных странах сторителлинг уже давно распространен и с большим успехом идет как на театральных площадках, так и в общественных местах: в клубах, на площадях, в галереях. Но вопрос о потенциале совершенно уместен в контексте русской театральной действительности, для которой только начинается подтверждение этого успеха на практике.

В 2012 году Центр имени Всеволода Мейерхольда объявил, что будет проводить мастер-класс по сторителлингу. Что такое сторителлинг — никто не знал.

Приехал совершенно чудесный человек — датчанин Йеспер с единственно знакомой русскому уху датской фамилией Андерсен. В любом деле важно наличие культурного героя — Прометея, который приносит огонь. Йеспер подходил на эту роль идеально; все, кто видел его, влюбились в него сразу, он утвердил, что есть нечто, называемое «сторителлинг», что все это зачем-то нужно и этим можно пользоваться. Дальше же, как и полагается, все разошлось по своим дорогам.

Никакого единого сторителлинга даже как традиции, разумеется, нет. В русскоязычном Интернете 2012 года сторителлинг представал как некие бизнес-практики («как заставить покупателя захотеть твой товар — рассказать про него историю» — тут рекламировались какие-то курсы для продавцов) и как элемент работы психологов («давайте вы попробуете рассказать, какая у вас есть проблема, и таким образом мы ее решим»). Однако уже лет десять как существует проект *Storytelling Sessions*, созданный людьми с филфака МГУ и пытающийся возродить традиции скандинавского сказительства. Это целое направление «плейбек-театров», где «зрители рассказывают свои истории, а актеры тут же спонтанно проигрывают их на сцене». Проводился даже какой-то фестиваль сторителлинга. В общем, и до мастер-класса Йеспера было множество самых разных вещей, которые называли себя сторителлингом. И все они были очень мало друг на друга похожи.

То, что привез Йеспер в качестве готового продукта, более всего напоминало детский театр. Как написал один критик, «два немолодых мужика в кожаных штанах и черных майках, дую и брякая в жестяную лейку, с прибавками перелаживают для малышей содержание средневекового легендарного эпоса». Это про спектакль «Беовульф», который был к тому моменту сыгран уже несколько сотен раз на датском и английском языках в разных странах мира и в самых разных пространствах от театров до детских садов. Кожаные штаны и садовая лейка, превращенная помощником Йеспера в дивный музыкальный инструмент, составляли весь реквизит — остальное показывалось и рассказывалось с элементами даже интерактива, т. е. вовлечения зрителя в игру, и, по сути, представляло собой театр одного актера. Прекрасный театр, в котором Йеспер был всем — героем, кораблем героя, домом героя, девушкой героя, ста героями одновременно. Бедный, богатый театр.

Бедность этого театра принципиальная — чем бы он ни оборачивался. Сторителлинг может быть с костюмами, реквизитом, музыкой — и без них. С одним артистом и со многими. С интерактивом и без интерактива. С откровенным вовлечением в рассказ личных историй артиста и основанным полностью на классическом материале. С утвержденным текстом и допускающим широчайшую импровизацию. Ориентированным на детей или на взрослых. Выходящим на улицу, чтобы сделать своим слушателем случайного прохожего, и оставшимся в театральном зале, в школьном классе, в библиотеке, в буфете, на кухне в углу за печкой, где сидит рассказчик и ждет того, кто захочет послушать историю. Но в основе его всегда лежит ограничение возможностей и желание эти ограничения любым способом преодолеть. Есть человек — и есть желание рассказать историю, сделать театр во что бы то ни стало, как бы он ни назывался.

На мастер-классе Йеспера актеры рассказывали друг другу первые истории, про детство, страхи, шрамы и проч. (т. е. самое простое и нелитературное, что каждый мог извлечь из своей памяти), пытались передать свою историю, удер-

жать канву чужой, обострить все ее повороты, наполнить ее подробностями, которые ты еще только что не знал, не догадывался о них, но понимаешь уже, что они нужны, — и в итоге сделать из нее, по сути дела, спектакль. Йеспер сказал следующее, пытаясь убедить всех в важности этого занятия: «И даже если представить, что вы можете попасть когда-нибудь в тюрьму, ваша история останется с вами!» Тут по аудитории пронесся смех — в русской культуре подобное допущение не является чем-то невероятным: от суммы да от тюрьмы не зарекайся. Тут же нашелся и отечественный аналог сторителлинга — те, кто в перестройку вырос на лагерных мемуарах, помнят, что значит «тискать роман». В каком-то фильме, действие которого происходило на зоне, был крошечный эпизод с участием Зиновия Гердта: он сидел на нарах и «ботал по фене», ни одного слова было не понять, потом он вдруг кидается вперед с криком «крыса!» — и становится понятно, что он пересказывает «Гамлета». Это, в принципе, и есть сторителлинг. Искусство рассказывания историй. Его порождает отсутствие возможности или желания прочитать книжку и желание услышать историю. Отсутствие возможности сделать «большой театр», отсутствие возможности заработать на кусок хлеба и желание жить и донести хоть как-то до других людей то, что в тебе бьется и выхода не имеет. Слепой Гомер, для которого «Илиада» и «Одиссея» были возможностью получить свою тарелку супа. В некотором смысле возвращение к истокам.

Из мастер-класса 2012 года выросли Мастерская сторителлинга под руководством Елены Новиковой в Центре имени Мейерхольда и множество спектаклей в ней, Фестиваль историй «Аптекарский огород», спектакли «Гоголь: Домашнее задание» и «Похищение» в Театре.doc, спектакль «Песни о Силе» в Театре Пушкина, программа «Шедевры литературы для школьников», с которой артисты Театра.doc ездят по школам и проводят театрализованные уроки по русской классике, выполняя социальный заказ, и много чего еще. Все оттолкнулись от изначального посыла и ушли работать в разных направлениях.

«История про царя Эдипа», поставленная специально для фестиваля «Аптекарский огород», «История о Зигфриде и Брунгильде», которая уже год идет в Черном зале Центра имени Мейерхольда, и находящаяся сейчас в производстве «История про Мерлина, короля Артура и рыцарей Круглого стола». Они довольно сильно отличаются друг от друга и по форме, и по способу создания, но во всех случаях история рассказывается с участием нескольких артистов, объединенных режиссерской волей.

В сторителлинге артисты первичны: вот есть артисты, которые хотят работать, на них уже и раскладывается история тем способом, какой можно себе позволить с этими конкретными людьми. И сами люди, то, что с ними происходит, здесь являются не только средством, но в некотором смысле и целью. Еще на стадии мастер-класса выяснилось, что для артистов сторителлинг очень полезен именно тем, что заставляет их говорить от себя, не бояться себя и формулировать свои мысли — не все это умеют, не все к этому готовы, и не всем даже в конечном счете удастся это преодолеть.

А на стадии работы над конкретными проектами стало ясно, что сторителлинг — это прежде всего драматургическая лаборатория, бесконечный застольный период, где все безусловно вовлечены в процесс, заняты выстраиванием сюжета и выявлением его поворотных моментов. И понимают, что, если они не становятся активными соучастниками, пусть даже вынужденно, им нечего будет играть: текста-то никакого изначально еще нет, его надо создать. Выра-



ботка текста в сторителлинге — самая сложная работа. Не у всех артистов есть драматург, который напишет пьесу на них лично, не всякий артист или режиссер способен сделать это сам, в одиночку. Шекспир брал историю, которая зачастую уже существовала до него, и делал из нее пьесу с учетом реальных возможностей своего театра. В сторителлинге делают то же самое общими усилиями. Кому-то приходится брать на себя финальное оформление текста, в уже зафиксированном тексте исполнители могут бесконечно искать более точные, по их мнению, слова. Роль режиссера как человека, который определяет направление, выявляет суть, находит главные болевые точки, диктует форму и не дает уклониться от заданного курса, сохраняется, но, в принципе, это такой «коллективный Шекспир».

Таким образом, в сторителлинге в театре, по сути, нет ничего нового. Но в плане работы с материалом этот метод дает шанс брать за то, на что у тебя, казалось бы, нет никаких необходимых средств — финансовых, организационных, актерских. Все эти проблемы можно обойти, и к тому же показать историю именно такой, какой ее видишь ты, расставить акценты по-своему, не борясь с автором, не боясь, что тебя не поймут, — ты сам все и объяснишь так, как сочтешь нужным. В плане работы с актерами безусловным плюсом является то, что материал изначально выстраивается на конкретного человека, обминается им под себя, — в идеале здесь не должно быть сопротивления роли и должна быть очень высокая степень эмоциональной вовлеченности, ведь в процессе создания текста артисты дрались за каждое слово и каждый мельчайший поворот сюжета, отстаивая свою правоту. Наконец, в плане работы со зрителем это дает огромные возможности с точки зрения привлечения в театр людей нетеатральных, театр как вид искусства для себя отвергающих, каковых сейчас, к сожалению, большинство. Исчезает театр как место, где «все люди говорят неестественными голосами»: исполнитель оказывается один на один со зрителем, он рассказывает историю ему лично, глядя прямо в глаза, — как один человек рассказывает другому человеку, как рассказывают сказку ребенку или как исповедуются ночью за бутылкой, не отпуская собеседника ни на секунду, добиваясь максимального эмоционального воздействия. И даже само дикое для театрального человека слово «сторителлинг» иногда оказывается очень удобным способом обмануть зрителя и затащить его в театр, т. е. в то место, которое мы все считаем лучшим на земле.

Но на самом деле сторителлинг является одним из самых старых искусств. Он включает в себя и актерскую, и режиссерскую, и сценарную работу. Наши предки сидели у костра, рассказывали истории, делились своим опытом и ценностями. Сегодня сторителлинг — не театральный жанр, а определенный инструмент, искусство рассказывать истории.

О структуре его создания поговорим подробно в следующем параграфе.

## 1.2. Технология создания сторителлинга

«Позвольте себе рассказывать». С такой фразы известный тренер Марк Кукушкин начинал один из своих мастер-классов по сторителлингу для менеджеров.

В любом случае сторителлинг — это вариант коммуникации. Сергей Гузенков в своей книге для начинающих сторителлеров рекомендует постоянно писать. Писать все, что приходит в голову, не обращая внимания на грамматику, стилистику и прочие вещи, т. е. использовать фрирайтинг.

Сам смысл записи состоит в том, чтобы держать свою голову чистой для новых идей и ментальную трубу, по которой к вам приходят идеи, — в рабочем состоянии. Метод фрирайтинг, или свободного письма, — один из самых эффективных способов, который применяют для решения проблем, создания шуток, историй и прочих вещей. Пишите так и тогда, когда вам это удобно. Джуди Картер в книге «Библия юмора» рекомендует для создания шуток начинать писать с утра, не вставая с постели. Марк Леви в книге «Гениальность на заказ» предлагает писать в любое удобное время и в любом удобном месте.

Наш разум хранит в себе огромное количество сведений и знаний. Эти явления, возможно, помогали бы нам генерировать идеи и разрешать проблемы, если бы мы могли по желанию вызывать их, анализировать, развивать и применять.

Сторителлинг — это один из способов коммуникации. А цель любой коммуникации — донести определенную идею до получателя. Поэтому каждую историю мы рассказываем в надежде, что слушатель сделает необходимые нам выводы. Для того чтобы выводы слушателя совпадали с нашими ожиданиями, необходимо четко сформулировать базовую идею рассказываемой истории.

1. Идея — это смысл истории в самом чистом виде, выраженный одной законченной фразой. Это ответ на вопрос: зачем мы рассказываем эту историю?

Идея должна:

- выражать вашу уникальную точку зрения;
- касаться чего-то, иметь ценность для слушателя;
- быть выражена одной полной фразой.

История, рассказывание историй — это рассказывание анекдотов. Нужно знать ударную фразу в конце, чем кончится дело. Нужно знать, что все, что ты скажешь от первого предложения до последнего, все это служит единой цели. В идеале вы подтверждаете правду, которая лишь углубляет понимание того, кто мы есть как люди. Мы все любим истории, мы все для них рождены. Нам нужно подтверждение того, что жизнь имеет значение, наша жизнь. Ничто лучше не справляется с этой ролью, чем наша связь через истории.

2. Сюжет. Кристофер Букер в своей книге «Семь основных сюжетов: почему мы рассказываем истории» описал базовые сюжеты, на основе которых, по его мнению, написаны все книги в мире. В связи с этим любую историю можно выстроить по архетипическому сюжету и не промахнуться.

Классификация Букера:

- 1) герой — обыкновенный человек, открывающий в себе что-то необычное, благодаря собственным усилиям или по стечению обстоятельств оказывающийся «на вершине». И как только он начинает наслаждаться новой жизнью, все стремительно исчезает. Герою приходится бороться со злодеем или противниками, чтобы вернуть обретенный им новый мир;
- 2) герой находится под властью проклятия или темных сил. От них он может избавиться только благодаря действиям других персонажей;
- 3) герой сражается с могущественным монстром, побеждает его и получает «приз» — сокровища или любовь;
- 4) герой совершает ряд действий, приводящих к краху. Кульминацией является гибель главного героя;
- 5) истории, в которых персонажи страдают от неправильно выбранного пути или взаимного непонимания;
- 6) попытки героя, вырванного из привычного мира, вернуться домой;

- 7) путешествие в поисках труднодостижимой цели. Герой не обретет покой, пока не достигнет цели. Во время путешествия герой найдет помощников и ресурсы, а также встретит препятствия и силы, пытающиеся ему помешать.

Сценарист Роберт Макки выделяет сюжеты по тому, как в них меняется главный герой. Макки пишет о сюжетах:

- возмужания — истории взросления героя;
- искупления вины — истории превращения плохого парня в хорошего;
- наказания — противоположная история, в которой хороший парень становится плохим и расплачивается за это;
- испытания — история, в которой воля героя противостоит искушению отказаться от борьбы;
- воспитания — история трансформации героя в положительную сторону;
- разочарования — изменение мировоззрения с позитивного на негативное.

Так или иначе, сюжет каждой истории базируется на человеческих желаниях.

Сопереживания. Люди — существа чувствительные. Зритель любит переживать за персонажа, который попал в экстремальную ситуацию, даже если с детства знает, чем все закончится.

Безопасность. Переживание хорошо, когда сам ты чувствуешь полную безопасность. Поэтому так популярны фильмы ужасов. На кошмары приятно смотреть, зная, что это происходит не с тобой.

Быть с другими людьми (общаться, дружить, любить). Темы, которые волнуют большинство в обычной жизни, естественно, задевают и в рассказанных историях. Хорошо, когда у людей, похожих на нас, те же проблемы.

Благополучие. Нас волнует, что о нас думают другие, хотим быть лучше. Это заставляет идентифицировать себя с супергероями, которые стремятся сделать мир лучше.

Знание. Человеческое любопытство делает популярными истории, которые восполняют пробелы в наших знаниях, изображают другие миры.

Осознание себя. Поиски своего места в жизни и своего истинного Я заставляют сопереживать героям, которые ищут себя в книге или на экране.

Приобщение к духовному. Человеку свойственно задавать вопросы о смысле бытия, о вечности. Поэтому рассказы о религиозном или философском опыте пользуются спросом.

Важной составляющей каждой истории является персонаж. И если в эго-истории оратор рассказывает исключительно о себе, то в остальных случаях для развития сюжета и динамики нужен персонаж.

3. Герой. Ни одна история невозможна без героя. Это может быть как и рассказчик, так и выдуманный персонаж.

Персонажи — это контейнеры с информацией. Они, так же как и обложка, должны быть максимально простыми и понятными.

Персонаж является человеком не больше, чем Венера Милосская реальной женщиной. Персонаж — это произведение искусства, метафора, описывающая человеческую суть. Мы обращаемся с героями произведений так, словно они действительно существуют, однако это не так. Наделяем их понятными и узна-

ваемыми качествами, а живущих рядом с нами людей понимаем с трудом. Мы знаем своих персонажей лучше, чем собственных друзей, потому что они вечны и неизменны, а люди меняются — стоит только подумать, что понимаем их, как все оказывается совсем наоборот.

Герой — это ярлык, присваиваемый персонажу, стремящемуся к цели истории. Мера ценности персонажа прямо пропорциональна риску, на который он готов пойти ради достижения цели, которая, как предполагается, будет поддержана аудиторией. В классической структуре истории происходит полное преобразование и необратимое изменение героя, который противостоит внешним силам.

Герой — это архетипический образ, присущий каждой культуре. В истории герой может быть активным и вступать в конфликт с людьми и окружающим миром или пассивным, стремиться решить свои внутренние проблемы, вступая в конфликт с собственными чувствами.

Выделяют несколько видов конфликта героя:

- внутренний — противоречия, обусловленные человеческой природой; герой противостоит недугу, собственным желаниям, захлестывающим эмоциям;
- личностный — с социальным окружением; у героя возникают проблемы из-за недопонимания в семье, с друзьями и т. д.;
- внеличностный — с социальными институтами и окружающей средой; герой противостоит существующим в обществе установкам, господствующей несправедливости, предрассудкам.

Суть любой истории — это движение героя к своей цели. Повествование традиционно начинается с события, которое коренным образом нарушает баланс сил в жизни главного героя. Оно происходит непосредственно с главным героем или вызвано им самим. И на протяжении всей истории герой стремится восстановить жизненное равновесие.

Орен Клафф предлагает схему, которая придаст любой истории драматизма и заинтригует.

Отправляем героя в джунгли. Пусть на него нападут звери. Уцелеет ли он? Естественно, «джунгли» и «звери» — это символические обозначения для необычных ситуаций и проблем, которые случаются с героем.

В основе развития любой истории изменения, которые происходят с героем:

- социальные — герой выплескивает свои личные проблемы в мир;
- личные — за невозмутимой социальной маской героя скрываются потаенные желания и эмоции;
- символические — изменение образов от индивидуальных к универсальным, от специфических к архетипическим. На примере героя мы видим проблемы, которые испытываем в реальной жизни и которые нам близки;
- иронические — несоответствие желаний и результатов деятельности героя: герой получает то, о чем мечтал, слишком поздно; герой удаляется от цели, чтобы понять, что направляется к ней; герой отвергает то, что позже воспринимает как нечто необходимое для достижения счастья; для достижения цели герой предпринимает действия, которые уводят его в противоположную сторону; действия героя по разрушению чего-либо уничтожают его самого; герой получает нечто, что воспринимает как несчастье, но оказывается, что это дар.

Каждому герою противостоит злодей. У него цели иные, и он конкурирует с героем. Здесь не подразумевается добро или зло, правильное или неправильное. У них просто разные системы убеждений и мотивация. Истина в том, что для конфликта нужны персонажи: один ратует за достижение нашей цели, а другой — против.

Объективно история посвящена конфликту между этими двумя персонажами. Все остальные нужны, чтобы поддержать героя или злодея или повлиять на их прогресс.

На протяжении 90 % историй аудитория может радоваться за героя, идущего к цели, в которую верят все слушатели. Но в кульминации побеждает злодей. Для развязки у вас должна быть правдоподобная и понятная причина, чтобы аудитория вам поверила, и именно благодаря этому неожиданному повороту история останется у нее в памяти.

4. Разум и чувства. Мало создать хорошую историю. Необходимо, чтобы она была воспринята слушателем. Иногда даже при великолепном знании предмета, предельно понятном изложении история не трогает слушателя и остается неубедительной. Причина — история не вызвала соответствующий отклик в мозгу человека.

Каким бы всеохватывающим и могущественным ни был разум, он при этом ленив. Предоставленный самому себе, он генерирует одни и те же тривиальные мысли, бродит по исхоженным тропинкам и старается избегать незнакомых и некомфортных территорий. Можно сказать, что одна из его функций — перекрывать доступ, даже когда необходимо поразмыслить о чем-то важном.

Любая информация сначала попадает в рептильный мозг — самую древнюю часть человеческого мозга. Этот мозг кодирует информацию по простому принципу:

скучно — игнорируй;

сложно — упрощай и передавай дальше в сокращенной форме;

опасно — борись или беги.

Эта особенность мозга помогает понять, почему мы гонимся за тем, что от нас ускользает, хотим то, чего иметь не можем, и придаем ценность только тем вещам, которые сложно получить.

Система фильтров рептильного мозга не отличается дальновидностью: все, что не «кризис», определяется как «спам». Именно эта часть мозга определяет первую реакцию человека на вашу историю.

Поэтому неважно, сколько информации вы предоставляете, важно, насколько хорошо эта информация приспособлена для восприятия другим человеком.

Необходимо убедиться, что ваше послание, во-первых, не отпугивает слушателя и, во-вторых, воспринимается как нечто безусловно положительное, неожиданное, неординарное. Чтобы информация, будь то рассказ, презентация, доклад или еще что-либо, была воспринята нормально, необходимо учесть следующие моменты:

- 1) внимание привлекает новизна информации. Внимание падает, если она не слишком нова;
- 2) информация должна носить как можно более конкретный характер, не содержать абстрактных идей. Людям нравится средний уровень интеллектуальной сложности;

- 3) важно поддерживать эмоциональный накал в подаче информации. Испытывая одновременно желание и умственное напряжение, человек концентрируется на том, что находится прямо перед ним;
- 4) доносимая информация должна строиться в виде высококонтрастных и четко дифференцированных вариантов по принципу сказки, где четко обозначены Добро и Зло;
- 5) внимание ограничено во времени, и это необходимо учитывать при подаче информации.

Для того чтобы история удерживала внимание слушателя, необходимо вписать ее в легкий для понимания контекст. История — это небольшой познаваемый мир, и задача контекста — подготовить аудиторию к исследованию этого мира.

Фраза «Давным-давно в далекой галактике...», которая появляется в начале каждого эпизода «Звездных войн», сразу устанавливает время и место, где будут разворачиваться события. Эта фраза отсылает к началу большинства сказок, слышанных в детстве: «Давным-давно, в далекой-далекой стране...» или «В тринадцатом царстве, в тридесятом государстве...».

Из начала вашей истории слушатель должен понять, что его ожидает. Для большинства рассказов существует простой способ создания контекста — обращение к универсальному опыту аудитории.

В 2007 году скрипач Джошуа Белл, цена билета на концерт которого стартовала от ста долларов, сыграл в вестибюле метро в Вашингтоне. Его видело более тысячи человек, играл он более 40 минут, но заработал только 32,17 доллара, 20 из которых дал узнавший его прохожий. Контекст изменился, аудитория больше не сидела в зале, и, несмотря на красоту мелодии, слушатели практически не замечали существования Белла. Создав контекст, важно наполнить историю эмоциями, заставить слушателя почувствовать что-то. Ведь эмоции — это то, что поможет удержать внимание во время рассказа и сохранить его в памяти слушателя после.

Аннет Симмонс предлагает простое упражнение для эмоционального наполнения истории. Нужно выбрать одну из идей для истории и придумать яркие, стимулирующие описания для каждого из пяти органов чувств, создавая контекст для рассказа. Эти детали помогают рассказчику каждой клеточкой тела заново пережить описываемый опыт. Если ваше собственное воображение так ярко стимулируется реалистичностью истории, то слушатели начнут испытывать такие же ощущения. Все эти компоненты выстраиваются сами собой, когда мозг заново переживает зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные и тактильные ощущения, заложенные в истории.

Нужно ответить на вопрос: что слушатель видит, слышит, чувствует, осязает, ощущает на запах?

Еще один способ произвести эмоциональное впечатление на слушателя — создание ярких образов, аналогий и метафор. Метафоры и аналогии — очень мощные комбинаторные инструменты, потому что позволяют по-новому взглянуть на проблему. Метафоры — это истории в миниатюре, помогающие упаковать некое сложное явление в знакомые рамки. Метафора пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность.

В своей книге «Метафоры, которыми мы живем» Джордж Лакофф и Марк Джонсон пришли к выводу, что наша обыденная понятийная система, в рамках

которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична. Например, мы воспринимаем спор как войну и описываем его соответственно: «победить в споре», «разбить/разнести в пух и прах аргументацию противника», «атаковать слабые места в аргументации оппонента».

Адам Горлик в публикации «Преступление: вирус или зверь» приводит результаты исследования, в котором метафоры были посвящены преступности. Если преступность описывалась как вирус, то все предлагаемые решения имели вид социальных реформ, например изменения законодательства. Если же преступность описывалась как монстр, атакующий наше общество, то решения базировались на индивидуальной работе с нарушителями.

Используя метафоры, можно получить огромный диапазон решений за данной проблемы.

Перечислим правила построения метафоры.

Идея — метафора должна передавать идею описываемого явления.

Соответствие опыту — метафора должна соответствовать жизненному опыту слушателя.

Яркость — метафора должна легко запоминаться и вызывать эмоции.

Еще один способ быть близким к зрительской аудитории — юмор.

Сторителлинг может быть основан:

1. На реальных ситуациях — в качестве примера приводятся жизненные ситуации, которые следует решить. Этот вид сторителлинга применяется в тех случаях, когда над правильным решением преобладает понимание какой-либо проблемы. Данный вид сторителлинга является хорошим инструментом сплочения детского коллектива, т. к. его можно использовать с целью групповых обсуждений и обмена мнениями.
2. На повествовании — вымышленный или реальный рассказчик предоставляет требующуюся информацию. Данный метод используется для повышения интереса учащихся к теме занятия.
3. На сценарии — учащийся становится частью истории и достигает различных результатов в зависимости от того, какие решения принимает. Метод хорошо подходит для нечасто случающихся или небезопасных ситуаций или когда педагог хочет, чтобы дети применяли ранее приобретенные знания и опыт. Использование сценариев добавляет смысла знаниям детей и помогает применять их в реальном мире.
4. На проблемных ситуациях — способ решения проблемы с наилучшими результатами. Этот метод помогает развить навыки решения проблемных ситуаций и применять знания на практике.

Все люди — рассказчики. Хотя люди занимаются этим уже не одну тысячу лет, навыки, которые были необходимы нам для успеха в индустриальную эпоху, сильно отличаются от тех, что требуются сегодня. Сейчас умение продавать свои идеи в форме истории важно как никогда. Идеи — это валюта двадцать первого столетия. В век информации, в экономике знаний вы ценны ровно настолько, насколько ценны ваши идеи. История — средство, с помощью которого мы передаем их друг другу. Ваша способность укомплектовать свои идеи эмоциями, контекстом и актуальностью — вот навык, который сделает вас более ценными в следующем десятилетии.

Сторителлинг — это акт оформления идеи как повествования с тройной целью: информировать, просвещать и вдохновлять.

### 1.3. Сторителлинг как педагогическая технология

Сторителлинг — педагогическая технология, выстроенная таким образом, чтобы история с конкретной структурой и интересным героем была направлена на разрешение педагогических вопросов воспитания, развития и обучения. Сторителлинг обладает для этого немалыми художественно-педагогическими ресурсами. Какими именно? Перечислим только некоторые из них.

1. В XX веке появилась социально-когнитивная теория Альберта Бандуры, который доказал: «На поведение человека влияют социальные взаимодействия и опыт других людей». Сторителлинг — одна из эффективных форм освоения и передачи через историю своего и чужого жизненного опыта.

2. История — это небольшой познаваемый мир, и задача сторителлера и самому стать исследователем этого мира, и подготовить аудиторию к его исследованию.

3. Создав историю, важно наполнить ее собственными эмоциями, заставить слушателя почувствовать что-то. Ведь эмоции — это то, что поможет удерживать внимание во время рассказа и сохранить рассказ в памяти слушателя после. Таким образом сторителлинг позволяет развить эмоциональную сферу личности, эмпатию, сопереживание, умение установить эмоциональный контакт с людьми, добиться от них внимания и соучастия.

4. Суть любой истории — это движение героя к своей цели, преодоление барьеров на пути к ней. Повествование традиционно начинается с события, которое коренным образом нарушает баланс сил в жизни главного героя. Оно происходит непосредственно с главным героем или вызвано им самим. И на протяжении всей истории герой стремится восстановить жизненное равновесие. Сторителлинг — это важный урок преодолений и борьбы за свою цель.

5. Для того чтобы выводы слушателя совпадали с ожиданиями рассказчика, необходимо четко сформулировать базовую идею рассказываемой истории. Базовая идея — это смысл истории в самом чистом виде, выраженный одной законченной фразой. Это ответ на вопрос: зачем мы рассказываем эту историю? Базовая идея должна выражать вашу уникальную точку зрения, касаться чего-то, что имеет ценность для слушателя, быть выражена четко и ясно.

Таким образом, сторителлинг формирует у рассказчика его мировоззрение, способности к интеллектуальной деятельности.

6. История имеет четкую структуру и композицию. В сторителлинге важно правильно расставить части истории, наполнить их нужным содержанием, привлечь все необходимые средства выразительности. Композиционное и конструктивное мышление — это важное свойство, которое стремится развить в себе любой сторителлер. Оно, несомненно, пригодится и при сочинении и рассказывании истории в жизни.

7. Публичное выступление сторителлера требует от него свободы, преодоления страхов и зажимов, веры в свои силы. Образованным людям часто свойственен «синдром самозванца» — неспособность принять собственные достижения, ощущения, что я и мои истории никому не интересны. Но сторителлинг — это навык, который можно в себе развить, в результате чего преодолеть «синдром самозванца».

8. Сторителлинг предполагает овладение культурой речи, ораторским мастерством, хорошей орфоэпией, дикцией и техникой речи, а также использование всех приемов и способов артистической выразительности и др.



Таким образом, технология сторителлинга, его законы, приемы и инструментарий содержат в себе потенциал, способный оказывать эффективное воспитательное воздействие как на самого рассказчика, так и на его аудиторию.

В последнее время в современных школах, вузах и внеучебных общественных институтах стала активно использоваться технология сторителлинга. Сторителлинг внедряют в процесс обучения и воспитания с конкретными целями:

1. Сделать обучение интересным — вовлечь учеников так, чтобы им хватило мотивации не бросить курс и не заскучать на какой-нибудь сложной теме. Это особенно важно, когда речь идет о долгих курсах. История, пронизывающая каждый модуль, в итоге становится чем-то вроде мостика, который соединяет всю полученную информацию.

2. Завладеть вниманием учеников. Все-таки мы говорим про онлайн-образование, поэтому отвлекающих факторов у обучающихся в таком случае особенно много. Тут и соцсети под рукой, и новая серия любимого сериала, и трейлер к новому человеку-пауку. Так вот, сильная история как раз поможет удержать внимание.

3. Говорить с учениками на одном языке. Через истории даже самую сложную информацию можно рассказать простыми словами. Да и отождествляя себя с персонажами, ученик лучше усваивает информацию.

4. Создать приятную, позитивную атмосферу. Когда во время лекций и онлайн-уроков ученик скучает или чувствует тревожность, это состояние уже ассоциируется у него с занятиями. Возвращаться к курсу, конечно же, после такого не хочется. Поэтому методологам важно задуматься над тем, чтобы обучение вызывало интерес.

В образовании сторителлинг делится на два вида: классический и активный. В первом варианте история рассказывается преподавателем самостоятельно. Так он может передавать некие правила, теорию по дисциплине или какие-либо советы. Изначально не самая интересная информация подается ярко и увлекательно.

А вот активный сторителлинг не оставляет учителя в одиночестве. Он задает только «скелет» истории: основные события, проблемы, цели и задачи. При этом студенты тоже причастны к рождению истории, меняя ее на свой лад. И тут речь идет уже о передаче не только теоретического материала, но и практических навыков, ведь активный сторителлинг подстегивает к действиям.

Чтобы облегчить создание сторителлинга в онлайн-формате, мы подготовили список инструментов, которые вам помогут.

Cloze — создает истории на основе изображений.

Powtoon.com — сервис для создания анимационных роликов и презентаций.

UtellStory — онлайн-сервис для создания цифровых историй на основе изображений, аудио и видео.

ZooBurst — цифровой инструмент повествования, который позволит создать собственную книжку 3D pop-up.

StoryJumper — удобный инструмент, который поможет вам писать и иллюстрировать рассказы.

Slidestory — позволяет создавать цифровые рассказы, используя слайд-шоу с голосовым повествованием.

Сторителлинг в современных реалиях скорее необходимость, чем очередной тренд. Особенно когда мы говорим об онлайн-образовании, где отслеживать концентрацию внимания сложнее вдвойне. Главное, не совершить ошибки при его использовании. К самым распространенным мы относим:

- непопадание в целевую аудиторию;
- скучная история, которую решили рассказать, «чтобы было»;
- бесцельное внедрение истории в обучение;
- перегруз — когда одну и ту же историю рассказывают либо слишком долго, либо слишком часто.

Задачи сторителлинга в системе образования, если их попытаться обобщить, можно сформулировать следующим образом:

- обосновать правила поведения в той или иной ситуации, кто и зачем создал эти правила;
- систематизировать и донести информацию;
- обосновать право каждого быть особенным, не похожим на других;
- наглядно мотивировать поступки героев;
- сформировать желание и умение общаться.

Американские специалисты Чип и Дэн Хиз называют хорошей историей «прилипчивую» историю (по-английски *sticky*), которую легко воспроизвести. Они вывели несколько принципов хороших историй.

- Простота. Чтобы дети запоминали истории, они должны быть похожи на сказки или притчи, поэтому следует выбросить все лишнее, оставить только необходимое.
- Неожиданность. Чтобы привлечь внимание детей, не нужно использовать шаблоны «плохой-хороший», «черное-белое». Например, сказка о синем и красном — «Улитка и кит». Ребенок заинтересуется сюжетом, когда он что-то не знает, но хочет знать. Следует указать на пробел в его знаниях, а затем удовлетворить возникший интерес. Интерес мало возбудить — его надо удерживать. Например, можно изложить историю как некое детективное расследование или загадку.
- Конкретность. Персонажи истории должны быть знакомы и понятны дошкольникам. Рассказывая историю, важно помнить о том, что дети могут не знать какие-то понятия и термины.
- Реалистичность. Самая лучшая история не понравится и не запомнится, если дети в нее не поверят. Для этого есть два способа обеспечить достоверность истории: 1) внешний — сослаться на мнение других детей, педагогов, родителей, бабушек и дедушек, энциклопедии, Интернет и т. п.; 2) внутренний — использовать дополнительные детали, т. е. историю нужно рассказывать так, как будто вы лично ее пережили или были участником событий, знали ее персонажей. Затем следует создать ситуацию, в которой бы дети могли самостоятельно проверить способ решения, предложенный в истории.
- Эмоциональность. Она действует сильнее доводов рассудка. Интонирование рассказчика, отклик детей на то или иное событие создают особую атмосферу повествования.

Также хорошей можно назвать историю, если ее можно рассказывать детям одной группы несколько раз, по-разному ее интерпретируя, оканчивая и дополняя новыми персонажами; дети могут самостоятельно ее пересказать; ситуация и проблема, которые поднимаются в истории, понятны детям; воспитанники задают вопросы по сюжету истории и хотят ее обсудить с педагогом и другими детьми, предпринимают определенные действия для участия в игре, спектакле по ходу самой истории.

Сторителлинг как педагогическая технология располагает самой существенной, базовой особенностью: история действенна и наглядна, она вызывает больше эмоций, чем просто информативный текст, задействует все органы восприятия, все сферы личности, а значит, может оказать большее воспитательное и образовательное воздействие на ученика. А еще она не решает за слушателя, а, наоборот, дает ему возможность сформировать свое мнение самостоятельно.

## Глава 2 ОСОБЕННОСТИ ВОСПИТАНИЯ ПОДРОСТКА В ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

### 2.1. Подростковый возраст — «второе рождение личности» (А. Н. Леонтьев)

Сегодня дети взрослеют в мощном информационном поле, у них формируется собственный социально-культурный контекст и язык, которым современному педагогу очень важно владеть. Цифровые мультимедийные ресурсы занимают большое место в жизни сегодняшних подростков, они живо интересуются современными проблемами общества, политикой и экономикой и в целом занимают более активную социальную позицию, чем их предшественники. Об этом говорят социально-психологические исследования нынешнего молодого поколения и медийного контекста, материалы для которых аналитики черпали в том числе из TikTok, популярных видеofilmов и компьютерных игр. Нужно ли современному театральному педагогу разбираться в этой повестке? Однозначный ответ — да.

Одним из наиболее важных периодов развития человека является подростковый период, который известный психолог А. Н. Леонтьев назвал «вторым рождением личности». Этот период характерен социальным созреванием, когда взрослеющий человек, отрываясь от семьи, вступает в новые формы взаимосвязей и отношений с окружающим миром. Подросток пытается осознать их характер, самоопределился, обрести новый круг общения. Это период поиска и переоценки ценностей, формирования социальных установок и культуры, активного познания и исследования себя, попытка понять и осознать природу своих действий и поступков. Сторителлинг располагает всеми возможностями, чтобы стать эффективным инструментом раскрытия и совершенствования личности подростка.

Словосочетание «подростковый возраст» (англ. adolescence) происходит от латинского *adolescere*, что означает «расти» либо «становиться зрелым». Подростковый возраст — это период жизни между детством и зрелостью. Этот переход из одного этапа жизни в другой является постепенным и не имеет четких границ. Хотя у каждого человека продолжительность жизни разная, большинство подростков со временем становятся зрелыми взрослыми людьми. В этом смысле подростковый период можно сравнить с мостом между детством и зрелостью, по которому индивидуум должен пройти, прежде чем вырастет и станет ответственным взрослым человеком.

Большинство людей связывают начало подросткового периода со временем, когда ребенок начинает созревать физически, становясь способным к размножению, т. е. когда он начинает созревать в сексуальном плане. Обычно это называют «достижением половой зрелости», или пубертатным периодом. Фактически это

искажение термина, поскольку половая зрелость обозначает именно физическую способность производить потомство, а физические изменения, которые связаны с «достижением половой зрелости», начинаются за несколько лет до того, как дети становятся способными к деторождению. В любом случае большинство детей входит в пубертатный период между 11 и 13 годами, и это считается самой ранней границей подросткового периода. (Кстати, на латинском языке словосочетание «пубертатный период» обозначает «отращивать волосы», что является прекрасным описанием данного процесса созревания.)

Верхняя граница подросткового периода не столь определена. Здесь можно использовать различные критерии, но ни один из них не является общепринятым. Некоторые полагают, что подростковый период заканчивается при достижении полной физической зрелости. Другие считают, что он заканчивается при получении индивидуумом правового статуса, согласно которому он может голосовать, покупать и при желании употреблять алкоголь, быть призванным на военную службу, вступать в брак и т. д. (Недостаток данного определения заключается в том, что эти юридические признаки появляются в разном возрасте: можно быть призванным в армию в 18 лет, но не иметь права употреблять спиртные напитки до 21 года.) Согласно другому, более неопределенному критерию, подростковый период заканчивается тогда, когда большинство других людей начинают относиться к индивидууму как к взрослому человеку, уважают его или ее, когда у человека появляется независимость в принятии решений.

Подростки часто концентрируются на проявлении эмоциональной независимости от своих родителей и принятии ответственности за свои собственные поступки. Большинство взрослых считают, что подростковый период заканчивается при появлении финансовой и эмоциональной независимости, при таком изменении воззрений, когда человек начинает фокусироваться на вещах менее подростковых и более взрослых.

Итак, подростковый период уже не кажется единым и однородным. Существует огромная разница между неуверенным, неуклюжим 12-летним учеником средней школы и взрослым 20-летним студентом-второкурсником.

В связи с этим мы будем различать следующие подростковые периоды:

- младший (от 11 до 14 лет);
- средний (от 15 до 17 лет);
- старший (от 17 лет).

Существует несколько подходов к изучению подростков.

1. Первый из них — биологический, который рассматривает процессы сексуального созревания и физических изменений, происходящих во время полового созревания. Он включает в себя созревание и функционирование мужских и женских половых органов, развитие вторичных половых признаков, а также увеличение роста и веса, которые имеют место в подростковом периоде. Поскольку тела меняются, подростки начинают уделять внимание питанию, проблемам веса и физической привлекательности.

2. Второй подход к изучению подростков — это когнитивный подход, который рассматривает два аспекта: качественные изменения, касающиеся способа мышления подростков, и количественные изменения, касающиеся интеллекта и обработки информации.

Также важным является влияние когнитивных изменений на личность и поведение подростка. Исследователи, интересующиеся когнитивными способно-

стями, изучают вопросы, связанные с интеллектом, результаты учебных тестов, память, мышление, решение задач и принятие решений.

3. Третий подход к изучению подростков — это психосексуальный подход, который изучает развитие эмоций и функционирование Я, включающего Я-концепцию, самооценку, гендерную принадлежность и идентичность. Он также затрагивает психическое здоровье и влияние стресса на подростков. В подростковом периоде индивидуумы должны интегрировать новые сексуальные ощущения в Я-концепцию и научиться управлять своей сексуальностью.

4. Четвертый способ рассмотрения подростков — изучение их в контексте социальных взаимоотношений, или социальный. Этот подход затрагивает сферу того, как семьи влияют на подростков, отношения между братьями и сестрами и стили воспитания, влияние различных форм семей (с одним родителем, смешанных семей и приемных семей), отношения со сверстниками, друзьями и романтические отношения. Темы конформности, увлечения, группировки и компании.

Общество, в котором растут подростки, оказывает важное влияние на их развитие, взаимоотношения, приспособление и возникающие проблемы. Ожидания общества формируют их личности, влияют на их роли, направляют их будущее. Структура и функции общества либо помогают им удовлетворять свои нужды, либо создают новые проблемы, стимулируя последующее напряжение и фрустрацию. Поскольку подростки — это социальные существа, которые являются частью большого сообщества, необходимо понять эту социальную группу и то, как она на них влияет.

Конечно же, жизнь подростков известна и более или менее постоянна. Как-никак на протяжении нескольких тысячелетий люди вынуждены были справляться с наступлением периода полового созревания, а также со всем тем, что с ним связано. Но не всё, что связано с подростками, так предсказуемо. Мир постоянно меняется — то быстрее, то медленнее.

Сегодняшние подростки сталкиваются с условиями, которые отличаются от тех, в которых жили предыдущие поколения. Некоторые из них являются результатом постепенной эволюции и следствием того, что происходило ранее, других же нельзя было бы предугадать даже 50 лет тому назад. Социальные изменения взаимосвязаны. Подростки сегодня живут в обществе, в котором происходят стремительные технологические изменения. За последние 100 лет люди стали свидетелями беспрецедентных достижений: появления электричества, радио, телевидения, автомобилей, самолетов, ядерной энергии, роботов и спутниковой связи. Так, например, использование Интернета дает подросткам возможность исследовать свою идентичность, что было ранее недоступным.

Семь социальных перемен влияют на жизненный опыт подростков в данный момент: продление подросткового периода, присутствие Интернета, меняющийся рынок труда, необходимость более длительного обучения, изменяющиеся типы семей, сексуальная революция и т. д.

За последние несколько десятилетий продолжительность подросткового периода значительно увеличилась. Лица от 20 до 30 лет сегодня реже являются финансово независимыми, реже живут в своих собственных домах, вступают в брак либо заводят детей по сравнению со своими сверстниками в прошлом.

Если мы хотим получить целостный взгляд на подростков, мы должны встать на различные позиции и посмотреть на них с разных сторон. Что та-

кое подростковый возраст с точки зрения биологии, психиатрии, психологии, экологии, социологии, социальной психологии и антропологии? Сопоставляя различные точки зрения, мы получим более точную и завершённую картину подросткового возраста.

Подростковый возраст с точки зрения биологии. Если рассматривать подростковый возраст со строго биологических позиций, то он может быть определен как период физического и полового созревания ребенка, когда в его организме происходят важные изменения, вызванные процессом роста. В этом разделе мы опишем эти телесные, половые и физиологические изменения, их причины (когда они известны) и последствия.

Дж. Стэнли Холл. Если есть «отец психологии подростков», то это Дж. Стэнли Холл, поскольку он был первым человеком, применившим научный подход к исследованию подросткового возраста. Его двухтомная книга «Подростковый возраст: психология и связь с физиологией, антропологией, социологией, полом, преступностью, религией и образованием», опубликованная в 1904 году, считается первой серьезной книгой в этой области.

Согласно теории Холла, после прохождения животной стадии, стадий охоты и дикости — т. е. младенчества, детства и отрочества соответственно — подростковый период оказывается периодом *sturm und drang* — «буря и натиск». Это отражает взгляд Холла на бушующую природу подросткового периода. Он полагал, что подростки находятся на эмоциональных качелях: романтика одного момента переходит в депрессию следующего, апатичность сегодня сменяется экспрессивностью завтра. Эти колебания между эмоциональными крайностями, как полагал Холл, длятся до 20 лет. Более того, с этим ничего нельзя поделать, поскольку они генетически запрограммированы.

Дж. Стэнли Холл стал «отцом психологии подросткового возраста». Он полагал, что поведение подростков определяется эволюционными факторами и что подросткам предназначено быть грубыми и темпераментными. Он описывал этот возраст как время «бури и натиска» или «волнения и стресса».

Арнольд Гезелл: спиральная модель развития. Арнольд Гезелл получил известность благодаря наблюдениям за развитием человека от рождения до юношеского возраста. Гезелл интересовался тем, как развитие сказывается на поведении. На основе наблюдений за поступками и поведением детей различного возраста он создал обобщенные описания этапов и циклов развития подростка. В этих обобщениях он в хронологической последовательности описывал поведение, которое считал нормальным для каждого этапа.

Арнольд Гезелл подчеркивал важность влияния генетических процессов и созревания на развитие. Гезелл полагал, что гены предопределяют порядок появления поведенческих особенностей и направление развития. Таким образом, способности и умения возникают без влияния специального обучения и практики.

Однако даже при рассмотрении одного только параметра — физического развития детей — обнаруживаются столь сильные различия, что оказывается трудно установить нормы для какого-либо возрастного этапа.

Подростковый возраст с точки зрения психоанализа и психосоциальных концепций. Зигмунд Фрейд мало интересовался подростковым возрастом, т. к. считал формирующими ранние годы детства. Однако он кратко затронул тему подросткового возраста в своем труде «Три очерка по психологии сексуально-

сти». Он описывал подростковый возраст как период сексуального возбуждения, тревожности и иногда расстройств личности.

Зигмунд Фрейд внес значительный вклад в науку, подчеркивая значимость влияния раннего детского опыта и неосознаваемых мотивов на поведение. Желание удовлетворить сексуальные инстинкты и психическая потребность в любви являются мощными факторами, мотивирующими поведение индивида в подростковом возрасте. Фрейд также объяснил важность потребности в эмоциональном отделении от родителей при формировании гетеросексуальных дружеских отношений со сверстниками и поиске объекта любви для получения эмоционального удовлетворения.

Анна Фрейд: механизм защиты. Анна Фрейд интересовалась изучением юношеского возраста больше, чем ее отец. Она много работала над исследованием процесса подросткового развития и структуры психики в пубертатный период. Она характеризовала юность как период внутреннего конфликта, психической неуравновешенности и неустойчивого поведения.

Анна Фрейд предположила, что при вхождении в пубертатный период возникает физический дисбаланс, поскольку Ид становится сильнее и доминирует в определении поведения. Из-за этого дисбаланса подростки вырабатывают механизмы психологической защиты, чтобы снять напряжение.

Эрик Эриксон: эгоидентичность. Эрик Эриксон модифицировал созданную Фрейдом теорию психосексуального развития, используя открытия современной социальной психологии и антропологии. Хотя Эриксон использовал многие из понятий Фрейда, включая треугольник Ид — Эго — супер-Эго (или Оно — Я — сверх-Я), он меньший упор делал на биологические потребности Оно, чем Фрейд. Вместо этого Эриксон считал Я движущей силой, в основном определяющей поведение человека.

Эрик Эриксон описал восемь стадий последовательного личностного развития, охватывающие всю жизнь человека. Он предложил термин идентичность, чтобы описать поиск целей подростком, стремление понять самого себя и почувствовать единство. Поиск идентичности в настоящее время рассматривается в качестве основной задачи подросткового возраста

По мнению Эриксона, главная задача индивида заключается в том, чтобы, переходя с одной жизненной стадии на другую, обрести позитивную эгоидентичность. Формирование личной идентичности начинается еще до наступления подросткового возраста и с его окончанием не завершается. Этот процесс продолжается в течение всей жизни человека. Подросток, которому не удалось достичь самоидентичности, испытывает сомнения в себе, ролевою размытость и расплывчатость; такой подросток может увлечься саморазрушительной односторонней деятельностью. Интересно, что сейчас количество времени, необходимое человеку на формирование идентичности, увеличилось и окончание этого процесса происходит ближе к 30 годам. Поэтому потребовалось введение новой стадии — наступающая зрелость.

Подростковый возраст с точки зрения когнитивной психологии. Когнитивной деятельностью называется акт или процесс познания. Это умственная активность или мышление, включенные в процесс понимания. Большинство психологов считают, что формирование эгоидентичности является самой важной задачей подросткового возраста.

Жан Пиаже: адаптация и равновесие. Жан Пиаже полагал, что люди обучаются, развивая новые когнитивные структуры, которые помогают адаптировать-

ся к окружающим условиям. Он описал четыре стадии когнитивного развития. До подросткового возраста ребенок находится на стадии конкретных операций, т. е. он может логически мыслить только о вещах, непосредственно ему представленных. Подростки находятся на стадии формальных операций и могут мыслить абстрактно.

Роберт Селман: социальное познание. Социальное познание — это способность к пониманию социальных отношений. Это умение понимать других людей, их эмоции, мысли, намерения, поведение в обществе и общие точки зрения. Все человеческие отношения основаны на социальном познании. Чтобы уживаться с другими людьми и понимать их, необходимо представлять себе, что они думают и чувствуют.

Роберт Селман изучал социальное познание, т. е. способность к пониманию социальных взаимоотношений, а также возрастные стадии развития этой способности. Он объясняет, как в отличие от детей более младшего возраста подростки могут воспринимать точку зрения независимого наблюдателя, а также обобщенную точку зрения, когда судят о поведении других. В юношеские годы индивид может перейти к еще более высокому и абстрактному уровню принятия межличностных точек зрения, который включает в себя координацию всех возможных позиций третьих лиц, — к уровню общественной точки зрения. Подросток способен разделять точку зрения «обобщенного другого», т. е. социальной системы, которая, в свою очередь, создает среду для нормальной коммуникации между людьми, обеспечивает адекватное взаимопонимание.

Лев Выготский — русский психолог, первоначально получивший педагогическое образование, — имел собственный взгляд на когнитивное развитие, отличный от мнения Пиаже. Пиаже считал, что когнитивное развитие — это личностное достижение, основанное на исследовании ребенком своего окружения. Выготский считал, что когнитивные способности развиваются в ходе социального взаимодействия. По мнению Выготского, дети лучше учатся, когда взаимодействуют с более развитым партнером и совместно с ним работают над решением задач. Обучение происходит быстрее, когда ребенок сталкивается со сложной для себя задачей, но не с непосильной. Этот уровень обучения называется зоной ближайшего развития. Также обучение происходит успешнее, когда более развитый помощник помогает ребенку, т. е. предлагает помощь и затем постепенно уменьшает ее количество, таким образом ребенок становится способен справляться с задачей самостоятельно. Теория Выготского имеет важное педагогическое значение, она доказывает, что совместное, групповое обучение чрезвычайно важно и даже должно заменить отдельное, индивидуальное.

Подростковый возраст с точки зрения социально-когнитивной теории научения. Альберт Бандура: социальная теория научения. Он применил социальную теорию научения к исследованию развития в подростковом возрасте. Бандура считает, что дети научаются путем наблюдений за поведением других людей и подражая своим родителям. Этот процесс называется моделированием. Теория социального учения Альберта Бандуры подчеркивает важность моделирования и vicarious подкрепления. Важным вкладом в науку являются его последние выводы о роли когнитивных факторов в формировании окружающей среды.

Вводит понятия vicarious (замещающего) подкрепления и самоподкрепления. Vicarious подкрепление — это положительные или отрицательные последствия чужих поступков, наблюдаемые индивидом. Работы по социальной



теории научения вносят огромный вклад в объяснение человеческого поведения. Особенно важно подчеркнуть, что поступки взрослых и создаваемые ими ролевые примеры гораздо сильнее влияют на поведение подростков, чем любые слова. За последние годы Бандура расширил свою социальную теорию научения, включив в нее учет роли познания. Действия людей определяются тем, как они интерпретируют влияние окружающей среды. Социально-когнитивная теория подчеркивает, что человек может активно контролировать события, влияющие на его жизнь, а не пассивно принимает происходящее вокруг, человек частично контролирует среду, реагируя на нее. Каждый индивид воспринимает свою среду и воздействует на нее по-разному, таким образом, индивидуальный опыт людей отличается.

Влияние культуры на подростков. Сейчас мы рассмотрим взгляды некоторых теоретиков, считающих, что на развитие подростков значительное влияние оказывают культура и общество, в котором подросток воспитывается.

Роберт Хэвигхерст: задачи развития. Хэвигхерст поставил перед собой задачу разработать психосоциальную теорию развития в подростковом возрасте на основе одновременного рассмотрения потребностей индивида и социальных требований. Роберт Хэвигхерст выделил основные задачи развития подросткового возраста. К ним относятся: принятие своего изменяющегося тела, развитие более значимых взаимоотношений с окружающими, достижение эмоциональной независимости от родителей, появление желания нести социальную ответственность и формирование соответствующего поведения.

Курт Левин: теория поля. Курт Левин считал, что причина недовольства и растерянности подростков в том, что они не знают точно, что им позволено делать. Им приходится отказываться от многих детских радостей, но при этом они не могут пользоваться преимуществами взрослой жизни.

Одной из сильных сторон теории поля Левина является учет как личностных, так и культурных различий, поэтому она допускает широкие индивидуальные вариации поведения. Кроме того, она допускает изменение длительности периода юности в зависимости от принадлежности к различным культурам и к различным социальным классам внутри одной культуры.

Развитие подростка происходит в контексте своей семьи, социального и национального окружения. На него оказывают влияние сверстники, родственники и другие взрослые, с которыми он общается, а также религиозные организации, школа и группы, к которым он принадлежит.

Модель социальных влияний. Ури Бронфенбреннер описал мир подростков как последовательность встроенных друг в друга систем социальных условий. Он предлагал рассматривать не столько влияние непосредственного окружения, сколько влияние отдаленных факторов среды. Он считал, что более широкий круг культурных ценностей значительно влияет на развитие подростков.

Антропологический подход. Маргарет Мид, Рут Бенедикт и другие антропологи доказали, что существует довольно мало универсальных схем развития и то, что подростковые проблемы не являются универсальными. Сравнение разных культур подчеркивает позитивные и негативные элементы в каждой культуре, одни из которых способствуют, а другие — препятствуют взрослению подростков.

Последние исследования. Ранние теоретики, философы и писатели практически в один голос утверждали, что подростки непочтительны, злобны, несдержанны и деструктивны. Даже сейчас многие взрослые считают, что под-

ростки более проблемные, по сравнению с детьми, также они полагают, что подростки ленивы, грубы и эгоистичны (данные опроса общественного мнения, 2007). Насколько правильно такое мнение? Изучив доступную литературу, можно сделать вывод, что люди, считающие подростковый возраст периодом «бури и натиска», обычно аргументируют это присущими подросткам типами поведения.

1. Конфликты с другими, особенно с родителями и другими авторитетными людьми.
2. Перепады настроения.
3. Опасное поведение. В каждом из случаев эти проблемы действительно присущи подросткам больше, чем другим возрастным группам.

Однако нельзя считать такие проблемы универсальными. Не все подростки страдают депрессиями. Не все подростки занимаются незащищенным сексом или водят машину, не пристегиваясь ремнями безопасности, но большинство поступают так. Тем не менее это открытие частично подтверждает определение «бури и натиск».

Возможно, наиболее правильным будет сделать вывод, что подростки чаще страдают от определенных проблем, чем дети и взрослые. И обратный вывод также скорее является правильным: если человек находился в плохом настроении или поступал опрометчиво на определенной стадии своей жизни, то, скорее всего, именно в подростковом возрасте. Однако у подростков есть мало поводов для опасений, что после взросления вся последующая жизнь будет чередой разочарований. Хотя в то же время важно помнить, что большинство подростков не попадают в серьезные трудности, и даже если проблемы появляются — они чаще спорадические и временные.

Со времен Холла считалось доказанным, что подростковый возраст неминуемо труден. Всегда ли подростковый возраст является тяжелым периодом жизни? Ученые, признающие ведущую роль биологических факторов в развитии, полагают, что подростковый возраст — это неизбежно тяжелый период в жизни человека; ученые же, придающие большее значение социальным факторам, менее пессимистичны. Результаты исследований говорят о том, что подростки ощущают себя менее счастливыми в сравнении с взрослыми или детьми, но не глубоко несчастными.

В настоящее время крайние взгляды обычно не одобряются ни генетиками, ни антропологами. Сформировалось общее мнение, что ближе всего к истине комбинированная концепция, признающая как роль биогенетических факторов, так и влияние окружающей среды.

В переходный период происходят кардинальные изменения мотивации: на первый план выходят мотивы, связанные с формирующимся мировоззрением, с планами будущей жизни. Структура мотивов характеризуется наличием определенной системы соподчиненных мотивационных тенденций, на основе ведущих общественно значимых и ставших ценными для личности мотивов. Мотивы возникают на основе сознательно поставленной цели и сознательного принятого намерения. Именно в мотивационной сфере, как считала Л. И. Божович, находится главное новообразование переходного возраста.

Доминирующие потребности подросткового возраста (Д. Б. Эльконин): потребность в общении со сверстниками, потребность в самоутверждении, потребность быть и считаться взрослым.

Потребность быть и считаться взрослым удовлетворяется в общении с взрослым: подростку важна не столько сама по себе возможность самостоятельно распоряжаться собой, сколько признание окружающими взрослыми этой возможности и принципиального равенства с точки зрения прав.

В переходном возрасте возникают и оформляются нравственные убеждения, которые становятся специфическими мотивами поведения и деятельности подростка (Л. И. Божович). В убеждении находит свое выражение более широкий жизненный опыт школьника, проанализированный и обобщенный с точки зрения нравственных норм.

Л. И. Божович подчеркивала, что возникновение постоянных (стержневых) личностных интересов, которые характеризуются «ненасыщаемостью», делает подростков целеустремленнее и организованнее.

Важнейшим моментом развития личности в этот период является то, что предметом деятельности подростка становится он сам. Без полноценного проживания подросткового периода многие качества личности, индивидуальные особенности оказываются неразвитыми или развитыми недостаточно, многое в дальнейшем корректируется с трудом. Кризис перехода к юности связан со становлением человека как субъекта собственного развития (К. Н. Поливанова).

Новообразования личности подростка: чувство взрослости; становление нового уровня самосознания (Я-концепция, рефлексия); устойчивость эмоций и чувств.

## 2.2. Воспитание личности подростка средствами театра

Движущей силой прогресса XXI века стала личность, индивидуальность человека. Многовариантность сегодняшнего мира, взаимопроникновение общественных групп, наций, экономических моделей развития все дальше уходят от четких схем деления общества, характерных для человечества XX века. Личность в истории всего человечества все больше становится доминирующей в самых массовых процессах и движениях.

Основные принципы театральной педагогики как одной из самых творческих по своей природе совпадают с культуротворческими принципами. Поскольку роль театральной педагогики заключается в том, чтобы раскрыть и сформировать развитую гармоническую личность ученика, театральный педагог стремится сконструировать систему взаимоотношений таким образом, чтобы организовать доступные условия для эмоционального проявления, раскованности, взаимного доверия и творческой атмосферы.

Театральное искусство дает возможность усваивать не только в теоретическом аспекте, но и в практике нравственные и научные истины, помогает быть самим собой. Таким образом, театральная деятельность — это путь подростка в общечеловеческую культуру. Доминирующим результатом занятий театральным искусством является уверенность в себе, утверждение себя как личности. Театральные занятия дают еще одну неоченимую возможность — возможность самовыражения, которая в подростковом возрасте является одной из самых важных.

- Театральное искусство дает ученикам такие неоченимые приоритеты, как:
- уверенность в себе, умение рассуждать, утверждение как личности;
  - приобретение навыков коллективного общения, необходимого детям в последующей взрослой жизни;

- удовлетворение своих нравственных и эстетических потребностей;
- воспитание в себе чувства ответственности и самостоятельности;
- приобретение творческого самовыражения, реализация индивидуальных способностей каждого;
- соприкосновение через игру с явлениями реальной действительности, переживаниями, которые наполняют детей богатым содержанием и надолго оставляют след в их памяти;
- развитие задатков и творческих качеств детей: внимания, быстроты реакции, находчивости, альтруистичности, фантазии и воображения, пластики тела, речи и многого другого со знаком «+»;
- выработка дисциплины и самодисциплины;
- формирование вкуса, воспитание чувства меры;
- способности анализировать, отличать истинное, высокое от пошлого и фальшивого;
- способность давать верную объективную оценку своим возможностям, навыкам и своему труду;
- расширение кругозора, которое обеспечивает дополнительные знания о жизни.

Детская театральная педагогика — это междисциплинарное направление. Именно в такой «атмосфере» формируется личностное становление самосознания, культура чувств, способность к общению, к овладению своим телом, голосом, пластической выразительностью движений, воспитывается чувство меры и вкус, которые необходимы человеку для перспективного успеха в любой сфере деятельности. Самым универсальным средством развития личности, личностных способностей человека является именно театральная-эстетическая деятельность.

Но театр «детей» и театр «взрослых» — это две разные вещи. Моделирование профессионального театра в условиях театра подросткового опасно. Это касается всех без исключения этапов собственно театральной работы.

Являясь частью театральной педагогики и существуя по ее законам, она преследует иные цели и задачи, среди которых ведущей не является профессиональная подготовка актеров и режиссеров. Она воспитывает личность ученика средствами театрального искусства. Подростковый театр предстает как форма художественно-эстетической деятельности, воссоздающей жизненный мир, познаваемый формирующейся личностью.

Кем должен быть в первую очередь руководитель подросткового театра: педагогом или режиссером? И тем и другим. Именно такой двунаправленный педагогический процесс должен стать основой современных учебных программ, методических разработок, а также подхода к воспитанию. Акцент на личность, на воспитание индивидуальности должен доминировать сегодня во всех сферах педагогики.

Театральное искусство развивает многогранную личность нового времени. Театр дает личности весь арсенал «оружий», которые необходимы в современном социуме, — это уверенность в себе и своих силах, ответственность за свои поступки, умение отстаивать свою точку зрения и т. д. Именно такая гармоничная личность и будет востребована в обществе нового времени.

И помочь такой личности проявиться — главная задача театрального педагога. Попробуем выявить основные принципы и закономерности развития личности подростка в театральном коллективе.

В том, что таковые существуют, не приходится сомневаться. Главная особенность состоит в том, что профессия «руководитель детского театрального коллектива (студии, театра, театра-студии и т. д.)» — профессия совершенно особая. Она является одной из сложнейших профессий, т. к. осуществляется «на стыке» двух сложнейших же систем — Детства и Театра. Как известно, современная научная мысль достигает своих вершин, используя межсистемные или, говоря точнее, межпредметные связи. Парадокс, а может быть логика, заключается в том, что наиболее яркие «смысловые прорывы» возникают чаще всего в этих «приграничных» областях. Когда резервы «прямого» исследования, казалось бы, исчерпаны, в межпредметных ситуациях открываются новые перспективы и возможности.

1. *Принцип целостности.* Там, где есть хотя бы один ребенок или подросток, с неизбежностью встают и философские проблемы: истинное и ложное, конечное и бесконечное, движение и покой, пространство и время, прекрасное и безобразное... В каждом человеке, а значит и в каждом ребенке, «содержатся» все эти и множество других философских категорий. Более того, полноценность личности определяется не тем, что в ней наличествуют лишь одни «положительные» черты. В ней должны быть и черты «отрицательные»! Личность всякого человека целостна. Человек как существо биологическое и социальное имеет «полный набор философских хромосом». Только в этом случае он нравственно и физически здоров.

Подросток, «наполненный» лишь «добром», — не более чем миф. Но не менее мифичен и подросток, «содержащий» в себе антиподы перечисленных качеств. Это следует учитывать. Как следует учитывать и тот факт, что нередко общественно востребованные «положительные» свойства расположены в глубине личности, в самом ее «ядре», а свойства, осуждаемые обществом, «отрицательные», лежат на поверхности. Сложность заключается в том, что субъективное восприятие подростком собственных качеств не предполагает их деления на «высокие» и «низкие». Все они ощущаются как равноценные, и, скажем, собственная «доброта» точно так же значима для подростка, как и собственная «агрессивность». Отсюда следует несложный вывод: если объективное (т. е. направленное извне) восприятие подростка не совпадет с его субъективным (т. е. существующим изнутри) восприятием себя — подросток останется закрытым для понимания и изучения. Другой простой вывод: всякое действие (педагогическое, театральное, психологическое), осуществляемое вне адекватной «внутреннему ребенку» позиции, будет поверхностным и малоэффективным. Это означает, что мы должны быть готовы к контакту с любой личностной моделью. Агрессивность или доброжелательность, заторможенность или возбудимость не должны встречать педагогического сопротивления. Каждое из этих или иных качеств должны быть восприняты как данность. В мировой педагогике такой подход обозначается термином *basic trust*, что буквально означает «базовое доверие». Если это удастся, возникает своеобразный эффект, который мы назвали бы «эффектом неожиданности». Он характерен чаще всего для детей среднего и старшего возраста, в той или иной степени уже осознающих общественные ожидания. «Эффект неожиданности» представляет собою эмоциональную реакцию на педагогическое непротивление.

Как всякая эмоциональная реакция, «эффект неожиданности» плохо управляем подростком, и это, как ни покажется странным, важно именно с педагогической точки зрения, т. к. выводит на первый план эмоциональную или, говоря иначе, подсознательную сферу личности. Педагог получает кратковременную

(подчеркнем это!) возможность прямого контакта с ребенком на этом уровне. Результатом такого контакта может стать психологическая ситуация, которую мы обозначили бы как первичное доверие или положительная эмоциональная связь. В этих условиях многократно возрастает эффективность вербальных контактов, и слово как один из важнейших инструментов различных педагогических технологий начинает выполнять свою истинную роль. Оно становится напрямую связанным с эмоциональной природой личности. Это, в свою очередь, расширяет зону доверия, позволяет педагогу и ребенку взаимно исследовать друг друга, познакомиться подробнее и полноценнее с эмоциональными и интеллектуальными сферами того и другого.

2. *Принцип индивидуальности.* Мы можем также говорить и о некоторых общих понятиях, касающихся самой сути существования подростка в какой бы то ни было ситуации. Наиболее важные из них — понятия времени и пространства. Как известно, эти категории тесно взаимосвязаны. У абсолютно каждого подростка есть свое «внутреннее время». Это психофизическое состояние, которое диктует на подсознательном уровне темпы, ритмы и алгоритмы развития. Эти «внутренние часы» есть у каждого. Их «ход» нельзя ни замедлить, ни ускорить — в худшем случае их можно только сломать, что порой, к сожалению, происходит. В этом печальном случае человек теряет сущностную временную ориентацию, временной сбой влечет за собой нередко и сбой всего сложнейшего психофизического механизма личности. Подобная ситуация может быть охарактеризована как стресс. Результатом стресса становится торможение тонких процессов, происходящих в интеллектуальной и эмоциональной сферах. (Причинами внутреннего стресса могут стать и многие другие обстоятельства. Неадекватное внешнее воздействие, так называемая психотравма, например, с не меньшей «эффективностью» вторгается в природу личности, вызывая аналогичные результаты.)

3. *Принцип выбора.* Здесь мы также должны говорить о «внутреннем пространстве» личности как о важнейшем факторе развития. «Внутреннее пространство» подростка тяготеет к «бесконечности». Это доказывается не только научными исследованиями, но и повседневным опытом. Ко всем этим особенностям следует относиться как к норме. Более того, они создают свободное («бесконечное») внутреннее пространство, столь необходимое для свободного же развития. Однако ребенок живет в конечном мире. Единственный способ сочетать эти миры состоит в том, чтобы предоставить ребенку в этом конечном мире бесконечные возможности. Сделать это можно, создавая условия для многократной и свободной смены ролей. (Именно это, часто интуитивно, делают дети, меняя интересы, виды деятельности и т. д.). Беспрепятственная возможность такой смены, безусловно, важна.

4. *Принцип взаимообмена.* Педагогика — это всегда более взаимодействие, нежели воздействие. В педагогическом процессе присутствуют как минимум два равноценных субъекта педагогики — педагог и ребенок. И они оба равноценно ответственны за этот процесс. Иное дело, что каждый из них выполняет определенную роль. И роли эти различны, т. к. обусловлены возрастом, опытом, социальным статусом и мерой общественной ответственности. Но они равноценны по сути своей, ибо необходимы, если принять во внимание, что педагогика — это не только наука, но и искусство. Следовательно, и педагог, и ребенок должны быть искусны в педагогическом взаимодействии. Они оба должны прилагать различные, но равноценные усилия в раскрытии и развитии своих личностных

качеств. Это своего рода творческое партнерство. В творческом партнерстве его участники не только учат друг друга, но и учатся друг у друга.

5. *Принцип сиюминутности.* Имеющая многовековую историю и традиции, педагогика призвана всегда оставаться современной, находящейся на острие времени, чутко улавливающей «вибрации дня» и откликающейся на них. Это в чем-то роднит ее с театром. Носителем этих современных, сегодняшних ощущений и является современный ребенок. В известном смысле ребенок есть носитель времени. Никакая, даже самая серьезная педагогическая теория по определению не способна так оперативно реагировать на изменения, происходящие в социуме, как сам ребенок. В этих обстоятельствах ребенок является не только субъектом воспитания — он становится также и источником информации. Задача педагога состоит, следовательно, в том, чтобы эту информацию уловить и умело и тонко встроить в педагогическую методику, базируясь на своем опыте и знаниях.

6. *Принцип интуиции.* Роль интуиции в педагогике, как, впрочем, и в любой другой науке или искусстве, весьма велика. Не следует пренебрегать ею. Более того, педагог должен создавать условия для возникновения собственных интуитивных оценок. Разумеется, интуитивные оценки должны бы рождаться в сознании и, в особенности, в подсознании педагога по возможности быстро, в оптимальном случае — мгновенно. Но такое вряд ли возможно, особенно в начале педагогической деятельности.

7. *Принцип не навреди.* Самое трудное в педагогике — несуетность. Наибольшая педагогическая сложность — «ничего не делать». Ставим эти слова в кавычки, т. к. на самом деле они обозначают собой лишь период тщательного, внимательного наблюдения. Это весьма напряженный и «энергоемкий» в педагогическом отношении период. Он сродни процессу постановки диагноза в медицине. Конечно, чем скорее и точнее будет «поставлен диагноз», тем лучше. Но есть древняя латинская заповедь, которую хорошо знают доктора: «Noli nocere!» Это значит «Не вреди!». Это предохранит как от скоропалительных, так и от неправомерно замедленных решений, требований и оценок по отношению к данному воспитаннику. Мы получим возможность, выстраивая перспективу развития, максимально точно приводить ее в соответствие с его индивидуальным алгоритмом.

8. *Принцип адаптации.* Возможен следующий и весьма существенный этап — временное перепрограммирование. Мы уже говорили о том, что «внутреннее время» не может быть ни ускорено, ни замедлено — оно дано человеку с рождения. Но оно может быть перепрограммировано! Этот термин обозначает корреляцию, адаптацию индивидуального «внутреннего времени» к времени внешнему, существующему вне индивида. А это и есть, собственно, воспитание, т. е. органическое «встраивание» индивидуального во всеобщее, субъективного в объективное. Очевидно, что этот сложный процесс может быть успешно и нетравматично осуществлен только в том случае, если субъективное познано.

9. *Принцип круга.* «Вертикальная структура» — это всегда иерархия, т. е. подчинение. Подчинение нижестоящего вышестоящему. Согласно этой структуре, есть управляющее и управляемое, есть более значимое (то, что «наверху») и значимое менее (то, что «внизу»). Есть мысли правильные (те, что «наверху») и мысли ошибочные (те, что «внизу»). Есть чувства достойные (те, что «наверху») и недостойные (те, что «внизу»). Она зачастую необходима и даже полезна. Но — и это хочется с особой силой подчеркнуть — вертикаль управляет собы-

тием: круг управляет жизнью. Каждая его точка есть одновременно и начало, и завершение. Главное — суметь организовать систему так, чтобы все заняли равноценное, равнозначное положение.

10. *Принцип своевременности.* Моральная подготовленность есть представление о степени готовности подростка и коллектива в целом к восприятию, усвоению и воплощению тех или иных задач художественного или поведенческого плана. Выполнение любой задачи невозможно без соответствующей моральной готовности. Не следует жалеть сил и времени на такую подготовку. Если она полноценна, процесс выполнения задачи происходит как бы сам собой, оставляя ощущение, что и задача, и пути ее исполнения найдены ими самостоятельно. «Самостоятельность» же без моральной готовности всегда оборачивается неудачей.

11. *Принцип игры* — еще одна особенность подросткового театра. А именно театральная игра. Театральная игра при всей ее сложности, глубине, фантастичности — все же не более чем средство, с помощью которого приводится в движение весь философско-педагогический комплекс театра, где играют подростки. Это, впрочем, не означает, что театру и «театральному» в этом комплексе отводится второстепенная роль. Но именно в древнейшем феномене театра является наиболее важным, приоритетным в процессе его интегрирования с феноменом детства. В качестве такого приоритета должна быть в первую очередь названа игра. Игра — не менее, чем самое театр, древняя и сущностная принадлежность человеческого бытия. Игра первобытна. Она есть инстинктивная потребность в действенном и чувственном освоении мира. Она есть императивная и в значительной степени биологическая потребность, свойственная всему живому. Не отрицая, разумеется, завоеваний цивилизации и культуры, согласимся, что многие из них если не прямо, то косвенно все же тормозят инстинкт игры, способствуют его угасанию в генетической памяти человека.

12. *Принцип любви.* Управление театральным процессом, как известно, принадлежит творческому руководителю — режиссеру. Ему принадлежит, по сути дела, неограниченная власть. Но кто обозначит границу меж тем, где кончается «власть игровая» и начинается подлинная власть — над душой, умом и телом человека, участвующего в игре? Ее нет. Отсюда следует важный вывод: управлять самим режиссером, в особенности режиссером подросткового театра, должно не стремление к власти, а стремление к любви. Творческая же власть, действительно принадлежащая ему по праву профессии, может быть только средством выявления этой любви.

При соблюдении этих принципов развитие личности подростка будет протекать и результативно, и, главное, не опасно для формирующейся личности.

### **2.3. Единство художественных и педагогических компонентов в процессе постановки спектакля в подростковом театральном коллективе**

В профессиональном театре важен результат — там создаются произведения искусства. В детском театре всегда первостепенную роль играл процесс, а именно процесс развития личности. Всестороннее развитие личности всегда было важной задачей всех образовательных и воспитательных учреждений. Сложно переоценить роль искусства и культуры, их влияние на человеческую личность, особенно подрастающую.



Как известно, подросток — это носитель времени, отражение эпохи. Новое время выдвигает на первый план новые проблемы. У современных школьников за годы учебы формируется литературное мышление, они привыкают думать готовыми ответами, данными учителем, учебником или справочником по ЕГЭ. А тем временем запрос на личностный подход к любому делу в мире вырос. Научить школьников не бояться себя и своих мыслей, помочь им использовать свой жизненный опыт — это одна из задач воспитания творческой личности.

Независимо от возраста они уже имеют опыт боли и предательства, высоких чувств и добрых поступков — его надо только осознать, достать из глубины души и не испугаться поделиться им. Это поможет в решении многих личностных проблем, поможет им жить в обществе.

Формирование творческой социально адаптированной личности — одна из важных задач педагогической теории и практики на современном этапе. Творчество в различных его выражениях составляет нравственный долг, назначение человека на земле, является его задачей и миссией, именно творческий акт вырывает человека из рабского принудительного состояния в мире, поднимает его к новому пониманию бытия. Художественное творчество, в том числе и актерское мастерство, самобытно и ярко раскрывает природу личности ребенка-творца.

Формирование личности человека происходит во взаимодействии с социальным окружением через общение и социальную деятельность.

Одним из наиболее важных периодов развития личности является подростковый период, который называют «вторым рождением личности».

Этот период характерен социальным созреванием, когда взрослеющий человек, отрываясь от семьи, вступает в новые формы взаимосвязей, а зачастую и в новые виды отношений с окружающим миром, например производственные. Подросток пытается осознать их характер, самоопределиваться, обрести новый круг общения. Это период переоценки ценностей и формирования социальных установок. Время поиска ответа на извечные философские вопросы. Подростковый период — это активное познание и исследование себя, попытка понять и осознать природу своих действий и поступков, найти свое место в обществе.

Этот период связан со школой и внешкольными организациями, например с творческими мастерскими и досуговыми центрами, которые являются социокультурным пространством многоуровневого общения. Являясь естественной микросредой, они организуют образовательный и воспитательный процесс, влияют на развитие творческих, индивидуальных и социальных особенностей личности, формируют такие ценностные ориентации, отношения и мотивы, которые могли бы обеспечить оценку и регулирование поведения личности в соответствии с морально-нравственными нормами, принятыми в конкретной социокультурной среде. Приоритетной сферой деятельности подростка является общение и досуговая деятельность. Выбор занятий по собственному интересу в сообществе с людьми, которые разделяют его мысли, чувства, делают досуг духовно наполненным, является важным и ценным и с точки зрения воспитательного процесса. На наш взгляд, одним из таких видов досуговой деятельности является подростковый театр, который имеет все предпосылки для того, чтобы повлиять на формирование подростка, оказать воспитательное воздействие на разные сферы его личности и жизнедеятельности:

- эстетическую (художественный вкус, чувство прекрасного, способность творить красоту и др.);

- нравственную;
- интеллектуальную;
- гражданственную;
- физическую культуру;
- трудолюбие и умение организовать свою и чужую трудовую деятельность и др.

В детском и подростковом театральном коллективе, как, пожалуй, ни в каком другом, важно единство и взаимодополнение художественных и педагогических компонентов деятельности руководителя. Педагогика способствует развитию разносторонних качеств личности, формируя ее готовность к плодотворному художественному творческому акту. Художественная деятельность (процесс создания произведения сценического искусства), в которую педагог-режиссер включает своих студийцев, реализует мощный воспитательный потенциал театра, задействуя все его специфические особенности, театральные средства и образные механизмы.

Все начинается с создания атмосферы творчества, доброжелательных и доверительных отношений, которые являются залогом успеха всей последующей работы коллектива. Следующий этап — освоение драматургического материала, являющегося основным инструментом театра. Важно определить репертуар подросткового театра, который бы соответствовал возрастным особенностям участников, позволил бы сформировать их художественный вкус, познакомил с лучшими образцами драматургии и художественной литературы. Первым важным шагом в постановке спектакля является выбор пьесы, которая по-настоящему должна стать актуальной и интересной для всех участников школьного театра. Правильный выбор пьесы гарантирует большую активизацию познавательных, морально-нравственных, творческих, коммуникативных и эстетических потенциалов, задающих направление развития личности. Следующим важным моментом является распределение ролей. «Вовлекая в работу самые разнообразные специальности и дарования, театр требует от каждого участника умения делать в большой общей работе свое маленькое дело, жертвовать своими эгоистическими интересами во имя всем дорогого общего дела». Учащиеся определяют в своих желаниях и амбициях. Большинство выбирают роль артиста, но кто-то хочет быть сценаристом, звукооператором, аккомпаниатором, кинооператором. Некоторые хотят быть одновременно актером и костюмером, звукорежиссером и художником. Главное, что с момента выбора своей «роли» каждый подросток самостоятельно отвечает за свою работу. В процессе создания спектакля ребята начинают понимать, что успех зависит буквально от всех. И только благодаря сотворчеству всего коллектива может получиться гармоничный целостный спектакль. На этом этапе работы происходит процесс персонализации и самореализации, приходит осознание подростком своих способностей и своего места в общем деле, проявляется умение доводить работу до конца, приходит осознание ценности любого вида труда, ценности труда другого человека.

Следующий важный шаг репетиционной работы — совместный анализ пьесы, когда определяется тема, идея и главная мысль автора. Во время поиска и размышлений подростки учатся анализировать, высказывать свое мнение, отстаивать свою точку зрения. Обсуждение пьесы выявляет мировоззрение всех участников, проявляется собственная позиция по отношению к разным конфликтным вопросам, выясняется и отношение к проблемным ситуациям,

происходит столкновение мнений и суждений, пересмотр и формирование новых убеждений. Такие процессы болезненны, но очень важны для становления подрастающей личности. Определив идею и сквозную линию спектакля, можно начинать работу над ролью.

Почувствовать своего героя, сродниться с ним — задача не из легких. Чаще всего ребята играют себя на сцене, и роли распределяются из расчета того, что учащийся сможет осилить материал, почувствовать своего героя, слиться с ним на том психофизическом уровне, который ему доступен. Период работы над ролью учит понимать и принимать своего героя. Зная его прошлое, характер, взгляды и убеждения, подросток начинает понимать логику действий своего героя, логику его поступков и мыслей. Подросток учится давать нравственную оценку поступкам персонажа исходя из содержания мотивов, которыми герой руководствовался, а не из внешней формы поступка. В процессе такой работы подросток начинает лучше понимать себя и других, у него формируются новые стереотипы межличностных отношений, стилей поведения, вырабатываются критерии нравственных ценностей. Активно включается механизм рефлексии. На репетиционном этапе работы накопленная информация о роли переходит в плоскость сценического действия, когда подросток становится творцом, субъектом своей деятельности. В этот период активно включается эмоционально-волевая сфера, когда участники спектакля учатся управлять своим настроением, поведением, реакциями, начинают ценить и уважать труд своих сверстников-партнеров, учатся сопереживать друг другу. Радости и огорчения становятся общими, а успех одного становится успехом всех. Развитие эмпатийности — способности эмоционально отзываться на переживание другого — на этом отрезке театральной работы является одной из важнейших наработок личности.

Итогом постановочного процесса становится спектакль, где каждый найдет свое место и будет оценен по достоинству. Главный результат — это общая радость творчества, когда актер отдает себя зрителю, заражая его своей энергией, эмоциями, игрой. Умение отдавать себя людям является высшим проявлением личности. К. С. Станиславский писал: «Из театра зрители выходят с разбуженными чувствами и мыслями, обогащенными познанием красивой жизни духа», а юные актеры становятся чуточку мудрее. Эта ответственность перед зрителем, участие в его нравственно-эстетическом воспитании, в решении общественных проблем — важная часть социализации подростка, становления его социального самосознания и гражданской активности.

Заключительный этап является одним из главных, т. к. в нем подводится итог совместной деятельности. Ребята обмениваются впечатлениями о работе всех участников спектакля, партнеров по сцене и о своей собственной. Ум подростка критичен, и задача режиссера состоит прежде всего в умении научить их раскрывать лучшие стороны друг друга и уметь о них рассказать. Затем ребята получают оценку руководителя театра. Назвать все положительные моменты, удачные находки в роли и работе каждого, проговорить о позитивных изменениях, художественном и личностном росте участников, о перспективах их дальнейшего развития — вот главная цель руководителя на заключительном этапе. Такая оценка необходима для развития и укрепления формирующейся Я-концепции подростка, которая прежде всего помогает соотнести внутреннюю оценку самого себя с мнением окружающих людей и выстраивать свое дальнейшее взаимодействие с социумом.

Последовательно рассмотрев структуру занятий подросткового театра, мы увидели, что благодаря театральной педагогике, построенной на принципах сотрудничества между всеми участниками театрального процесса и субъект-субъектных отношений, руководитель так выстраивает занятия, что подросток естественно и без принуждения вбирает в себя самое ценное и лучшее, заложенное в художественном творческом процессе, становится активным исследователем, творцом, субъектом своей деятельности.

Влияние того или иного этапа (подготовительного, постановочного и заключительного) рабочего процесса направлено на когнитивно-познавательную и эмоционально-волевую сферы, на развитие эмпатийности, на раскрытие и развитие способностей, что приводит в конечном счете к успешному формированию Я-концепции. Таким образом, занятия подростков в театре действительно активно и эффективно влияют на многосторонний процесс формирования личности, а процесс социализации подростка проходит более естественно и полноценно.

В наше время крупных социальных перемен чрезвычайно остро стоит проблема интеллектуальной и духовной незанятости молодежи. Вакуум заполняется антиобщественными предпочтениями и склонностями. Главным барьером на пути криминализации молодежной среды является активная духовная работа, отвечающая интересам этого возраста. И здесь подростковый театр, вооруженный приемами театральной педагогики, становится тем клубным пространством, где складывается уникальная воспитательная ситуация. Через мощные театральные средства — сопереживание, синтетический и коллективный характер этого вида искусства, его образную природу — подростковый театр-студия объединяет детей и взрослых на уровне общего совместного проживания, что становится эффективным средством влияния на образовательный и воспитательный процесс. Особенно важное влияние такой театр-клуб оказывает на детей с девиантным поведением и школьников из социально неблагополучных семей, предлагая им неформальное, откровенное и серьезное общение по злободневным социальным и моральным проблемам, создавая тем самым защитную социально-здоровую культурную среду.

«Драматический инстинкт, который обнаруживается, судя по многочисленным статистическим исследованиям, в необыкновенной любви детей к театру и кинематографу и их страсти к самостоятельному разыгрыванию всевозможных ролей, — писал известный американский ученый Стенли Холл, — является для нас, педагогов, прямо открытием новой силы в человеческой природе; та польза, которую можно ожидать от этой силы в педагогическом деле, если мы научимся пользоваться ею как следует, может быть сравнима разве только с теми благами, какими сопровождается в жизни людей вновь открытая сила природы».

Детский и подростковый театр — это совершенно иной мир. Если суть взрослого театра — это искусство, то детского — это развитие (образование и воспитание). Поэтому принципы построения и цели взрослого и детского театров различны. Если цель взрослого театра — это качественная постановка, то детского — это качественный процесс подготовки постановки.

Если во взрослом театре продуктом деятельности является сам спектакль, то в детском — участник спектакля. В качестве методик для работы с детским театральным коллективом активно используются следующие:

- формирование социальной практико-ориентированной среды на базе театрального коллектива;

- проектный подход;
- делегирование полномочий в рамках коллектива;
- методика коллективного творческого дела;
- методика коллективной игры;
- драма-терапия и др.

Формирование социальной практико-ориентированной среды на базе подросткового театрального коллектива включает в себя участие актеров и других участников спектакля не только в деятельности театральной студии, но и в иных делах, каждое из которых, в том числе и готовящийся спектакль, имеет четкого социального адресата. Таким образом, нивелируются такие принципы, как деятельность ради деятельности, деятельность ради обучения. Наличие социального адресата вкупе с анализом его потребностей формирует гражданское сознание, тем самым развивая социальные навыки ребят.

Проектный подход к деятельности основывается на планировании, реализации и анализе каждого дела как всего коллектива, так и каждого индивида. Проектный подход реализуется как в качестве подготовки к участию в спектакле, так и при непосредственной подготовке к спектаклю. Спектакль является одним из дел театрального направления деятельности организации, поэтому навыки, полученные ребятами в рамках реализованных ими проектов до спектакля, способствуют их лучшей подготовке к реализации спектакля.

Делегирование полномочий при подготовке непосредственно спектакля реализуется через разбиение технологического цикла подготовки на независимые друг от друга на определенном этапе подготовки блоки. Например, разработка светового решения спектакля, которая осуществляется командой учащихся-«светотехников», написание стихов и песен к спектаклю, постановка танцев. Каждая группа или индивид, которые взяли на себя определенный блок, несут ответственность перед всем коллективом за своевременность и качество реализации своего блока.

Те блоки, которые могут или обязаны быть реализованы командно, готовятся по методике КТД (коллективного творческого дела), т. е. коллективно планируются, реализуются и обсуждаются. Например, конкретный танец ставит один конкретный хореограф, однако решение о том, каким образом строится этот танец, его стилистика и сюжет, есть плод коллективного планирования; корректировка промежуточных результатов также осуществляется коллегиально.

Так как для постановки с ребятами выбирается материал, в основе которого лежит та или иная проблемная драматическая ситуация, то эффект методик драматерапии — это скорее следствие работы, а не ее запланированный результат.

Участие в драматическом этюде в ненавязчивой форме знакомит ребят с разными, знакомыми и не встречающимися в их реальной жизни видами отношений между людьми. Однако эти вымышленные обстоятельства и взаимоотношения без труда проецируются и на реальность, тем самым создавая такую привычную для мира ребенка среду, как игра. Обычно одна из центральных сюжетных линий готовящейся пьесы — это линия любви. Через эту линию ребята готовятся к культурным взаимоотношениям полов, проходят через первые межполовые конфликты в игровой форме.

Синтетический характер театрального искусства является эффективным и уникальным средством художественно-эстетического воспитания учащихся, благодаря которому детско-подростковый театр занимает существенное место

в общей системе художественно-эстетического воспитания детей и юношества. Подготовка студийных театральных постановок, как правило, становится актом коллективного творчества не только юных актеров, но и художников, музыкантов, осветителей, организаторов и педагогов.

Говоря о системе дополнительного образования, необходимо отметить, что, кроме научности, столь же важным принципом педагогики является художественность образовательного процесса. И в этом смысле подростковый театр может стать объединяющим клубным пространством неформального социокультурного общения детей и взрослых посредством восприятия самобытного художественного явления.

Ведущая роль педагога давно определена и вошла в практику как один из основных дидактических принципов. Но каждое историческое время предполагает свой уровень демократии процесса лада между людьми и нового осмысления роли лидера и, в частности, педагога. Каждая суверенная личность в необходимое для общего дела время ответственно и сознательно находит свое место в общем процессе делания — вероятно, так можно определить новый уровень лада, к которому стремится педагогика сотрудничества и, в частности, театральная педагогика. Это не зачеркивает принципа другого уровня лада «делай как Я», но предполагает более широкую сферу проявлений самостоятельности ученика, и прежде всего его права на ошибку.

Театр — один из самых демократичных и доступных видов искусства для детей и подростков, позволяющий решить многие актуальные проблемы современной педагогики и психологии, связанные:

- с художественным образованием и воспитанием детей;
- формированием эстетического вкуса;
- нравственным воспитанием;
- развитием коммуникативных качеств личности (обучением вербальным и невербальным видам общения);
- воспитанием воли, развитием памяти, воображения, инициативности, фантазии, речи (монолога и диалога).

Театр раскрывает духовный и творческий потенциал подростка и дает реальную возможность адаптироваться ему в социальной среде, создает положительный эмоциональный настрой, снимает напряженность решением конфликтных ситуаций через игру.

Одна из важнейших функций театра — это познавательная функция. Благодаря ей осуществляется передача опыта от одного поколения другому, от одних стран и народов другим. Поэтому так важно приобщение к театру юного поколения.

Занимаясь театральной деятельностью, подросток естественным образом использует все ресурсы своего организма. Работая над этюдом или ролью, он неизбежно задействует физический, эмоциональный, нравственный, психический, интеллектуальный уровни своего существа, реализуя себя наиболее полно и получая от этого наслаждение. Именно этот навык «включения» в нужный момент всех струн своего инструмента, т. е. самого себя, и является залогом дальнейшего успешного развития молодого человека и прививает ему вкус к активной, яркой, творческой, полноценной жизни.

Наряду с познавательной функцией сценического искусства правомерно существует и ряд других (эстетическая, развлекательная, коммуникативная, социализирующая, компенсаторная, игровая, нормативная и многие другие).

Театр способен стать эффективным средством борьбы со страхом публичного выступления, средством воспитания уверенности в себе. Перевоплощаясь на сцене в того или иного персонажа, юные артисты осознают нереальность событий, которые они изображают, что дает им чувствовать себя более раскованными, естественными, быть более свободными в проявлении своих чувств. Таким образом, театр позволяет ранимым и неуверенным в себе подросткам стать смелее, решительнее.

Многие психологи и педагоги в своих работах, посвященных выявлению возможностей развития творческих способностей детей школьного возраста, выделяют особую роль театрализации. Ведь отличительной особенностью театрального искусства в сфере дополнительного образования является учебно-воспитательный процесс, осуществляемый через различные направления работы: воспитание основ зрительской культуры, развитие навыков исполнительской деятельности, накопление знаний о театре, — которые переплетаются, дополняются друг в друге, взаимно отражаются, что способствует формированию нравственных качеств у учащегося. Таким образом, театрализация помогает всесторонне развивать личности.

Театр — искусство коллективное, и творцом спектакля является не отдельно взятый человек, а творческий ансамбль, где у каждого участника своя творческая задача, которая дает ему возможность заявить о себе и приобщиться к коллективному делу. Ощущение единства коллективизма, безусловно, приходит не сразу, а постепенно, изо дня в день, в учебном и творческом процессе. Возрастает оно тогда, когда студийцы, получив основы театральной подготовки, приступают к репетициям спектакля. Это всегда очень захватывающий момент. Происходит он на волне энтузиазма, безумного интереса и азарта. Все это — комплекс замечательных условий, которые создают благоприятную почву для еще большего сближения ребят. Ведь спектакль — сложный механизм, состоящий из множества составляющих, и у каждого в нем свое, четко определенное место. В спектакле нет «главных» и «неглавных» участников. Не менее важный человек, отвечающий за музыкальное оформление или техническое обеспечение, чем исполнитель главной роли. Все чувствуют свою нужность, важность своего вклада в общее дело. Именно при таком отношении всех ребят может получиться спектакль, который проходит на «едином дыхании». Ведь театр — живое искусство, творящееся прямо на глазах у публики. Вот тут-то и проверяется коллектив, способность всем вместе найти выход, находясь за кулисами, выручить партнера, растерявшегося на сцене, исправить ошибки, допущенные по ходу действия. Чем дружнее коллектив, тем легче он преодолевает эти трудности.

У некоторых подростков есть проблемы с дикцией и техникой речи. Развитие речи — важный этап становления подростков. Важную роль в развитии техники речи играют тренировка интонаций, сила, полетность и выносливость голоса и др. В процессе работы над заучиваемым текстом легче помочь сформировать правильное четкое произношение, научить точно и выразительно передавать мысли автора, развивать воображение, расширять свой словарный запас.

Своей многомерностью, многоликостью и синтетической природой театр способен помочь подрастающему человеку раздвинуть рамки постижения мира, увлечь его добром, желанием делиться своими мыслями, умением слышать других, развиваться, творя и играя. Ведь именно игра есть неременный атрибут театрального искусства, и вместе с тем при наличии игры дети, педагоги и вообще

учебный процесс не превращаются во «вражеский треугольник», а взаимодействуют, получая максимально положительный результат.

Педагогическая значимость театрального искусства заключается в том, что закладываются основы мировоззрения, нравственности, идет общее развитие личности, ребенок несет душевное тепло своим родным, близким и друзьям. К. Н. Станиславский считал, что актер — самый внимательный читатель. Становление личности ребенка является одной из наиболее важных задач воспитания. Каждый из нас, беря на себя ответственность формирования личности будущего члена общества, должен помнить, что это процесс формирования готовности к успешному исполнению комплекса социальных ролей, свойственных члену общества. Главное в воспитании культурного, интеллигентного и свободного человека — формирование гармоничной, творчески активной личности, способной чувствовать себя хозяином собственной жизни, а значит, ответственной за себя и окружающий мир. В этом смысле искусство театра призвано оказать огромное влияние на образовательный процесс.

Роль театрального искусства в развитии культуры личности подростка трудно переоценить. По утверждению психологов, в ходе театральных постановок происходит существенное эмоциональное взаимодействие между всеми присутствующими — зрителями и актерами. Театр — это одно из мощнейших средств приобщения к культуре, духовности. В конечном счете это воспитание нового поколения просвещенных людей.

«Подросток по своей природе очень пытливым исследователем, открывателем мира», — считает Сухомлинский. Театр откроет перед ним мир во всей своей сложности и глубине, в живых красках, яркой и увлекательной игре, в собственном творчестве, во взаимодействии с партнерами, в красоте человеческих отношений, воодушевляющей его сердце, в стремлении принести добро людям.

### Глава 3

## ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТЕХНОЛОГИИ СТОРИТЕЛЛИНГА И УСЛОВИЯ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ В ПОДРОСТКОВОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

### 3.1. Планирование и моделирование.

#### «Идеальная модель сторителлера»

Прежде чем создавать театральный коллектив, человеку, решившему заниматься этим делом, необходимо ответить на вопрос: «Чего я хочу?» Возможны, например, такие ответы: хочу поставить спектакль, хочу создать дружный коллектив единомышленников. Вариантов бесчисленное множество. Но, найдя свой ответ, режиссер будет знать, чем собирается заниматься, и это поможет избежать лишних нервных затрат. Всегда легче двигаться к цели, которую ясно представляешь. Как же должен строить творческую работу с детьми театральный педагог? С чего начинать творческий процесс, который должен явиться основой развития творческого потенциала каждого? Все мы понимаем, что творчество в сути своей есть созидание. Моделирование личности актера-подростка — проблема диалектическая. Мы не просто воспитываем актера, оснащая его каким-то «техминимумом», мы возвращаем актера-личность. Вот так эту же мысль формулирует один



из самых успешных режиссеров и педагог Юрий Бутусов: «Сегодня все решает личность. Очень страшно быть актером, я думаю. Потому что ты “голый” все время, ты, как ни странно, должен быть все время собой. Мы уходим от слова “характер”, потому что “человек” интереснее. Понятие “характер” вообще должно быть уничтожено. Есть понятие “человек”. Это неисчерпаемо и бесконечно. Только понимая это, можно взять ответственность за произнесенное слово».

Каждый руководитель при создании коллектива так или иначе видит определенную, индивидуальную модель своего театра, театра как группы единомышленников, объединения разных индивидуальностей с единой системой ценностей и мировосприятием. Для того чтобы процесс создания такого коллектива был успешен, модель самого коллектива, «модель» актера этого коллектива должны быть определены режиссером-руководителем на самой начальной стадии максимально четко.

Итак, начнем с самого понятия «модель», которое используется во многих (а возможно, и во всех) областях науки.

Модель — это искусственно созданный объект в виде схемы, физических конструкций, знаковых форм или формул, который, будучи подобен исследуемому объекту (или явлению), отображает и воспроизводит в более простом и огрубленном виде структуру, свойства, взаимосвязи и отношения между элементами этого объекта.

Человек, наверное, самый сложный объект исследования. Не кроется ли в теории педагогического моделирования гносеологическая ошибка? Все равно неопределенность при моделировании будет велика. Но выхода нет. Не рассказывать же о преподавании и обучении только на художественно-эмоциональном уровне.

Споры вокруг возможности моделирования сложных явлений социальной сферы были всегда, продолжают сейчас и, наверное, не прекратятся никогда. И связано это с фундаментальной проблемой полноты каждой сконструированной модели. Никакая модель, даже очень сложная, не может дать полного представления об изучаемом объекте и точно предсказать его развитие или описать траекторию движения в каком-то собственном пространстве. Определенную перспективу видят в построении комплекса моделей, каждая из которых описывает развитие образовательной системы под своим «углом зрения», т. е. имеет конкретный аспект и предмет моделирования. Еще раз подчеркнем, что имеется в виду именно комплекс, а не произвольный набор моделей, который приведет к эклектичности, произвольности и хаотичности описания.

Чтобы избежать этого, разобьем моделирование на три этапа.

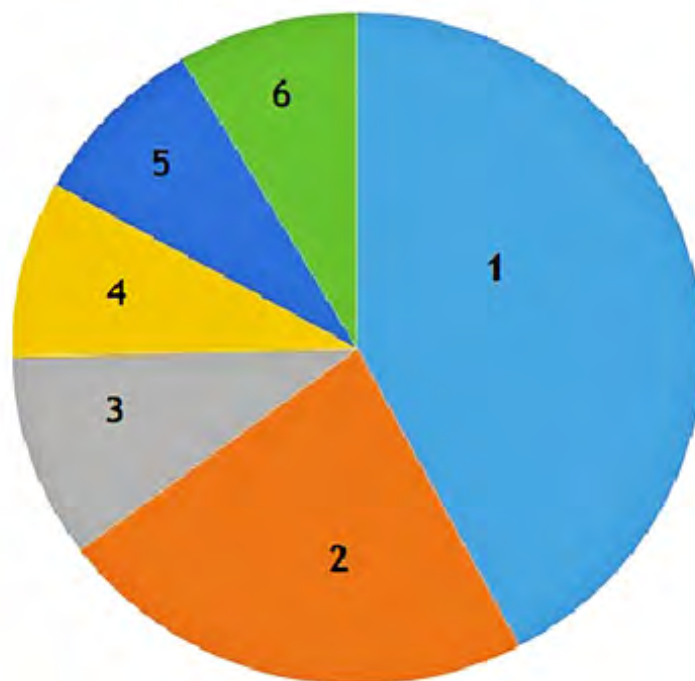
Моделирование — исследование объектов познания на их моделях; построение и изучение моделей реально существующих объектов, процессов или явлений с целью получения объяснений этих явлений, а также для предсказания явлений, интересующих исследователя.

В нашем случае под моделированием мы будем иметь в виду комплексную систему воспитания актера в театральной мастерской.

Если на начальном этапе иметь четкое представление об условиях, целях («моделях»), способах и приемах, то путь создания будет и успешней, и легче. А главное, может помочь исключить опасность педагогической ошибки, цена которой в нашей профессии очень высока.

Первый этап — определение целей. Для начала сформулируем те качества, которые мы бы хотели видеть в актере нашего театра. А для наглядности пред-

ставим их в виде диаграммы. Определяющим (доминирующим) качествам соответствует более высокий процент.



**Рис. 1.** Актерско-личностные качества: 1 — исповедальность, актерская честность; 2 — заразительность; 3 — техника (речь, танец, акробатика); 4 — индивидуальность; 5 — свобода (отсутствие телесных и моральных зажимов); 6 — умение работать в команде; 7 — инициативность

Процесс развития всех этих качеств долгий, требует времени и терпения, постоянной диагностики и условий для комфортного их развития.

Второй этап — условия. Тщательно спланированные и продуманные условия в разы повышают эффективность воспитательного процесса.

1. Регулярность занятий. Занятия должны проходить систематически, 3 раза в неделю, не менее чем на 1,5 часа. В идеале занятие со старшими подростками (14–17 лет) должно длиться 3 часа. Первые 1,5 часа — разминка, разогрев, тренинг-школа. Вторая половина — постановочная, тематический тренинг.

2. Атмосфера. Пожалуй, одно из самых трудносоздаваемых, но важных условий. Всё, начиная с входа в студию, персонала, музыки, звучащей в холле, дизайна помещения, должно работать на создание доброжелательной, домашней, творческой и свободной атмосферы.

3. Пространство для репетиций. Зал для занятий должен представлять собой просторный черный кабинет, необходимы кулисы, минимальный свет, звуковое оборудование. Помещение должно быть с высокими потолками, хорошо проветриваемое, с хорошей акустикой.

4. Место для отдыха. Я придерживаюсь принципа, что театр — это дом. Не просто компания людей, не помещение для занятий, не здание, а семья. Для комфортного существования, для того, чтобы было ощущение домашности, студийцам необходима комната для отдыха, где все оборудовано ими самими.

5. Обратная связь с родителями. С самого начала занятий необходимо наладить контакт и способы взаимодействия с родителями. В случае если этого

не произойдет, при малейшем недопонимании, на стыке двух интересов будет находиться ребенок, а это недопустимо.

6. Занятия по дополнительным дисциплинам. Помимо регулярных занятий по мастерству актера, должны системно проводиться занятия по сценической речи и сценическому движению. Это должны быть отдельные специалисты узкой квалификации.

7. Педагогический коллектив единомышленников — еще одно из важных условий успешного педагогического процесса. Педагогический состав должен быть коллективом единомышленников, объединенных одной целью, сработанный и существующий неотделимо друг от друга в учебном процессе. Занятия по дополнительным дисциплинам также должны быть разработаны заранее и направлены на достижение единого результата.

8. Регулярные показы.

9. Техническая оснащенность пространства.

Третий этап — методы. Методы обучения (от др.-греч. μέθοδος — путь) представляют собой способ взаимодействия между учителем и учениками, в результате которого происходит передача и усвоение знаний, умений и навыков, предусмотренных содержанием обучения.

Прием обучения (обучающий прием) — кратковременное взаимодействие между преподавателем и учениками, направленное на передачу и усвоение конкретного знания, умения, навыка.

Методы обучения — «способы упорядоченной взаимосвязанной деятельности преподавателя и обучаемых, направленной на решение задач образования» (Ю. К. Бабанский).

Методы обучения подразделяются на три группы.

— Методы организации и осуществления учебно-познавательной деятельности:

1. Словесные, наглядные, практические (по источнику изложения учебного материала).

2. Продуктивные, объяснительно-иллюстративные, поисковые, исследовательские, проблемные и др. (по характеру учебно-познавательной деятельности).

3. Индуктивные и дедуктивные (по логике изложения и восприятия учебного материала).

— Методы контроля за эффективностью учебно-познавательной деятельности: устные, письменные проверки и самопроверки результативности овладения знаниями, умениями и навыками;

— методы стимулирования учебно-познавательной деятельности: определенные поощрения в формировании мотивации, чувства ответственности, обязательств, интересов в овладении знаниями, умениями и навыками.

В практике обучения существуют и другие подходы к определению методов обучения, которые основаны на степени осознанности восприятия учебного материала: пассивные, активные, интерактивные, эвристические и пр. Эти определения требуют дальнейшего уточнения, т. к. процесс обучения не может быть пассивным и не всегда является открытием для учащихся.

При соединении педагогических методов и театральных тренингов и упражнений получается тот сплав, который дает возможность развивать и актерские и личностные качества. При этом

1. Тренинговый. Тренинг — школа, который должен пронизывать все годы обучения детей в коллективе. Это актерский станок, который не только помогает сделать трудное привычным, привычное легким и т. д., но и позволяет всегда оставаться «в форме».

Например: тренинги на внимание, тренинги на ПФД, наблюдения.

2. Диагностический — изучает и реально оценивает особенности деятельности и общения участников театральной студии, степень и направленность окружающей микросреды, особенности духовной жизни, семьи, соседской среды, групп сверстников, объединений взрослых. Здесь важно знать все позитивные социально-культурные возможности микрорайона, а также источники негативного влияния на ценностные ориентации и предпочтения детей и подростков.

Например: беседа, тренинг, анкета, опрос.

3. Совместная коллективная деятельность. Этот подход максимально распространен, хорошо апробирован и зарекомендован. По словам Мейерхольда, чтобы театр стал для актера домом — он должен вбить в него хотя бы один гвоздь. Присвоить и пространство, и спектакль, и общее дело себе — это очень мощный воспитательный момент. Например:

- совместная разработка законов, по которым будет существовать коллектив, правила могут быть различными — от основополагающих законов до шуточных;
- коллективные походы в кино и театр;
- изготовление декораций;
- лепка эмблемы театра из снега при входе в здание;
- упражнение «Хоп-хоп».

4. Метод физических действий и ощущений. Станиславский и Фельштинский. Подразумевает выстраивание партитуры роли на основе простых физических действий, направленных на достижение психологического результата. Деление сквозного действия на простые физические действия помогает актеру возбудить память чувств, выстроить целостную логику поведения персонажа, добиться органичного существования актера на площадке. На сцене все должно быть естественно, правдиво, не нарочно, не фальшиво и т. д. Необходимо предметно дать ученикам представление о подлинности, о подробной и полной правде на сцене. Общепризнано, однако, что эта формулировка — «метод физических действий» — несовершенна. Сам Станиславский именно такими словами свою идею не формулировал. Он никогда не говорил «метод физических действий». Он называл свое открытие «мой прием», «новый подход» к работе над ролью. Не правда ли, «прием», «подход» — это звучит иначе, как-то мягче, чем «метод». И сами действия Станиславский называл по-разному: то физическими, то простейшими, то элементарно-психологическими. Есть у него также неоднократно описываемые позывы к физическим действиям, есть физические задачи, мелькают в одном месте физические ощущения, есть линия физической жизни, физическая жизнь пьесы, внешние действия и логические действия, внешняя жизнь роли, линия жизни человеческого тела роли. И наконец, есть просто жизнь человеческого тела. Он все время упирал на то, что так называемые физические действия не существуют сами по себе, за ними есть мотивы, они накрепко связаны с психологией и что в каждом физическом действии есть психологическое, а в каждом психологическом — физическое.

Но на первых этапах постижения актерского мастерства физические действия спасительны.

Например: «Яблоки», «Камни».

«Цепочки»: выписать из литературных произведений те моменты, где авторы подробно описывают физические действия своих героев. А потом подробно перевести это задание уже в практическую плоскость, т. е. осуществить «цепочки» физических действий на площадке. Серьезные писатели придают физическому бытию людей огромное значение. Как они точны и скрупулезны в описании физических процессов, и, наконец, как они хитро через эти описания подбираются к человеческой душе.

5. Этюдный. Этюд — это одновременно и главный педагогический прием, и вершина актерской технологии. Этюд — это процесс разведывательный, промежуточный, переходный от ощущения исходного материала к конечному художественному произведению. Этюд — это путь, а не результат. Хотя бывают этюды такие живые, такие волнующие, такие художественно состоятельные, что потом порою и сам спектакль не обладает такой силой, как этюды.

Владимир Даль дает следующее определение: «Этюд — слово мужского рода, французского происхождения. В искусстве — опыты, попытки, образчики для настроения, для изучения». Заметим: «для изучения». Очень интересен перевод на английский слова «этюд» — study, т. е. элемент изучения для дальнейшей художественной обработки, художественного обобщения. Чистое упражнение — это скучная штука. Правда, зрители и сами студенты могут испытывать радость от виртуозности, с которой они работают с воображаемыми предметами. Но если виртуозность становится предметом рассмотрения — это уже некий формализм. В музыке тоже бывают этюды и бывают гаммы. Но там тоже есть разница между этими понятиями. Все-таки этюды иногда показываются публике, некоторые становятся даже произведениями искусства, а гаммы не выставляются напоказ. И странно было бы: пришли слушатели, а им играют гаммы. То же самое и в живописи. Там также этюды, но, с другой стороны, есть процесс, когда художник просто разводит краски и просто берет кистью краску и смотрит, какой цвет. Это совсем другое, нежели этюд.

Например:

- ассоциативные этюды;
- вспомогательные этюды;
- тематические этюды;
- этюды на эмоциональную память.

6. Метод публичных выступлений — важный этап в развитии как актерских, так и личностных способностей. Выход на публику. Это могут быть серии упражнений, проделанные в условии публичности, открытые уроки, показы самостоятельных проб, спектакли. Такой опыт необходим для развития упорства, самоанализа и избавления от зажимов.

Например:

- открытый урок;
- показ;
- спектакль;
- упражнения на публике.

7. Игровой метод. Игра здесь выступает и как метод творческой работы, и как универсальный метод творческого общения. Почему игра может стать универсальным методом театральной работы? В чем ее сила?

Не давая какого-либо научного определения, обратимся к ее свойствам. Игра всегда доставляет удовольствие играющим, для них важен сам процесс игры. Главное — играть, а не выиграть. Если акцент переносится на слово «выиграть» (т. е. получить некий результат), игра сразу обретает иные свойства, теряет свою притягательность. Игра всегда импровизационна, даже тогда, когда в ней существуют правила игры (ход игры, логика ее развития). Игра всегда неповторима. Можно сколько угодно раз играть в одну и ту же игру, и каждый раз она будет развиваться по-иному, даже если одна из сторон каждый раз выигрывает (например, в спортивной игре).

Игра непредсказуема по результату. Игроки всегда самостоятельны. В игре проявляется состязательность, а участники абсолютно свободны в процессе игры. Эти свойства игры и делают ее такой притягательной. А если одним из специфических признаков театра является игра, то понятно, почему театральное искусство так популярно: оно предоставляет эту возможность — играть. А в игре выявляются, раскрываются, совершенствуются свойства личности играющего, особенно это важно, когда речь идет о подрастающем поколении, о детях.

Например: «Суд», «Мафия». Такие игры помогают во всех процессах. При синтезе с другими компонентами, например предлагаемые обстоятельства, могут стать частью спектакля или его основой. Это направление стало основополагающим в педагогической деятельности А. Васильева и М. М. Буткевича.

Вот, например, универсальное упражнение «мина». Связка ключей кладется на сиденье стула, стоящего в центре полукруга. Представим себе, что это мина, а мы все саперы. «Мину» надо аккуратно взять в руки, чтобы ни один ключ не звякнул. Если звякнет, значит, «мина» взорвалась. Взяв «мину», надо ее передать соседу и так дальше передавать, пока она не окажется у крайнего сидящего. Этот крайний должен подойти с ней к стулу и уложить ее так же бесшумно, как снял ее со стула первый. Упражнение можно делать двумя командами (с двумя связками ключей), можно делать на определенное время (счет), под метроном (т. е. в определенном ритме), под музыку и т. д. Оно очень хорошо собирает внимание и вызывает удовольствие, когда получается.

8. Импровизационный метод — развивает заразительность, умение существовать здесь и сейчас, умение слышать — видеть — реагировать.

Например: упражнения «Добейся от партнера» и «Погладь шнурки».

9. Документальный метод — упражнения и тренинги, направленные на исповедальность, умение идти от себя. Это одно из самых важных умений для сторителлера.

Например: серия этюдов на тему «Первая любовь», «Первая ненависть», «Случай из детства».

Этот этап — этюды про себя — очень важен. Дело не только в том, что намечаются подходы к произведению. Идет изучение себя. Ученик убеждается, что он не то что своего героя — себя-то плохо знает, себя нужно вспомнить, свои чувства освежить, свою эмоциональную память (у Станиславского — аффективную) всколыхнуть. Таким образом, цель этюда двойная: с одной стороны, этюд «стреляет» в материал, с другой — этюд «стреляет» в себя. Тут мы как раз выходим на сердцевину этюдного метода: прежде всего это канал связи материала с собственной жизнью, с собой. В этом великая ценность и мощь данного подхода. И потом в разных учебных ситуациях мы еще и еще раз будем убеждаться в глубинном назначении этюда.

Например: серия упражнений в технике вербатим, когда донором является сам актер. В этом подходе главное — создать правильную атмосферу.

Последовательный и точный план в воспитательно-педагогическом процессе работает точно так же, как сквозное действие в постановке спектакля. И чем точнее оно определено, тем успешнее может быть выстроен процесс.

После можно приступать к отбору тренингового материала.

### **3.2. Сторителлинг как средство раскрытия личности на основе технологии эгоисторий**

Занятия театральным искусством уникальны не только тем количеством знаний и умений (анализ драматургического материала, психология творчества, технология театра, организационные способности и т. д.), но и тем, что требует личностного подхода к созданию спектакля.

Современный школьник, несомненно, является носителем и отражением времени, в котором живет. Растущий ритм жизни, стремительно развивающиеся технологии, общение, перешедшее в основном в гаджеты, клиповое мышление и прочие знаковые особенности современной эпохи накладывают свои отпечатки. За годы учебы у молодых людей сложилось литературное мышление, они привыкли думать готовыми ответами, данными учителем, учебником или справочником по ЕГЭ. Научить школьников не бояться себя и своих мыслей, помочь им использовать свой жизненный опыт — это одна из задач воспитания творческой личности.

Независимо от возраста они уже имеют опыт боли и предательства, высоких чувств и добрых поступков — его надо только осознать, достать из глубины души и не испугаться поделиться им.

С помощью чего?

Настало время перейти к сторителлингу.

Сторителлинг (англ. — *storytelling*, «рассказывание историй») — это искусство рассказывания историй, способ передачи важной информации и нахождения смыслов, скрытых в повествовании. Он стремительно стал развиваться в начале XXI века в связи с развитием стендапа, а также в коммерческих целях, для создания рекламы. Первыми в театральной педагогике его стали использовать в школе-студии МХАТ в мастерской Д. Брусникина. Чуть раньше в этой же мастерской для обучения актеров применили вербатим (уже более привычное для нас понятие). Результаты таковы, что на сегодняшний день это наиболее интересно работающий актерский курс, ставший театром.

Технология сторителлинга проста, эффективна и имеет четкую структуру, опирающуюся на опыт сказителей прошлых лет и на драматургические каноны американского кино.

В основе рассказа лежит история героя, у которого в результате неких обстоятельств возникает мечта и план ее достижения, который часто называют «план А». Герой совершает ряд поступков согласно своему плану, но противостоящие обстоятельства настолько сильны, что все заканчивается неудачей. Герой оказывается в кризисе, мечта катастрофически отдаляется, и этот момент, для остроты восприятия, принято называть «смерть героя». Вдруг появляется обстоятельство, которое в теории сторителлинга называют «артефакт», оно помогает герою найти выход из кризиса. Возникает план Б, который приводит героя к достижению мечты.

Эта структура очень напоминает построение многих голливудских фильмов, которые неслучайно славятся захватывающей историей.

Но главное отличие сторителлинга от художественного чтения в наличии трех позиций во время рассказывания.

«Позиция Я», проявляющая личность рассказчика, основную идею и тему его истории, определяющая импровизационный контакт со зрительным залом. С нее актер начинает свой рассказ, она связана с основными вопросами: зачем, почему и кому я это рассказываю.

«Позиция рассказчика» определяет, от какого лица идет рассказ. Им может быть не только сам актер, но и персонаж из его истории. Эта позиция отвечает за жанр и перипетии сюжета.

«Позиция персонажа» возникает в процессе рассказывания, позволяя некоторые моменты истории переводить в диалог персонажей, как в драматическом спектакле.

Переход из одной позиции в другую во время рассказа определяет сам актер, что дает ритмическую динамику, а следовательно, интерес восприятия истории. Наличие этих трех позиций можно увидеть в большинстве спектаклей Евгения Гришковца и Дмитрия Крымова.

Вернемся к студийцам театральной мастерской «Будильник», с которыми занятия по технологии сторителлинга мы начали с эгоисторий.

Надо было рассказать о себе, о своих достижениях и провалах, об эмоциональных событиях из своей жизни, которые до сих пор волнуют. Сначала это был некий набор фактов: о наводнении в Крыму, о создании спектакля, о сражении с гусями в детстве или как воровали соседскую смородину.

По мере рассказывания новых историй подростки становились все раскованнее и смелее. Они увидели, что наибольший интерес вызывают их личные переживания и ощущения, неожиданные подробности и детали тех событий. Ребята почувствовали внимание к себе, к их личности — это сделало их увереннее и позволило взглянуть на свою жизнь через призму душевных потрясений и открытий, которыми можно поделиться с другими.

Технология сторителлинга заставила их искать ответ на вопросы, о чем и зачем я это рассказываю. В результате истории стали о пробуждении стыда и чувства совести, о преодолении страха, о предательстве. Они на собственном опыте поняли, чем могут делиться и чем могут быть интересны другим.

Подростки научились формулировать идею простыми и понятными словами, стали рассказывать историю так, чтобы она была интересна зрителям.

Они стали разбираться в разности позиций «Я» и «Рассказчик».

«Я» — это сегодня, здесь и сейчас, а «Рассказчик» — это я, но тогда, с теми переживаниями и страхами. (Надеюсь, этот опыт пригодится при постановке классических текстов.)

Студийцы увидели, как использование метафор и неожиданных образов делает историю более привлекательной и запоминающейся, а юмор укрепляет контакт с аудиторией.

В дальнейшем, в процессе подготовки спектакля, мы совершили плановый переход от эгоисторий к рассказам на основе авторского материала, в которых важнейшим моментом становится «Я-позиция». Именно она должна определить личное отношение рассказчика к тем событиям, про которые он будет говорить.



### 3.3. Приемы, методы, тренинги при подготовке сторителлинг-спектакля в подростковом театре

Любой постановочный ход работает только в синтезе с другими жанрами, подходами. Для успешного освоения сторителлинга важна не только сценическая речь, но и пластическая выразительность актера. Вот некоторые подходы к работе над сторителлингом.

1. Актерские позиции. По методу мастерской Брусникина, сторителлинг — это жонглирование тремя актерскими позициями.

Первая позиция — «Я». Это сам рассказчик, здесь и сейчас. Дает возможность высказать личную позицию, укрупнить акценты.

Вторая позиция — «Рассказчик». Это тот, кто ведет повествование и действие вперед. Он не имеет личной позиции. Эта функция отвечает за ответственную линию и жанр. Рассказчик определяет жанр всего сторителлинга.

Третья позиция — «Персонаж». Масочная позиция, приближенная к театру дель арте. Гиперболизация. Важным моментом является то, что персонаж определяется и укрупняется в связи с отношением к нему самого рассказчика.

Пример. В истории есть барин. Каким он будет, определяет лишь сам сторителлер. Он может начать свою речь со слов: «Ты пришел ко мне в день свадьбы моей дочери...» И в данном случае имеющийся бэкграунд у аудитории или слушателя нарисует в воображении очень точного барина с понятным к нему отношением. А может быть и другой вариант, где барин может начать со слов: «Этот 1345 год был сложным, следующий 1346-й будет еще сложнее...» Поменялся контекст, поменялся персонаж, поменялись смыслы и подтексты, но снова сработал точный бэкграунд.

Та или иная трактовка для персонажа, его маска определяются самим рассказчиком и темой, которая уточняется на стадии разбора и задумки сюжета (об этом подробно написано в первой главе).

Режиссерский разбор, интересный монтаж трех актерских позиций и создают из простой истории — спектакль.

2. «Кинолента видения». Важным моментом в работе с историей является «кинолента видения». Рассказчик работает не просто со словом, но еще и с воображением слушателя. Иногда сторителлинг еще называют «кино без кино». Рассказ должен быть не только информативен, но и кинематографичен. Для этого мы много практиковали работу с «кинолентой». Здесь есть опасность: если актер не «видит», то и зрительское воображение он включить не сможет.

Техник тренировки данного навыка много. Между простым словесным действием и более сложной его формой нет резкой грани, есть лишь постепенный переход из одного качества в другое, при котором открываются новые закономерности сценической речи.

Еще Станиславский ставил знак равенства между действиями реальными и воображаемыми с точки зрения их физиологической основы. Активную мысль он также называет физическим действием, но действием потенциальным, приторможенным в момент своего зарождения.

Видения внутреннего зрения не есть галлюцинация, а естественное свойство человека восстанавливать в своей памяти образные представления о действительности. Воображение перерабатывает эти представления, создавая новые связи и образы. Это общечеловеческое свойство актеры используют для своих

профессиональных целей, обращаясь к видениям внутреннего зрения как к материалу творчества.

Под термином «видение» Станиславский подразумевал не только зрительные, но и слуховые, вкусовые, обонятельные, осязательные, мышечные ощущения, дополняющие и обогащающие образы зрительные.

Но зрительные впечатления преобладают над всеми другими ощущениями. Не случайно народная пословица гласит: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Современной наукой доказано, что объем информации, который может быть обработан нашими органами зрения, во много раз превышает тот объем, который обрабатывается органами слуха.

Прием создания видений — это еще одно мощное средство воздействия на наши чувства. Наряду с реальными физическими действиями образные видения также дают нам импульс к произнесению заданных слов, делая нашу речь живой, эмоциональной, заражительной.

Можно предложить ученикам подробно рассказать о каком-нибудь важном событии жизни, точно описать течение дня, передать содержание спектакля или кинофильма, рассказать о своем путешествии, но всякий раз находить такие обстоятельства, которые бы делали этот рассказ необходимым, оправданным. Например, я рассказываю о событии из своей жизни, для того чтобы предостеречь близкого мне человека от ложного шага, или делюсь впечатлениями о спектакле, чтобы опровергнуть несправедливый отзыв о нем известного критика, и т. п.

Прежде всего необходимо добиваться точности видений. В них нельзя допускать никакой приблизительности. Они должны быть полнее и богаче производимых слов, опережая их, а не плетясь за ними. Поэтому не следует пренебрегать никакими подробностями воображаемой жизни, если они даже и не находят словесного выражения. Они нужны для укрепления веры актера в то, о чем он говорит, для насыщения текста своим живым отношением к излагаемым фактам и событиям.

В отличие от художника-живописца, который при создании картины улавливает определенное мгновение жизни и как бы останавливает его на полотне, актер воспринимает и воссоздает реальность жизни в ее непрерывном движении, в развитии.

Когда мы подчеркивали необходимость доходить в своих видениях до предельной точности, не пренебрегая никакими подробностями, то имели в виду, что только таким путем можно докопаться до подлинной правды, до неповторимых, характерных черт образа. Путь к возвышенному в искусстве, говорил Станиславский, лежит через ультранатуральное.

Здесь мы сталкиваемся еще с одной закономерностью художественного творчества — с умением в сложном и многообразном жизненном явлении найти и отобразить те частности, которые лучше всего характеризуют целое, выделить из множества подробностей лишь то, что необходимо для выражения главной мысли. В качестве упражнения на развитие «киноленты видений» можно предложить ученикам описать ту улицу, по которой они проходят или проезжают каждый день по дороге в школу, например улицу Монтажников. Если ученик начнет перечислять подряд все встречающиеся по пути дома и памятники, потоки транспорта и пешеходов — это еще не создаст образа улицы, а, напротив, растворит его в случайных деталях. Но если поставить вопрос: а что же отличает

данную улицу от многих других ей подобных, тогда придется отобрать из своих видений лишь то, что типично для улицы Монтажников, в отличие, например, от Республики.

Отделяя в своих видениях главное, существенное от второстепенного, ученики постигают уже на самых элементарных упражнениях принцип художественного отбора, концентрации образных представлений, делающих слово наиболее активным, насыщенным и заразительным.

Образные представления художника опираются на его жизненный опыт, отличный от опыта других. Поэтому они всегда окрашены субъективным ощущением, хотя и отражают объективную действительность.

Если произнести вслух ряд простейших понятий, например: «дорога», «река», «деревня» или «бабушка», «учитель» и т. п., то у каждого возникнет на экране внутреннего зрения своя деревня, своя река, своя бабушка, в зависимости от того, какие воспоминания ярче всего врезались в память. В ряде случаев эти обобщенные понятия ассоциируются с теми конкретными видениями, которые запечатлеваются еще с младенческих лет.

Индивидуальная неповторимость видений художника представляет большую ценность для искусства. Ими надо дорожить, их надо развивать. Видения нельзя навязывать со стороны, но можно разжигать воображение актера, ставя перед ним все новые и новые наводящие вопросы. Чем богаче воображение актера, тем больше вариантов рассказа сумеет он создать на один и тот же текст.

При этом важно выработать в учениках привычку не произносить слов, пока не возникнут видения, пусть даже за счет замедления темпа рассказа. После этого нужно проверить, какие же видения возникли у слушателей.

3. Легкость. Историями наполнен воздух вокруг нас; несомненно, одни люди обладают от природы даром рассказчика, но в любом случае этот навык развиваем.

Истории про успех. На первых занятиях мы рекомендуем ученикам попробовать составить списки достижений:

- за жизнь;
- за последний год;
- за последний месяц.

Записать все, что пришло в голову, а затем составить рейтинги (топ-10, топ-3 моих достижений).

Лучше всего перечислить свои достижения. Не места, где вы работали. Не проекты, в которых вы по касательной участвовали. Не вехи своей биографии. Ключ к успеху — достижения. Сфокусируйтесь на вещах, которые вы создали. На удавшихся проектах. Ваше впечатление о ком-то в целом основывается на усредненной информации, а не на суммарных знаниях. То есть один выдающийся факт, который вы сообщите о себе, оставит лучшее впечатление, чем один выдающийся и один просто положительный.

Зачем вам нужны подобные списки? Во-первых, для создания эгоисторий, о которых пойдет речь далее, а во-вторых, для повышения самооценки и уверенности в себе.

Так, Р. Чалдини в книге «Психология убеждения. Важные мелочи, гарантирующие успех» приводит пример эксперимента, в ходе которого участников, поступавших в школу бизнеса, разделили на несколько групп. Членам одной группы предложили описать моменты, когда они чувствовали себя слабыми, членам

другой — наоборот, сосредоточиться на собственной силе. Третья (контрольная) группа просто проходила собеседование без предварительных заданий.

Результаты эксперимента были следующими: просьба сосредоточиться на своей силе увеличила вероятность принятия в школу на 81 % по сравнению с членами контрольной группы и на огромные 162 % по сравнению с участниками, которые должны были мысленно обратиться к моменту своей слабости.

Как утверждает Чалдини, если незадолго до телефонного разговора или личного собеседования сосредоточиться на успехах, которые у вас уже есть, то вы почувствуете себя увереннее, а это ощущение может оказаться тем решающим фактором, который склонит чашу весов и поможет получить желанное место.

4. Краткость. Для начала нужно составить список из 10 книг, которые произвели на вас впечатление и стоят того, чтобы их порекомендовать другим. Одни лишь названия другому человеку ничего не скажут. Поэтому нужно сформулировать, о чем идет речь в книге, одним предложением.

Составить такой же список из 10 фильмов. Объяснить, о чем идет речь в них, также используя одно предложение для каждого фильма.

Желательно, чтобы в рассказе были ответы на вопросы: кто? что? когда? где? что сделал? что из этого вышло?

В качестве рассказа можно использовать историю из прошлого, случай из жизни, анекдот, интересный факт, цитату, мысль, информацию, интересный вопрос.

Каждый раз, создавая историю, необходимо отвечать на вопрос: «Какое ключевое послание я хочу выразить?» Художник Эмма Котс опубликовала идеи, которые лежат в основе создания историй студией Pixar. Одна из них звучит так: «Какова суть вашей истории? Можете рассказать ее одним предложением? Если да, то у вас получится написать Историю!»

Человеческое внимание — ограниченный ресурс, и это следует учесть при создании ваших историй. Свое желание поведать миру неординарную историю следует реализовывать с учетом временных и текстовых ограничений.

В 1953 году молекулярные биологи Джеймс Уотсон и Фрэнсис Крик сделали доклад, названный впоследствии самым важным научным открытием XX века. Они открыли структуру двойной спирали ДНК, за что впоследствии получили Нобелевскую премию. Это была полноценная презентация, включающая введение в тему, детальное описание молекулы ДНК и демонстрация ее функционирования. Зачитанный ими доклад занял всего лишь пять минут.

Упражнение. Для того чтобы оценить собственное чувство времени, выполните простое упражнение. Поставьте таймер на 1 минуту. Включите его и закройте глаза. Откройте их, когда, по вашему мнению, минута истекла. Если вы открыли одновременно с сигналом таймера — у вас идеальное чувство времени. Нормальным считается, если у вас расхождение с таймером не более 10–15 секунд.

В середине XX века начинающие бизнесмены стали излагать свои идеи потенциальным инвесторам в лифте. Так появился термин *elevator pitch* — презентация в лифте. Она должна занимать по времени не дольше, чем обычная поездка в лифте в высотном офисном здании, т. е. от 30 секунд до 2 минут.

Основная цель этого короткого спича — рассказать о себе, причем рассказать так красочно, увлекательно и кратко, чтобы возбудить интерес инвестора к себе и своему проекту. Согласно преданиям, именно благодаря речи в лифте основатели Google получили средства на свой проект.

Упражнение. Составьте собственную речь в лифте, которая будет содержать историю о вас и ваших достижениях и при этом длиться не более 1 минуты.

Джереми Донован в книге «Выступление в стиле TED» предлагает следующие рекомендации:

- выберите одну-единственную идею, которая способна изменить мировоззрение людей и заставить их действовать;
- чтобы усилить интерес слушателей, дополните свой рассказ фактами и историями;
- представьте суть идеи яркой запоминающейся фразой длиной от 3 до 12 слов;
- сделайте фразу ритмичной, вложите в нее побуждение к действию.

Эрнест Хемингуэй на спор написал трогательный рассказ всего из 4 слов: «Продаются детские ботиночки. Неношенные».

О. Генри выиграл литературный конкурс на короткий рассказ с историей: «Шофер закурил и нагнулся над бензобаком, посмотреть, много ли осталось бензина. Покойнику было двадцать три года». Журнал SMITH предложил всем желающим оставлять рассказы длиной в 5–6 слов на своем сайте. Среди них были:

- «Я была обручена один день»;
- «Застрял на повторе. Застрял на повторе»;
- «Я осторожная дочь беспечного человека»;
- «Я инвалид, но не беспомощен»;
- «Хобби стало работой. Ищу новое хобби»;
- «Я не ленивый. Я хожу».

Это всего лишь несколько примеров методик и упражнений, которые могут помочь начинающему рассказчику. Сторителлинг — молодой жанр, в нем еще очень много открытий. В процессе постановки нам удалось сделать несколько. Подробности о тренингах и их результатах представлены далее.

#### **3.4. Процесс постановки коллективного спектакля-сторителлинга «Мой Бро — Чарльз Диккенс» в Театральной мастерской «Будильник» и некоторые итоги**

В работе над спектаклем «Мой Бро — Чарльз Диккенс», которая длилась непосредственно с февраля 2021 года, мы перепробовали множество техник, которые приблизили бы нас к желаемому результату. Был использован опыт педагогов «Мастерской Брусникина», выводы Бориса Павловича, опыт Дмитрия Крымова при постановке спектаклей, опыт работы в рамках театральной трансформирующей лаборатории TTLab. Но все же в связи со спецификой возраста возникала необходимость в изобретении собственных методов, которые часто разрабатывались как на группу, так и на каждого человека индивидуально.

Перед участниками коллектива стояла трудная задача — сделать свой сценарий спектакля в жанре сторителлинга на основе фактов биографии писателя Чарльза Диккенса периода написания романа «Приключения Оливера Твиста».

Были использованы техники коллективного рассказа, когда труппе в импровизационной форме нужно рассказать о выдуманной общей поездке так, чтобы человек с улицы поверил.

Воспитанники мастерской плотно изучали Англию Викторианской эпохи, сопоставляли найденные факты с собой, с современностью. Актуализировали. Присваивали факты биографии Диккенса себе, через его истории, начиная свои истории так: «Больше всего меня поразило в романе...»; «Это так же, когда я...», и выходили на свои личные, исповедальные куски, которые впоследствии становились частью спектакля.

Пример истории, получившейся из этой конструкции. Автор Тимофей Рябков, 13 лет.

Вот у вас был такой момент в жизни, когда ваш друг или подруга вам что-то говорит, но учитель говорит прямо обратное? Помните, как вам говорили: «Отрицательных чисел не существует!»? А в средней школе вы понимаете, что вас жестко провели. Так-то, вы имеете право оспорить то, что вам говорят в школе, но на деле все на ваше мнение глубоко и основательно не обращают внимание. Так было и будет, но кто знает? Да и тем более если вы придете в школу, на работу или еще куда, ничего не сделав и сказав: «У меня призраки в доме истории всю ночь рассказывали, я их записывал, а работу сделать забыл», то вас, скорее всего, оттуда выгонят, либо пригложу не приходите без справки от психиатра, а в викторианском Лондоне, в Галерее Парламента, этой фразой можно было закончить карьеру. И вот у него осталось две стопки бумаг, в одной его работа, в другой истории призраков, сами призраки и их желание, чтобы о них узнали, да у него было и других проблем немало. Во-первых, целая куча работы на дом и, во-вторых, два выговора; если будет третий, то можно прощаться с великим будущим главного судьи Лондона, а вместе с этим и все силы, время и чернила будут потрачены впустую, поэтому Чарльз принялся искать другое место, желательнее потеплее, ведь шутки призраков показались ему уж больно прохладными, либо это просто холодильник хорошо работает. И вот он нашел место покоя, где и продолжил работать, но его охватило чувство, будто все замолчало. Это как если бы в школе, когда все собираются домой, те бы не издавали звуков. В такой тишине он сделал практически всю работу, а выйдя из своего места покоя, заметил, что никого нет. Пустота. Выпив воду, тоже ни одной души, а посмотрев на пол, увидел листок с работой, тот самый, что упал за шкаф, и вновь вернулся. Взяв лист, на нем было то же самое «обисапс», но не нацарапанное, а написанное самыми обычными, синими чернилами, после чего Диккенс упал в обморок. Наутро в принципе ничего не изменилось. Все та же сцена, те же бумаги с историями и работой, но без этого чувства наполненности. Будто вы сделали уже все, но свободное время осталось. Это, конечно, условно, ведь сейчас Чарльз должен выйти через минут 5–10. Но, вспоминая, что у него всё еще выговоры, вся эта викторианская система правосудия и ее «Моральные принципы» стоят того, чтобы люди продолжали страдать, а дети всё еще были бы рождены с «Первородным грехом»? Чарльз задумался и вспомнил одно выражение: «Не можешь победить — возглавь». Кажется, что за бред? Возглавить систему? Мэх, социальный лифт особо не работает, а победить? Чем? Все, что есть, это истории призраков, детские воспоминания и осознание того, что это не прекращается. Но тогда практически каждый человек, что жил в викторианской Англии, это видел, чувствовал это, и некоторые даже в этом жили. Люди видели, что происходило, а тут пришел человек, что выжил во всем этом, поднялся и теперь может рассказать об этом из первых уст, из уст людей, что это не смогли пережить и умерли. В этот момент Диккенс смотрит на истории призраков, бе-

рет одну из них и, перечитав, собрал их в такую же стопку, выпил один стакан теплой воды, надел фрак и шляпу, после чего, еще раз посмотрев на обе стопки, вышел из дома с мыслью: «Это всего лишь еще одно приключение».

Дальше ребятам предлагалось сочинить сценарий несуществующего фильма по мотивам биографии автора и рассказать группе его так, чтобы у всех присутствующих сложилось ощущение, что человек его действительно смотрел.

### **Пример сценария**

*Дмитрий Евсеев, 15 лет.* Повествование начинается со слов «как же прекрасно утро викторианской Англии» с подробным описанием окружения и приколами. При описании окружения уделяется отдельное внимание молодому человеку с темными кудрявыми волосами. Это Чарльз Диккенс (краткая характеристика, как в комиксах, 20 с чем-то лет, работает репортером, не женат, было относительно тяжелое детство). От первого лица рассказывается, что у Чарльза есть хобби — писать короткие очерки, благодаря которым он и устроился репортером. Далее идет сцена, где Чарльз со счастливым лицом подходит к редактору газеты, дает ему свой очерк, который у него потребовали, чтобы устроить на работу. Редактор одобрительно поджмает губу, как Роберт Де Ниро. Затем от первого лица рассказывается о трудностях работы, и показываются кадры, как со временем изменялось отношение Чарльза к работе. (Фото: 1-я неделя — счастливое лицо, 2-я неделя — лицо менее счастливое, 3-я неделя — унылое лицо, 2-й месяц — сонный, угрюмый человек.) Он идет в местный суд, чтобы в своей книжке сделать репортерские записи, чтобы потом их отредактировать и отправить в газету. Он занимает рабочее место, начинается судебный процесс. Обвиняемый 10-летний мальчик, который украл кусочек хлеба и должен понести за это суровое наказание. По итогу судья выносит приговор о невинности мальчика, бьет молотком, и тут Чарльз просыпается, видит того же десятилетнего мальчика и слышит: «Юнец понесет наказание!» Все расходятся, а у Чарльза появляется идея запечатлеть все случаи несправедливости в отдельную книжку. Дома он увлекается тем, что продумывает истории для обвиненных из суда людей. А затем начинает подмечать интересных личностей не только в суде, но и на улице либо в различных заведениях. Он настолько был увлечен написанием книги, что останавливался прямо посреди улицы и вел диалог с самим собой от лица разных персонажей, отчего люди порой смотрели на него косо. Когда после рабочего дня он опять пришел домой, в комнату вдруг вломился старый еврей и какой-то отморозок с собакой. Еврей, который очень сильно напоминал друга Диккенса и при этом также напоминал старого харизматичного бизнесмена еврея, которого он встретил в трактире, приказал отморозку выпытать из Чарльза, когда будет написана книга про них, потом начал говорить что-то про казну и детей. Вдруг Чарльз проснулся, но понял, что лежит не в своей кровати, а в гробу и рядом с ним стоял гробовщик, тот самый мальчик из суда, который сильно плакал. Наконец Чарльз по-настоящему проснулся. Разные персонажи стали преследовать Диккенса в мыслях и снах, и, чтобы избавиться от них, он переносил их на бумагу. Под давлением вымышленных персонажей и был создан роман «Приключения Оливера Твиста». После всех мучений, которые приносили вымышленные персонажи Диккенсу, он стал знаменитым писателем того времени, и дальнейшая его работа над произведениями не прекращалась...

*Анна Буй, 16 лет.* Маленькая мрачная комнатка. Интерьер довольно прост — при входе можно споткнуться о половицу, выбивающуюся из общего деревянного настила, справа стоит черный тяжелый комод, обычно его можно видеть незакрытым, из-за избытка в нем вещей, слева висят перекошенные полки с книгами. По прямой, прямо напротив прямоугольного окна, стоит деревянный рабочий стол, одна из его ножек на пару сантиметров короче остальных, что в результате приложения внешней силы заставляет стол раскачиваться то вправо, то влево. За столом, низко нагнувшись к листу, сидит молодой человек в темно-зеленом пальто и что-то увлеченно пишет (об этом нам говорит кончик языка, изредка выглядывающий из приоткрытых губ парня). Вьющиеся волосы цвета густой черной смолы падают юноше на лоб, и тот быстро сдувает их с лица. Дописав последнюю строчку, он соскакивает со стула и бегло смотрит на только что написанный текст и выбегает из комнаты.

Днем ранее. Раннее утро, набережная Темзы. На дворе поздняя весна, солнце ярко озаряет центр Лондона, от преломления воды и солнца все вокруг кажется слегка светящимся, на прозрачно-голубом небе нет ни облачка. Вышеописанный юноша бежит по широкому тротуару, вдоль которого тянутся пышные зеленые деревья, наполняя общую картину насыщенным зеленым цветом. ...Нет, стоп, я не туда посмотрела. Вот, это мой текст — Англия Викторианской эпохи. На дворе действительно раннее утро и действительно весна. Правда, из-за концентрированного тумана и смога, окутывающего весь город, совсем не различишь, набережная это или очередная улица. Наш юноша шагает по тротуару, но не бегом, а очень избирательно, выбирая точную траекторию ноги, дабы не угодить ботинком прямо в отходы. Люди вокруг кажутся такими же серыми и грязными, как лужи после недавно прошедшего дождя. Наверное, не совсем понятно, почему Лондон в то время больше похож на промышленную зону при каком-нибудь заводе по утилизации мусора? Все дело в канализации. А вернее, в ее отсутствии. Это же первая половина XIX века, еще рановато для новаторских идей и изобретений, так что пока Темза представляет собой огромную кучу шлаков и мусора, а люди напоминают мух, бесцельно летающих среди этого хаоса.

Но вернемся к нашему молодому человеку. Его зовут Чарльз Диккенс. Можно просто Чарльз. Юноша спешит в издательскую контору, чтобы передать очередной очерк на печать. Да, Чарльз — начинающий писатель и, несмотря на свой молодой возраст (23 года), уже пользуется успехом у читателей. Надо сказать, что детство парня прошло не сладко, его отец... Ой, извините, Чарльз уже прибыл к месту, не смею его задерживать.

Его персона не так уж и важна для понимающей целостной истории, но если читателю угодно, Джордж — мужчина преклонных лет, с проявляющейся сединой на висках и бороде. То ли от возраста, то ли от имиджа Джордж носит кругловатые очки с позолоченной оправой, часто сползающие ему на перегородку носа. Из-за лишнего веса редактор ходит медленно и расторопно, поочередно ставя сначала правую, затем левую ногу. С Чарльзом знаком давно: еще когда Диккенс работал в судейской конторе, Джордж помогал ему размещать репортажи и очерки на первые страницы газет.

Тут важно пояснить, кто же «мы» ждет Диккенса вечером. Дело в том, что в Англии читать книги могли лишь богатые и образованные люди, хотя первое очень часто исключало второе. Набирая популярность в литературных кругах, Чарльз Диккенс знакомился с так называемой буржуазией, было трудно сказать,



что они являлись его близким кругом друзей, но для поддержания статуса и некой славы Чарльз принимал участие в чаепитиях и разного рода обсуждениях. Как говорится, скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты, — наверное, этой половицей руководствовался молодой писатель. Еще одной причиной в пользу того, чтобы пойти на вечернее мероприятие, являлось тяжелое моральное состояние Диккенса. Дело в том, что накануне, прямо на его глазах, скончалась Мэри Хогарт; чтобы вы понимали, их пара — это что-то вроде розы и Джека из Титаника: так же запретно, нежно, чувственно и обреченно на смерть одного из партнеров. Не буду вдаваться в подробности, скажу лишь, что Чарльз тяжело переживал эту утрату и желание «развентаться» было ему необходимо.

Опустим подробности того дня и перейдем сразу к вечеру. Признаться, вечернее время суток было довольно опасно в ту пору в Англии, фонарей не было, а туман и смердящий запах, казалось, только усиливались, что отбивало все желание выходить из дома на улицу. Но, не все живут так ущербно, как можно подумать, кто-то старается скрыть это за термоядерными духами, пышными платьями, экстраутягивающими корсетами и трехметровыми прическами, да-да, эти «кто-то» — богатые сословия Англии.

Войдя в кафе по указанному адресу, Чарльз заметил большой круглый стол, уставленный свечами и красивым сервизом. Сразу узнав мышей и птиц в прическах молодых дам, Диккенс направился к оживленной компании поприветствовать участников чаепития. Заметив писателя, молодые люди ожили вдвойне, девушки принялись целовать воздух справа и слева от лица Чарльза в знак любви, а мужчины молча пожимали руки. Предметом разговора этого вечера стал новый роман небезызвестного писателя Англии, содержащий в себе повествование о жизни воров и бандитов Лондона. Абсолютно не заинтересовавшись темой обсуждения, Чарльз решил остаться в роли простого слушателя, дабы не разжигать споры. Поначалу Диккенс не обращал никакого внимания на это смехотворное обсуждение. И, называя его смехотворным, мне хочется пояснить, что тот самый писатель, не будем называть имени во избежание насмешек и колких шуток в его адрес, ничего не смысля в той преступной жизни, которую он осмелился написать, изобразил героев своего произведения пустыми и романтизированными, это все равно, что взять какого-нибудь смазливового красавчика типа Тимати Шаламе на роль Человека-паука, рассчитывая лишь на то, что картина будет иметь кассовый успех за счет 14-летних девочек, смотрящих лишь «на обертку». Точно так же, по мнению Чарльза Диккенса, поступил тот писатель, приврав о «темной» стороне Лондона, нарядив ее в ковбойские шляпы и всучив игрушечные пистолеты.

Не сумев выдержать и 15 минут, на утонченных и ранимых «приятелей» Диккенс вылил весь поток своих агрессивных мыслей. Мы не будем цитировать мирового классика, но я слышала, что после его слов одна из девушек так обомлела, что поперхнулась собственной пудрой, расстилавшейся слоями на ее лице.

И тут нужно сказать, что Диккенс не был противником всех писателей Англии или чересчур возбудимым, дело в том, что преступная, суровая, бедная жизнь во всем своем облики была знакома Чарльзу не понаслышке. Помните, я хотела рассказать о его детстве? Наверное, сейчас самое время, пока он во всю критикует нововышедший роман... Так вот, отец Чарльза совсем не умел обращаться с деньгами, после череды переездов и проигрышей в азартных играх — попал в долговую тюрьму. Вся семья переехала с ним, и Чарльз в 10 лет был вынужден работать на заводе, дабы закрыть долги отца и как-то выжить.

Просто представьте, сначала у вас забирают всю семью, а вам 10! Потом вы по 14 часов работаете на заводе (напоминаю, вам 10!). А затем вы добираетесь до дома по самым опасным трющобам Англии в надежде не встретить карманников или маньяков, которые живут почти по соседству (вам, кстати, все еще 10 лет!). Как можно понять, подобный экспириенс неплохо отпечатывается на памяти. И вот представьте, что, пройдя все это в течение нескольких лет, вам говорят, что воры — это те, кто под ковбойскую музыку скачут по вересковым полям. Не думаю, что вы оцените юмор. Вот и Чарльз Диккенс не оценил.

Проблема была в том, что люди, изображающие пристальное внимание к аргументам, которые Диккенс приводил против лжеромана, не понимали и половины того, о чем он говорил. Им не знакома та жизнь и те условия, о которых Чарльз рассказывал, а потому, дослушав его монолог, они всеми силами пытались замять разговор, дабы не разжигать спор. В ту секунду Чарльзу Диккенсу казалось, что он или сидит в вакууме, или кричит в пустоту. Его дыхание было учащенным, лицо багрово-красным, а зрачки расширенными. Все вокруг перестало иметь значение: этот стол, люди, сидящие за ним, улица за окном и, казалось, весь мир. Перед глазами мелькали яркие картинки его детства, отпечатавшиеся в памяти на долгие годы. Чарльз вспомнил тот старый полуразрушенный дом, в который он приходил каждый день после работы, вспомнил судью Лейнга, который на глазах Чарльза, когда тот еще работал в суде, кричал на старуху за то, что та замарала пол своими ногами в судебном зале, он вспомнил и тот день, когда его отца забрали. Все это проносилось в его сознании как киноплёнка и тут же путалось. Он резко встал из-за стола и, не сказав ни слова, выбежал на улицу. В тот момент его уже не волновали навозные кучи на дороге и мелкий сырой дождик, попадавший в глаза. Он добежал до своего дома, одним движением взобрался по лестнице и сел за рабочий стол. Высунув кончик языка, он быстро писал малоразборчивым подчерком: «Холодные, серые, ночные лондонские улицы, в которых не найти пристанища; грязные и вонючие логовища — обитель всех пороков; притоны голода и болезни; жалкие лохмотья, которые вот-вот рассыплются, — что в этом соблазнительного?.. Одна из задач этой книги — показать суровую правду, даже когда она выступает в обличье тех людей, которые столь превознесены в романах, а посему я не утаил от своих читателей ни одной дырки в сюртуке Плуто, ни одной папилютки в растрепанных волосах Нэнси».

*Платон Кузнецов, 14 лет.* Темнота, в голове у него слышится голос отца: «Запомни, Чарли, никогда не забывай себя, не забывай того, за какой целью ты пришел в этот мир, чего хочешь именно ты, ты — Чарльз Диккенс родом из Портсмута».

Парень, с немного заросшей волосами прической «под ежик», в черном истертом на локтях пальто и брюках, держа руки в карманах, вышел из-за угла улицы и пошел по ней вниз, из-за нахождения улицы на возвышенности. Мимо него в специальном углублении чуть ниже уровня дороги текла достаточно большая смесь грязи и мусора, которая, двигаясь вниз по этому углублению, разогналась и, не вписавшись в поворот, вышла за края и, продолжив спускаться, облила проезжающую на дороге карету. Но парня эта струя никак не задела, и он продолжил свой путь.

Идя дальше, мимо старых высоких домов, слой грязи на которых был даже на последних этажах, и плесени, создавшей между домами сеть, проходя, он вошел

в небольшое заведение на первом этаже одного из домов. На табличке сверху написано «Адвокатская контора».

Зайдя в дверь, легкость улицы тут же спала. Длинный коридор из столов со стоящими там людьми тянулся до самого края; проходя мимо людей, штампующих очередную документ, мимо извилистой кишки из оборванных посетителей с билетиками в кабинку номер семь или в кабинку шестьсот пятьдесят семь, он все-таки пришел к своему узко втиснутому столу и сел работать.

Открыв шкафчик, чтобы достать бумаги, он видит лежащую в углу полки фотографию его отца и матери.

Он чуть улыбается, достает остатки бумаг и закрывает полку; он переписывает текст, сворачивает штамп, достает другой, подписывает штамп, неправильно, мнет и кидает в мусорку, достает другой, подписывает штамп, переписывает новый, подписывает штамп, переворачивает страницу, печатает, макает перо в чернильницу, пишет штамп... (Быстрый монтаж.)

Протяжный звон колокольчика об окончании рабочего дня заставляет всех одновременно встать, собрать вещи и одновременно покинуть работу. Он идет, протискиваясь сквозь давку работников, и тут его окликает худой и старый джентльмен: «Диккенс, вот держите, это вам» — и протягивает ему сверток. Он идет сквозь очередь, все это время смотря на сверток; выйдя из здания, он останавливается на лестнице, мимо в это время идут домой люди. Он раскрывает листок, и там написано: «Мистер Диккенс, вы повышены до младшего клерка на заседаниях, просьба прийти на пробное заседание завтра».

Он ухмыляется и веселый идет и заворачивает за угол. (Склейка.) Утро. Он выходит из того угла и направляется на работу.

Зайдя в большую комнату с клеткой, он прошел по ней и сел сбоку на свое место для записи происходящего; вскоре вошел судья, адвокат и прокурор в белых париках и мантиях, ввели подсудимых, и начался рабочий день, он не отлипал от записи и только каждые пять-десять минут слышал: «Виновен, следующий».

И проходил другой подсудимый. Прошло уже полдня, и он уже приносившись, как вдруг он заинтересовался подсудимым, который был только что, он посмотрел в записи... «Мальчик, 12 лет, осужден за кражу еды». Заявление отправлено с фабрики ваксы. Он смотрит на надпись «с фабрики ваксы». У него кружится голова, в глазах темнеет, и он теряет сознание.

Вакса, темная, липкая и вволакивающая жидкость, медленно течет по трубе вьющейся на полу змеей прямо в огромную чашу, где она скапливается на дне чаши и сливается в более мелкие трубки, которые извергают ее в маленькие баночки, едущие по конвейерному цеху, которую тут же закрывает мальчик, работающий в начале, рядом с огромной чашей; на нем растопыренные в разные стороны волосы, множество заплаток на курточке и коротких штанах, коротких не из-за моды, а из-за рваности; чумазыми руками он вытирает от пота лицо, и лицо там, где он вытер, тоже марается. Он закрывает эту банку и слышит из труб странный звук, в это время Вакса перестает течь, что-то не дает ей пройти; проходящий надзиратель смотрит на это и тут же велит мальчику подняться туда и очистить засор.

Мальчик поднимается по лестнице на чашу и запрыгивает туда (а глубина чаши больше, чем он сам, в два раза). Вакса, тягучая, как болото, тут же засасывает его, и он спиной вперед с вытянутыми руками тонет в ней и теряет сознание.

Темнота, в голове у него звучит голос отца: «Запомни, Чарли, никогда не забывай себя, не забывай того, за какой целью ты пришел в этот мир, чего хочешь именно ты, ты — Чарльз Диккенс родом из Портсмута».

Проснувшись от звонка об окончании рабочего дня, он видит, что в зале никого уже нет, и собирается уже уходить, но тут смотрит на тот листок, где записи о том мальчике, и, быстро сложив их с собой, он пошел, открывает дверь и идет домой.

Зайдя в свою сырую и маленькую квартиру, он проходит к рабочему столу, зажигает свечу, достает бумаги и записи о том мальчике и начинает писать о нем и рисовать, как он выглядел; он работал и придумывал это до ночи, и, закончив, перед ним на столе лежал большой рисунок мальчика с растрепанными волосами и в ободранной курточке, с живыми глазами. Встав и пройдя несколько шагов, он не в силах был держать себя — падает на кровать и засыпает.

Проснулся он от скрипа стола, кто-то сидел на нем и болтал ногами; он аккуратно приподнял голову и увидел, как тот самый мальчик сидит на столе и, не замечая его, смотрит в окно, на листе бумаги пусто — рисунка нет. Он встал и позвал его, мальчик не откликнулся; он встал и хотел взять его за плечо, но рука прошла сквозь него, мальчик был чуть тусклее, чем обычный мир.

Он сел и стал думать, что с ним делать; поднимать стол, чтобы он упал, не получилось — он сидел на нем как приклеенный, впихивать его в листок тоже, мальчик никак не исчезал и не становился настоящим.

Сидя за столом и смотря на мальчика, Чарльз Диккенс сказал ему его имя: «Оливер». Мальчик откликнулся и посмотрел на него, но не ответил, а только показал на бумагу. Чарльз все понял и стал писать о нем, об этом мальчике; постепенно в его квартире стали появляться и другие призраки, и он добавлял их в эту историю, они постепенно тускнели и исчезали в книге, только мальчик тускнел медленнее всех. Однажды, когда мальчик был уже почти невидим, Чарльз Диккенс дописал последние несколько строк, и мальчик, последний раз взглянув на него, исчез в истории.

В процессе работы над проектом, и во многом благодаря технике сторителлинга, участники настолько плотно сроднились с материалом, что итогом стало название, случайно брошенное на одной из репетиций. Мой Бро.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Воспитание гармонически развитой личности — это задача, никогда не теряющая своей актуальности. Такая личность характеризуется хорошо развитыми способностями к созиданию, к творчеству, она легко вписывается в любой коллектив. Она способна в любое дело внести творческий подход, потому что в ней развиты те психофизические стороны личности, благодаря которым эта личность любую задачу воспринимает целостно, как художник, и так же целостно, творчески ее выполняет. Театр — искусство раскрытия и совершенствования человеческой личности, он может влиять не только на тех, для кого творит, но и на тех, кто творит.

Анализ научно-методической и психолого-педагогической литературы по теме исследования позволил сделать вывод, что театральная студия играет огромную воспитательную роль во всестороннем развитии личности подростка.

Театральная деятельность интересна, понятна и близка подросткам, благодаря ей у подростков формируются артистические навыки, интерес к литературе и театру, расширяется общий и художественный кругозор, пропадают зажимы. В процессе развития актерских способностей подросток раскрывается, проявляет свои индивидуальные особенности, что способствует пополнению внутреннего мира, утверждению своей позиции в обществе, нормализации самооценки.

В данной работе отражен педагогический опыт, который может быть полезен при организации и осуществлении всестороннего развития личности.

В результате теоретико-практического исследования мы пришли к следующим выводам:

1. В связи с тем что в сторителлинге первостепенную роль играет личность рассказчика, его опыт, насмотренность, жизненная позиция, багаж накопленных знаний, это прекрасный инструмент для раскрытия личностных качеств подростка, что совпадает с первостепенной психологической потребностью подросткового периода развития.

2. Жанровой особенностью сторителлинга является диалог с залом, непосредственное живое общение, поэтому при переводческой практике у подростков-актеров не только вырабатывается импровизационный сценический навык и умение налаживать диалог на сцене, но и повышаются навыки коммуникации в жизни, что помогает работать со стремительно актуализирующейся проблемой дезинтеграции общества.

3. При работе с созданием истории рассказчику необходимы навыки режиссера, драматурга, умение глубоко анализировать авторский материал, соотносить его с собой, личным опытом, окружающей действительностью, что позволяет на глубинном уровне присвоить любой материал. Тем самым развивается чувство эмпатии, а также стираются границы между классиками и современниками.

4. Необходимость формировать и уметь выражать свою позицию в диалоге с разными собеседниками воспитывает не бояться высказываться, дипломатично, конструктивно и аргументированно.

5. Сторителлинг как постановочный механизм вариативен, не требует соблюдения гендерных и возрастных соответствий, может синтезироваться с другими театральными жанрами, поэтому является прекрасным механизмом при постановке спектакля на любой актерский состав.

6. В сторителлинге первостепенную роль играет личность актера, его мысли и чувства, поэтому сторителлинг относят к документальному направлению в театре, что привлекает современного зрителя и дает возможность усилить сиюминутность и живость театрального процесса.

7. Сторителлинг, несмотря на глубокие истоки, жанр молодой, мало изученный и опробованный, требует дальнейшего изучения и апробации.

Тема исследования, исходя из актуальности, требует дальнейшего более предметного рассмотрения. Для более полного раскрытия темы необходимо следующее:

- разработка и изучение подготовительного этапа с актерами-подростками, для более эффективной работы с данным жанром;
- нахождение новых методов адаптации технологий сторителлинга для детского театра;
- найти новые эффективные способы и формы синтеза сторителлинга с другими жанрами театра.

Основываясь на проведенном исследовании, можно сделать вывод, что технология сторителлинга имеет мощнейший потенциал для развития творческого и интеллектуального потенциала подростков.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова О. А. Школьный театр в истории образования России (XVII–XXI вв.) : монография. — СПб., 2006. — 287 с.
2. Андреев А. Н. Театральная педагогика и уроки театра / А. Н. Андреев, М. Ю. Быков, Т. А. Климова [и др.] // Современное учебное занятие по искусству : учеб.-метод. пособие для учителей. — М., 2016. — С. 56–109. — (Библиотека ГАОУ ВО МИОО).
3. Басина Н. Э. Театральная педагогика как средство создания развивающей образовательной среды. — Екатеринбург : АМБ, 2005. — 160 с.
4. Букатов В. М. Педагогические таинства дидактических игр : учеб.-метод. пособие / Московский психолого-социальный институт. — М. : Флинта, 2003. — 151 с.
5. Букатов В. М. Домашняя азбука : практ. рук. для занятий с детьми от 4 до 7 лет / В. М. Букатов, М. В. Ганькина, Т. Б. Ярыгина. — М. : Аванта+, 2000. — 96 с.
6. Букатов В. М. Я иду на урок : хрестоматия игровых приемов обучения / В. М. Букатов, А. П. Ершова. — М., 2000. — 224 с.
7. Букатов В. М. Драмогерменевтика в основных ориентирах и положениях // Открытый авторский институт альтернативного образования им. Я. Корчака : сайт. — URL: <http://alteredu.ru/new/blog/archives/20>.
8. Букатов В. М. О таблице-бабочке социоигрового стиля обучения и драмогерменевтической повседневности на школьных уроках // Открытый урок : сайт. — URL: [www.openlesson.ru](http://www.openlesson.ru).
9. Викторова О. В. Техника и выразительность речи в работе учителя образовательной области «Искусство» : учеб.-метод. пособие. — Ч. 1. — М. : МИОО, 2007.
10. Викторова О. В. Речевое мастерство учителя и работа со словом : учебно-методическое пособие. — Ч. 2. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2009.
11. В кругу Матвея Дубровина. Балтийские сезоны. ТЮТ. — Санкт-Петербург, 2006. — 206 с.
12. Дубровин. Штрихи к портрету / авт.-сост. Е. Сазонов и В. Хаунин. — СПб. : Ультра-принт, 2011. — 36 с.
13. Деятельность театров: театр и дети : аналитический обзор / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт культурологии, Главный информационно-вычислительный центр. — М., 2001. — 96 с.
14. Генералова И. А. Театр. — М. : Авангард, 1997. — 159 с.
15. Григорьева О. А. Школьная театральная педагогика. — СПб. : Лань, 2015. — 256 с.
16. Гребенкин А. В. Социоигровой стиль // Театр 111 : сайт. — URL: <http://theater111.ru/science07.php>.
17. Гребенкин А. В. Театральная педагогика вчера и сегодня // Театр 111 : сайт. — URL: <http://theater111.ru/science07.php>.
18. Дети. Театр. Образование : тезисы докладов. — Екатеринбург, 1996.
19. Ершова А. П. Режиссура урока, общения и поведения учителя : пособие для учителя / А. П. Ершова, В. М. Букатов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Московский психолого-социальный институт : Флинта, 1998. — 232 с.
20. Ершова А. П. Актерская грамота — подросткам / А. П. Ершова, В. М. Букатов. — Ивanteevka : Глаголь, 1994. — 159 с.
21. Ильев В. А. Когда урок волнует : (Театральная технология в педагогическом творчестве). — Пермь, 2008. — 376 с.

22. Инновационные методики в системе инновационной практики. «Режиссура и педагогика корня» / под ред. А. Б. Никитиной // Преподавание образовательной области «Искусство» в 2009/2010 учебном году. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2009. — С. 141–168. — (Серия: Августовский педсовет).
23. Игра как основа взаимодействия и коммуникации в инклюзивном образовании / сост. Е. Л. Агафонова и Е. Н. Тян ; ред. А. Б. Никитина ; Департамент образования г. Москвы, ГБОУ «Центр психолого-медико-социального сопровождения «Зеленая ветка». — М., 2014.
24. *Кожара Е.* Система педагогической режиссуры. — СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2003.
25. *Колчеев Ю.* Игровая театральная педагогика / Ю. Колчеев, Н. Колчеева // Информационно-просветительский портал Ханты-Мансийского автономного округа — ЮГРЫ. — URL: <http://www.eduhmao.ru/info/1/3824/24531/>.
26. *Косинец Е. И.* Образовательная программа «Театр» (вариант наполнения художественно-эстетического профиля). — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2009.
27. *Косинец Е. И.* Возможности театральной педагогики в контексте образовательных стандартов ; Театр как урок / Е. И. Косинец, Т. А. Климова, А. Б. Никитина и группа специалистов Московского общественного центра школьной театральной педагогики // Вестник московского образования : официальное издание Московского департамента образования. — 2013. — № 11. — С. 119–259.
28. *Косинец Е. И.* Урок как театр или как учиться с удовольствием / Е. И. Косинец, А. Б. Никитина, М. Ю. Быков, учителя московских школ и группа специалистов Московского общественного центра школьной театральной педагогики // Вестник московского образования : официальное издание Московского департамента образования. — 2013. — № 12. — С. 88–135.
29. *Рыбакова Ю. Н.* Театральный урок в музее / Ю. Н. Рыбакова, Е. В. Гыске, И. Б. Амосова, А. Б. Никитина и группа специалистов Московского общественного центра школьной театральной педагогики // Вестник московского образования : официальное издание Московского департамента образования. — 2013. — № 19. — С. 149–320.
30. *Лапина О. А.* Школьная театральная педагогика — опыт междисциплинарного синтеза // Диалог в образовании : сборник материалов конференции. Серия Symposium. Вып. 22. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. — Сайт «Антропология». — URL: <http://www.anthropology.ru/ru/partners/psociety/index.html>.
31. *Литовченко Л. В.* Интегрированные уроки по технологии театральной педагогики — форма повышения литературного образования старшекласников / МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 2», г. Тамбов // Педсовет.org. Живое пространство образования : сайт. — URL: <http://pedsovet.org/>.
32. Любительское художественное творчество в России XX века : словарь / Государственный институт искусствознания. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. — Статьи: Казарновский С. З. / А. Б. Никитина. — С. 125 ; Пролог / А. Б. Никитина. — С. 273. — URL: <http://interpretive.ru/dictionary/1313/word/kazarnovskii-sergei-zinovevich>, <http://interpretive.ru/dictionary/1313/word/prolog>.
33. *Медведева И.* Хозяин и собака : Лечебный театр Ирины Медведевой и Татьяны Шишовой / И. Медведева, Т. Шишова // Я вхожу в мир искусства : репертуарно-методическая библиотека. — М. : ВЦХТ, 2000. — № 11. — 160 с.
34. *Малюков А. Н.* Психология переживания и художественное развитие личности. — Дубна : Феникс, 1999. — 256 с.
35. Между Ясной Поляной Л. Н. Толстого и ялтинской дачей А. П. Чехова : Мир духовных и художественных поисков русской интеллигенции второй половины XIX века : Разработка и реализация интегративного проекта в зоне профильного образования : учебно-методическое пособие / под ред. А. Б. Никитиной. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2009.
36. *Никитина А. Б.* Интегративный курс «Театр» : История про театр : учебно-методическое пособие для учителей / А. Б. Никитина, Е. А. Тюханова. — М. : Авангард, 1995.
37. *Никитина А. Б.* Любите ли Вы театр? : учебное пособие для учеников средней школы по интегративному предмету «Театр» / А. Б. Никитина, Е. А. Тюханова. — М. : Авангард, 1995.

38. *Никитина А. Б.* Ребенок на сцене. — М. : Всероссийский центр художественного творчества, 2004.
39. *Никитина А. Б.* Культура древних цивилизаций : Игры. Упражнения. Открытые уроки : учебно-методическое пособие. — М. : Международный союз книголюбов, 2000. — (Серия: Мировая художественная культура).
40. *Никитина А. Б.* Культура древних цивилизаций : Театральное путешествие в Древний Египет : учебно-методическое пособие. — М. : Международный союз книголюбов, 2001. — (Серия: Мировая художественная культура).
41. *Никитина А. Б.* Уроки театра Древней Греции : учебно-методическое пособие. — М. : Московские учебники, 2007.
42. *Никитина А. Б.* Уроки средневекового театра : учебно-методическое пособие / А. Б. Никитина, М. Ю. Быков. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2009.
43. *Никитина А. Б.* Уроки театра Возрождения : учебно-методическое пособие / А. Б. Никитина, М. Ю. Быков. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2010.
44. *Никитина А. Б.* Театр барокко и классицизма / А. Б. Никитина, М. Ю. Быков, Ю. Н. Рыбакова // Искусство : газета, специальный выпуск. — 2011, 15–28 февраля. — № 4 (460).
45. *Никитина А. Б.* Театр эпохи Просвещения / А. Б. Никитина, М. Ю. Быков, Ю. Н. Рыбакова, С. В. Супье // Искусство : газета, специальный выпуск. — 2010, 16–31 марта. — № 6 (438).
46. *Никитина А. Б.* Почему драма — не род литературы ; Единство и борьба противоположностей // Литература. — 2009, 1–15 сентября. — № 17 (680).
47. *Никитина А. Б.* Театр — школа действия // Перекресток : (проблемы переходного возраста). — 2010. — № 2.
48. *Никитина А. Б.* Большая игра / А. Б. Никитина, Д. Х. Салимзянов, М. Ю. Быков : учебно-методическое пособие по организации фестивалей детского творчества. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2008.
49. *Никитина А. Б.* Интегративный проект в рамках художественно-эстетического профиля // Модернизация художественно-эстетического образования. — М. : Центр «Школьная книга» Департамента образования г. Москвы, 2008. — С. 105–114.
50. *Никитина А. Б.* Развитие компетенции чтения в образовательной среде детского театрального фестиваля // Экранные искусства и театр в гуманитарном образовании: проблемы и перспективы : материалы Международной научно-практической конференции, 10–11 апреля 2012 г., Москва / ФГНУ «Институт художественного образования», ФГУ кинематографии им. С. А. Герасимова, Московский международный фестиваль искусств «Новый мир». — М., 2012. — 269 с.
51. *Никитина А. Б.* Практики инициации открытой художественно-творческой образовательной среды / А. Б. Никитина, Е. А. Кочерова // Новые образовательные технологии в вузе : материалы X Международной научно-методической конференции / Министерство образования РФ, ФГАОУ ВПО «УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина». — Екатеринбург, 2013.
52. *Никитина А. Б.* Театр жизни // Инновационные тенденции интеграции и гуманизации образования : материалы Всероссийской конференции «Интеграция как условие гуманитаризации современного образования: Юсовские чтения» / ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологи РАО». — М., 2015. — С. 87–97.
53. Образовательные системы современной России : справочник / сост. Ю. Л. Троицкий, зам. директора Института филологии и истории РГГУ. — М. : РГГУ, 2010. — 488 с.
54. Программы. Интегрированные курсы «Искусство» / Министерство образования РФ. — М. : Просвещение, 1995. — 222 с.
55. Петербургский театральный журнал : (Интеграционные и социально ориентированные театральные проекты). — 2013. — № 3 (73). — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/73/>.
56. Педагогика искусства : сборник материалов I Всероссийской конференции школьной театральной педагогики памяти Л. А. Сулержицкого / сост. А. Б. Никитина, Т. А. Климова. — М. : МАКС Пресс, 2013. — 497 с.



57. Седнева А. Е. Театр в образовании Великобритании / А. Е. Седнева, И. В. Юстус // Академический вестник Института педагогического образования взрослых РАО. — 2014. — № 2. — С. 112–115. — URL: [http://obrazovanie21.narod.ru/Files/2014-2\\_112-115.pdf](http://obrazovanie21.narod.ru/Files/2014-2_112-115.pdf).
58. Современный театр для детей: диалог театра и школы : материалы театрально-педагогического форума. — Самара, 2008. — Издание финансировано Министерством культуры и молодежной политики Самарской области в рамках проекта «Арт-панорама».
59. Стаина О. А. Театральная педагогика в развитии импровизационных способностей подростков // Педагогика искусства : электронный научный журнал / РАО «Институт художественного образования». — 2011. — № 1. — URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/teatrnayaya-pedagogika-v-razviti-improvizacionnyh-sposobnostey-podrostkov>.
60. Тодорова Р. В. Театральная атмосфера в классе / Р. В. Тодорова, Р. И. Дмитрива // Чуждоезиково обучение, година XL, книжка 3. — Варна, 2013.
61. Толшин А. В. Импровизация и маска. — СПб. : Петрополис, 2011. — 336 с.
62. Толстых А. В. Психология юного зрителя. — М. : Знание, 1986. — 115 с.
63. Театральный фестиваль в школе : учебно-методическое пособие по организации и проведению театрального фестиваля в школе и летнем лагере / А. Б. Никитина, Ю. Н. Рыбакова, М. Ю. Быков [и др.]. — М. : МИОО — ОАО «Московские учебники», 2010.
64. Театр, где играют дети : учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов / под ред. А. Б. Никитиной. — М. : Владос, 2001.
65. Театр-студия «Дали» : Образовательные программы. Игровые уроки. Репертуар / подготовлено Всероссийским центром художественного творчества при участии Центра творчества «На Вадковском», г. Москва, автономной некоммерческой организации культуры и образования «Пролог», г. Глазов, Удмуртская Республика. — 2001.
66. Цукасова Л. В. Театральная педагогика : Принципы, заповеди, советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков. — Изд. стер. — 2014. — 192 с. — URL: <http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=175474>.
67. Читатель в поиске / под ред. Е. А. Асоновой и Е. С. Романичевой. — М. : Библиомир, 2018. — 356 с. — Из содерж.: Развитие чтения методами театральной педагогики. — С. 166–191.
68. Чурилова Э. Г. Методика и организация театрализованной деятельности дошкольников и младших школьников : Программа и репертуар. — М. : Владос, 2001. — 159 с.
69. Шапиро И. Ю. Применение методики безоценочного интервью в работе учителя / И. Ю. Шапиро, О. А. Михалева // Модернизация художественно-эстетического образования : сборник статей. — М. : Центр «Школьная книга» Департамента образования г. Москвы, 2008. — С. 31–42.
70. Школа творчества : сборник авторских программ эстетического воспитания детей средствами театра. — № 3. — М. : ВЦХТ, 1998. — (Серия «Я вхожу в мир искусства»).
71. Шулешко Е. Е. Социоигровые подходы к педагогике / Е. Е. Шулешко, А. П. Ершова, В. М. Букатов ; Красноярский краевой институт усовершенствования учителей ; Фонд социальных изобретений СССР. — Красноярск, 1990. — 118 с.
72. Уроки театра на уроках в школе / сост. А. П. Ершова ; НИИХВ АПН СССР. — М., 1990. — 71 с.
73. Фильштинский В. Открытая педагогика. — СПб. : Балтийские сезоны, 2006. — 264 с. — URL: <http://biblioteka.portal-etud.ru/book/v-filshinskii-otkrytaya-pedagogika#attachments>.

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рис. 1*



*Рис. 2*



*Рис. 3*



*Рис. 4*

Номинация  
«Музыкальное искусство»

---

*Первая премия*

**РАННИЕ ОПЕРЫ-BUFFA ДЖОАККИНО РОССИНИ  
«СТРАННЫЙ СЛУЧАЙ» И «ПРОБНЫЙ КАМЕНЬ»:  
ОСОБЕННОСТИ ЛИБРЕТТО  
И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

---

КАШИНА Кристина Владимировна  
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Творчество Джоаккино Россини являлось настоящим краеугольным камнем для театрального репертуара XIX века. Сегодня же комические оперы Россини исполняются в крупнейших театрах мира, постоянно звучат на россиниевских фестивалях в Пезаро<sup>1</sup>, записываются в студиях ведущих лейблов, вдохновляют оперных звезд на освоение новых партий, однако почти не освещены в отечественной литературе, а зарубежные исследователи в основном сосредоточены на изучении либретто (например, Г. Росси<sup>2</sup> и Д. Кимбелл<sup>3</sup>). Это обуславливает актуальность темы.

Мы обращаемся к малоизученным ранним операм Джоаккино Россини: «Странный случай» (*Lequivoco extravagante*; 1811, Болонья) на либретто Гаэтано Гасбарри и «Пробный камень» (*La pietra del paragone*; 1812, Милан) на либретто Луиджи Романелли<sup>4</sup>. Оперы созданы в ранний период творчества Россини; они являются первыми большими двухактными операми-buffa композитора. Они написаны до создания «Итальянки в Алжире» (1813, Венеция), прославившей Россини по всей Италии, а затем и в Европе. В отличие от других ранних комических сочинений Россини, это двухактные оперы (его одноактным фарсам,

---

<sup>1</sup> Rossini Opera Festival — фестиваль оперной музыки, который проводится с 1980 года в Пезаро и посвящен творчеству Дж. Россини.

<sup>2</sup> Rossi F. *Quel ch'è padre, non è padre...* — Bonacci, 2005. — 370 p.

<sup>3</sup> Kimbell D. *Italian Opera*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1994. — 684 p.

<sup>4</sup> В первой главе для описания типов конфликта, сценических ситуаций, вокально-драматических амплуа мы также используем примеры из более поздних комических опер Россини: «Итальянка в Алжире» (*L'italiana in Algeri*; 1813, Венеция); «Турок в Италии»; (*Il turco in Italia*; 1814, Милан); «Газета» (*La Gazzetta*; 1816, Неаполь) «Золушка»; (*La Cenerentola*; 1817, Рим); «Севильский цирюльник» (*Il Barbiere di Siviglia*; 1816, Рим).

представляющим отдельный жанр со своими законами, посвящены исследования Дэвида Брайанта<sup>5</sup>, например). Таким образом, «Странный случай» и «Пробный камень» представляют собой важную ступень в освоении молодым Россини комического жанра. Данные оперы впервые рассматриваются вместе как пример жанра *buffa* в начале XIX века.

В последние десятилетия музыковеды исследуют творчество Россини и его современников, пользуясь аутентичными терминами, дошедшими до наших дней благодаря эпистолярному наследию композиторов и либреттистов, сохранившимся черновикам и манускриптам и другим историческим документам, и изучая практики работы творцов и исполнителей опер этой эпохи.

К операм Россини музыкальная наука часто обращается с 1970-х, однако предпочтение исследователи отдают жанру *seria*, заново открытому исполнителями лишь в середине века. И хотя многие работы демонстративно разрывают со стереотипами, согласно которым итальянская опера — искусство, полностью подчиненное нелепым конвенциям, в итальянской опере действительно предостаточно конвенций. Во второй половине XX века они начинают активно изучаться в западном музыковедении, а с 1990-х и в русскоязычном.

Новый подход к изучению итальянской оперы первой половины XIX века был положен обращением к терминологии, использовавшейся во времена Россини и Верди и запечатленной в книге Абрамо Базеви «Исследование творчества Джузеппе Верди» (1859)<sup>6</sup>. Однако эта терминология не систематизировала формы и приемы, а служила удобству авторов, исполнителей и заказчиков. Изучение практик итальянского оперного театра открыло новые ракурсы. Так, Г. Пауэрс в статье «“La solita forma” и “использование конвенций”» отмечает основные разделы *la solita forma* — «устойчивой формы» (итал.), а точнее модели строения номеров в итальянской опере<sup>7</sup>. Вопросы соответствия поэтического и музыкального метра рассматривает Ф. Госсет в статье «Джоаккино Россини и конвенции композиции», обнаруживая, что контраст поэтической метрики в оперном либретто диктует контуры музыкальной формы<sup>8</sup>. Эта идея оказалась важной и перспективной для исследований, продолжающих появляться уже в XXI веке (например, диссертация Л. Садыковой «Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии»<sup>9</sup>).

Наши задачи: 1) определить взаимосвязь строения текста либретто, сценических событий и музыкальной формы в ранних комических операх Россини; 2) описать закономерности строения музыкальных номеров для персонажей разных вокальных и сценических амплуа; 3) выявить соответствие со значимым для оперы раннего Отточенто принципом *La solita forma*.

<sup>5</sup> Bryant D. Farsa. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009338?rskey=3tAbDb> (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>6</sup> Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze. — Tipografia Tofani, 1859. — 324 p.

<sup>7</sup> Powers H. «La Solita Forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. — 1987. — Vol. 59. — P. 65–90.

<sup>8</sup> Gossett Ph. Gioachino Rossini and the Conventions of Composition // Acta musicologica. — 1970. — № 42. — P. 48–58.

<sup>9</sup> Садыкова Л. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2016. — 216 с.

## Глава I

### ДРАМАТУРГИЯ РОССИНИЕВСКИХ *BUFFA*: КОНФЛИКТ, СИТУАЦИЯ, АМПЛУА

#### 1.1. Центральный конфликт и способы развития интриги

Сюжеты опер *buffa* отличаются значительным разнообразием, но их тематика сводится к единой модели, в основе которой находится социальный и/или матримониальный конфликт. Историк театра, литературовед М. Андреев пишет: «В классической комедии, той, что берет начало с Менандра, стереотипна не только структура, но и сюжет, состоящий из преодоления препятствий, встающих на пути влюбленных героев. Однако именно на этом уровне, на уровне собственно сюжетной структуры, образуется некоторый резерв вариативности: переменную величину здесь представляет само препятствие, его характер и тип. Правда, типология этих комедийных конфликтов также не отличается сколько-нибудь значительным разнообразием: *социальное или имущественное неравенство, семейное принуждение, особый склад характера или некая предвзятая идея, любовное соперничество* (курсив мой. — К. К.)»<sup>10</sup>.

В основе буффонных сюжетов лежит социально-имущественный или семейный конфликт или их сочетание — те же типы, которые Андреев выделяет в литературных комедиях XVIII века:

- конфликт на основе социального и/или имущественного неравенства;
- семейный конфликт;
- психологический конфликт на основе особенностей характера или предвзятых идей<sup>11</sup>.

В классической комедии типовой является не только структура, но и сюжет, состоящий из преодоления препятствий, варианты которых достаточно разнообразны. Так, среди препятствий Андреев выделяет, например, чувство чести, робость, глупость, эгоизм, опрометчивость, недоразумение<sup>12</sup>, однако опера *buffa* избрала для себя лишь некоторые из них. Наиболее часто среди препятствий встречается *особенность характера одного из героев*. У Россини таков, например, граф Асдрубале, не доверяющий женской верности (опера «Пробный камень»); похожий мотив нетрудно увидеть в действиях графа Альмавивы или принца Рамиро в «Севильском цирюльнике» и «Золушке» — эти персонажи хотят проверить чувства будущих жён, переодеваясь бедняками. Еще чаще препятствием становится *вмешательство другого персонажа*, наделенного в отношении героини родительской властью. Например, Гамберотто, отец Эрнестины, сватающий ей

<sup>10</sup> Андреев М. Классическая европейская комедия: структуры и формы. — М. : РГГУ, 2011. — С. 10–11.

<sup>11</sup> В данном случае прослеживается влияние комедий К. Гольдони: «С именем Гольдони связана репутация реформатора. <...> Программа обновления, предложенная Гольдони, сводится, в сущности, к одному положению: основой комедии должно быть изображение характеров, взятых из действительной жизни. Это сопряжение (характер — действительность) далеко не тривиально, таким оно только кажется сейчас, через два с лишним столетия. Во времена Гольдони характеру, чтобы быть художественно убедительным, не нужно было быть «реалистичным» — достаточно было оставаться последовательным» (Андреев М. Классическая европейская комедия: структуры и формы. — С. 132–133).

<sup>12</sup> Андреев М. Классическая европейская комедия. — С. 144.

богатого жениха (опера «Странный случай»); доктор Бартоло и Дон Маньифико в «Севильском цирюльнике» и «Золушке». Типовыми также являются способы развития интриги и разрешения конфликта (на них практически всегда строятся кульминационные сцены в центральном финале или в большом ансамбле в середине второго акта и *неожиданная счастливая развязка*).

В центральных финалах:

- *временная смена социального/гендерного статуса* (гендерная травестия, обмен ролями между аристократом и его слугой и т. п.).

В финалах *второго акта*:

- *раскрытие тайны происхождения, подлинного статуса/гендера и/или чудесное спасение*.

Действие и реакции персонажей определяются, как правило, матримониальным интересом (материальной или социальной выгодой от брака, состоявшегося или предполагаемого). Именно в ситуации матримониального конфликта проявляются характеры персонажей.

**Социальный конфликт и/или имущественное неравенство** — один из наиболее часто встречающихся типов конфликта в либретто опер *buffa* Россини. Персонажи благородного происхождения, как правило, не высмеиваются либреттистом; их помыслы чаще всего чисты, а намерения этически безупречны. Однако их положение не связывается с материальным состоянием. Например, главный герой оперы «Странный случай», Эрмано, охарактеризован как обедневший дворянин.

Благородные персонажи часто предстают перед зрителем в облике, не соответствующем их реальному социальному статусу. Так, в ходе сюжета может происходить обмен социальными ролями, направленный на понижение социального или имущественного статуса благородного героя: молодой итальянец Линдор («Итальянка в Алжире») представляется зрителю в роли раба Мустафы; граф Асдрубале («Пробный камень») на некоторое время играет для своих друзей и приближенных роль банкрота.

Статус ставится под сомнение, и схожим образом в сюжетах возвышаются на время ложные авторитеты, которые затем ниспровергаются. В опере «Пробный камень» подобным «условным» авторитетом обладают персонажи-литераторы: поэт Пакувио и влиятельный журналист Макробио, которые показывают свою профессиональную некомпетентность, безграмотность и фальшивую эрудицию; в опере «Странный случай» высоким социальным положением обладает Буралликьо, невежественный и подлый, но богатый жених Эрнестины; в «Золушке» жестокий дон Маньифико временно возвышается до роли придворного при «принце» Дандини.

**Семейный конфликт** может быть представлен в двух вариантах:

- *конфликт поколений*;
- *конфликт между супругами*.

В первом случае наиболее часто встречается мотив принуждения к браку, который представлен в операх «Странный случай» (Гамберотто хочет выдать за богатого жениха свою дочь Эрнестину, которая влюблена в Эрмано) и «Севильский цирюльник» (доктор Бартоло желает жениться на своей воспитаннице Розине, которая влюблена в Альмавиву, скрывающего свое настоящее имя и статус). Тема неравного брака в либретто опер Россини не используется

в прямом виде, за исключением сюжета «Газеты» (либретто Джузеппе Паломбы, который взял за основу комедию Гольдони 1778 года). Косвенно мезальянс можно увидеть в опере «Странный случай», позднее становится известно, что Эрмано, хоть и беден, но благородного происхождения. В опере «Севильский цирюльник» отношениям Розины и графа Альмавивы препятствует ее опекун доктор Бартоло.

Второй тип семейного конфликта встречается в операх «Итальянка в Алжире» (Мустафа, бей Алжира, решает выдать замуж свою жену за раба Линдора, в то время как сам собирается жениться на пленной итальянке Изабелле) и «Турок в Италии» (старикку Дону Джеронио изменяет его молодая жена Фьорилла; турецкий принц Селим бросил свою невесту Заиду, которая разыскивает его, и ухаживает за Фьориллой).

Одним из двигателей семейных конфликтов в буффонных сюжетах у Россини становится тема женского образования, остроактуальная для XIX века. Историк Зидер Райехард в монографии «Социальная история семьи в Западной и Центральной Европе (конец XVIII — XX в.)» пишет о различиях в образовании мужчин и женщин в Европе XIX века: «Уже в юные годы пути образования мальчиков и девочек разделялись. В дополнение к чтению и письму многих девочек учили играть на фортепьяно... Уроки танцев и закона Божьего также входили в программу обучения девочек вместе с рукоделием и иностранными языками. Напротив, естественные и точные науки в их образовании полностью отсутствовали. <...> Обучение мальчиков по завершении начального курса было существенно иным. Чаще всего они посещали городские школы или интернаты, иногда для дальнейшего образования приглашали частных учителей. Профессиональное образование находилось в компетенции специализированных институтов, в то время как обучение девочек проходило дома, чаще всего под надзором матери. Различный для мужчин и женщин образ жизни взрослых буржуа складывался с самого начала: мальчиков готовили к профессиональной конкуренции, говоря метафорически, к “завоеванию мира”, девочек — к кругу домашних социальных обязанностей»<sup>13</sup>. Женское образование постепенно отказывалось от устаревших методов XVIII века и внедряло более современные механизмы обучения с большим вниманием к иностранным языкам, географии и философии, но во времена Россини оставалось дискуссионной темой обсуждений в обществе. Так, историк Р. Сани пишет, что в католических женских школах в Риме в XIX веке, помимо обязательного религиозного обучения, чистописания и грамматики, арифметики и домоводства, преподавались также естественные науки, история, итальянская и французская литература, а в дополнительных классах — философия, разделенная на три курса: логика, метафизика и этика<sup>14</sup>.

В либретто опер Россини молодая образованная девушка нередко становится центральным персонажем, вокруг ее будущего брака и завязывается конфликт. Отец главной героини оперы «Странный случай», Эрнестины, нанимает для нее учителя философии (девушка увлекается литературой и философией,

<sup>13</sup> Зидер Р. Социальная история семьи в Западной и Центральной Европе (конец XVIII — XX в.). — М.: Владос, 1997. — С. 136.

<sup>14</sup> Sani R. The Education of Female elites in Nineteenth-Century Papal Rome. Innovative Contributions of the Society of the Sacred Heart of Madeleine-Sophie Barat // Estudios sobre educación. — 2012. — № 23. — P. 83–98.



как сказано в ремарке либреттиста в списке персонажей; в опере присутствует сцена, в которой девушка в библиотеке изучает философские книги в окружении хора писателей). Образованными девушками с интеллектуальными интересами также являются героини опер «Пробный камень» (увлеченная поэзией аристократка Клариче) и «Севильский цирюльник» (Розина, которая увлекается театром и музыкой).

Широкое распространение приобретает тема свободы для женских персонажей: чаще всего это свободный матримониальный выбор, а иногда буквально освобождение от рабства. Изабелла («Итальянка в Алжире»), наделив Мустафу особым званием *«паппатачи»*, убеждает бея, что подобное звание присваивается в Италии женолюбам; Изабелла устраивает бею испытание, хитростью вынуждая его не реагировать на происходящие вокруг события; таким образом девушка организовывает побег итальянских невольников (финал второго акта). Тема женской эмансипации в еще более вызывающем виде также встречается в опере «Турок в Италии» (в арии первого акта Фьорилла обращается к мужу: «Прочь! Чтобы наказать тебя, я заведу тысячу любовников и буду веселиться днём и ночью. Хочу наслаждаться свободой!»).

**Смена статуса и тайна происхождения.** Большинство персонажей в либретто получают характеристику по социальному статусу и/или профессии: Гамберотто («Странный случай»<sup>15</sup>) — разбогатевший крестьянин; Фронтини («Странный случай») — слуга Гамберотто и confident Эрмано; Мустафа («Итальянка в Алжире») — бей Алжира; Рамиро («Золушка») — принц Салерно; Бартоло («Севильский цирюльник») — доктор, воспитатель Розины. Лишь некоторые персонажи имеют психологическую характеристику или характеристику интересов: Эрнестина («Странный случай») — «дочь Гамберотто, увлеченная литературой»<sup>16</sup>; граф Асдрубале («Пробный камень») — «богатый синьор, отвергающий брак (не из исключительной неприязни к браку, а из-за трудности найти хорошую жену)»<sup>17</sup>; Макробио («Пробный камень») — «неопытный и бездарный, самонадеянный продажный журналист».

Как правило, развитие и разрешение интриги сводится к установлению или скрытию реального статуса персонажа, его кровного родства с другими героями или гендерной принадлежности.

Таким образом при развязке интриги достигается эффект полной неожиданности. Подобный пример встречается в опере «Пробный камень». В поместье графа Асдрубале прибывает Лючиндо, брат-близнец его возлюбленной Клариче, и заявляет, что намерен увезти девушку. Впоследствии раскрывается, что Лючиндо на самом деле является Клариче, переодетой в мужскую одежду, которая хочет таким способом узнать об истинных чувствах Асдрубале. Здесь необходимо отметить также момент гендерной интриги: когда создавался «Пробный камень», традиции кастратного пения, согласно которым главный герой высокого статуса обладал самым высоким мужским голосом — голосом кастрата или женским

<sup>15</sup> Название оперы дословно переводится как «Двусмысленное недоразумение», однако в работе мы используем перевод названия, более привычный для русскоязычного читателя.

<sup>16</sup> *Gasbarri G.* *L'equivoco stravagante.* — URL: <http://www.librettidopera.it/equivoco/equivoco.html> (дата обращения: 11.09.2022).

<sup>17</sup> *Romanelli L.* *La pietra del paragone.* — URL: <http://www.librettidopera.it/pietrapar/pietrapar.html> (дата обращения: 11.09.2022).

голосом в трагедийной роли, уже практически сошли на нет, а в некоторых регионах Италии было запрещено даже появление на сцене женщин *en travesty*<sup>18</sup>.

Мотив представлен и в других операх, например в «Севильском цирюльнике» (Альмавива заключает брачный контракт с Розиной, не останавливаясь перед препятствиями и угрожая Дону Базилио пистолетом, и только в самом конце сообщает свое истинное имя) и в «Странном случае» (Эрмано помогает сбежать Эрнестине, переодетой в костюм солдата, из-под ареста). В центральном финале оперы «Газета» трактирщик Филиппо, возлюбленный Лизетты, переодевается в богатого квакера и общается с ее отцом (ищущим для дочери идеального жениха с помощью объявления в газете) на искаженном итальянском языке с голландским акцентом. Чтобы добиться цели, героям приходится временно менять социальный статус, а иногда даже национальность или гендер.

## 1.2. Сценические ситуации

Конфликт выражается в сценических ситуациях и взаимодействии персонажей в конкретных обстоятельствах.

*Situazioni* (ситуации) — ключевые точки сюжета, в которых развитие конфликта выражается с помощью сценического действия в рамках законченных музыкальных номеров (стадии развития событий соответствуют музыкальным разделам).

Подробно к вопросу ситуаций обращается М. Бегелли. Как указывает автор, «природа россиниевских опер, а также всех последующих итальянских опер, включая оперы Верди, основывается на драматургической идее *situazioni* (ситуаций)<sup>19</sup>. Исследователь отмечает, что этот термин, который «с различными нюансами использовали итальянские оперные либреттисты в своих письмах и их современники-критики в своих работах»<sup>20</sup>, не следует путать с сюжетом. Ситуации — «наиболее мощные моменты повествования, расставляющие акценты в опере, подобно тому, как отдельные изображения иллюстрируют книгу. Это и есть те самые моменты (по большей части стереотипные и обыденные для жанра в целом), на которых композитор сосредотачивает наибольшее внимание: серенада, молитва, одиночество отверженного, праздник во дворце, застольная песня, гимн, клятва, дуэль, похищение, узнавание, неожиданная встреча, публичное проклятье, самоубийство, дыхание умирающего героя и т. п.»<sup>21</sup> Таким образом, ситуация в оперном либретто воплощается в рамках музыкального номера. Однако, иллюстрируя понятие ситуаций на примере плана «Севильского цирюльника», Бегелли никак не комментирует то, что некоторые сольные номера в плане Стербини не связаны с определенным сценическим контекстом, зато во многом определяются самим составом исполнителей (например, ария для *basso*

<sup>18</sup> Решетникова С. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии — старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII – первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2020. — С. 25.

<sup>19</sup> Здесь и далее пер. А. Коровиной.

Коровина А. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2017.

<sup>20</sup> *Beghelli M. The dramaturgy of the operas // The Cambridge Companion to Rossini. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 88.*

<sup>21</sup> *Beghelli M. The dramaturgy of the operas // The Cambridge Companion to Rossini. — P. 88–89.*

*buffa*, для которой либреттист не указывает ни ситуацию, ни примерное содержание текста, но подразумевает, что для вокальной скороговорки этому персонажу будет необходимо много текста).

В операх *buffa* Россини встречаются как некоторые ситуации и сюжетные мотивы опер *seria* и *semiseria* (например, ситуации тюремного заточения, похищения; раскрытия тайны; трогательных встреч влюбленных, в том числе в виде пародии (ситуации поединка; рокового предзнаменования), так и сценические ситуации, которые не отмечены в известных нам исследованиях<sup>22</sup> (например, ситуации *подмены и переодевания/временной смены статуса; несправедливого обвинения и клеветы; знакомства и сватовства; подглядывания или подслушивания; разоблачения*). Ситуации социального взаимодействия представлены либреттистом, как правило, в виде пародий на «серьезные» сюжеты; ситуации личного, сентиментального характера — в первоначальном значении. Исключения составляют религиозные сценические ситуации, которые не прошли бы проверку цензуры при постановке спектакля. Гендерная травестия, помимо примера в «Пробном камне», описанного выше, встречается в опере «Странный случай»: Эрмано приносит военную форму для своей возлюбленной Эрнестины, которая находится под арестом; переодевой в солдата, Эрнестине удастся сбежать<sup>23</sup>.

В операх *buffa* также встречаются переодевания основных персонажей, связанные с изменением их социального статуса. Наиболее ярко данный мотив представлен в опере «Золушка», в которой сразу несколько персонажей меняются социальным положением: для проверки потенциальных невест принц Рамиро надевает одежду камердинера; Дандини предстает в образе принца; Алидоро впервые появляется перед зрителем в одежде нищего.

Во втором акте оперы «Севильский цирюльник» граф Альмавива появляется в доме доктора Бартоло в образе сначала солдата, а затем учителя музыки, заменяющего Базилио. Граф Асдрубале (опера «Пробный камень») в финале *первого акта* переодевается в турецкого кредитора, чтобы проверить друзей и гостей своего дома на верность.

При выборе сценических ситуаций, как правило, либреттист и композитор сразу предполагают определенный тип номера и состав участников. Например, для сцен чудесного спасения и трогательной встречи влюбленных наиболее вероятно использование дуэта; чествование предполагает наличие соло значимого персонажа и ансамблевое или хоровое сопровождение; ситуации подмены, пе-

<sup>22</sup> Коровина А. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра ; Садыкова Л. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии.

<sup>23</sup> Ария Эрнестины написана специально по просьбе Мариетты Марколини, исполнявшей женские партии и в «Странном случае», и в «Пробном камне»; по ее требованию в обеих операх есть ария «в солдатской форме», которая очень нравилась певице и вызывала бурный восторг публики (*Beghelli M., Piana S. L'equivoco stravagante fondazione Rossini // Rossini. L'equivoco stravagante. — Pesaro : Fondazione Rossini. — 2014. — P. 36.*)

Мариетта Марколини (1780–1855) — итальянская певица-контральто; работала с театрами Сан-Бенедетто (Teatro San Benedetto; Венеция); Нуово (Teatro Nuovo; Неаполь). Дебютировала в Ла Скала в 1809 году, исполнив роль на премьере оперы *L'amante Prisonero* Карло Бигатти (Carlo Bigatti). Исполнила главные роли в нескольких постановках опер Россини: «Странный случай» (*L'equivoco extravagante*; 1811, Болонья); «Кир в Вавилоне» (*Ciro in Babilonia*; 1812, Феррара); «Пробный камень» (*La pietra del paragone*; 1812, Милан); «Итальянка в Алжире» (*Italiana in Algeri*; 1812, Венеция); «Сигизмунд» (*Sigismondo*; 1814, Венеция).

реодевания, временной смены статуса характерны для больших ансамблей или центральных финалов. При этом сольные номера и дуэты обозначаются одной сценической ситуацией, в то время как большие ансамбли и финалы могут воплощать сразу несколько последовательных сценических ситуаций в нескольких музыкальных разделах (см. в главе II).

### 1.3. Вокально-драматические амплуа

Система сценических амплуа в опере неразрывно связана с голосовым типом исполнителя. «Джоаккино Россини и Джакомо Мейербер творили в ту эпоху, когда в центре оперного искусства находились певцы с их талантом и капризами, с их мастерством и артистическим тщеславием. Эта ситуация не тревожила композиторов, напротив — они извлекали из нее огромные художественные преимущества. И Россини, и Мейербер писали свои оперы для конкретных исполнителей, чьи голосовые возможности непосредственно обуславливали сложность и значимость вокальной партии»<sup>24</sup>. Россини сотрудничал с ведущими оперными звездами своего времени, среди которых первые исполнители центральных партий в его комических операх: Филиппо Галли<sup>25</sup> (Filippo Galli), Паоло Росич<sup>26</sup> (Paolo Rosich), Пьетро Вазоли (Pietro Vasoli)<sup>27</sup>, Мариетта Марколини (Marietta Marcolini), Джельтрудо Ригетти-Джорджи<sup>28</sup> (Geltrude Righetti-Giorgi).

Наиболее типизированы в либретто *buffa* именно характеры персонажей (восточный тиран, жадный или ревнивый старик, жаждущая удачного брака женщина, бедняк, ищущий только любви; благородный, но притесняемый персонаж). Интерес основных комических персонажей определяется, как правило, материальной или социальной выгодой от брака.

И система сюжетных ситуаций в либретто, и типажи, и характеры неразрывно связаны с системой сценических и вокальных амплуа.

Басовый голос (*basso buffo* и *basso cantante*) используется в нескольких драматургических амплуа; во многих случаях данный персонаж обладает определенной властью над главной героиней, а иногда и другими участниками сюжета. Например, отец или опекун (Бартоло — опекун Розины, «Севильский цирюльник»), влюбленный-соперник (Буралликкьо — потенциальный жених Эрнестины,

<sup>24</sup> Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 4. — С. 150.

<sup>25</sup> Филиппо Галли (1783–1853) — итальянский бас; дебютировал в 1801 году в Неаполе. Дебютировал в театре Ла Скала в 1812 году, исполнив роль Полидоро в опере *La vedova stravagante* («Странная вдова») Пьетро Дженерали (Pietro Generali). В течение последующих тринадцати лет Галли появился в более чем 60 различных операх в Ла Скала. Первый исполнитель партий Асдрубале («Пробный камень»); Мустафы («Итальянка в Алжире»); Селима («Турок в Италии»).

<sup>26</sup> Паоло Росич (1780–1832) — итальянский бас испанского происхождения; работал с театрами Болоньи и Венеции; первый исполнитель роли Буралликкьо (опера «Странный случай»); Таддео (опера «Итальянка в Алжире»).

<sup>27</sup> Пьетро Вазоли — итальянский бас; работал в театре Ла Скала в 1812–1814 годах; первый исполнитель партий Пакувио («Пробный камень»); Просдочимо («Турок в Италии»; *Il turco in Italia*; 1814); а также партии Лициния в опере *seria* «Аврелиан в Пальмире» (*Aureliano in Palmira*; 1813).

<sup>28</sup> Джельтрудо Ригетти-Джорджи (1793–1862) — итальянская певица-контральто, дебютировавшая в 1814 году; первая исполнительница роли Анджелины («Золушка»; *La Cenerentola*; 1817, Рим); Розины («Севильский цирюльник»; *Il Barbiere di Siviglia*; 1816, Рим).

«Странный случай»), посредник или конфидент (Алидоро — наставник принца из оперы «Золушка»; либретто Якопо Ферретти).

Для теноров предназначены амплуа благородных персонажей, тайно или явно влюбленных в главную героиню. Подобным амплуа обладают Эрмано (опера «Странный случай»), Джокондо (опера «Пробный камень»), Альмавива (опера «Севильский цирюльник»).

Россини сотрудничал с ведущими исполнительницами партий контральто (среди которых Мария Марколини, Джельтрудо Ригетти-Джорджи и сопрано Изабелла Колбран) и избирал для данного голоса роли главных женских персонажей — как раз молодой образованной девушки благородного происхождения (Розина из оперы «Севильский цирюльник»; Изабелла — «Итальянка в Алжире»).

Среди героинь, обладающих голосом сопрано, наиболее часто встречаются соперницы главных героинь или служанки (Аспасия — потенциальная невеста графа Асдрубале, опера «Пробный камень»; Розалия — служанка Гамберотто, опера «Странный случай»).

Таким образом, вокальное и драматическое амплуа в операх *buffa* взаимно связаны: статус и роль персонажа в сюжете диктует выбор голоса и особенно сти вокального письма. По словам Мэри Хантер, исследовательницы венских комических опер конца XVIII века, каждый из типов арии (она предлагает пять типов, в соответствии с социальными статусами типичных комических персонажей) определяется конкретным набором конвенций и обладает определенной текстовой и музыкальной лексикой. Так, для персонажей низкого статуса характерна однозначность и определенность высказываний, в то время как речь персонажей аристократического сословия наполнена абстракциями и метафорами; благородные герои поют в колоратурном стиле, а для простолюдинов и мещан характерно силлабическое вокальное письмо<sup>29</sup>. Эти конвенции сохранились отчасти и в россиниевских *buffa*.

\* \* \*

Все три составляющих комического оперного сюжета (конфликт, ситуации, вокально-драматическое амплуа) представлены перед зрителем в тесной взаимосвязи. «Комедия — жанр, отличающийся весьма малой информативностью, построенный на комбинации тождественных элементов»<sup>30</sup>. Это же утверждение можно отнести и к оперным либретто.

Кроме единства техники (а иногда даже сходства мелодических оборотов в вокальных партиях), это часто позволяло композитору переносить целые номера и сцены из одной оперы в другую. Великий комедиограф и либреттист Карло Гольдони писал в предисловии к комедии «Кавалер Джокондо»: «Источник не иссякнет, ибо один и тот же характер, рассмотренный под иным углом зрения, может быть использован вновь и вновь. По роду число характеров ограничено, по виду — бесконечно...» Гольдони формулирует комбинаторную природу комедийной интриги — количество и типы сюжетов, персонажей, ситуаций невелико, но их сочетания почти безграничны. Голосовое амплуа выражает и социальный

<sup>29</sup> Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. — Princeton University Press, 1999. — P. 95–100.

<sup>30</sup> Андреев М. Классическая европейская комедия: структуры и формы. — С. 154.

статус персонажа, и отчасти его характер и, в свою очередь, определяет его роль в конфликте.

Сами конфликты также носят типовой, обычно матримониальный характер, что восходит к традициям литературной комедии и либреттистики XVIII века. Конфликт и его развитие воплощается в последовательности конкретных сценических ситуаций, каждой из которых соответствует номер, ансамбль или ария.

Сочетание этих основных драматургических принципов либретто дает композитору возможность в каждом случае создать уникальный музыкальный номер (а иногда, наоборот, использовать уже написанный, но идеально подходящий к новому сюжету материал). Таким образом, комические оперы Россини основаны на своего рода драматургической комбинаторике, что позволяло композитору работать быстро и пользоваться готовыми приемами, лишь сочетая их по-разному.

## Глава II

### АРИЯ, АНСАМБЛЬ, ФИНАЛ: СТРОЕНИЕ НОМЕРОВ В РАННИХ РОССИНИЕВСКИХ *BUFFA*

#### 2.1. *La solita forma*: драматургия и музыка

Проблеме музыкального строения номеров в итальянской опере XIX века посвящен целый ряд работ<sup>31</sup>. В большинстве из них форма арий и ансамблей рассматривается с точки зрения соответствия *La solita forma*. Это принцип построения номера на основе чередования разделов в строфической форме на текст, состоящий из рифмованных четверостиший (*cantabile* и *cabaletta* или *stretta*), и более свободно построенных разделов на текст, состоящий из метрически нерегулярных строк (*tempo d'attacco* и *tempo di mezzo*). Происхождение термина *la solita forma* исследователи рассматривают по-разному. В качестве прецедента использования этого термина обычно называют работу Абрамо Базеви «Исследование творчества Джузеппе Верди»; первоначально Базеви использовал его для обозначения формы дуэтов в операх Верди, но начиная с 1970-х термин был спроецирован на формы сольных и ансамблевых номеров во многих итальянских операх XIX века<sup>32</sup>.

Г. Пауэрс отмечает, что *La solita forma* основывается прежде всего на определенном принципе чередования поэтических строф и, следовательно, зависит от строения поэтического текста — таким образом, она не может быть сведена к строгой последовательности музыкальных разделов (см. *рис. 1* в приложении). Таким образом, она не является музыкальной формой в общепринятом смысле. Маркус Липпе (Marcus Lippe), исследователь творчества Россини, считает, что

<sup>31</sup> Коровина А. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра ; Садыкова Л. Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии ; Gossett Ph. Gioachino Rossini and the Conventions of Composition ; Platoff J. Musical and Dramatic Structure in the Opera *Buffa* Finale // Journal of Musicology. — 1989. — Vol. 7, № 2. — P. 191–230 ; Powers H. «La Solita Forma» and «The Uses of Convention».

<sup>32</sup> Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze. — Tipografia Tofani, 1859.

La solita forma воплощает определенную драматургическую ситуацию в каждом конкретном случае индивидуальным способом, избегая «принудительной адаптации драмы к предзаданной формальной структурной модели»<sup>33</sup>, — количество и строение внутренних разделов номера может быть различным. В данном случае неизменным остается лишь принцип контрастного чередования (он определяется в том числе сменой поэтических метров в либретто) и темпового ускорения к концу номера (см. приложение, рис. 1).

П. Руссо<sup>34</sup> связывает происхождение la solita forma с цепным финалом в операх. В операх Россини как цепные финалы строятся не только собственно финалы актов, но и многие ансамбли (об этом см. ниже); и в тех, и в других количество разделов может быть гораздо больше четырех. В таком случае термин la solita forma обозначает не конкретную музыкальную структуру, подобную инструментальным формам классической музыки, а драматургическую модель, основанную на принципе темпового и тематического контраста и имеющую множество вариантов воплощения.

Внутреннее строение разделов формы исследователи трактуют по общему принципу — чередование строфических форм со свободно построенными речитативами, иногда конкретизируя форму *cantabile* и *cabaletta*. Так, по наблюдениям М. Бегелли<sup>35</sup>, *cantabile* может строиться исходя из разных вариантов музыкальной структуры, например: АВА (простая трехчастная), АА<sup>1</sup>ВА<sup>2</sup> (простая двухчастная репризная), АА<sup>1</sup>ВС (простая двухчастная безрепризная) и др.

Но поскольку форма речитативных разделов *tempo di mezzo* и *tempo d'attacco* строится свободно и индивидуально, а музыкальное развитие в них следует за текстом, исследователи не уточняют в ряде ситуаций их строение, обозначают эти разделы как вступительные или переходные фрагменты.

Неизменным остается только принцип контрастного чередования (он определяется в том числе сменой поэтических метров в либретто) и темпового ускорения к концу номера. Смена разделов зависит не только от строения текста либретто, но и от изменения сценической ситуации. Таким образом, необходимо обратиться к строению текста и анализу ситуаций музыкальных номеров.

## 2.2. Поэтический метр и композиция номера — проблема взаимодействия

**Структура либретто.** «...Музыкальные фрагменты, к каждому из которых приводят речитативные разделы, назывались композиторами “номерами”, так как они нумеровались в возрастающем порядке», — отмечает М. Бегелли<sup>36</sup>. Из таких «номеров» и увертюры строится опера. А. Коровина пишет, что в среднем в двухактной опере в сумме насчитывалось 15 номеров. В начале работы либреттист и композитор оформляли *programma musicale* — нечто вроде начального наброска оперы, плана сценических ситуаций.

<sup>33</sup> *Lippe M.* Rossinis opere serie: zur musikalisch-dramatischen Konzeption. — Franz Steiner Verlag, 2005. — P. 75.

<sup>34</sup> *Russo F. P.* Largo al concertato! Alle origini del «quadro di stupore» // Il Saggiatore musicale. — 2008. — Vol. 15, No. 1. — P. 66.

<sup>35</sup> *Beghelli M.* The dramaturgy of the operas. — P. 94.

<sup>36</sup> *Beghelli M.* The dramaturgy of the operas. — P. 89. — Пер. А. Коровиной.

Главной задачей либреттиста было разделить повествование «на отдельные, ясно различимые драматические моменты, которые должны были стать различными музыкальными формами»<sup>37</sup>.

Мы воспользуемся примером музыкально-драматического конструирования четырехчастной формы в дуэте, который приводит Бегелли: «(Речитатив) двое возлюбленных встречаются после длительной разлуки, после которой ему сообщили, что она неверна; (1) эти двое начинают ссориться, бросая друг другу обвинения: “Неверная, не подходи ко мне!” — “Не относись ко мне так несправедливо!”; (2) внутренний монолог обоих по отдельности: “Что я сделал(а), чтобы заслужить такую боль?”; (3) они начинают объясняться: “Нас ввели в заблуждение, мы должны помириться”; (4) общая радость: “Вместе навсегда!»<sup>38</sup> Именно таким образом строится дуэт главных героев «Странного случая» — Эрмано и Эрнестины, из сцены ревности переходящий в примирение.

*Programma musicale*, составленная либреттистом, включала следующую последовательность номеров, определенную Д. Кимбеллом<sup>39</sup>: интродукция, серия каватин главных персонажей, дуэты главных героев (которые рассеивались по всей опере), ансамбли (трио, квартеты, секстеты, с хором или без хора), самый большой и сложный из которых помещался в конце I акта двухактной оперы или в конце II акта четырехактной оперы — центральный финал. В качестве заключительного номера в конце оперы могло быть *rondo* главного героя, или *finalelto*<sup>40</sup>, или «общее моральное наставление у огня рампы на манер XVIII века»<sup>41</sup>. Такая схема номеров, по мысли Кимбелла, «создавала оперную структуру, весьма отличающуюся от плавно текущей интриги метастазиевской оперы»<sup>42</sup> — в операх Метастазии основное действие происходило в речитативах, номера были моментами рефлексии персонажей, тогда как в операх начала XIX века сценическое действие переносится в номера. Впоследствии второй (или третий и четвертый) акт композитор мог дополнить номерами второстепенных персонажей — ариями, каватинами, романсами, канцонами; хорами и инструментальными номерами (например, увертюры, танцы, марши, пантомимы — их распределение напрямую было связано со сценическими ситуациями).

С точки зрения драматического действия, отмечает Дж. Ла Роза<sup>43</sup>, в итальянской опере можно разделить активные фрагменты (в которых персонажи действуют) и рефлексивные (в которых персонажи реагируют на сценическое действие).

Вся композиция оперы состояла из серии сцен, которые Кимбелл обозначает как *tableaux*<sup>44</sup>, «каждая из них фокусировалась на одном или двух главных событиях и следовала идентичной модели»<sup>45</sup>.

<sup>37</sup> *Beghelli M. The dramaturgy of the operas.* — P. 90. — Пер. А. Коровиной.

<sup>38</sup> *Beghelli M. The dramaturgy of the operas.* — P. 97. — Пер. Л. Садыковой.

<sup>39</sup> *Kimbell D. Italian Opera.*

<sup>40</sup> *Finaletto* — небольшой финальный ансамбль, строится на исполнении заключительных поэтических строк основными персонажами поочередно с ансамблевым припевом.

<sup>41</sup> Пер. А. Коровиной.

<sup>42</sup> *Kimbell D. Italian Opera.* — P. 414.

<sup>43</sup> *Rosa La J. Formal convention in Verdi's Falstaff.* — Baton Rouge : Louisiana State University, 2006.

<sup>44</sup> *Tableaux* (фр.) — картины, изображения.

<sup>45</sup> *Kimbell D. Italian Opera.* — P. 213.



**Поэтический метр.** После того как план либретто был утвержден, либреттист составлял текст, исходя из двух типов поэтического метра в соответствии с традиционными формами для конкретного музыкального номера. Здесь мы можем различить отдельные типы стиха: *versi lirici* («лирический стих» — рифмованный и с регулярной метрической структурой) и *versi sciolti* («несвязанный стих» [белый стих — по А. Коровиной] — нерифмованный и с нерегулярной метрической структурой). *Versi sciolti* — это чередующиеся нерифмованные или частично рифмованные семисложники (*settenari*) и одиннадцатисложники (*endecasillabi*); такой поэтический метр считался традиционным для речитатива уже в XVIII веке, например, у Метастазии и его последователей. *Versi Lirici* — это рифмованный стих, состоящий из четверостиший. Оба типа были предназначены для разделов с разными функциями: *versi lirici* — для разделов, которые Госсет и Пауэрс называют «статическими» (*cantabile* и *cabaletta*), а *versi sciolti* — для динамических, «кинетических» разделов (*tempo d'attacco* и *tempo di mezzo*).

Кимбелл ссылается на стиховеда Теодора Элверта, который в работе «Итальянская метрика» (*Italienische Metrik*) упоминает о поэтическом метре *versi a selva*<sup>46</sup>, который по своему строению совпадает с типом стиха *versi sciolti*.

Встречаются и другие метрические варианты. Например, в сцене и арии Эрнестины («Странный случай»; акт II, № 13) сочетание метров следующее: 12- и 11-сложники в *tempo d'attacca*, 8- и 7-сложники в *cantabile*, 7-сложники в *tempo di mezzo*, 10- и 12-сложники в *cabaletta* (см. *рис. 2* в приложении).

Вряд ли такое нарушение традиционной метрики в *versi sciolti* связано с тем, что Гасбарри был поэтом-дилетантом<sup>47</sup>. Так, профессиональный либреттист и поэт Романелли<sup>48</sup> использует такую же метрическую схему (в арии Джокондо в «Пробном камне», см. ниже). Когда Романелли перетекстовывал арию для Марколини в «Пробном камне», он, разумеется, использовал те же метры, но сделал рифмовку более благозвучной и аккуратной. Например, вместо окончаний *respirar — amor* в разделе *cantabile* у Романелли звучит полноценная рифма (*vaghegiar — serbar*).

Музыкальные разделы зависят не только от поэтического метра и границ строф, но и от сценической ситуации, которая в данном случае довольно детально отражена в смене разделов.

<sup>46</sup> Т. Элwert сравнивает тип нерифмованного и нерегулярного стиха *versi a selva* с лесной чащей (от итал. *selva* — дерево), т.к. метр и рифма в этом типе метра «были столь же беспорядочными, как деревья в лесу. <...> *versi a selva* стал стандартным типом стиха для речитативов вплоть до времени Верди».

<sup>47</sup> Гаэтано Гасбарри (Gaetano Gasbarri; 1775–1844) — автор либретто к операм Павези (Stefano Pavesi, 1770–1850), Дженерали (Pietro Generali, 1773–1832), Кочча (Carlo Coccia, 1782–1873); Гасбарри занимал высокие должности в качестве юриста во Флоренции и Милане, считается создателем метода исследования демографической статистики [29, 25]; в свободное время сочинял либретто для итальянских театров.

<sup>48</sup> Луиджи Романелли (Luigi Romanelli; 1751–1839) — автор либретто к операм Пачини (Giovanni Pacini, 1796–1867), Фаринелли (Giuseppe Farinelli, 1769–1836); профессор изящной словесности и декламации в Миланской консерватории, работавший в театре Ла Скала штатным либреттистом более тридцати лет.

### 2.3. La solita forma в ариях и дуэтах

В сольных номерах часто встречаются *La solita forma* и ее сокращенные варианты, например в арии Гамберотто<sup>49</sup> «*Il mio germe*» / «Мой росток...» в опере «Странный случай». Более масштабные варианты композитор использует для лирических героев. Развернутый вариант *La Solita forma*, включающий все четыре основных раздела, встречается в уже упоминавшейся «арии в солдатской форме». В сцене и арии Клариче<sup>50</sup> «*Se l'Itale contrade... — Se per voi le care io torno*» («Если я вновь ступил на землю Италии... — За то, что я вновь на родине»; акт II, № 34), в которой девушка предстает в образе своего брата-близнеца Лючиндо, разделы *La Solita forma* соответствуют нескольким событиям, происходящим на сцене: монолог о воспоминаниях об Италии (предполагается, что Лючиндо недавно вернулся в страну) — *tempo d'attacca*; наставления солдатам — *cantabile*; ответ хора солдат — *tempo di mezzo*; восхваление воинской доблести и отваги — *cabaletta* (разделы *Cantabile* и *cabaletta* Россини пишет в одной тональности — *E-dur*, в то время как для речитативных разделов *tempo d'attacca* и *tempo di mezzo* избирается другая тональность (*A-dur* и *H-dur* соответственно).

Арии комических персонажей имеют более разнообразные варианты строения — от строфической или трехчастной до формы, близкой к строению ансамблей. Так, в арии Гамберотто в «Странном случае» средний раздел, включающий реплики других персонажей, оказывается главным как масштабно, так и драматургически (в нем возникает конфликтная ситуация между персонажами). Подобное значение среднего раздела более характерно для малых ансамблей, например терцета.

Последовательность разделов в ариях из ранних опер Россини определяется развитием ситуации, даже если персонаж находится на сцене один: возможны варианты внутреннего диалога, как в арии Джокондо; ответ хора в арии Клариче или включение других персонажей, как в арии Гамберотто. Ария может включать некоторые принципы ансамбля (как реплики Бураликкьо и Эрнестины в арии Гамберотто) и строиться настолько же свободно и внутренне контрастно, как и ансамбль.

Рассмотрим дуэты опер «Странный случай» и «Пробный камень». Согласно исследователю комических опер Отточеното Франческо Иццо, дуэты в комических операх Россини строятся по следующей схеме<sup>51</sup>: две параллельные строфы — диалог — две параллельные строфы (см. рис. 3 в приложении).

Раздел, который у Пауэрса и Госсета обозначается как *tempo d'attacco*, Иццо называет *primo tempo* и отмечает следующее: «В отличие от *tempo d'attacco*, выполняющего преимущественно вступительную функцию, *primo tempo* состоит из двух параллельных стихотворных строф для двух персонажей (4 + 4 или 8 + 8 строк), за которыми следует раздел диалога»<sup>52</sup>. Диалог, который следует за *primo tempo* и ведет к разделу *cabaletta*, по драматургической функции аналогичен

<sup>49</sup> Rossini G. *L'equivoco stravagante*. — Milan : Ricordi, 1850. — P. 255.

<sup>50</sup> Rossini G. *La pietra del paragone*. — Milan : Ricordi, 1850. — P. 337.

<sup>51</sup> Izzo F. Donizetti's Don Pasquale and the conventions of mid-nineteenth-century opera buffa // *Studi musicali*. — 2004. — № 2 (33). — P. 408.

<sup>52</sup> Izzo F. Donizetti's Don Pasquale and the conventions of mid-nineteenth-century opera buffa // *Studi musicali*. — P. 408.

*tempo di mezzo*, описанному Пауэрсом; однако Иццо включает в описание таких разделов существенную деталь — для вокального письма здесь характерно *parlante*. А. Базеви определяет технику *parlante* следующим образом: основной тематизм «...проводится в оркестре (непрерывно, часто с повторами), в то время как вокальная партия менее регулярна и может декламироваться так же, как и в речитативе (хотя, конечно, скована размеренным темпом и гармонией оркестра), или может в большей или меньшей степени “подпевать” отрезкам оркестровой мелодии»<sup>53</sup>. Как в описанной выше арии Гамберотто, принцип *parlante* может использоваться и в комических ариях, в основном для *basso buffo* (как, например, в арии Бартоло *Un dottor della mio sorte* в «Севильском цирюльнике»), и, как мы увидим дальше, в финалах и ансамблях.

Данная схема композиции наиболее характерна для комических дуэтов и встречается, например, в дуэте Эрнестины и Бураликкьо «*Vieni pur, a me t'accosta*»<sup>54</sup> / «*Давай же, подойди ко мне*» из оперы «Странный случай» (акт II, № 20). При этом смена поэтического метра соответствует новой стадии конфликта.

Любовные дуэты следуют той же схеме. Такое строение, например, имеет дуэт Эрнестины и Эрмано<sup>55</sup> («*Sì, trovar potete un altro*» / «*Да, вы можете найти другого*») из оперы «Странный случай», имеющий три раздела.

Дуэты в комических операх Россини более стандартизированы по форме, чем арии, и наиболее часто сводятся к модели: *primo tempo* (параллельные строфы; экспонирование персонажей, их сольные высказывания); *dialogo* (*parlante* — обмен краткими репликами на фоне темы в оркестре) и *cabaletta* (совместное пение; еще большее нарастание конфликта между комическими персонажами и приход к согласию в любовных дуэтах).

## 2.4. Центральный финал и большой ансамбль

В опере *buffa* с последней трети XVIII века, как правило, использовались цепные финалы. Этот термин использовал Герман Аберт в своей монографии о Моцарте, определяя цепные финалы следующим образом: «Второй метод, который можно было бы обозначить как *цепной финал*, состоит в том, что подлежащее изображению действие разлагается на отдельные фазы, а затем каждая из них воплощается средствами музыки с использованием существующих форм; единство такого комплекса, часто охватывающего более дюжины звеньев, достигается с помощью проведения основной тональности в начале и конце финала, а нередко и в его середине. Эта форма, особенно богатая возможностями различных преобразований, необычайно соответствовала комизму множества финалов, рассчитанных на всякого рода неожиданные несуразности. Она продемонстрировала перед слушателем ряд увлекательных картин, и каждая из них в отдельности имела самостоятельную форму»<sup>56</sup>. Драматургически центральные финалы являются кульминацией сюжета — взаимоотношения персонажей в них, как правило, достигают стадии открытого конфликта: «Обычно ансамбли в сере-

<sup>53</sup> Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze. — Tipografia Tofani, 1859. — P. 26.

<sup>54</sup> Rossini G. L'equivoco stravagante. — P. 187.

<sup>55</sup> Rossini G. L'equivoco stravagante. — P. 115.

<sup>56</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. — Ч. 1, кн. 1. — М.: Музыка, 1978. — С. 415.

дине акта либо прорабатывают ситуацию до ее разрешения, либо устанавливают точку конфликта и замораживают ее, чтобы свернуть драматическую пружину для следующей фазы действия»<sup>57</sup>.

В сюжетах опер *buffa* статус одного или нескольких персонажей временно меняется или ставится под сомнение — так, в ходе сюжета может происходить обмен социальными ролями, направленный на понижение социального статуса благородного героя (клевета, разорение и др.); возвышение ложного авторитета, который затем ниспровергается в ходе сюжета; установление или скрывание реального статуса персонажа, например его кровного родства с другими героями, финансового и социального положения или гендерной принадлежности. Часто кульминационная стадия этих событий воплощается в центральных финалах. Например, в первом финале оперы «Пробный камень» граф Асдрубале инсценирует свое банкротство для проверки намерений гостей своего дома, а затем предстает в образе собственного кредитора, желающего описать имущество; в первом финале оперы «Странный случай» происходит разоблачение Эрмано, который выдавал себя за учителя философии, чтобы видеться с возлюбленной.

Крупнейший либреттист итальянской *buffa* конца XVIII века, соавтор Моцарта, Сальери, Мартина-и-Солера — Лоренцо да Понте — в своих мемуарах оставил следующее описание композиции центрального финала: «Финал, который должен оставаться в тесной связи с оперой в целом, тем не менее сам по себе является чем-то вроде маленькой комедии и требует нового сюжета и необычайно высокого уровня интереса. Финал, главное, должен блистать гением капельмейстера, мощью голосов, грандиозным драматическим эффектом. Речитатив запрещен в финале: поют все, и должны быть доступны все формы пения — *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, интимное, гармоничное, а потом — шум, шум, шум; ибо финал почти всегда завершается шумом, который на музыкальном жаргоне называется *chiusa* [закрытие, завершение] или, скорее, *stretta*, не знаю, потому ли, что в нем сведена или “сжата” вся сила драмы, или потому, что он дает не одну щепотку, а сто щепоток бедному мозгу поэта, который должен подобрать слова. Финал должен, по закону театра, вывести на сцену каждого певца труппы, будь их триста, и по одному, и по двое, и по трое, и по шесть, и по десять, и по шестьдесят; и у них должны быть соло, дуэты, терцеты, секстеты, октеты, ансамбли из шестидесяти человек; и если сюжет драмы не позволяет, поэт должен найти способ сделать так, чтобы он позволял, вопреки разуму, здравому смыслу, Аристотелю и всем силам неба и земли; а если и тогда финал пойдет плохо, тем хуже для него!»<sup>58</sup> Называя финал «маленькой комедией» с «новым сюжетом», Да Понте подчеркивает его драматургическую самостоятельность и разнообразие.

Мы воспользуемся методом анализа финалов и больших ансамблей, который предлагает Джон Платофф. Согласно его работе «Музыкальные и драматические структуры в финалах оперы *buffa*» (*Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*), каждый раздел финала состоит из двух частей: *диалог* двух или нескольких персонажей, которые обмениваются отдельными репликами, и *tutti*, которое подразумевает одновременное пение всех персонажей на сцене. При этом драматургически диалог соответствует эпизодам, связанным с действием, и раз-

<sup>57</sup> Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. — P. 159.

<sup>58</sup> Clark C. The mechanics // The Cambridge Companion to Verdi. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 54.

вивает конфликт, а *tutti* является эпизодом статичного характера, рефлексией героев над событием, которое только что произошло.

Смена раздела характеризуется несколькими параметрами, среди которых можно отметить:

- 1) в форме либретто — смену поэтического размера;
- 2) в развитии фабулы — решающие сюжетные события, а также выходы и уходы персонажей;
- 3) в музыкальном тематизме — смену тональности, метра, темпа, фактуры.

Как правило, эпизодам, в которых происходит действие (*диалог*), отводится больше текста, чем эпизодам статичным (*tutti*); вокальные партии пишутся в манере *parlante*. Литературному тексту раздела *tutti* свойственны короткое построение фраз, частое повторение текста, обмен групп персонажей небольшими репликами; в музыкальном аспекте — непродолжительность музыкальных фраз, частое повторение кадансирующих оборотов и секвенции, метрическая регулярность, механистичность ритма; оркестр играет роль аккомпанемента. В действенном разделе, напротив, большее значение принадлежит литературному тексту, нежели музыкальному, чтобы публика успевала следить за всеми поворотами сюжета<sup>59</sup>.

Л. Садыкова отмечает, что в россиниевских дуэтах из опер *seria* каждому из вокалистов предоставляется раздел для сольного вокального высказывания — это с полным правом можно отнести и к началам центральных финалов и больших ансамблей в его комических операх. Такие разделы, строфические, тонально устойчивые, экспонирующие и основной тематический материал, и драматургическую ситуацию, мы в дальнейшем называем *вступительными соло ансамблей/финалов*.

В стретте, которая является заключительным разделом финала/ансамбля, либреттист составляет литературный текст таким образом, чтобы драматическое действие было практически завершено к данному моменту. Стретта также может включать два раздела — момент непосредственной эмоциональной реакции персонажей и заключительное *tutti* (афористичная констатация случившегося). «В зависимости от характера сюжета *tutti* может представлять либо единодушное выражение чувств всех персонажей (например, страх внезапной грозы), либо конфликт между двумя противостоящими группами персонажей»<sup>60</sup>. Наиболее часто в стретте встречаются природные или бытовые метафоры в тексте либретто (см. *рис. 4* в приложении).

Рассмотрим пример центрального финала из оперы «Странный случай». Финал первого акта начинают два отдельных ансамбля, в которых участвуют разные персонажи, объединенные одним общим центральным героем (Эрнестина), но основанные на разных сюжетных ситуациях<sup>61</sup>. В финале последовательно

<sup>59</sup> Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. — P. 232.

<sup>60</sup> Platoff J. Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. — P. 223.

<sup>61</sup> В клавире оперы терцет и квартет финала обозначены как самостоятельные номера. Как отмечает Уильям Ротштейн, такое деление на номера было удобным и для исполнителей, и для издателей, которые чаще всего продавали номера по отдельности, но не отражало собственно строения финала, но здесь вполне соответствует границам музыкальных разделов. — См.: Rothstein W. Tonal Structures in Bellini // Journal of Music Theory. — Duke University Press, 2012. — P. 232.

происходит встреча и обострение конфликта между потенциальным женихом и возлюбленным Эрнестины:

- 1) *Terzetto* (Бураликкьо, Эрнестина, Гамберотто) — пародия на сцену трогательного примирения. Жених и невеста не хотят мириться, и роль посредника берет на себя отец героини.
- 2) *Quartetto* (Эрмано, Розалия, Фронтинно, Эрнестина) — сцена ревности. Эрмано приходит в отчаяние, замечая, как Бураликкьо пытается поцеловать Эрнестину, и инсценирует самоубийство.
- 3) *Seguito*<sup>62</sup> e *Stretta* (Бураликкьо, Эрнестина, Гамберотто, Эрмано, Фронтинно, Розалия) — разоблачение Эрмано. Гамберотто понимает, что Эрмано не является учителем философии, проник к нему обманом, и в ярости просит покинуть их дом; все в замешательстве.

**Терцет *Volgi le amabili***<sup>63</sup>, открывающий финал, состоит из трех разделов в темпе *Allegro*, замкнутых тональностью D-dur. В первом разделе реплики начинается Гамберотто, а в следующих разделах инициатива переходит к Эрнестине.

*Вступительное соло* финала (первый раздел терцета *Volgi le amabili*, D-dur) экспонирует драматургическую ситуацию: Гамберотто подсказывает Бураликкьо, как галантно разговаривать с Эрнестиной; Бураликкьо повторяет за ним буквально каждую строчку<sup>64</sup> (медленная часть, модулирующая в тональность доминанты A-dur; одна поэтическая строфа).

*Второй раздел* (*Di mia clemenza*; A-dur) является *диалогом*: Бураликкьо пытается поцеловать Эрнестину, Гамберотто просит Эрнестину согласиться на ухаживания жениха (*parlante*; второй раздел значительно превышает масштабы первого).

*Третий раздел терцета* (*Mi brilla l'anima*; D-dur) — раздел *tutti*: общее волнение (совместное пение всех персонажей терцета; одна поэтическая строфа).

**Квартет *Che vedo, oh stelle!***<sup>65</sup> состоит из трех разделов, обозначенных композитором разными темпами и написанных в разных тональностях.

Первый раздел — *соло*. Эрмано видит ухаживания Бураликкьо, ведущая роль здесь принадлежит ему; Фронтинно и Розалия пытаются удержать Эрмано и отвечают ему короткими репликами (включает две поэтические строфы; во время наибольшего обострения конфликта Россини использует внезапную модуляцию в тональность третьей низкой ступени: *Non so reprimere — La gelosia / Я не знаю, как подавить ревность*).

*Второй раздел* — еще одно *соло*, состоящее из одной поэтической строфы, на новой музыкальной теме, но теперь Эрнестины. Девушка замечает Эрмано, однако не может раскрыть свои чувства перед отцом и потенциальным женихом, поэтому только мысленно рассуждает над происходящей ситуацией (перед

<sup>62</sup> Раздел финального ансамбля, предшествующий стретте. Как правило, именно в *Seguito* происходит или наибольшее обострение конфликта между персонажами в конце первого акта, или подведение драматургического действия к развязке в конце второго акта.

<sup>63</sup> *Rossini G. L'equivoco stravagante*. — P. 128.

<sup>64</sup> Подобная сцена также встречается в опере Моцарта «Так поступают все женщины» (*Così fan tutte*; 1790, Вена) в квартете второго действия *La mano a me date* (дон Альфонсо подсказывает Феррандо и Гульельмо, как обратиться к сестрам).

<sup>65</sup> *Rossini G. L'equivoco stravagante*. — P. 141.

сольным разделом Эрнестины звучит реплика Эрмано *Infelice il mio destino*; подобные реплики, которые выражают какое-либо ключевое поворотное событие сюжета, оказывают влияние на конфидента, собеседника или оппонента, и тем самым приводят к новому разделу, Верди называл «Parola scenica» / «сценическое слово»<sup>66</sup>).

Третий раздел — диалог, самый развернутый и насыщенный событиями. Эрмано инсценирует самоубийство, которое пытаются предотвратить Розалия и Фронтини; Эрнестина бросается к Эрмано, что приводит к поцелую возлюбленных (включает небольшой сольный эпизод Эрмано с репликами Фронтини и Розалии, который возвращает музыкальный материал первого раздела<sup>67</sup>, и связку (G-dur) к стретте финала). Таким образом, квартет тонально и драматургически не замкнут (конфликт между Гамберотто — Бараликкьо и Эрмано — Эрнестиной не получает разрешения).

**Seguito e Stretta**<sup>68</sup> (D-dur) — завершение финала, который объединяет всех участников терцета и квартета. Эта часть состоит из двух разделов и после бемольных тональностей квартета возвращает основную тональность финала (D-dur).

---

<sup>66</sup> «В дуэте имеются превосходные вещи в начале и в конце, несмотря на то, что в нем слишком много подробностей и он длинен. Мне кажется, что речитатив можно было уложить в меньшее количество стихов. Строфы идут хорошо до слов “Тебе я сердце посвятила...”, но, когда дальше действие оживляется, мне кажется, что нет сценических слов. Я имею в виду слова, очерчивающие, слова, вносящие ясность в ситуацию.

Например, стихи:

“Посмотри мне прямо в глаза  
И лги еще, если посмеешь,  
Радамес жив...”

менее театральны, чем слова (плохие, если хотите):

“...одним словом, вырву твой секрет.  
Смотри на меня, я тебя обманула,  
Радамес жив...”

Также и следующие стихи:

“К Радамесу любовью  
Пылаю я, и ты моя соперница.  
Как? Любите? — Люблю его.  
А я ведь дочь царя!”

кажутся мне менее театральными, чем “Ты любишь? люблю и я, ты слышишь? Твоя соперница — дочь фараона. — Аида: Соперница? Пусть так, но и я дочь царя”.

Знаю, что вы мне скажете: а стих, а рифма, а строфа? Не знаю, что ответить; если действие этого требует, я бы пренебрег ритмом, рифмой, строфой, писал бы белые стихи для того, чтобы сказать ясно и точно все, чего требует действие. К сожалению, для театра необходимо, чтобы либреттисты и композиторы обладали талантом не писать ни поэзии, ни музыки» (*Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. — М.: Музыка, 1959. — С. 271–272*). Верди подробно поясняет драматургические приемы, которые либреттист может использовать на стыках разделов внутри ансамбля, для либреттиста «Аиды» Антонио Гисланцони, для которого эта работа была театральным дебютом, но нет сомнения, что эти приемы входили в стандартный арсенал итальянского либреттиста XIX столетия.

<sup>67</sup> Герман Аберт, говоря о цепных финалах, отмечал, что уже в *buffa* XVIII века не редкостью были внутренние тематические репризы.

<sup>68</sup> *Rossini G. L'equivoco stravagante. — P. 149.*

Alme infide! or vuo' finirla. Коварная душа! Покончим с этим.  D-dur — A-dur	Alto! alto! qui il tamburo... Еще раз! Еще раз! Вот барабан... И караул подходит. D-dur
---	--

*Первый раздел* — диалог; Гамберотто и Бураликкьо в ярости выгоняют Эрмано, которого до этого момента считали учителем философии; Розалия, Фронтино и Эрнестина пытаются препятствовать этому (*parlante*; Гамберотто, короткие реплики Бураликкьо, Розалии, Фронтино, Эрнестины; в конце раздела происходит модуляция в тональность доминанты A-dur).

*Второй раздел* — заключительное *tutti*; общее волнение (включение хора и совместное пение всех персонажей; в кульминации раздела (реплики *Una rovina... — Un scompiglio... / Беспорядок... — Неразбериха...*) происходит отклонение в тональность шестой низкой ступени (такие же кульминации с неожиданной модуляцией в тональности низких ступеней встречаются в стреттах других номеров опер: в квартете оперы «Странный случай»; в центральном финале, квартете и терцете оперы «Пробный камень» и др.).

Финалы второго акта в операх «Странный случай» и «Пробный камень» также построены по цепному принципу, но меньше по продолжительности и количеству разделов — интрига к этому моменту уже близка к полной развязке. Более поздние комические оперы Россини имеют более разнообразное строение финалов второго акта; опера может завершаться большим *цепным финалом* (например, в «Итальянке в Алжире»); *rondo* («Золушка»); *rondo* и *finaletto* («Севильский цирюльник»).

Большие ансамбли в середине первого и второго актов часто драматургически соответствуют финалам первого и третьего действия четырехактной оперы. Они становятся поворотными точками действия. Такую роль играют квартет *Ti presento a un tempo istesso* (*Я представляю Вас*); квинтет *Speme soave ah scenda* (*Сладкая надежда, ах, снизойди*) оперы «Странный случай» и квартет *Voi volete e non volete* (*Вы хотите и не хотите*); квинтет *Spera se vuoi, ma taci* (*Надейся, если хочешь, но молчи*) оперы «Пробный камень». Эти ансамбли также являются узлами конфликта, «местными кульминациями» в развитии интриги.

### Квартет *Voi volete e non volete* оперы «Пробный камень»<sup>69</sup>

Ситуация: *внезапное несчастье*

Voi volete e non volete / Вы хотите и не хотите  C-dur (Andante Sostenuto)	Si scolora, è questo un segno / Он побледнел, ...это знак, как ужасна эта записка для него  Es-dur (Andante Sostenuto)	Perché mai così tremante? / Почему ты так дрожишь?  C-dur (Allegro vivace)
--	---	--

Первый раздел (C-dur; Andante sostenuto) — *соло всех персонажей*. Клариче последовательно обращается к графу, Джокондо и Макробио, обвиняя их в нерешительности и непоследовательности поступков, после чего каждый из них

<sup>69</sup> Rossini G. La pietra del paragone. — P. 95.



начинает оправдываться (строфа графа является вариантом строфы Клариче; строфа Джокондо *Con la sorte, o signorina / Моя дорогая, со своей судьбой* вводит новую музыкальную тему (C-dur — G-dur); ответ Макроблио является связкой к репризе, а основная музыкальная тема первой строфы звучит затем в сокращении (C-dur) — это реплика Клариче *Ogni cosa, o male o bene, a sua voglia il mondo aggira / Всё, плохое или хорошее, кружится в мире по своей воле*):

CLARICE	(al Conte)	(графу)
(Клариче)	Voi volete, e non volete;	Вы хотите и не хотите;
	(al cavalier Giocondo)	(кавалеру Джокондо)
	voi tacete o sospirate;	Вы молчите или вздыхаете;
	(a Macrobio)	(Макроблио)
	voi lodate o biasimate;	Вы хвалите или порицаете,
	e ciascun senza un perché.	и каждый без причины.

Во втором разделе (*Si scolora, è questo un segno*; Es-dur) происходит смена ситуации — граф получает подложную записку, сообщающую о банкротстве, и пытается показать свое разочарование остальным персонажам (раздел подобен ансамблю оцепенения; *tutti* — хорал всех участников квартета).

Третий раздел (C-dur; Allegro vivace) — диалог и *tutti*. Персонажи расспрашивают графа о случившемся; граф не раскрывает себя и многократно повторяет, что он несчастен; строфа поделена на фразы; затем следует *stretta* (*Io ravviso in quell'aspetto del destin la crudeltà / В этом повороте я вижу жестокость судьбы*), выражающее всеобщее смятение, с большой и еще более быстрой кодой.

\* \* \*

Арии — варианты от солита до строфической и трехчастной. Ансамбли: развитие ситуаций и музыкальное строение в ансамблях близки принципу цепного финала, только эти номера более компактны. Новый музыкальный материал, как правило, также вводится в ключевых моментах сценической ситуации и тоже подчинен принципу чередования диалогов и *tutti*: «Единственная норма, связанная с серединами больших ансамблей, — взаимодействие между персонажами становится либо быстрее, либо сложнее. Это принцип, по которому серия сольных высказываний (более или менее длинных, более или менее индивидуализированных и более или менее направленных на взаимодействие) объединяется в один или несколько разделов ансамблевого пения».

Таким образом, большие ансамбли и центральные финалы строятся по общему принципу и имеют несколько стадий развития:

1) *вступительное соло* — строфический раздел, устойчивый по своему строению, который экспонирует тематический материал и драматургическую ситуацию;

2) *диалог (parlante)* — наиболее масштабный, центральный по своему значению и наименее устойчивый тонально и по строению формы раздел; ведущая тематическая роль переходит к оркестру, который, как правило, проводит тему в разных тональностях, сценическое действие становится быстрее и сложнее, а текст поделен на короткие реплики;

3) *tutti* — строфический раздел статического характера, включающий совместное пение всех участников ансамбля; это рефлексия героев над событием. Наиболее характерный эпизод для заключительных разделов формы.

Последовательность «соло — диалог — tutti» (либо только «диалог — tutti») может быть представлена неоднократно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комические оперы в начале XIX века сохраняли многие сюжетные и драматургические традиции прошедшего столетия. В основе сюжетов опер *buffa* Россини наиболее часто находится социально-имущественный или семейный конфликт или их сочетание (брак по принуждению; матримониальный интерес одного или нескольких героев; свободный матримониальный выбор женщины, а иногда буквально освобождение от рабства). Характер конфликта и развитие интриги в либретто опер Россини являются источниками типовых сценических ситуаций. При выборе сценических ситуаций, как правило, либреттист и композитор сразу предполагали определенный тип номера и состав участников (например, большой ансамбль с несколькими стадиями событий для сценической ситуации обмана и разоблачения). Используя одни и те же вокальные амплуа для определенных типов характера, композитор использовал и определенный набор приемов вокальной техники, например: колоратурное вокальное письмо в партиях благородных персонажей для теноров и контральто (таковы пары Эрмано/Эрнестина в «Странном случае», Линдор/Изабелла в «Итальянке в Алжире»); скороговорка или пародийное, комическое использование колоратур в партиях для *basso buffo* (например, партия Дандини в «Золушке» или Гамберотто и Бураликкьо в «Странном случае»).

Композиция номеров итальянской оперы была достаточно стандартизована, что позволяло композиторам работать быстро; формы как сольных, так и ансамблевых номеров, как правило, всегда тесно связаны с текстом либретто и развитием ситуации. Наиболее разнообразны формы арий — композитор использует как простые строфические формы, так и принцип *La solita*, основанный на чередовании контрастных разделов. При этом последовательность разделов в ариях определяется развитием сценического действия, может включать в себя диалог с другими персонажами и строиться настолько же свободно и внутренне контрастно, как и ансамбль. Дуэты имеют общую композиционную модель *primo «tempo — диалог — cabaletta»*, однако существенно отличается роль среднего раздела-диалога в комических и любовных дуэтах. В комических дуэтах этот раздел оказывается основным драматургически (происходит нарастание конфликта между персонажами); в любовных дуэтах средний раздел является скорее связкой между основными строфическими разделами, где герои выражают свои чувства.

Еще разнообразнее большие ансамбли, финалы и интродукции, в которых при этом действует единый принцип чередования «соло — диалог — tutti»; эта последовательность в разных вариантах может повториться несколько раз. Формально строение и арий, и дуэтов, и больших ансамблей можно свести к *La solita forma*, но масштабы «кинетических» разделов (*tempo di mezzo*), их тематическая самостоятельность и их роль в развитии сюжета указывают, что они в ансамблях часто становятся центральными. Это зависит от ситуации (или наличия нескольких ситуаций в одном номере), от детальности развития интриги, от состава участников.

Композиция номеров в операх Россини определяется строением текста, а в еще большей степени сценическими событиями. Но развитие фабулы, сценические ситуации, голосовые амплуа комбинируются в каждой опере индивидуально. Композитор и либреттист выстраивают номер исходя из принципа контрастного чередования разделов (смена состава и фактуры, темпа, тональности, музыкального метра и т. д.). А герои оперы многократно переходят от действия и конфликта к рефлексии или от индивидуального высказывания к диалогу и *tutti*. Драматургия комических опер Россини, таким образом, основана на своего рода комбинаторике, которая позволяла Россини и его либреттистам пользоваться готовыми приемами и при этом работать с неистощимой изобретательностью.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт.* — Ч. 1, кн. 1. — М. : Музыка, 1978. — 534 с.
2. *Аберт Г. В. А. Моцарт.* — Ч. 1, кн. 2. — М. : Музыка, 1988. — 638 с.
3. *Андреев М.* Классическая европейская комедия: структуры и формы. — М. : РГГУ, 2011. — 235 с.
4. *Верди Дж.* Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. — М. : Музыка, 1959. — 647 с.
5. *Жесткова О.* Примадонны Россини и Мейербера / О. Жесткова, Л. Садыкова // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 4. — С. 150–175.
6. *Зидер Р.* Социальная история семьи в Западной и Центральной Европе (конец XVIII — XX в.). — М. : Владос, 1997. — 304 с.
7. *Коровина А.* Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра : дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2017. — 351 с.
8. *Решетникова С.* Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развития тенорового исполнительства конца XVIII — первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2020. — 234 с.
9. *Садыкова Л.* Оперы *seria* Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии : дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2016. — 216 с.
10. *Basevi A.* Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze. — Tipografia Tofani, 1859. — 324 p.
11. *Beghelli M.* The dramaturgy of the operas // The Cambridge Companion to Rossini. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 85–103.
12. *Beghelli M.* L'equivoco stravagante fondazione Rossini / M. Beghelli, S. Piana // Rossini. L'equivoco stravagante. — Pesaro : Fondazione Rossini, 2014. — P. 15–68.
13. *Bryant D.* Farsa. — URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009338?rskey=3tAbDb> (дата обращения: 11.09.2022).
14. *Clark C.* The mechanics // The Cambridge Companion to Verdi. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 54–55.
15. *Gossett Ph.* Gioachino Rossini and the Conventions of Composition // Acta musicologica. — 1970. — № 42. — P. 48–58.
16. *Hunter M.* The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. — Princeton University Press, 1999. — 312 p.
17. *Izzo F.* Donizetti's Don Pasquale and the conventions of mid-nineteenth-century opera buffa // Studi musicali. — 2004. — № 2 (33). — P. 387–431.
18. *Kimbell D.* Italian Opera. — Cambridge : Cambridge University Press, 1994. — 684 p.

19. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale // *Journal of Musicology*. — 1989. — Vol. 7, № 2. — P. 191–230.
20. *Powers H.* «La Solita Forma» and «The Uses of Convention» // *Acta Musicologica*. — 1987. — Vol. 59. — P. 65–90.
21. *Rosa La J.* Formal convention in Verdi's Falstaff. — Baton Rouge : Louisiana State University, 2006. — 108 p.
22. *Rothstein W.* Tonal Structures in Bellini // *Journal of Music Theory*. — Duke University Press; 2012. — P. 225–283.
23. *Russo F. P.* Largo al concertato! Alle origini del «quadro di stupore» // *Il Saggiatore musicale*. — 2008. — Vol. 15, No. 1. — P. 33–66.
24. *Sani R.* The Education of Female elites in Nineteenth-Century Papal Rome. Innovative Contributions of the Society of the Sacred Heart of Madeleine-Sophie Barat // *Estudios sobre educación*. — 2012. — № 23. — P. 83–98.
25. *Sterbini C.* Il barbiere di siviglia. — URL: [http://www.librettidopera.it/barb\\_siv/barb\\_siv.html](http://www.librettidopera.it/barb_siv/barb_siv.html) (дата обращения: 11.09.2022).

*Нотные издания и либретто опер*

26. *Gasbarri G.* L'equivoco stravagante. — URL: <http://www.librettidopera.it/equivo/equivo.html> (дата обращения: 11.09.2022).
27. *Romanelli L.* La pietra del paragone. — URL: <http://www.librettidopera.it/pietrapar/pietrapar.html> (дата обращения: 11.09.2022).
28. *Rossini G.* La pietra del paragone. — Milan : Ricordi, 1850. — 385 p.
29. *Rossini G.* L'equivoco stravagante. — Milan : Ricordi, 1850. — 303 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

H. S. Powers: "La solita forma" and "The Uses of Convention" 69

Table I: "melodramatic structure" – three normative scene types

Grand Duet <sup>1</sup>	Arial/Cavatina <sup>3</sup>	Central Finale
0. Scena	Scena	{ chorus, ballet, scena, } aria, duet, etcetera
1. Tempo d'attacco { stanzas <sup>2</sup> } dialogue	---	"Tempo d'attacco" [kinetic] <sup>4</sup>
2. Adagio	Adagio	Pezzo concertato [static]
3. Tempo di mezzo	Tempo di mezzo	Tempo di mezzo [kinetic]
4. Cabaletta	Cabaletta	Stretta [static]

<sup>1</sup> "... la solita forma de' duetti ... un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta" (A. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* [Firenze 1859], p. 191). The term "scena" is added. Texts for scene will be in *versi sciolti*, for the numbered movements in *versi lirici* (with sporadic appearances of *versi sciolti* in kinetic movements).

<sup>2</sup> The subdivision of the *Tempo d'attacco* follows P. GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and Aida: The Uses of Convention*, in: *Critical Inquiry* 1 (1974–75), p. 303, 312, *passim*.

<sup>3</sup> "... le cavatine avevano il suo adagio, e poi il suo tempo di mezzo, ed infine la cabaletta ..." (Emanuele Muzio, letter of 23 July 1847, in: *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, ed. L. A. Garibaldi [Milano 1931], p. 346).

<sup>4</sup> The adjectives in brackets are from P. GOSSETT, *The 'Candeur Virginale' of 'Tancredi'*, in: *MT* 112 (1971), p. 327.

Рис. 1. Структура *La solita forma* (Powers H. «*La Solita Forma*» and «*The Uses of Convention*» // *Acta Musicologica*. — 1987. — Vol. 59. — P. 69)

tempo d'attacca	cantabile	tempo di mezzo	cabaletta
Il periglio passò; fra poco io sono  Опасность миновала; скоро я наконец буду свободна	Se per te lieta ritorno  Если я радостно вернусь к тебе	Allegri, o compagni  Веселитесь, товарищи	Stimoli anch'io di gloria  И я чувствую стремление к славе <sup>47</sup>
12-ти и 11-тисложники	8 и 7-сложники	7-сложники	10-ти и 12-тисложники

Рис. 2. «Странный случай», акт II, № 13

Разделы текста	Музыкальные разделы
2 параллельные строфы (4+4 или 8+8)	1. Primo tempo
Диалог	[tempo di mezzo]
2 параллельные строфы (4+4 или 8+*)	2. Cabaletta

*Рис. 3. Izzo F. Donizetti's Don Pasquale and the conventions of mid-nineteenth-century opera buffa // Studi musicali. — 2004. — № 2 (33). — P. 408*

Qual chi dorme e in sogno crede di veder quel che non vede	Тот, кто спит и видит сны, видит то, чего он не видит
Fra la calma e la tempesta	Между затишьем и бурей
Fra l'incudine e il martello	Между молотом и наковальней

*Рис. 4. «Пробный камень», акт II, № 23*

---

## Первая премия

# ГАРМОНИЯ «ЗВУКОВОЙ ПЛАЗМЫ» ХОРАЦИУ РЭДУЛЕСКУ

---

МАЛЮГИНА Екатерина Робертовна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

---

### ВВЕДЕНИЕ

Хорациу Рэдулеску (рум. *Horatiu Rădulescu*; 1942–2008)<sup>1</sup> — румынский композитор, представитель спектрального направления, один из самых своеобразных художников послевоенного времени, создавший собственную оригинальную концепцию сочинения музыки.

Рэдулеску занимает уникальное место в школе спектральной музыки. В отличие от своих французских коллег, Рэдулеску пришел к спектральному методу исключительно от слуха, не используя компьютерный анализ звука. Вместо технологий и рациональных расчетов, которые являются главными для французской спектральной школы, композитор углубляется в изучение звука эмпирическим путем, а также через философию и мистицизм. Его вдохновляли многие литературные источники: древняя восточная философия (Лао Цзы), современная философия и психология (Мирча Элиаде и Карл Густав Юнг).

Композитор рассматривал свой спектральный метод как «концептуальный ответ (две с половиной тысячи лет спустя) Пифагору и реализацию идей как индуистской, так и византийской музыки, которые были наиболее близки к естественному резонансу»<sup>2</sup>.

Творческое наследие Рэдулеску огромно, оно включает более 100 сочинений<sup>3</sup>. Наряду с традиционными жанрами и инструментальными составами (среди сочинений есть 6 фортепианных сонат, 6 струнных квартетов и др.) в нем присутствуют сочинения для весьма удивительных инструментов и их сочетаний, которые отражают интерес композитора к спектру звука. Среди них:

- *Twilight Intricasy* для 13 контрабасов и 679 настроенных золотых и серебряных монет, вращаемых 97 спиннерами, ор. 21;
- *Thirteen Dreams Ago* для 11×3 струнных инструментов (11 исполнителей, каждый с двумя предзаписанными дорожками, либо 33 исполнителя), ор. 26;

---

<sup>1</sup> Существует несколько вариантов написания имени и фамилии на русском языке: Горацио/Хорацио/Горациу/Хорациу Рэдулеску/Рэдулеску. Мы избираем вариант Хорациу Рэдулеску, т. к. данное написание соответствует румынско-русской практической транскрипции. Биография композитора приведена в приложении 1.

<sup>2</sup> *Gilmore B.* «Wild Ocean»: An Interview with Horatiu Radulescu // *Contemporary Music Review.* — 2003. — № 22. — P. 105.

<sup>3</sup> Список сочинений композитора приведен в приложении 2.

- *Byzantine Prayer*<sup>4</sup> для 40 флейтистов, играющих на 72 флейтах, ор. 74.

Рэдулеску обращается и к древним инструментам (гонгам, псалтериям, деревянным колоколам, теорбе и флейте-сякухати, тутьнику), и к новым, сконструированным в XX веке (Кристал-Баше, «звуковая икона»<sup>5</sup>).

В 1973 году творческий метод Рэдулеску получил теоретическое осмысление в труде *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$*  («Звуковая плазма — музыка будущего знака, или Мое высшее D opus 19 $\infty$ »)<sup>6</sup>. Помимо «Звуковой плазмы», у Рэдулеску есть еще две теоретические работы, в которых он развивает свою концепцию спектрального метода:

1985 год — *Musique de mes univers* («Музыка моей вселенной»),

2003 год — *Brain and Sound Resonance* («Мозг и звуковой резонанс»).

Поиск Рэдулеску точного обозначения спектральных идей привел к разработке нового типа нотации, который объединяет табулатурную и пространственно-временную. Такая нотация объясняется стремлением Рэдулеску отделить наш слух от зрения. Зрение, видение подчеркивает различия и границы между предметами, их контуры в пространстве, в то время как звук размыт и рассеян. Видение предполагает отстранение, дистанцирование, а слушание — напротив — погружение и пребывание внутри слушаемого. Такой подход также созвучен Гризе, который называет одним из принципов своего музыкального языка «более не сочинять нотами, но звуками»<sup>7</sup>.

**Предметом изучения** в настоящей работе становится композиторский метод Хорациу Рэдулеску. **Объект исследования** составили: текст *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$* , переведенный нами впервые, партитуры пьесы *Das Andere* и Пятого струнного квартета *Before the universe was born*.

**Научная новизна** исследования определяется уже тем, что фигура Рэдулеску впервые становится предметом специального самостоятельного исследования. Изучение его композиторского подхода и отдельных сочинений позволяет существенно обогатить картину современной музыки в музыкальной науке. **Практическая ценность** работы связана с ростом интереса к музыке Хорациу Рэдулеску среди исполнителей в России. Наша работа призвана расширить их представление о пока еще малознакомом музыкальном феномене.

**Цель** работы состоит в представлении творческого метода Рэдулеску и основных категорий его музыки. В первую очередь мы рассматриваем такое ее понятие, как «звуковая плазма», которая объединяет в себе гармонию, музыкаль-

---

<sup>4</sup> Сочинение написано в память о Джачинто Шелси. Флейтисты распределены в пространстве следующим образом: одна субконтрабасовая флейта, одна контрабасовая и одна басовая флейта, 3 альтовые флейты, 5 басовых флейт, 8, 13 и 5 обычных флейт и 3 альтовые флейты. Это создает ряд чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 5, 3, соответствующий числам Фибоначчи.

<sup>5</sup> Звуковая икона — музыкальный инструмент, созданный самим Рэдулеску. Это рояль, поставленный на бок, звук извлекается с помощью нити, пропущенной между струнами. Струны перенастраиваются по обертоновому звукоряду. «Инструмент был изобретен в Румынии, но название получил только в Париже. Он напоминал византийские иконы и был настроен в спектре си, и я сказал: “S, I, Sound Icon — звуковая икона!”» (*Gilmore B. «Wild Ocean»: An Interview with Horatiu Radulescu. P. 111*).

<sup>6</sup> Перевод данного текста приведен в приложении 3.

<sup>7</sup> Цит. по: *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну.* — М.: Московская консерватория, 2011. — С. 327.



ное время и музыкальную форму. Отдельного внимания заслуживает авторская оригинальная нотация, в которой, как в зеркале, отражается творческий метод композитора. Кроме того, важным представляется определение роли Рэдулеску в истории музыки второй половины XX века как композитора-первопроходца в области сочинения музыки на основе внутренней структуры звука. Тем самым мы преследуем цель заполнить пробел в отечественном музыкознании и прояснить переходный и, следовательно, чрезвычайно интересный период развития музыки от сериальной техники к композиции на основе спектра звука.

**Актуальность** исследования связана прежде всего с малоизученностью творчества Рэдулеску. Между тем его творческое наследие представляет собой важнейший феномен, т. к. демонстрирует нам один из первых этапов становления техники композиции на основе спектра звука, направления, которое, претерпев некоторые трансформации, вплоть до сегодняшнего дня остается наиболее плодотворным в области сочинения новой музыки.

В России творчество Рэдулеску начало открываться публике только в последнее десятилетие, когда его музыка стала включаться в концертные программы<sup>8</sup>. Однако литературы, посвященной творчеству композитора, на русском языке пока нет. Среди музыковедческих исследований можно выделить доклад о нотации в 2021 году Евгении Изотовой «Сквозь плазму звука: о нотации Хорациу Рэдулеску» в рамках научно-практической конференция «Сто лет новой музыки».

В то же время за рубежом его творчество активно исследуется. Композитору посвящен ряд статей о его творчестве и об отдельных опусах. В своей работе мы опирались на статью *У. Доэрты*<sup>9</sup>, в которой приводится анализ Пятого струнного квартета, и работу *М. Ч. Саклинга*<sup>10</sup> о спектральном методе Рэдулеску в целом, анализе пьесы *Das Andere* и ее сравнении с *Prologue* Ж. Гризе. Также использовались статьи, посвященные теоретической работе Рэдулеску *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19∞*: *Ф. Хиари*<sup>11</sup>, *Р. Хитона*<sup>12</sup> и *Б. Лунна*<sup>13</sup>. Для нас были полезны два интервью композитора с Бобом Гилмором: записанное во Фрайбурге в апреле 1996 года (*Wild Ocean*) и записанное в Амстердаме в январе 2006 года (*Intimate Rituals: works for viola*); интервью с Натали Краффт 2001 года, записанное в Кларан (*La Composition des Nuages*). Также мы обратились к подкасту Боба Гилмора о Рэдулеску *Sound Plasma and Spectral Music* 2017 года.

<sup>8</sup> Ниже приводятся все известные нам исполнения сочинений Рэдулеску в России:

1. *Khufu's serpent* для флейты, альты и духового квартета (ансамбль «Студия новой музыки», 2011).
2. Пятый струнный квартет *Before the universe was born* (квартет A&C, 2019; квартет «Студии новой музыки», 2020, *Vacuum quartet*, 2022).
3. *Das Andere* для альты соло (Анна Бурчик, 2021).

<sup>9</sup> *Dougherty W.* On Horatiu Radulescu's fifth string quartet ('Before the universe was born') op. 89 // *Tempo*. — Cambridge University Press, 2014. — № 268. — P. 34–45. — URL: <https://www.jstor.org/stable/43927979> (дата обращения: 20.03.2021).

<sup>10</sup> *Suckling M. Ch.* Radulescu: the other spectralist // *Tempo*. — 2018. — № 68. — P. 20–40.

<sup>11</sup> *Heery F.* *Sound Plasma: Horatiu Radulescu's Oto-utopia* // *Tacet*. — 2016. — № 4.

<sup>12</sup> *Heaton R.* Horatiu Radulescu, «Sound Plasma» // *Contact: A Journal for Contemporary Music*. — 1983. — № 26. — P. 23–24.

<sup>13</sup> *Lunn B.* *Sound Plasma* // *Muzikos komponavimo principai XIV: sonorizmas*. — 2014. — P. 50–53.

Работа состоит из трех глав. Первая глава посвящена теоретическим воззрениям Рэдулеску на примере его трактата *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$* . Во второй и третьей главах рассматриваются сочинения Das Andere для альтя соло и Пятый струнный квартет *Before the universe was born*.

В конце работы приведены 7 приложений, в которых содержатся биография, список произведений композитора, перевод *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$*  на русский язык, сделанный нами впервые, оглавление работы *Sound Plasma*, список сочинений Рэдулеску, упоминаемых в тексте *Sound Plasma*, авторская схема гармонического развития и формы пьесы *Das Andere* и перевод фрагментов текста «Дао дэ Цзин», использованного в квартете.

## Глава 1

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ РЭДУЛЕСКУ В ЕГО РАБОТЕ

#### *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$*

##### 1. Общие замечания

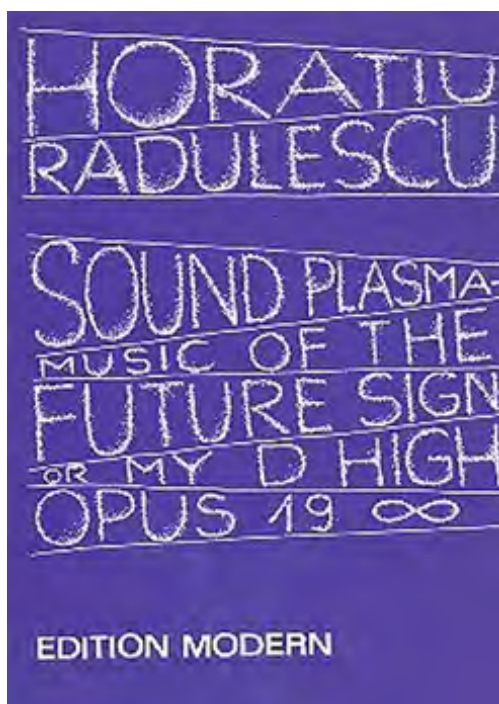


Рис. 1. Обложка *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19 $\infty$*

Работа написана в 1973 году для Копенгагенского института исследований будущего. Рэдулеску планировал защитить ее в качестве диссертации в Сорбонне, но до формата диссертационной работы она так и не была доведена. Трактат был опубликован в 1975 году издательством Modern в Мюнхене.

Любопытно, что *Sound Plasma* появилась раньше, чем ключевые для спектрализма статьи Ю. Дюфура и Ж. Гризе, хотя их положения во многом созвучны.

Первая статья Юга Дюфура «Спектральная музыка: текст-презентация»<sup>14</sup>, в которой встречается понятие «спектральная музыка», появилась лишь в 1979 году. Концепция Жерара Гризе изложена еще позже в трех основных теоретических работах: «Музыка: становление звука»<sup>15</sup>, «*Tempus ex machina: Размышления композитора о музыкальном времени*»<sup>16</sup>, а наиболее последовательно в развернутой статье «Структурирование тембров в инструментальной музыке»<sup>17</sup>.

Центральное понятие концепции Рэдулеску — «звуковая плазма». Термин «плазма» связан с одним из четырех агрегатных состояний вещества. Это ионизированный газ. Плазма не имеет формы и объема. Рэдулеску рассматривает музыку именно как плазму, т. е. физическое явление, в котором звук, гармония и текстура объединяются в единое целое.

В своем труде Рэдулеску описывает звук так, словно это живое существо. Используя метафоры, он ориентируется в первую очередь на процессы, связанные с жизнью и природой. Например, понятия ритма и метра он заменяет термином «спектральный пульс». Соединение узкочастотных полос он называет кардиограммой.

Такой подход созвучен идеям Жерара Гризе, который в своих статьях также говорит о взаимосвязи гармонического спектра с дыханием, о процессуальности, о дыхании формы<sup>18</sup> и возвращении к природе. «Для нашего восприятия гармонический спектр представляет ориентир, легко поддающийся опознанию и идеальный в том смысле, что он находится на пути от синусоидального тона (без обертонов) к белому шуму (все обертоны). Дыхание также является точкой отсчета из-за своей периодичности. Это мне позволяет создавать форму главным образом динамическую, то есть всегда направляться к конкретной точке: напряжение — расчленение — расслабление — восстановление энергии»<sup>19</sup>. Гризе так же, как Рэдулеску, разделяет два уровня восприятия и отмечает, что «важен сам путь, переход из одного качества звучания в другое, движение тембра по направлению к одному из двух противостоящих друг другу спектральных полюсов: чистого гармонического спектра, все составляющие которого сливаются, и белого шума, в котором они теряются, тонут»<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Dufourt H. La musique spectrale: texte de presentation. — Paris : Radio-France & Societe Internationale de Musique Contemporaine, 1979.

<sup>15</sup> Grisey G. La musique: le devenir des sons // Vingt-cinq ans de creation musicale contemporaine: L'itineraire en temps reel / Textes reunis et presentes par D. Cohen-Levinas. — Paris : L'itineraire, L'Harmattan, 1998. — P. 291–300.

<sup>16</sup> Grisey G. Tempus ex machine : Reflections d'un compositeur sur le temps musical 11 Entretiens. — 1988. — № 8. — P. 83–119.

<sup>17</sup> Grisey G. Structuration des timbres dans la musique instrumentale // Le timbre: Metaphore pour la composition / Textes reunis et presentes par J.-B. Barriere. — Paris : IRCAM et Christian Bourgois Editeur, 1991. — P. 352–385. — Сокр. публикация на рус. яз.: Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. и коммент. Д. Шутко // Музыкальная академия. — 2000. — № 4. — С. 113–120.

<sup>18</sup> По выражению Ю. Н. Холопова, «уже не форма воспринимается как процесс, а процесс воспринимается как форма музыкального сочинения». — Цит. по: Соколов А. С. Спектральный метод // Теория современной композиции. — М. : Музыка, 2005. — С. 553.

<sup>19</sup> Там же. — С. 516. — Коммент. Ж. Гризе к собственным сочинениям, содержащимся в электронной базе данных медиатеки IRCAM.

<sup>20</sup> Там же. — С. 313.

## 2. Внешний облик и структура работы

Работа написана на английском языке белыми рукописными буквами на пурпурной бумаге. Язык изложения довольно запутан и сложен, работа содержит множество отсылок к собственным сочинениям, психологии Карла Густава Юнга, а также большое количество математических, физических и музыкальных терминов.

Содержание становится еще более неясным из-за того, что на основной — прозаический — текст накладывается еще один — стихотворный. Этот фоновый текст Рэдулеску называет *звездной пылью*<sup>21</sup>.

Помимо *звездной пыли*, в правом углу каждого листа (включающего две страницы) есть вертикальные строки, которые заменяют обычную постраничную нумерацию. Эти вертикальные строки вместе образуют *свободную галактику*. Чтение трактата должно начинаться с любой *планеты* (под этим словом Рэдулеску понимает разделы работы) и продолжаться по спирали<sup>22</sup>. Поэзия *звездной пыли* и вертикальные строки в прямом смысле воплощают *вселенную* музыки Рэдулеску. В них содержатся названия как уже написанных на тот момент сочинений, так и произведений, сочиненных намного позже<sup>23</sup>.

Итак, есть три типа текста:

1. Основной текст.
2. Фоновый стихотворный («звездная пыль»).
3. Вертикальные стихи — «номера листов».

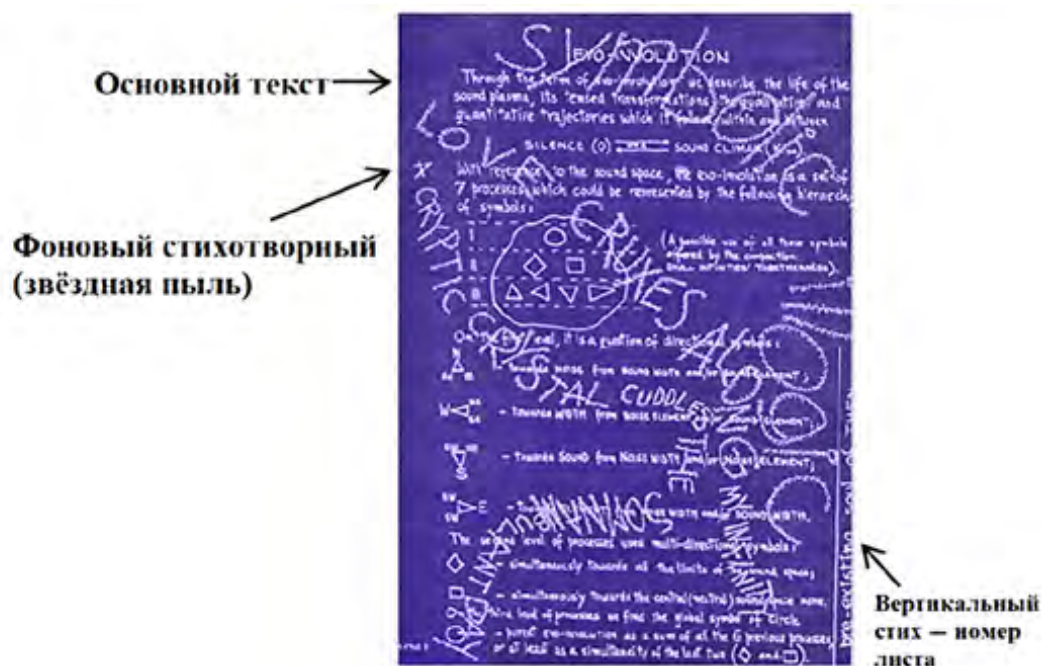


Рис. 2. *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19∞*. С. 17<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Курсивом выделены термины и высказывания Рэдулеску.

<sup>22</sup> Имеется в виду, что можно начинать читать с любой страницы и двигаться по кругу, возвращаясь к этому месту и начиная заново.

<sup>23</sup> Список сочинений, упоминаемых Рэдулеску в *Sound Plasma*, приведен в приложении 5.

<sup>24</sup> Мы добавили собственную нумерацию страниц работы Рэдулеску для корректного цитирования. Соответствие нумерации страниц и вертикальных строк приведено в приложении 4.

Основной текст работы содержит предисловие, восемь завершенных глав (каждая глава занимает один лист) и девять лишь намеченных (они схематически изображены на последнем листе в виде пустых прямоугольников с заголовком и вертикальными стихами в правом нижнем углу). При этом на последней странице полностью написан заключительный раздел в нижнем прямоугольнике.

### 3. *My D High opus 19<sup>∞</sup> как музыкальная композиция*

Кроме этого, работа *Sound Plasma — Music of the future sign or my D High opus 19<sup>∞</sup>* — это не только теоретический труд, но и музыкальная спектральная композиция, в которой основной текст работы может быть использован в качестве руководства к исполнению. Форма пьесы нефиксированная. Идея композиции заключается в непрерывном звучании в реальности или в воображении звука *d* в очень высоком регистре.

Как музыкальное сочинение, текст «Звуковая плазма» существует в виде *opus 19* (написан в 1972 году). Он включает в себя три сочинения:

1. *Requiem pour l'Azur* (1972) для 19 инструменталистов (струнные, клавишин, звуковая икона, 19 золотых и серебряных монет, 13 альтовых флейт), 19 чтецов, 19 йога-танцоров (с подключенными микрофонами) и пленки.
2. *III19-IV* — Третий струнный квартет.
3. *Opus<sup>∞</sup> — Paraconscious Einstimmenden Algebra for Stockhausen* (существует только в виде текста).

Далее мы кратко охарактеризуем каждый раздел работы Рэдулеску.

### 4. *Анализ текста*

#### *Указания и объяснения*<sup>25</sup>

Начальный раздел представляет собой своего рода предисловие. В нем Рэдулеску призывает читателя медитировать на протяжении 7 дней над 5040 комбинациями 7 слов в оригинале, составляющих название работы (*Sound Plasma — sign of the future*). Только после этого можно приступить к ее чтению. Сперва Рэдулеску объясняет идею «концепции и прозы» своей работы. В конце предисловия помещено своего рода оглавление работы — список вертикальных строк (приложение 4).

#### *Войдите в звук*

В этом разделе дан краткий критический анализ истории западной музыки. После открытия Пифагором тайны звуковых волн композиторы *на протяжении тысячелетий создавали музыку, обрабатывая звук извне, то есть объединяя звуки* [между собой]. Музыка превратилась в манипуляцию со звуками. В XX веке история приходит к исчерпанности данного способа сочинения. Однако в это время появляется музыка другого рода — музыка особого состояния. Рэдулеску приводит *Atmosphères* Лигети и *Stimmung* Штокхаузена как пример истинной музыки.

Согласно Рэдулеску, звуковая плазма побуждает исполнителя «входить» в звук и играть изнутри него. Это и есть настоящая музыка, музыка будущего.

<sup>25</sup> Дальнейшие названия подразделов в нашей работе соответствуют заголовкам текста Рэдулеску.

В ней не существует четкой атаки и снятия звуков, из-за чего длительность больше не измеряется, спектральный пульс заменяет ритм, динамика также подчиняется непрерывности.

В этом же разделе Рэдулеску вводит основные понятия своей спектральной эстетики: спектральный пульс, узкочастотная полоса, глобальные источники звука и др. Пояснения к ним будут даны в последующих разделах.

#### Координатные точки звукового компаса

Все звуки, как природные, так и музыкальные, могут быть размещены на звуковом компасе. На нем есть 2 пары противоположных точек: шум (север) — звук (юг) и широта (запад) — элемент (восток)<sup>26</sup>.

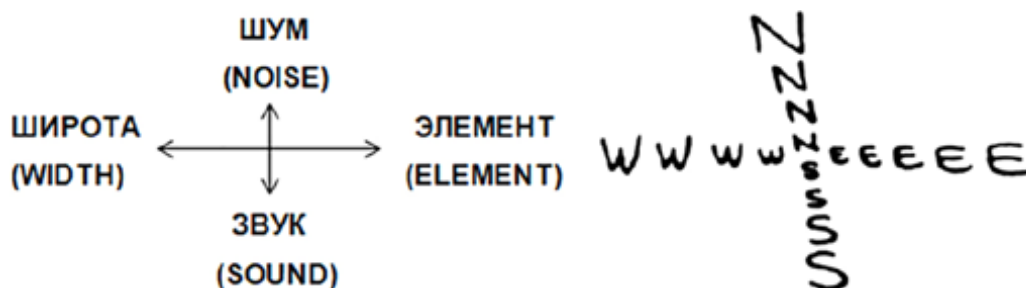


Рис. 3. Звуковой компас. Sound Plasma. С. 5<sup>27</sup>

«ШУМ означает НЕЧЕТКОСТЬ, непериодичность волны, нерегулярность, неясный спектр, смешение основных тонов и обертонов, а ЗВУКОВОЙ полюс означает ЧИСТОТУ, периодичность волны, регулярность, ясный спектр и т. д.»

Вторая пара: широта и элемент. Широта — это плотная звуковая плазма, сходная с сонорными полосами или потоками в музыке Лигети. Элемент относится к узкой полосе разреженной звуковой плазмы, это тонкая текстура, как, например, византийская монодия.

Рэдулеску показывает размещение традиционной народной музыки и природных звуков на звуковом компасе.



Рис. 4. Sound Plasma. С. 6

<sup>26</sup> Интересно, что на английском языке начальные буквы противоположных точек на звуковом компасе совпадают с названиями полюсов: North (север) — Noise (шум); South (юг) — Sound (звук); East (восток) — Element (элемент); West (запад) — Width (широта).

<sup>27</sup> Иллюстрации переведены на русский язык и представлены в негативе.

Например, белый шум — это чистый шум, т. к. в нем невозможно идентифицировать ни одного звука, и это чистая широта, т. к. это самая плотная текстура, которая может быть достигнута. Полифония — это чистый звук, т. к. отдельные голоса в ней легко распознаются, и ближе к чистой широте, т. к. текстура относительно плотная. Звук дождя Рэдулеску относит к шуму и элементу, а звук водопада, который является также шумом, наоборот, помещен в область широты.

После всех примеров композитор снова указывает на ошибочный путь истории музыки и призывает скорее приблизиться к звуковой плазме.

#### Глобальные источники

Согласно Рэдулеску, существует пять «глобальных источников звука»<sup>28</sup>.

1. Человек (вокал, дыхание и т. д.) (H — human — человек).
2. Язык и артикуляция (L — language — язык).
3. Природа. Причем к естественным звукам относится не только пение птиц или шум дождя, например, но и фольклор (N — nature — природа).
4. Инструмент или объект (I/O — instrument/object).
5. Электронные звуки (E — electronic source — электронные источники).

Их можно представить в виде волшебной руки. Они должны сосуществовать и синтезироваться для создания звуковой плазмы.

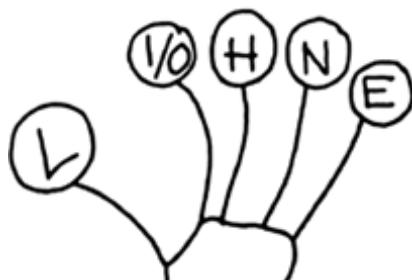


Рис. 5. Волшебная рука глобальных источников звука. *Sound Plasma*. С. 7

Рэдулеску указывает на то, что прототипом его компаса является типология личности Карла Густава Юнга<sup>29</sup>. Эта типология базируется на преобладании одной из основных психических функций — мышления, чувства, ощущения или интуиции.

Все подобные теории, основанные на бинарности/диалектике, происходят еще от древних философских учений, существующих как в культуре Востока («И Цзин» — древняя китайская «Книга перемен»), так и Запада (Аристотель, Гераклит).

Рэдулеску высоко ценил слово за его «значение, магию и фонетику, т. е. музыку»<sup>30</sup>, выделяя три аспекта слова:

- магический — как оно записано;

<sup>28</sup> Впервые эти источники встречаются в 1970 году в пьесе **Trinity, op. 8** для глобальных источников.

<sup>29</sup> Ему посвящено сочинение *Twilight Intricacy* для 13 контрабасов и 679 настроенных золотых и серебряных монет, вращаемых 97 спиннерами, op. 21.

<sup>30</sup> *Krafft N. La composition des nuages // Интервью с Хорациу Рэдулеску. — 2001. — URL: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/interviews/5-composition-nuages> (дата обращения: 06.12.2021).*

- фонетический — как оно звучит;
- смысловой — что оно означает.

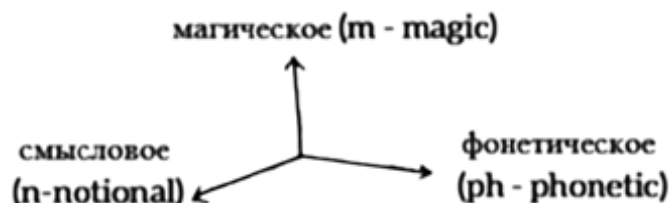


Рис. 6. Три аспекта слова. *Sound Plasma*. С. 8

Эта же схема позже будет использоваться в Пятом струнном квартете.

#### Узкочастотная полоса

Одним из главных понятий в композиции, по Рэдулеску, является узкочастотная полоса. Под этим понимается частота, расположенная в любой части слышимого спектра, которая неравномерно колеблется в пределах от  $\frac{1}{4}$  до  $\frac{3}{4}$  тона.

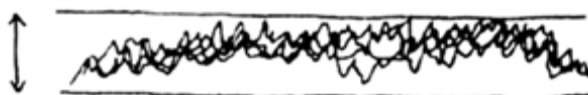


Рис. 7. Узкочастотная полоса. *Sound Plasma*. С. 9

Из нее складывается вся музыкальная ткань. *Вся форма строится на колебаниях от звука к шуму. Эта полоса излучает ореол гармоник — обертонов.*

Рэдулеску называет узкочастотные полосы, которые составляют спектр слышимого звука, *вибрирующей звуковой плазмой, живой [и] дышащей.*

#### Спектральный пульс

Спектральным пульсом называется непрерывное перетекание спектральных энергий в узкочастотной полосе.

Спектральный пульс поддерживает жизнь спектра; процессы, происходящие внутри спектра, подчиняются именно спектральному пульсу. Он заменяет понятие ритма в традиционной музыке.

*Две основные операции создают спектрально-звуковой пульс:*

- *взаимодействие нескольких глобальных источников, производящих УЧП<sup>31</sup>;*
- *переменная мультифоническая обработка одного источника.*

*В первом случае мы получаем сосуществование двух или более различных спектров, борющихся за доминирование и создание нового спектра; во втором случае либо один спектр колеблется и пытается превратиться в новый, либо из относительно стабильной УЧП образуются два или более различных и независимых спектра.*

#### Макро- и микроплазма звука

Рэдулеску выделяет два уровня звуковой плазмы: *микро* и *макро*.

Узкочастотная полоса — это *микроплазма* звука. Ее «жизнь» зависит от других присутствующих микроплазм. Они подчиняются *микропульсу*, который отвечает за изменения плазмы от звука к шуму и наоборот.

<sup>31</sup> Узкочастотная полоса.



Количество микроплазм во времени, т. е. плотность ткани, формирует макрорульс, результатом которого является *макроплазма*. Форма музыки в целом определяется макроплазмой.

Можно сделать вывод, что формообразование основывается в первую очередь на перемене спектральной плотности — от разряжения к сгущению и наоборот. Композиция очень статична, но при этом происходят постоянные изменения, заметные, как указывает Рэдулеску, только с разницей более чем три минуты.

#### *Скрывать причину и следствие, т. е. источники и параметры звука*

В этом разделе Рэдулеску рассуждает о желательном сокрытии источников звука, т. е. его происхождения, подобно тому, как это делает природа.

*Облака меняют цвет, форму и положение на небе в основном незаметно. Мы не можем определить точный момент появления звезд поздним вечером на небе и их исчезновения перед рассветом, и мы наслаждаемся ощущением колеблющегося времени.*

Рэдулеску выделяет два способа скрывать источники звука: их сосуществование и синтез. Далее описываются способы работы с различными источниками. *Взаимопроникновение процессов приводит к более высокому синтезу «МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЗДАНИЙ», сложность и полнота которых достигает природоподобного состояния, при котором все источники звука сливаются в неясное происхождение, в то время как звуковые параметры скрываются.*

#### *Эво-инволюция*

*Эво-инволюция* — термин, используемый для описания жизни звуковой плазмы и трансформаций, происходящих внутри нее. Существует 7 основных направлений, образующих иерархию.

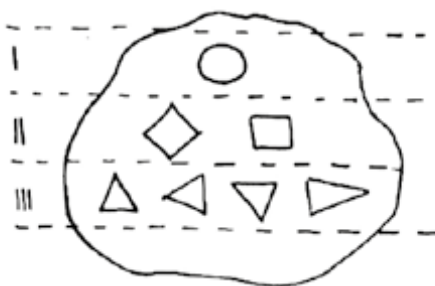
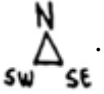

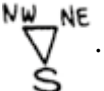


Рис. 8. Семь направлений эво-инволюции. *Sound Plasma*. С. 17

Звуковой компас также используется для отображения этих семи различных типов преобразований.

На нижнем уровне используются символы направления — треугольники:

1. В сторону шума от широты звука и/или звукового элемента — 
2. По направлению к широте от шумового элемента и/или звукового элемента — 
3. В направлении звука от широты шума и/или элемента шума — 


4. В направлении элемента от широты шума и/или звука — 

На среднем уровне используются многонаправленные символы:

5. Одновременно ко всем границам звукового пространства — 

6. Одновременно к центральному звуковому пространству — 

На высшем уровне процессов находится круг:

7. Чистейшая форма эво-инволюции, комбинация предыдущих шести процессов или по крайней мере комбинация двух предыдущих — 

Эти процессы обычно не встречаются в чистом виде. Они естественным образом проникают друг в друга.

Среди ненаписанных разделов внимание привлекает страница **Парасознание и звуковая плазма**, на которой Рэдулеску рисует схему наложения своего компаса и компас Юнга.



Рис. 9. Наложение звукового компаса Рэдулеску и компаса Юнга.  
Sound Plasma. С. 20

На последней странице Рэдулеску определяет цель и единственную причину существования музыки: «...исходящая из и устремлённая к ВЕЧНОМУ музыка СОЗДАЁТ в этот момент времени МАГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ДУШИ». Генеральную мысль концепции Рэдулеску можно сформулировать следующим образом: цель композиции — «слиться воедино и достичь звуковой микро- и макрплазмы как настоящей музыки будущего».

## Глава 2

### DAS ANDERE, OP. 49: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

#### 1. Общие замечания к пьесе

Ярким примером композиторского подхода Рэдулеску может служить его пьеса Das Andere для альтя соло<sup>32</sup>, написанная в 1984 году. Название пьесы отсылает к понятию alter ego (нем. — Das Andere). Рэдулеску, опираясь на работы

<sup>32</sup> Позже появились редакции для других солирующих струнных — скрипки, виолончели и контрабаса.

Мирчи Элиаде<sup>33</sup>, определяет alter ego как «состояние в некоторых примитивных религиях, когда вы сливаетесь воедино с Богом»<sup>34</sup>.

Пьеса представляет собой 18 минут звуковой плазмы, непрерывно спускающейся от  $g^3$  до самой низкой ноты инструмента — с. Форма и развитие строятся на постепенном освоении тембровых богатств инструмента за счет регистрового спуска.

Сам Рэдулеску пишет в предисловии<sup>35</sup> к партитуре: «Эта музыка, находящаяся на границе между партитурой и звуковым феноменом, пытается ввести в состояние транса, близкое к спиритическому сеансу, где мы могли бы вызвать наше собственное alter ego или анти-Я».

## 2. Нотация

Эта пьеса является важным этапом в творчестве Хорациу Рэдулеску. В ней композитор впервые использует изобретенную им нотацию. В легенде приводится подробное объяснение всех обозначений. В последующих сочинениях, использующих эту нотацию, объяснения даются коротко или почти отсутствуют.

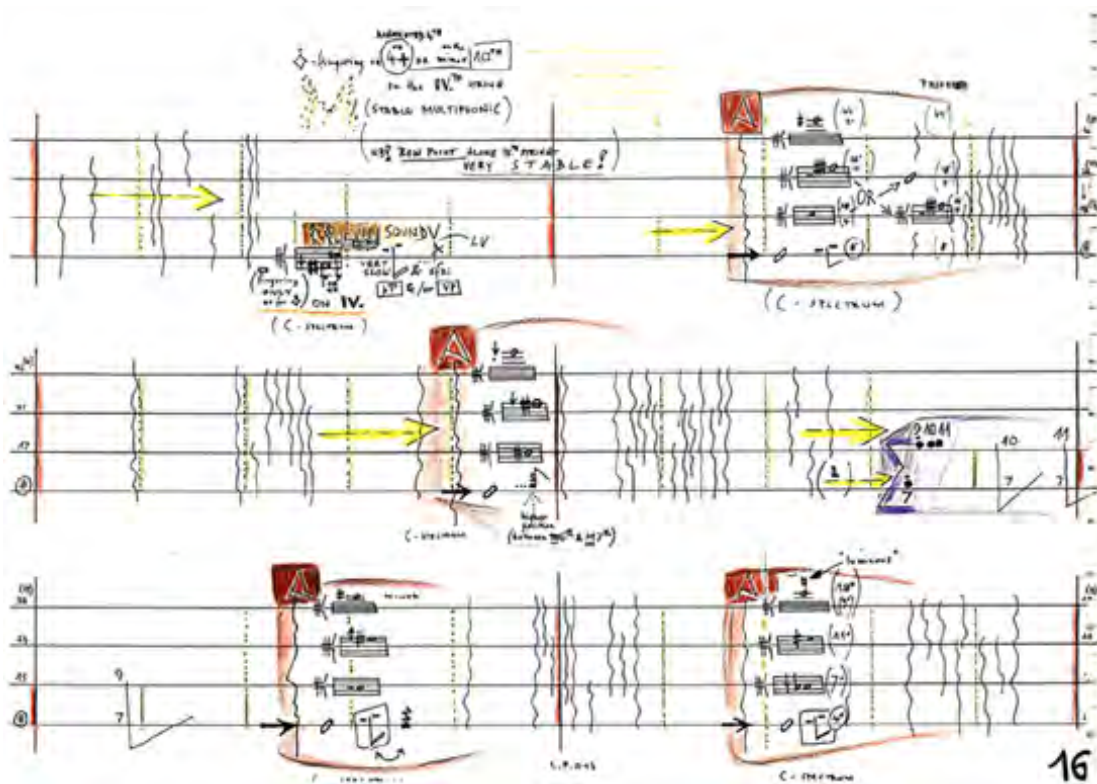


Рис. 10. Табулатурная нотация. Партитура *Das Andere*. С. 16

<sup>33</sup> Мирча Элиаде (1907–1986) — румынский философ, историк религии и писатель. Из его работ по истории религии наиболее ценными являются труды, посвященные шаманизму, йоге и исследованию мифов. Наиболее значимые работы: «Миф о вечном возвращении», «Аспекты мифа», «Трактат по истории религий» и др.

<sup>34</sup> 'Intimate Rituals: works for viola.' Horatiu Radulescu in conversation with Bob Gilmore // Примечания к вкладышу для CD Intimate Rituals, 2006. — URL: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/interviews/3-intimate-rituals-works-for-violola>.

<sup>35</sup> К партитуре есть развернутое предисловие, состоящее из 3 разделов: легенды, общих замечаний к пьесе и редукции материала  $\Sigma$ .

Таким образом, легенда к этой пьесе служит руководством к исполнению и других сочинений.

Ритм нотирован относительно реального течения времени. Каждая страница партитуры длится ровно 60 секунд (на странице размещены 3 нотных системы по 20 секунд каждая); пунктирные линии обозначают деление на 2 секунды, сплошные — на 10 секунд.

Четыре линии нотного стана соответствуют четырем струнам инструмента. На нем фиксируется не звуковысотность, а конкретное положение смычка на струне, сила нажима и скорость ведения. Иными словами, в нотах написано, где и что нужно сыграть, а не то, что будет звучать.

Таким образом, Рэдулеску отказывается от традиционных обозначений звуковысотности, ритма и динамики.

Приведем перечень обозначений в пьесе *Das Andere*.


Сила нажима [смычка на струну]:


F — *flautando* — слабая;

= — *normal* — обычная.

v — *premutato* — сильная;

Скорость ведения смычка:

 — быстрое ведение;

 — медленное ведение.

Положение смычка:

SP — *sul ponte* (непосредственно на подставке);

VP — *verso il ponte* (у подставки);

N — обычное положение;

pT — *un poco sul tasto* (ближе к грифу);

mT — *molto sul tasto* (на грифе);

MT — *moltissimo sul tasto* (высоко на грифе, если используется открытая струна, то почти в его середине, а если нет, то очень близко к пальцам левой руки).

Пустая струна обозначается как ноль на соответствующей струне: .

Для обозначения натуральных флажолетов он рисует маленький нотоносец со звучащей нотой на используемой струне, сопровождая номером обертона.

### 3. О звуковых элементах пьесы

Несмотря на протяженность пьесы, в ней используется всего лишь два музыкальных элемента:  $\Sigma$  (сигма) и A (альфа). Композитор называет их «два микромузыкальных героя».

$\Sigma$  — двухголосная мелодия из очень высоких обертонов, которая играет на двух соседних струнах. Рэдулеску пишет: « $\Sigma$  — полифония, подобная неовизантийским спектральным мелодиям двух пастухов с маленькими флейтами, напоминающими альпхорны»<sup>36</sup>. Вместо обозначения высоты Рэдулеску указывает номера обертонов, которые будут играть на каждой струне. Всего есть 6 паттернов  $\Sigma$ . В приложении к партитуре они выписаны в традиционной пятилинейной нотации, обозначены  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ,  $\delta$ ,  $\epsilon$ ,  $\lambda$ .

<sup>36</sup> Примечания к партитуре *Das Andere*. С. 1.

Рис. 11. Редукция материала  $\Sigma$  в предисловии к партитуре *Das Andere*

Например, на верхней паре струн паттерн  $\alpha$  представляет собой чередование и соединение постоянно звучащей ноты  $g^4$  (седьмого обертона) на верхней  $a$  и меняющихся 7–13 обертонов на нижней струне. В паттерне  $\beta$ , наоборот, главным является звук  $c^4$  на струне  $d$ , он чередуется с 9–11 обертонами верхней струны. Паттерн  $\gamma$  — в унисон звучащая нота  $cis^5$ . Иногда  $a$  перемежается со звуками открытых струн, Рэдулеску сравнивает это с сигналами Морзе. Паттерн  $\delta$  состоит из трех звуков: основного  $cis^4$  на верхней струне и  $c^4$ ,  $d^4$  на нижней. В составе паттерна  $\epsilon$  больше всего обертонов. Последний паттерн  $\lambda$  — секунда, образующаяся из  $e^3$  на верхней струне и  $fis^3$  на нижней.

Эти шесть паттернов на протяжении всего произведения используются на каждой из трех пар струн по очереди, что важно, т. е. шесть паттернов на верхней паре струн, шесть паттернов на средней и шесть — на нижней.

В партитуре также указываются моменты, когда должны подчеркиваться определенные обертоны. Возникает нечто подобное акцентированным двойным нотам.

Рис. 12. Материал  $\Sigma$ . Партитура *Das Andere*. С. 14

Контрастный элемент  $A$  представляет собой арпеджиато по четырем струнам в низком регистре, привносящее аллюзию на барочный стиль. В отличие от  $\Sigma$ ,

материал *A* фиксируется в нотах более определенно: в партитуре смена струн отмечена волнистой линией. Во всех аккордах есть постоянно звучащий центральный тон, который может звучать на любой из 4 струн (в партитуре помечается стрелкой). Этот звук играет как медленное тремоло. Постоянная смена смычка происходит на одной ноте, длительность звука и скорость ведения смычка варьируются то в сторону увеличения, то в сторону уменьшения. В момент смены струн к центральному тону присоединяются звуки других струн, указанных в партитуре. Аккорды строятся по принципу кольцевой модуляции — это звуковой эффект, когда сумма или разность гармоник двух звуков производит звучащий, но неиграемый третий тон. Например, на с. 17, если сложить сумму гармоник пары нижних струн (8 + 13), мы получим номер гармоники на третьей струне (21), при сложении гармоник средних струн (13 + 21) мы получаем номер гармоники на верхней струне (34).

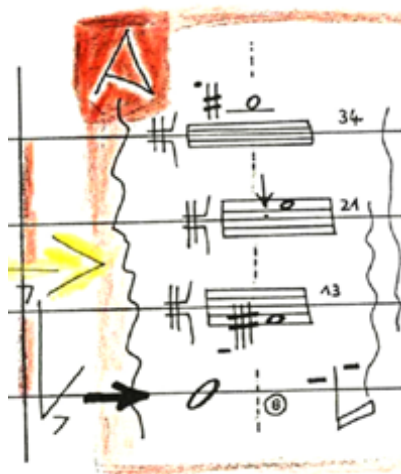


Рис. 13. Материал *A*, кольцевая модуляция.  
Партитура *Das Andere*. С. 17

Поскольку материал *A* представлен во всей пьесе только в низком регистре, генеральный спуск в пьесе осуществляется за счет материала  $\Sigma$ . В результате поочередного использования трех пар смежных струн получается транспозиция материала  $\Sigma$  дважды на квинту вниз.

Стоит отметить, что к традиционному обозначению динамики (*fff*) Рэдулеску обращается всего лишь два раза за всю пьесу — в кульминационные моменты. В остальных частях пьесы динамика рождается естественным путем, в зависимости от тех или иных манипуляций исполнителя с инструментом. Например, в материале  $\Sigma$  при подчеркивании обертонов акценты возникают естественным путем из-за смены направления смычка — динамика увеличивается. В материале *A* усиление динамики происходит во время смены струн.

Также Рэдулеску использует два собственных приема<sup>37</sup> игры в этой пьесе:

<sup>37</sup> До *Das Andere* эти техники встречаются в *Credo* (1969), *Everlasting Longings* (1971), *Thirteen dreams ago* (1978) и *Ecou Atins* (1979). Рэдулеску говорит, что *Iubiri* (1981), *Awakening Infinity* (1983) и *Ecou Atins* проложили путь к *Das Andere* и являются «старшими сестрами» этого сочинения (*Intimate Rituals: works for viola. Horatiu Radulescu in conversation with Bob Gilmore // Примечания к вкладышу для СВ Intimate Rituals, 2006. — URL: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/interviews/3-intimate-rituals-works-for-viola>*).

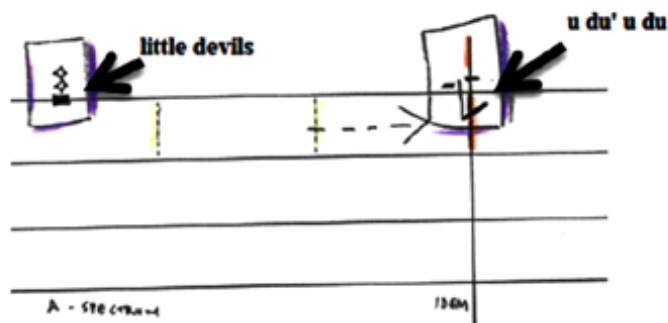


Рис. 14. Приемы «little devils» и «u du u du». Партитура *Das Andere*. С. 5

- 1) «*little devils*» (рис. — дьяволята). При исполнении этого приема скорость смычка должна быть очень высокая, положение — у подставки. Из-за неплотного нажатия пальцем левой руки возникают искусственные флажолеты, сочетающиеся со звуком открытой струны. Этот прием композитор относит к материалу  $\Sigma$ ;
- 2) «*u du u du*»<sup>38</sup>. Рэдулеску описывает эту технику следующим образом: «правая рука сильно напряжена, а смычок отскакивает от двух воображаемых стен. Обязательно должен быть слышен звук прикосновения волоса смычка к струне»<sup>39</sup>.

#### 4. Гармония пьесы

Рэдулеску в своей статье *Brain and Sound Resonance*<sup>40</sup> приводит авторскую схему структуры *Das Andere*. На уровне микроформы композитор выделяет 49 модулей (музыкальных событий), на уровне макроформы — семь разделов (приложение 6). В упрощенном виде схема представлена на рис. 15.

I раздел				II раздел				III раздел									
0	1	2	3	4	5	6	7	8	10								
1	2	3	4	5	6	7	8	11	12	14	15	16	18	19	20	21	22
D				A	D	A	D	A	G	A	F#	F#+	F	D		E	

Рис. 15. Схема формы *Das Andere*

<sup>38</sup> Звукоподражательное название, придуманное виолончелистом Роханом де Сарамом. Впервые прием был использован в сочинении *Iubiri* 1981 года.

<sup>39</sup> Примечание к партитуре *Das Andere*. С. 2.

<sup>40</sup> *Rădulescu H.* Brain and sound resonance. The world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music // *The Annals of the New York Academy of Sciences*. — 2003. — № 999. — P. 322–363.

IV раздел				V раздел				VI раздел		VII раздел							
11		12		13		14		15		16				17 18			
23	24	26	27	29	33	35	36	38	40	44	45	47	49				
G				G/ G#	G		C	D#+	C								

Рис. 15 (продолжение). Схема формы *Das Andere*

Цифры над модулями обозначают страницы партитуры и минуты звучания соответственно. Серым цветом обозначается материал  $\Sigma$ , белым — материал A, черным — каденции.

Каждый модуль в *Das Andere* имеет подразумеваемую, но реально не звучащую основу — басовую ноту, которая будет включать все высоты модуля в свой обертоновый ряд. Для модулей  $\Sigma$  — это нижняя из двух струн. В модулях A гармонии образуются с помощью излюбленной техники Рэдулеску «самогенерирующих функций» или кольцевой модуляции: одна пара обертонов проецирует свою сумму и разность тонов, чтобы образовать аккорд уже из четырех звуков. Все они указаны в партитуре (рис. 13).

Гармонический план спектров вполне вписывается в классическую форму, в которой чередуются в разной степени устойчивые и неустойчивые разделы.

Первый раздел	Устойчивый	D
Второй раздел	Менее устойчивый	A, D, G, каденция на A
Третий раздел	Самый неустойчивый	F#, F##, F, D, E
Четвертый и пятый разделы	Предыкт	G, G#
Шестой и седьмой разделы	Реприза-кода	C

В результате образуется трехчастная структура: переход от стабильности (I–II разделы) к нестабильности (III–V раздел) и обратно (VI–VII). I раздел может трактоваться как массив «тоники», II — массив «доминанты», III–V разделы — уход в далекие спектры; последние две пары разделов соотносятся как «доминанта» и «тоника» и могут восприниматься как «доминантовый» предыкт и реприза. Если рассматривать звуковысотную сторону пьесы (см. третий столбец таблицы), то можно сделать вывод, что ее спектральная гармония опирается исключительно на строение инструмента, а точнее на его строй — от верхней пары струн (D-A) в первом разделе до нижней (C-G) в последних двух. Именно поэтому реприза-кода звучит не в спектре D, как это было в начале, а на нижней струне — в спектре C.

Рассмотрим строение пьесы более подробно.



### 5. Анализ

Первый раздел построен полностью на использовании материала  $\Sigma$  (первых пяти паттернов;  $\gamma$  в двух вариантах) на паре верхних струн<sup>41</sup>. Долгое пребывание в спектре  $D$  придает устойчивость этому разделу.

Первый раздел					
1	2	3	4	5	6
$\Sigma$ ( $\alpha$ )	$\nu$ ( $\beta$ )	$\Sigma$ ( $\gamma$ )	$\Sigma$ ( $\epsilon$ )	$\Sigma$ ( $\gamma$ + откр. струны) Морзе	$\Sigma$ ( $\delta$ )
D					

Второй раздел начинается с появления контрастного материала  $A$  и смены спектра на  $A$ . В этом разделе главенствует все же материал  $\Sigma$ . Происходит чередование спектров  $A$  и  $D$ , перед каденцией —  $G$ .

Второй раздел								
7	8 (=6)	9	10	11	12	13	14	15
A	$\Sigma$ ( $\delta$ )	little devils	u du u du	$\Sigma$ ( $\lambda$ )	A	little devils	A	каденция
A	D	A		D		A	G	A

«Каденция» — «предчувствие конца»<sup>42</sup>, как обозначает Рэдулеску, возникает в модуле 15 за счет внезапного снижения активности, фактически отсутствия материалов  $A$  и  $\Sigma$ . Внимание сосредотачивается в этот момент именно на спектре. Звучит чистая квинта  $A$ - $E$  в результате сочетания открытой первой струны и девятого обертона ( $E$ ) на второй струне. Этот же прием повторно будет использоваться в заключительном модуле.

В третьем разделе появляются новые спектры, используется только материал  $A$ . Спектры основных тонов, находящихся на расстоянии чистой квинты и чистой кварты, из-за природы обертонового звукоряда имеют много совпадающих обертонов. Здесь же Рэдулеску использует сначала микрохроматические интервалы между основаниями спектров, затем большую терцию. Их спектры вовсе не совпадают, из-за чего этот раздел самый неустойчивый. Также он контрастирует с предыдущими разделами из-за смены регистра на нижний.

Третий раздел						
16	17	18	19	20	21	22
A	A	A	A	$A' \leftrightarrow A''$	A	A
F#	F##	F	D			E (минорная терция)

В шестнадцатом модуле используется аккорд Таароа. Таароа-аккорд, появившийся впервые в пьесе «Таароа» (1969), встречается в ряде более поздних произведений Рэдулеску, включая Вторую фортепианную сонату, Das Andere, Пятый струнный квартет и др. Аккорд появляется в различных видах от сочине-

<sup>41</sup> На схеме серым цветом обозначается материал  $\Sigma$ , белым — материал  $A$ , черным — каденции, в которых оба материала не используются.

<sup>42</sup> Авторское обозначение на схеме (Rădulescu H. Brain and sound resonance. The world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music // The Annals of the New York Academy of Sciences, 2003. — № 999. — P. 348).

ния к сочинению. Это не определенный аккорд, а, скорее, аккордовый принцип, основанный на кольцевой модуляции (рис. 16): сложение 15-го и 17-го обертона образуют 32-й комбинационный тон, эти три обертона сливаются, сильный контраст и неустойчивость вносит 48-й обертон, не имеющий связи с вышеперечисленными тремя.

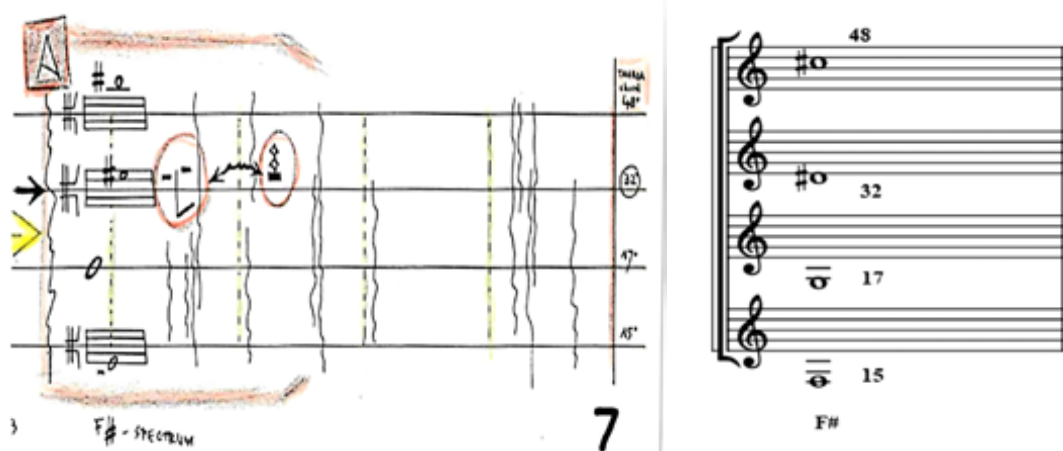


Рис. 16. Таароа-аккорд. Партитура *Das Andere*. С. 7. Редукция

Четвертый и пятый разделы полностью выдержаны в спектре G. В модуле 23 впервые появляется традиционное обозначение динамики *fff*, также Рэдулеску помечает этот модуль как *babushka-voice* из-за хриплого звучания. В модуле 24 материал  $\Sigma$  переходит с верхней пары струн на среднюю, из-за чего регистровый контраст ослабевает.

Четвертый раздел					Пятый раздел						
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
A	$\Sigma$ ( $\gamma$ ) Морзе	A	$\Sigma$ ( $\beta$ )	$\Sigma$ ( $\epsilon$ )	A	$A' \leftrightarrow A''$	$\Sigma$ ( $\lambda$ )	A	$\Sigma$ ( $\delta$ )	$\Sigma$ ( $\alpha$ )	A
G					G	$G \leftrightarrow G^{++}$	G				

Начиная с шестого раздела материал  $\Sigma$  звучит на паре нижних струн. В модуле 35 снова появляется динамика *fff*, пометка *alphorns*. В модуле 36 последний раз спектр меняется на  $D^{++}$ .

Шестой раздел		
35	36	37
$\Sigma$ ( $\epsilon$ )	$A' \leftrightarrow A''$	$\Sigma$ ( $\gamma$ ) Морзе
C	$D^{++}$	C

Долгое выдерживание одного спектра C в седьмом разделе придает ощущение репризы.

Седьмой раздел											
38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
A	мультифоника	A	A	$\Sigma$ ( $\beta$ )	A	A	$\Sigma$ ( $\alpha$ )	A	$\Sigma$ ( $\delta$ )	$A \leftrightarrow \Sigma$ ( $\lambda$ )	$A + \Sigma$
C											

В модуле 39 первый и единственный раз в пьесе появляется мультифоник. В 48-м — предпоследнем — модуле *little devils* материал  $\Sigma$  встраивается в материал *A* путем быстрого чередования. Таким образом, границы между двумя материалами стираются. В модуле 49 происходит постепенное сужение трех верхних голосов до объема чистой квинты. В своей схеме Рэдулеску обозначает этот момент как «СОБОРНЫЙ ЗВУК». Таким образом, возникает ассоциация со священным пространством.

Пьеса *Das Andere* — яркий пример нового подхода к сочинению музыки как созданию *плазмы звука*, характерного для Рэдулеску. Это проявляется в динамике, смене регистра, продолжительности модулей и др. Все изменения происходят очень медленно, почти незаметно. На уровне макроформы можно отметить тенденцию к сокращению продолжительности модулей, материал меняется все чаще, и пульс, таким образом, учащается. Сравнивая «электрокардиограмму» динамики материала  $\Sigma$  (рис. 17) и график продолжительности модулей (рис. 18), можно сделать вывод, что микроформа проецируется на макроформу — происходит учащение пульса.

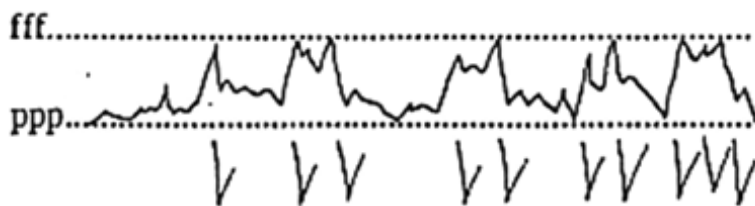


Рис. 17. «Электрокардиограмма» динамики материала  $\Sigma$ . Примечание к партитуре. С. 1

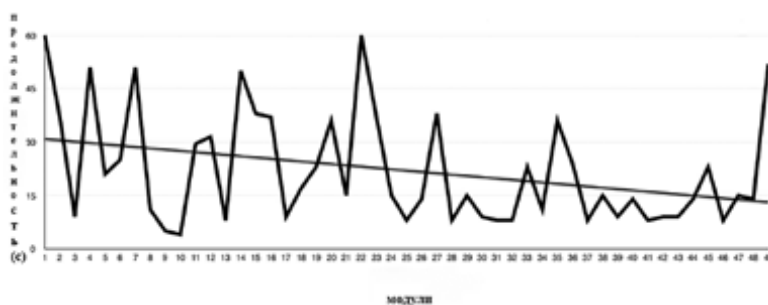


Рис. 18. Продолжительность модулей<sup>43</sup>

Название пьесы, ее легенда и музыкальное развитие наводят на размышления о параллели с психологией Карла Густава Юнга, на которую Рэдулеску часто ссылается в своих сочинениях. Другой (*das Andere*) — это тень, которой в юнгианской психологии следует противостоять и интегрировать на пути к индивидуации<sup>44</sup>. Материалы *A* и  $\Sigma$  появляются в этих противоположных отношениях и, не претерпевая каких-либо внутренних изменений, в конечном итоге интегрируются в «соборное звучание» последней страницы пьесы. Эта символика напоминает об

<sup>43</sup> *Suckling M. Ch. Radulescu: the other spectralist // Tempo. — 2018. — № 68. — Example 8.*

<sup>44</sup> Индивидуация — процесс становления личности, происходящий путем взаимодействия индивидуального сознания и коллективного бессознательного. Представляет собой процесс психологического развития, заложенных индивидуальных предрасположенностей, делающего человека тем определенным отдельным существом, каким он потенциально способен стать.



обозначает снятие звука, а лига — наоборот — время его звучания. Также об-новлены обозначения, связанные с использованием смычка: положение смычка на струне обводится в прямоугольник, а сила нажима — в овал.

Партитуру квартета предваряют несколько страниц с примечаниями композитора. На первой странице представлена схема скордатуры инструментов. Согласно ей, открытые струны уже являются обертонами определенных гармонических спектров. Например, нижняя струна первой скрипки — это звук фа дизь -13,69 центов, который представляет собой пятый обертон в спектре ре, и т. д.

За ней следует страница с неясным содержанием, на которой указано количество страниц (29), а также спектры, задействованные в композиции. Графы «временные единицы», «порядок вступления», «синхронность», «воспроизведение звука», «гармоническая плотность» и «типы внутренних структур» не заполнены. Поэтому мы предполагаем, что страница оформлена не до конца.

Третья страница — схема трех аспектов слова, которые нужно реализовать в звуке<sup>45</sup>, уже встречающаяся в *Sound Plasma* (подробнее об этом см. с. 17). Четвертая и пятая страницы представляют собой нотные листы, на которых традиционной нотацией записаны обертоны всех спектров, задействованных в пьесе. На заключительном листе изложена легенда.

### 3. Гармонический спектр, лежащий в основе квартета. Музыкальная ткань

В нижнем левом углу практически всех страниц партитуры Рэдулеску обозначает спектр. Важно, что пребывание в одном спектре длится ровно минуту — страницу. В квартете используются 6 основных спектров: H, C, D, E, G, A. На некоторых страницах используются меняющиеся спектры, их композитор помечает звездочкой. Если страница содержит звуки с неопределенной высотой (например, большое глиссандо), то Рэдулеску вовсе не обозначает спектр.

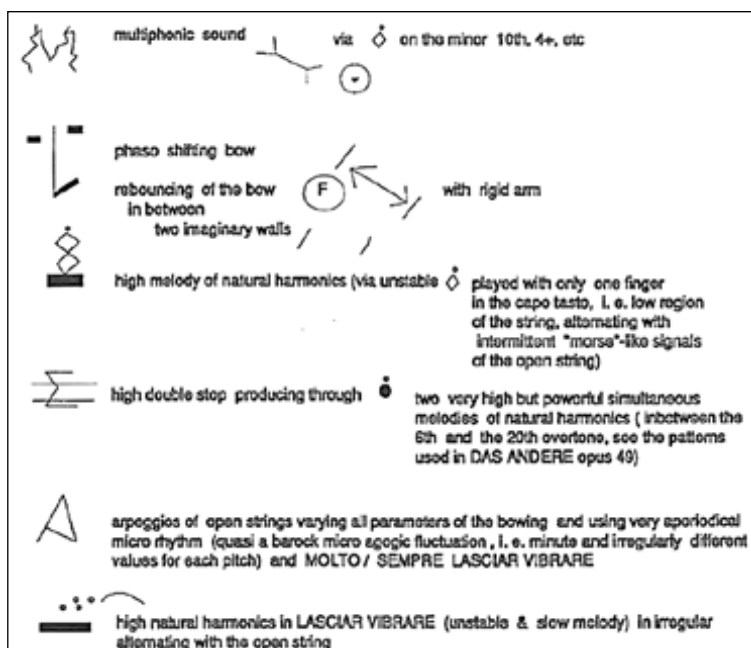


Рис. 20. Легенда. Примечания к партитуре Пятого струнного квартета. С. 6

<sup>45</sup> Рэдулеску предписывает исполнителям реализовать в звуке три направления слова: мысль-идею, символическую магию письма и ритм.

Из-за ансамблевого состава музыкальная ткань развивается в пяти направлениях:

- 1) движение по обертоновому звукоряду;
- 2) регистр;
- 3) активность внутреннего движения;
- 4) плотность ткани;
- 5) синхронность исполнения двух элементов.

В отличие от пьесы *Das Andere*, в которой музыкальный материал основывается на двух элементах, в квартете можно выделить шесть элементов. Они перечислены в легенде.

1. Мультифоник, включающий звук в нижнем регистре и его обертоны, звучащие с достаточно грубым треском.
2. Прием «u du u du», который связывается со сменой смычка.
3. «Little devils» — быстрое чередование обертонов в очень высоком регистре, из-за напряженной правой руки звучат акценты. Высокая активность, верхний регистр.
4.  $\Sigma$  — двухголосная мелодия из высоких обертонов, исполняемая на паре смежных струн. Активные.
5. *A* — арпеджиато по струнам.
6. Медленное чередование обертонов в высоком регистре. Активность невысокая.

Важно, что события чаще не имеют четких границ, как это было в *Das Andere*, а меняются, наслаиваясь друг на друга. Однако в кульминационные моменты есть четкое начало и завершение.

#### 4. Связь текста с ритмическим оформлением

HORATIU RADULESCU opus 89 V TH STRING QUARTET

**hope and fear are both phantoms that arise from thinking of the self**  
when we don't see the self as self, what do we have to fear?  
**see the world as your self** **love the world as your self**

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It features four staves: Violino 1°, Violino 2°, Viola, and Violoncello. The score is annotated with various markings, including arrows, boxes, and handwritten notes. A prominent red box highlights a section of the Violino 1° staff, containing the text 'love the world as your self'. Other annotations include 'FOR ALL', 'SUBTLY', and 'ONLY'. The page number '13' is visible in the bottom right corner.

Рис. 21. Партитура Пятого струнного квартета. С. 13

В легенде обозначены два типа соотношения литературного текста и музыкальной ткани:

- 1) вертикальная линия в прямоугольнике — исполнители должны играть синхронно;
- 2) косая линия в прямоугольнике — асинхронно.

Использование фраз из «Дао дэ Цзин» оказывает большое влияние на метрическое устройство квартета. На некоторых страницах Рэдулеску выписывает ритм в партиях музыкантов, совпадающий с ритмом строк, расположенных выше. Чаще всего это происходит в кульминационные моменты. Например, на странице 13 Рэдулеску выписывает 2 группы по три восьмых, которые соответствуют фразе «Love the world, as yourself» («Люби мир, как себя [самого]»).



love the world as your self

В некоторых случаях отражение текстовых фраз, как нам кажется, можно найти в музыке, хотя Рэдулеску напрямую не указывает на это. Так, например, на первой странице три фразы соответствуют трем музыкальным событиям: «the unnamable is the eternally real» («безымянное есть неизменно существующее»), «darkness within darkness» («тьма в темноте») и «the gateway to all understanding» («путь к всеобщему пониманию»).

HORATIU RADULESCU opus 89 V TH STRING QUARTET


**1 the unnamable is the eternally real**  
**2 darkness within darkness** **3 the gateway to all understanding**

© 1989 by LUCERNO PRINT 1


Рис. 22. Партитура Пятого струнного квартета. С. 1

## 5. Форма

В квартете можно выделить шесть разделов (рис. 23). Окончание разделов чаще всего определяется выявлением ритма текста в музыке квартета (рис. 21). Однако в пятом разделе прямой связи нет, но на этой странице появляется текст, аналогичный названию квартета, а значит, это важная граница в форме.

№ страниц	Первый раздел (устойчивый)					Второй раздел (неустойчивый)				
	стр.1	стр.2	стр.3	стр.4	стр.5	стр.6	стр.7	стр.8	стр.9	
Спектр	C	G	D	Таароа	E	A	H		E→D	A
Текст	«hold on to the center»					«do your work, then step back»				

Третий раздел (устойчивый-реприза)					Четвёртый раздел					
стр.10	стр.11	стр.12	стр.13	стр.14	стр.15	стр.16	стр.17	стр.18	стр.19	
C→A	D	E		не обозначен	не обозначен	D+G#	Таароа	C	не обозначен	A
«love the world, as yourself»			«but you can be it»						«stay at the center of the circle»	



Пятый раздел (самый неустойчивый)					Шестой раздел (кода)				
стр.20	стр.21	стр.22	стр.23	стр.24	стр.25	стр.26	стр.27	стр.28	стр.29
G	H	A→D→G→C	не обозначен		A	не обозначен	D	C	
«before the universe was born»					«it can't be improved»				

Рис. 23. Аналитическая схема Пятого струнного квартета *Before the universe was born* Хорациу Рэдулеску

Кроме того, большинство разделов оканчиваются на звучании спектра А (разделы 1, 2, 4, 5), а два раздела завершаются на неопределённых спектрах (3-й и 6-й). Многие каденции имеют тематические, фонические и текстовые арки.

Как и в любой спектральной композиции, форма строится на перемене спектральной плотности — от разряжения к сгущению и наоборот. С точки зрения устойчивости по отношению друг к другу разделы имеют следующие функции:

1-й раздел — устойчивый
2-й раздел — менее устойчивый
3-й раздел — устойчивый, воспринимается в качестве репризы 1-го раздела
4-й раздел — менее устойчивый, есть черты искаженной репризы 1-го раздела
5-й раздел — самый неустойчивый, кульминация всей формы
6-й раздел — кода

## 6. Анализ

### Первый раздел — устойчивый.

Первый раздел					
№ страницы	1	2	3	4	5
Спектр	C	G	D	E	A

Квартет начинается со звучания альты и виолончели в низком регистре, постепенного освоения спектра С. На их фоне возникают «little devils» скрипок в верхнем регистре. На протяжении второй страницы происходит обратный процесс: на начальные медленные обертоновые мелодии альты и виолончели в высоком регистре накладывается звучание скрипки и альты в малой октаве, к которым после прибавляется солирующая вторая скрипка с паттерном материала Σ.

После противостояния низких струнных (Таароа-аккорд, рис. 24) и скрипок появляется материал, напоминающий начало: на звучание альты и виолончели в низком регистре накладываются «little devils» скрипок.





Рис. 24. Таароа-аккорд. Редукция

Перед каденцией ткань становится почти прозрачной, что имеет отражение в тексте: «eternal void» — бесконечная пустота. Кульминация-каденция первого раздела построена полностью вокруг звука  $a^3$ . Рэдулеску прибегает к приему арпеджиато по 4 струнам, но звучит лишь одна высота. Начиная с постепенного crescendo, усиленным поочередным вступлением инструментов, Рэдулеску достигает унисона и синхронности. Несмотря на звучание одной высоты, плотность становится концентрированной из-за одновременного применения всех 16 струн.

**Второй раздел** менее устойчив.

Второй раздел			
6	7	8	9
H		E→D	A

Развитие перемещается в нижний регистр, интенсивность движения спадает. На фоне тянущихся обертонов звучат многочисленные мультифоники у всех четырех инструментов.

Медленные мелодии высоких обертонов изначально у виолончели и второй скрипки, затем появляются в различных комбинациях инструментов в постоянно меняющихся спектрах: G, C, C#, C, C#. Далее звучит элемент «little devils» в партии первой скрипки, регистр постепенно спускается, вместе с этим увеличивается плотность ткани.

На странице 8 активность и плотность резко снижаются: секунда  $d^3 - e^3$  медленно сползает до секунды  $ais^2 - h^2$ . С изменением спектра с E на D музыка


**Спектр А**

Рис. 25. Кульминация второго раздела. Редукция

приобретает сумрачный характер. Спокойствие прерывает кульминационный момент данного раздела — звучит синхронно ритмизованная фраза «do your work, then step back» («выполни свою работу, затем отступи»).

После на этом материале происходит рассинхронизация и переход на прием «little devils». Раздел заканчивается спектральным пятном.

**Третий раздел** воспринимается как реприза. В начале интенсивность движения резко падает и выдерживается долгое время.

Третий раздел				
10	11	12	13	14
C	D	E		Не обозначен

Звучание альта и виолончели в низком регистре в спектре C образует арку с началом. На этот раз Рэдулеску прибегает к следующему приему: смычок просовывается под струны, затрагивая волосом только нижнюю и верхнюю, а на открытой струне путем поочередного касания двух пальцев возникает пульсирующая мелодия. На это звучание, как и в начале, накладываются медленные мелодии обертонов скрипок в верхнем регистре.

На странице 11 обращает на себя внимание текстовая арка со второй страницей: «being and non-being create each other» («бытие и небытие порождают друг друга») и «we work with being, but non-being is what we use» («мы работаем с существующим, но несуществующее — это то, что мы используем»).

Кульминация третьего раздела начинается с резкого спада энергии — звучания по пустым струнам. Постепенно из-за учащения пульса и добавления обертонов плотность ткани возрастает. Кульминационным моментом является синхронная ритмизация фраз: «see the world as your self» («смотри на мир, как на себя самого»); «love the world as your self» («люби мир, как себя самого»), но из-за плотности фактуры (используются все открытые 16 струн) это трудноразлично на слух. Общим с каденцией первого раздела является использование приема арпеджиато по четырем струнам с постепенным внутренним ускорением, но если в первый раз все строилось вокруг одной высоты, то здесь музыкальная ткань намного плотнее за счет использования 16 звуковысот.

Связкой между страницами 13 и 14 является секунда  $d^3 - e^3$  у скрипок — главный элемент страницы 14. Неодновременное звучание  $d^{\#3}$  постепенно приходит к синхронному и ясному ритму фразы «you can't know it, but you can be it» («ты не можешь знать этого, но можешь быть этим»), оставаясь в тихой динамике и спокойном движении. Таким образом, кульминация раздваивается на динамическую (с. 13) и смысловую (с. 14).

**Четвертый раздел** отделен от предыдущего продолжительной цезурой. Менее устойчивый, он является искаженной репризой первого раздела.

Четвертый раздел				
15	16	17	18	19
Не обозначен	D+G# Таароа	C	Не обозначен	A

В начале заметна зеркальность. Страница 15 строится на звучании вокруг одной высоты, что было материалом каденции. Основным элементом страницы


16 является Таароа-аккорд, который использовался уже на третьей странице. Страница 17 построена на движении от низкого регистра вверх по обертоновому звукоряду в спектре С, создавая арку с началом квартет. После зеркальность нарушается — звучит три хаотичных спуска материала  $\Sigma$  — и каденция.

Страница 16 полностью строится на чередовании двух Таароа-аккордов: в спектре  $D$  и  $G \frac{1}{2}\#$ . Сначала активность минимальная, с течением времени это чередование учащается, происходит остановка на втором аккорде. Первый аккорд из-за асинхронности производит мерцающий эффект. Второй же, напротив, из-за quasi-синхронности звучит очень мрачно. Можно отметить, что такая музыкальная выразительность может быть связана с текстом: в первой фразе говорится о чуде Дао, во второй упоминается смерть.

Перед каденцией звучат три нисходящих хода, основанных на материале  $\Sigma$ . С каждым разом диапазон спуска увеличивается. Плотность ткани возрастает, т. к. паттерны  $\Sigma$  четырех инструментов наслаиваются друг на друга. Это хаотичное, немного пугающее нисходящее движение объясняется в тексте «when the great Dao is forgotten» («когда великое ДАО забыто»).

Каденция так же, как в первом разделе, сосредоточена на звуке  $a$ . Сначала альт вступает с ритмом фразы «throw away holiness and wisdom» («отказаться от святости и мудрости»). Затем на звуковисотность  $a$  наслаиваются медленные обертоновые мелодии скрипок и виолончели, а также «little devils» на паре нижних струн альты. Раздел завершается ритмизацией фразы «stay at the center of the circle» («оставаться в центре круга»), играемой синхронно, но с сохранением собственного материала в каждом голосе. Помимо фонической арки (звучание  $a$ ) возникает также текстовая арка «hold on to the centre» («держаться в центре») и «stay at the center of the circle» («оставаться в центре круга»).

**Пятый раздел** является самым неустойчивым во всей форме.

Пятый раздел					
20	21	22	23	24	25
G	H	A→D→G→C	Не обозначен		A

Раздел начинается с движения вверх по обертоновому звукоряду постепенно разрастающегося спектра  $G$  (рис. 26). Текст содержит яркую метафору для

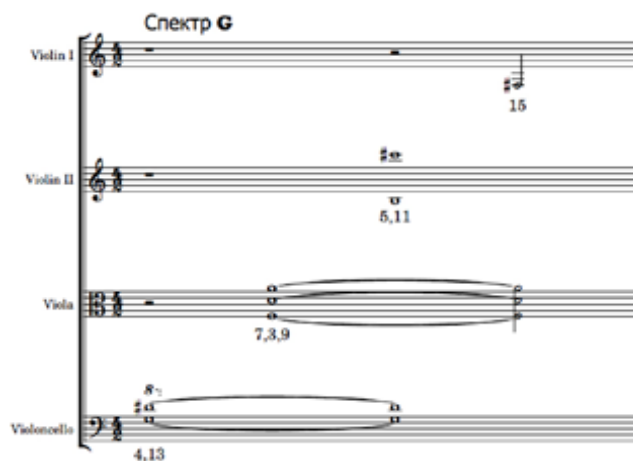


Рис. 26. Движение внутри спектра  $G$ . Редукция

описания состояния музыкальной ткани. Фраза «I drift like a wave on the ocean» («я дрейфую, словно волна в океане») находит выражение в автономности каждого материала, несмотря на очень плотную ткань; а слова «I blow as aimless as the wind» («я дую беззаботно, подобно ветру») соотносятся с диапазоном спектра, который сравнивается с величию ветра, а звучание высоких обертонов напоминает его завывание.

На странице 21 на фоне мерцающих обертонов, сливаясь с ними, звучит мелодическая линия, передаваемая от инструмента к инструменту. Внизу страницы Рэдулеску выписывает ее.




Рис. 27. Редукция мелодической линии

После пребывания в низком регистре и постоянной смены спектров  $G \rightarrow D \rightarrow G \rightarrow C$  достигается первоначальный спектр  $C$ , но без «little devils», что придает еще больше эффект естественности и глубины. Интересно, что в тексте речь идет о перерождении (reborn) и можно услышать напоминание о начале квартета.

Кульминация квартета выстроена следующим образом: все инструменты начинают играть в унисон  $fis^3$ , далее следуют три волны, которые с каждым разом все больше расширяют поле вокруг  $fis$ . Далее в спектре  $E$  звучит пронзительная секунда  $d-e$  у первой и второй скрипки, к ней присоединяются тремоло высоких обертонов. Переход в спектры  $Fis$  и  $Gis$  звучат мягче из-за смены регистра на низкий. Каденцию готовит движение по пустым струнам в спектре  $G$  у альты и виолончели, чем начинался этот раздел. Постепенно внутреннее движение возрастает. В тексте цитируется название квартета: «Before the universe was born» («До рождения вселенной»).

**Шестой раздел** представляет собой коду.

Шестой раздел			
С. 26	С. 27	С. 28	С. 29
Не обозначен	D	C	

После кульминации происходит резкий спад энергии. Движение вверх по обертоновому звукоряду медленным глиссандо сменяет материал  $\Sigma$  у скрипок синхронно. На них накладывается басовая основа —  $D$  у виолончели и ведущий голос — альт с обертоновой медленной мелодией. Все сливается в синхронное звучание. Квартет завершается близко расположенными микрохроматическими кластерами в очень высоком регистре, которые постоянно пульсируют, образуя острое биение. Постепенно голоса приходят к синхронности.

Основной вектор этого сочинения, как и творчества Рэдулеску в целом, направлен в сторону глобализации, масштабности. Композитор воссоздает процесс эволюции огромного мира — целой вселенной, начиная «до рождения». Воплощению этой космической по масштабам идеи, безусловно, способствует обращение

к одному из важнейших древних трактатов «Дао Дэ Цзин». Благодаря глубине замысла и едва заметному разворачиванию времени в этом квартете, слушатель погружается в звук, созерцая и пребывая в нем. В этом и заключается основное положение концепции «звуковой плазмы» Хорациу Рэдулеску.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные в работе сочинения Рэдулеску — как музыкальные, так и теоретические — позволяют нам подвести итог и попытаться сформулировать, что же понимал композитор под ключевой категорией для своего творчества. Рэдулеску называет звуковой плазмой собственно всю музыкальную материю своих сочинений. Звуковая плазма — это непрерывная жизнь звука в композиции, его исследование, погружение внутрь звука и пребывание в нем. Плазма нерасчленима, но при этом подвижна и изменчива. У нее нет четкой фиксированной формы и границ. Она постоянно развивается по природным законам, пульсирует, вибрирует, разгорается и затухает. Собственно спектральная природа звука, его многосоставная структура как по вертикали (периодические и непериодические колебания, гармоника и шумовые призвуки), так и по горизонтали (волновой принцип разворачивания звука) позволяет композитору совершать это путешествие в недра звука и исследовать его неисчерпаемые богатства.

Основные музыкальные категории — гармония, музыкальное время и музыкальная форма — прямо вытекают из понимания композитором сути музыки как возвращения к природе звука, его внутреннему миру. Так, звуковысотная структура целиком опирается на обертоновый звукоряд, и гармоническая работа заключается в постепенном освоении и разработке его богатств.

При обращении к категории музыкального времени композитор полностью отказывается от метрической концепции в пользу естественного течения времени, в котором нет деления на отдельные моменты. Такая трактовка нашла отражение в нотации, в которой нет деления на такты, а исполнитель ориентируется на реально текущее время.

*Музыкальная форма* также выстраивается на основе естественных процессов, происходящих внутри звука. Моделью для композиторской работы с выстраиванием формы, музыкальной драматургии служит его волнообразная природа. Подобно тому как форма звука выстраивается из множества волн, так и сочинения Рэдулеску представляют собой чередующиеся разделы-волны. Музыку Рэдулеску можно представить как медленную трансформацию, некий эволюционный процесс, раскрывающийся в рамках музыкального сочинения. Изменения происходят постоянно, но они едва заметны, из-за чего композиция на первый взгляд может показаться статичной.

Особая табулатурная нотация, изобретенная композитором и отражающая не звуковой результат, но лишь примерный способ, которым можно его достичь, также служит свидетельством того, что Рэдулеску стремится максимально предоставить волю самой природе звукоизвлечения. Согласно Рэдулеску, для исполнителя первично не то, что он видит в нотах, но то, что получается в процессе исполнения. Если зрение провоцирует на дихотомию субъекта/объекта, то слух же, напротив, оспаривает эту дихотомию в процессе слушания. Этот момент

имеет центральное значение для понимания природы утопического звукового мира Рэдулеску.

Вся теория звуковой плазмы становится средством, с помощью которого трансформируется традиционный подход к композиции, позволяя ей «достичь живой плазмы, естественного состояния».

Музыка Рэдулеску — это музыка особых состояний, но не музыка действия. Его произведения иногда сложны для восприятия, но они захватывают слушателя, предлагают ему возможность погрузиться в медитацию и созерцание. Техническая изобретательность, внимание к деталям и тончайшим нюансам спектральной техники, рациональность, подчиненная цели созерцательности, сочетаются у композитора с синтетическим мировоззрением, в котором находится место и даосизму, и православию, и психологии Карла Густава Юнга, и футурологии.

Хотя музыку Рэдулеску, как правило, относят к спектральному направлению, все же его творчество представляет собой чрезвычайно индивидуализированный подход к данному композиционному методу. Пересекаясь отчасти с идеями спектралистов, он создает свое оригинальное учение о музыке будущего.

Возможно, из-за того, что музыка Рэдулеску не оказала сильного влияния на французских композиторов спектральной школы, его фигура незаслуженно остается в «тени» музыкознания. Однако несомненно, что его метод, основанный не на обращении к компьютерным технологиям, а на интуитивном погружении в микромир звука, оказался не менее плодотворным и более «творческим» и свободным, что, на наш взгляд, более созвучно природе самой музыки как виду искусства.

В заключение скажем, что Рэдулеску стал одним из первооткрывателей в области техники композиции на основе спектра звука, который вплоть до сегодняшнего дня является наиболее популярным направлением современной музыки, подобно сериализму в послевоенные годы, которому он пришел на смену. В этом отношении его роль в истории развития музыки во второй половине XX века исключительна.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Высоцкая М. С.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Московская консерватория, 2011. — 440 с.
2. *Баталов Д. А.* Фортепианное творчество Тристана Мюрая: теоретические проблемы музыкальной композиции. — М., 2021. — 196 с.
3. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. Д. В. Шутко // Композиторы о современной композиции. — М. : Московская консерватория, 2009. — С. 311–346.
4. *Овчинников И. С.* Хорациу Рэдулеску. Before the Universe Was Born, струнный квартет № 5, 1990–1995 // Буклет фестиваля «Другое пространство». — 2020. — С. 16–18.
5. *Соколов А. С.* Спектральный метод // Теория современной композиции. — М. : Музыка, 2005. — С. 548–563.
6. *Шутко Д. В.* Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов : (теоретические основы музыкального языка) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — СПб., 2004. — 181 с.
7. *Dougherty W.* On Horatiu Radulescu's fifth string quartet ('Before the universe was born') op. 89 // Tempo. — Cambridge University Press, 2014. — № 268. — P. 34–45. — URL: <https://www.jstor.org/stable/43927979> (дата обращения: 20.03.2021).

8. *Gilmore B.* «Wild Ocean»: An Interview with Horatiu Radulescu // *Contemporary Music Review*. — 2003. — № 22. — P. 105–122.
9. *Gilmore B.* Horatiu Radulescu: Sound Plasma and Spectral Music // *Podcast Tentative Affinities*, 29 August 2014. — URL: <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/horatiu-radulescu-sound-plasma-and-spectral-music/id948213343?i=1000426523101> (дата обращения: 18.09.2021).
10. *Heaton R.* Horatiu Radulescu, “Sound Plasma” // *Contact: A Journal for Contemporary Music*. — 1983. — № 26. — P. 23–24.
11. *Heery F.* Sound Plasma: Horatiu Radulescu’s Oto-utopia // *Tacet*. — 2016. — № 4.
12. Horatiu Radulescu in conversation with Bob Gilmore // *Liner notes for the CD «Intimate Rituals: works for viola»*. — 2006. — URL: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/interviews/3-intimate-rituals-works-for-viol> (дата обращения: 06.12.2021).
13. *Krafft N.* La composition des nuages / Interview with Horatiu Radulescu. 2001. — URL: <https://www.horatiuradulescu.com/writings/interviews/5-composition-nuages> (дата обращения: 06.12.2021).
14. *Lao Tzu.* Tao Te Ching. A New English Version / transl. by S. Mitchell. — New York : HarperCollins, 1988. — 144 p.
15. *Livingston G.* Horatiu Radulescu. Interview. 2007. — URL: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/radulescu.html> (дата обращения: 28.08.2021).
16. *Lunn B.* Sound Plasma // *Muzikos komponavimo principai XIV: sonorizmas*, 2014. — P. 50–53.
17. *Rădulescu H.* Brain and sound resonance. The world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music // *The Annals of the New York Academy of Sciences*. — 2003. — № 999. — P. 322–363.
18. *Rădulescu H.* Sound Plasma, Music for the future sign, My High D opus ∞. — Munich : Edition Modern, 1972–1973. — 22 p.
19. *Suckling M.* Ch. Radulescu: the other spectralist // *Tempo*. — 2018. — № 68. — P. 20–40.
20. *Surianu H.* Romanian Spectral Music or Another Expression Freed / trans. J. Fineberg // *Contemporary Music Review*. — 2002. — № 19. — P. 23–32.

## БИОГРАФИЯ

Хорациу Рэдулеску родился 7 января 1942 года в Бухаресте. В детстве учился играть на скрипке у Нины Александреску, ученицы Джордже Энеску. Затем изучал композицию в Бухарестском национальном университете музыки, где его учителями были Штефан Никулеску, Тибериу Олах (выпускник Московской консерватории) и Аурел Строе. Позже Рэдулеску занимался изучением фольклора в Институте этнологии Румынской академии наук. В конце 1960-х годов он стал увлекаться идеями, которые в будущем будут развивать направление спектральной музыки.

В 1969 году, окончив обучение, Рэдулеску покидает Румынию и переезжает в Париж. В качестве выпускной работы он сочинил оркестровое произведение «Таароа», названное в честь полинезийского бога; это не понравилось его учителям, которые сочли идею излишне мистической.

В начале 1970-х годов он занимался у разных композиторов — Джона Кейджа, Дьердя Лигети, Карлхайнца Штокхаузена и Яниса Ксенакиса на Летних курсах новой музыки в Дармштадте, а также у Люка Феррари и Маурисио Кагеля на Курсах новой музыки в Кёльне. Также он стажировался у Оливье Мессиана в Парижской консерватории в 1972–1973 годах. Позже Мессиан назвал его «одним из самых оригинальных молодых музыкантов нашего времени»<sup>46</sup>.

В Париже Рэдулеску начал разрабатывать собственную концепцию спектральной музыки. Одно из первых произведений, завершённых в Париже (начатое еще в Румынии), было *Credo* для 9 виолончелей, где один спектр, состоящий из 45 обертонов, генерируется множеством (около 400) спектральных процессов.

В начале 1970-х годов произведения Рэдулеску стали исполняться на ведущих фестивалях современной музыки, в том числе на фестивале Фонда *Gaudeamus* (Таароа, 1971; *In ko 'tro — mioritic space*, 1972), в Дармштадте (*Flood for the Eternal's Origins*, 1972), Руайане (*Fountains of my sky*, 1973; *Lamento di Gesù*, 1975), в Меце (*Wild Incantesimo for nine orchestras*, 1978; *Byzantine Prayer*, 1988) и др.

С 1979 по 1981 год он изучал компьютерную композицию и психоакустику в IRCAM, хотя в его сочинениях электроника, насколько нам известно, используется крайне редко.

В 1983 году Рэдулеску основал ансамбль *European Lucero* в Париже для исполнения собственных произведений. В 1991 году он также организовал фестиваль *Lucero*. В 1980–1990 годах Рэдулеску жил в Германии (Берлин — по стипендии DAAD, Фрайбург), Америке (Сан-Франциско), Италии (Венеция, в качестве лауреата стипендии *Villa Médici hors les murs*) и Швейцарии. Умер в Париже 25 сентября 2008 года.

<sup>46</sup> Gilmore B. «Wild Ocean»: An Interview with Horatiu Radulescu. — P. 105.



## Приложение 2

## Список произведений

Список составлен на основе каталога произведений, представленного на официальном сайте издательства Lucero. URL: <https://www.luceroprint.com/works> (дата обращения: 07.12.2021).

Таблица

Opus	Название	Год создания	Состав
op. 0	<i>Sonetto di Dante</i>	1960	для баса и виолончели
op. 1	<i>Corali</i>	1966	для флейты, кларнета и виолончели
op. 2	<i>Omaggio a Domenico Scarlatti</i>	1967	для фортепиано или клавесина
op. 3	<i>Madrigal</i>	1967	для детского хора и камерного оркестра
op. 4	<i>Первый струнный квартет</i>	1966–1967	для струнного квартета
op. 5	<i>Первая фортепианная соната Cradle to Abysses</i>	1968	для фортепиано
op. 6	<i>Второй струнный квартет Lives for the Interrupted Skies</i>	1966–1968	для струнного квартета
op. 7	<i>Taaroa</i>	1969	для симфонического оркестра
op. 8	<i>Trinity</i>	1969–1970	для глобальных источников звука
op. 9	<i>Idea of Together</i>	1969–1970	для глобальных источников звука
op. 10	<i>Credo</i>	1969	для 9 виолончелей
op. 10b	<i>Ultimo Credo</i>	1995	-//-
op. 11	<i>Flood for the Eternal's Origins</i>	1970	для глобальных источников звука
op. 12	<i>Non Omnis Moriar</i>	1971	для глобальных источников звука
op. 13a	<i>Everlasting Longings</i>	1972	для 24 струнных инструментов
op. 13b	<i>In ko 'tro — Mioritic Space</i>	1973	для 11 чтецов, струнного оркестра и ленты
op. 14	<i>Cinevatreceumbra</i>	1972	для глобальных источников звука
op. 15	<i>Small Infinities' Togetherness</i>	1972	для глобальных источников звука (оригинальная версия для органа, также может исполняться свободным ансамблем)
op. 16	<i>Fountains of My Sky</i>	1973	
	<i>Small Infinities' Togetherness</i>		для органа/смешанного ансамбля
op. 16h	<i>Capricorn's nostalgic crickets</i>	1972–1980	для 7 кларнетов
	<i>Pythagoras Dreamings</i>		для 42 детей
op. 16r	<i>Hierophany</i>	1973	для 42 детей, говорящих на 42 языках
op. 17b	<i>Wild Incantesimo</i>	1978	для 9 оркестров
op. 18	<i>Doesn't Anything Whereto?</i>	1973	для виолончели соло
op. 19	<i>Requiem pour l'Azur</i>	1972–1975	для 19 инструменталистов (струнные, клавесин, звуковая икона, 19 золотых и серебряных монет, 13 альтовых флейт), 19 чтецов, 19 йога-танцоров (с подключенными микрофонами) и пленки
	<i>III19-IV — Третий струнный квартет</i>		для струнного квартета

Продолжение табл.

Opus	Название	Год создания	Состав
Opus <sup>∞</sup>	<i>Paraconscious Einstimmen- den Algebra for Stockhau- sen</i>		текст
op. 20	<i>Universe Hour on Our Long Longing Bridges / Uhoollb</i>	1973	для большого ансамбля
(Издан как op. 19 или op. ?)			
op. 21	<i>Twilight Intricasy (но- священо Карлу Густаву Юнгу)</i>	1973	для 13 контрабасов и 679 настроенных золотых и серебряных монет, вращаемых 97 спиннерами
op. 22	<i>Acolo Dincolo</i>	1974	для композитора и ленты
op. 23	<i>Lamento di Gesù</i>	1973–1975	для большого оркестра и 7 псалтерий
op. 24	<i>A Doini</i>	1974	для звуковых икон (17 исполнителей)
op. 25	<i>Aulnay Mass</i>	1976	для 3 басов
op. 26	<i>Thirteen Dreams Ago</i>	1978	для 11×3 струнных инструментов: 11 живую, каждый с 2 предзаписями (или 33 живую)
op. 27	<i>Doruind</i>	1975–1976	для 48 певцов: 14 сопрано, 10 альтов, 10 теноров и 14 басов, разделенных на 7 групп
op. 28	<i>A cryptic crystal cuddles the somnambulant day (посвящено Сэмюэлу Беккету)</i>	1977	для 11 любителей, 1 исполнителя, 1 композитора и глобальных источников звука
op. 29	<i>Crucible... Music Testament</i>	1974–1975	для композитора и ленты
op. 30	<i>Do Emerge Ultimate Silence</i>	1974–1984	для 34 хоров, включающих до 340 мальчиков
op. 31	<i>Beethoven's Quasars</i>	1977	для компьютера и ленты
op. 32	<i>Ethereal Thro</i>	не завершено	
op. 33	<i>Четвертый струнный квартет Infinite to be cannot be infinite, infinite anti-be could be infinite</i>	1976–1987	для струнного квартета
op. 34	<i>Symbollic Illogic</i>	1977	для оркестра из 22 детей
op. 35	<i>Incandescent Serene</i>	1982	для 4 валторн, альты, контрабаса и двойной контрабас-флейты
op. 36	<i>Vis Nins</i>	1978	для флейты, валторны, контрабаса, теорбы и фагота
op. 37	<i>Tramonti</i>	1978	для смешанного ансамбля и глобальных источников звука
op. 38	<i>AurPulsar</i>	1978	для античных тарелочек и ленты
op. 39	<i>Ecou Atins</i>	1979	для 7 инструментов и 29 перформеров, играющих на псалтериях
op. 40	<i>Lucero</i>	не завершено	для очень большого оркестра
op. 41	<i>These Occult Oceans</i>	1981	для 17 басов
op. 42	<i>Outer Time (I–IX)</i>	1980	для флейты, или 42 гонгов, или 2 фортепиано и др.
op. 42.2	<i>(The) Inner Time (I, Ib, II, IV)</i>	1983	для кларнета соло, или 7 кларнетов, или смешанного ансамбля
op. 43	<i>Iubiri</i>	1980–1981	для 16 инструменталистов и ленты с записью звуковой иконы

Продолжение табл.

Opus	Название	Год создания	Состав
op. 44	<i>Beyond's Aura</i>	1982	для золотых и серебряных античных тарелочек и ленты
op. 45	<i>Sound Thought</i>	1982	для звуковой иконы и теорбы
op. 46	<i>Abyssal Falls for Eternal Shepherd</i>	1983	для 10 тульников (румынские пастушьи трубы) и ленты
op. 47	<i>Clepsydra</i>	1984	для звуковой иконы соло
op. 48	<i>Silence Pulse</i>	1984	для ансамбля, волынки и глобальных источников звука
op. 49	<i>Das Andere</i>	1984	для струнного инструмента, настроенного по квинтам
op. 50	<i>Astray</i>	1983-84	для 2 саксофонов и 2 звуковых икон
op. 51	<i>Ormai Gamma</i>	1983	для малого ансамбля
op. 52	<i>Starriness</i>	1983	для 8 флейт сякухати
op. 53	<i>Awakening Infinity</i>	1983	для большого ансамбля из 25 исполнителей
op. 54	<i>Absidia</i>	1985	для композитора, скрипки и ленты
op. 55	<i>Unde Încotro</i>	1984	для 6 скрипок, 2 альтов, 2 виолончелей и контрабаса
op. 56	<i>Frenetico il longing di amare</i>	1984	для баса, субконтрабасовой флейты и звуковой иконы
op. 57	<i>You-Tree Kalotrope (I, II, III)</i>	1984–2003	I — для тубы и контрабаса, II — для кристала-баше, III — для вибрафона
op. 58	<i>Subconscious Wave</i>	1985	для гитары и электроники
op. 59	<i>Dizzy Divinity I</i>	1985	для (басовой, альтовой или большой) флейты
op. 60	<i>Horizontis Instants</i>	1985	для свободного ансамбля и глобальных источников звука
op. 61	<i>Spectral C</i>	1985	для 7 инструментов или групп
op. 62	<i>Sensual Sky</i>	1985	для ансамбля (флейта, виолончель, скрипка, альт, кларнет, саксофон, контрабас) и звуковых икон
op. 63	<i>Intimate Rituals (I–XI)</i>	1985–1987	I — звуковые иконы, II — 6 инструментов и звуковые иконы, III — виолончель соло или звуковые иконы, IV — валторна и ансамбль, X — 2 виолончели и звуковые иконы, XI — альт или звуковые иконы
op. 64	<i>Forefeeling remembrances</i>	1985	для 14 голосов (каждый исполняет одну определенную высоту)
op. 65	<i>Trombe d'oro della solarità</i>	1985	для тромбона и звуковых икон
op. 66	<i>Impulse</i>	1985	для кларнета, волынки и звуковой иконы
op. 67	<i>Sereno</i>	1985	для кларнета, баса, звуковой иконы и 8 флейт сякухати
op. 68	<i>A Trece</i>	1985	для дуэта виолончелей
op. 69	<i>Christe Eleison</i>	1986	для органа
op. 70	<i>Mirabilia Mundi</i>	1986	для 7 больших групп, доходящих до 88 исполнителей
op. 71	<i>The Quest</i>	1986	радиопьеса
op. 72	<i>Hallu's Pulse</i>	1986	радиопьеса
op. 73	<i>Colonne d'Alba</i>	1988	для флейты, 2 фортепиано, альты, гитары, 3 ударников и сопрано

Продолжение табл.

Opus	Название	Год создания	Состав
op. 74	<i>Byzantine Prayer (посвящено Джачинто Шелси)</i>	1988	для 40 флейтистов на 72 флейтах
op. 75	<i>Senso Unico — Beauty</i>	1991	для альта, перкуссии, эуфониума, звуковой иконы и ленты
op. 76	<i>Pre-existing soul of then</i>	1992–2003	для виолончели соло
op. 77	<i>Dr Kai Hong's Diamond Mountain</i>	1991–2002	для скрипки соло и секстета перкуссионистов, играющих на 61 спектрально настроенных гонгах
op. 78	<i>Azzuro profondo dello sguardo</i>	1993–2003	для контрабаса и unison voice
op. 79	<i>Faint Sun</i>	1993–2003	для секстета ударных инструментов (4 (или 6) вибратонов, 2 (или 4) античных тарелочек, 2 ксилофонов, 12 тайских гонгов)
op. 80	<i>L'Immortalità or The story of Alexander the Great</i>	не завершено	опера
op. 81	<i>Late Universe</i>	не завершено	
op. 82	<i>Вторая фортепианная соната Being and non-being create each other</i>	1991	для фортепиано
op. 83	<i>Vetrata</i>	1992	для 24 голосов и 3 звуковых икон
op. 84	<i>Agnus Dei</i>	1991	для 2 виолончелей или 2 альтов или 2 скрипок
op. 85	<i>Animae Morte Carent</i>	1992–1995	для гобоя д'амур и спектрально настроенного фортепиано
op. 86	<i>Третья фортепианная соната You will endure forever</i>	1992–1999	для фортепиано
op. 87	<i>Angolo Divino</i>	1993–1994	для большого оркестра
op. 88	<i>Amen</i>	1993–1994	для органа
op. 89	<i>Пятый струнный квартет Before the Universe Was Born</i>	1990–1995	для струнного квартета
op. 90	<i>The Quest, фортепианный концерт</i>	1996	для фортепиано с оркестром
op. 91	<i>Шестой струнный квартет Practicing Eternity</i>	1993	для струнного квартета
op. 92	<i>Четвертая фортепианная соната Like a well... older than god</i>	1993	для фортепиано
op. 93	<i>Aurora Borealis</i>	не завершено	для перкуссии соло
op. 94	<i>Khufu's Serpent (in versions I, II, III, IV, V)</i>	1995	для ансамбля
op. 95	<i>Amor medicabilis nullis herbis</i>	1996	для сопрано, кларнета и виолончели
op. 96	<i>Immersed in the Wonder</i>	1996	для виолончели и басовой флейты
op. 97	<i>Lux Animae</i>	1996	для виолончели соло или для альты соло
op. 98	<i>Exil interieur, соната для виолончели и фортепиано</i>	1997	для виолончели и фортепиано

Окончание табл.

Opus	Название	Год создания	Состав
ор. 99	<i>The Origin [pi] III</i>	1999	для фортепиано соло со спектральным резонансом
ор. 100	<i>Pablo Casals a San Marco di Venezia</i>		для 8 виолончелей
ор. 101	<i>Ulysses [концерт для виолончели]</i>	не завершено	для виолончели с оркестром
ор. 102	<i>End of Kronus</i>	1999	для сопрано и трубы
ор. 103	<i>Eterno</i>	2002	для 7 идентичных инструментов
ор. 104	<i>La Terra Promessa</i>	1999	для звуковой иконы, деревянных колоколов, труб, тромбонов и гонгов
ор. 105	<i>Duende y Luz</i>	2003	для валторны соло
ор. 106	<i>Пятая фортепианная соната Settle your dust, this is primal identity</i>	2003	для фортепиано
ор. 107	<i>Icons</i>		
ор. 108	<i>Cinerum [литургия Пепельной среды]</i>	2004	для четырехголосного мужского вокального ансамбля и инструментального ансамбля (виолончель, скрипка, альт, тромбон, теорба, орган, перкуссия)
ор. 109	<i>Infini Roumain</i>	2006	для 27 женских голосов и фортепиано
ор. 110	<i>Шестая фортепианная соната Return to the source of light</i>	2007	для фортепиано

**Sound Plasma — Music Of The Future Sign or My D High Opus 19<sup>∞</sup>**  
(перевод)

**ХОРАЦИУ РЭДУЛЕСКУ**

Звуковая плазма — музыка будущего знака,

или

Мое высшее D opus 19<sup>∞</sup><sup>47</sup>

Посвящается Бьярне Руби

[Страница 1]<sup>48</sup>

**ПОЯСНЕНИЯ И УКАЗАНИЯ**

- медитируйте над 5040 комбинациями 7 слов, составляющих название  
медитируйте над ними около 7 дней  
...ЗВУК... ЗНАК БУДУЩЕГО... МУЗЫКА... ПЛАЗМА ЗНАКА БУДУЩЕГО... ЗВУК БУДУЩЕГО... ЗВУКОВОЕ БУДУЩЕЕ ЗНАКА... ПЛАЗМА МУЗЫКИ... ПЛАЗМА МУЗЫКИ — ЗВУК ЗНАКА... и т. д.

только после этого начинайте читать следующие страницы

- полный текст — это одновременно концепция и прозаическая композиция<sup>49</sup>

~ как концепция он называется

**ЗВУКОВАЯ ПЛАЗМА — МУЗЫКА БУДУЩЕГО ЗНАКА**

~ как прозаическая композиция он имеет название

**МОЕ ВЫСШЕЕ D OPUS 19<sup>∞</sup>**

α — вы можете только представлять эту музыку

β — вы можете осознать и исполнить ее

Звук ре (узкочастотная полоса) в очень высоком регистре (т. е. ре<sup>5</sup>)  
необходимо либо вообразить, либо исполнить,



используя концепцию как теоретическую основу,

а также **ГРАФИЧЕСКИЕ, ФОНЕТИЧЕСКИЕ** и **СМЫСЛОВЫЕ** аспекты этого текста как импульсы для вашей плазменной работы со звуком и даже как импульсы на формантах спектра (гармонических столбах).

<sup>47</sup> Rădulescu H. Sound Plasma — Music of the future sign or My D High opus 19<sup>∞</sup>. — Munich: Edition Modern, 1972–1973.

<sup>48</sup> В работе Рэдулеску совмещается три типа текста: основной; фоновый стихотворный и краткие стихотворные строки, расположенные вертикально с правой стороны листа. В нашем переводе в конце каждой страницы после основного текста в виде таблицы приводятся второй и третий. Вертикальные строки есть только на нечетных страницах, т. к. они, по мысли автора, заменяют номер листа. Фоновый стихотворный текст также встречается не на каждой странице. Каждая глава занимает один лист, т. е. две страницы (кроме заключительных глав, которые намечены лишь эскизно).

Нумерация страниц в квадратных скобках добавлена нами для более удобной ориентации в тексте. Иллюстрации переведены на русский язык и представлены в негативе, в оригинале текст написан белым цветом на пурпурной бумаге. Также в тексте Рэдулеску использует заглавные буквы (в некоторых случаях — капитель), а также отбивку абзаца для подчеркивания смысла того или иного фрагмента. Мы стремимся сохранить то же расположение текста при переводе. Все постраничные сноски, как и уточнения в квадратных скобках в основном тексте, принадлежат переводчику.

<sup>49</sup> Имеется в виду музыкальная композиция, записанная вербальной нотацией.

## [Страница 2]

Гармонический ореол этого высокого D более или менее входит в ультразвуковую область.

Когда вы чувствуете, как УТОПИЯ нарастает и стремится преодолеть РЕАЛЬНОСТЬ, и наоборот, представьте или осознайте отражение этого гармонического ореола в инфразвуковой области.

Этот зеркальный процесс, возрастающая кристаллизация и напряжение на этих двух полюсах могут привести к «нирване» в слышимой области (среднем и низком регистрах).

Эти просветляющиеся тени могут появляться приблизительно три раза за все время исполнения (любой продолжительности).

✳✳ Вертикальные строки\* играют роль номеров страниц свободной галактики. Чтение должно начинаться с любой планеты и двигаться по спирали. Эти вертикальные строки и ПОЭЗИЯ ЗВЕЗДНОЙ ПЫЛИ воплощают «вселенную» этой музыки.

\* сокровенное вторжение надежды  
сокрушая сломанные небеса  
смутная скорбь и волна  
снова пепельное солнце плачет  
тринадцать снов назад  
довольно странно  
эти *окультные* океаны, где меланхолия  
существующая до того душа ТОГДА  
музыка опьянена смертью?  
белые тени для отшельника, для веры  
головокружительная божественность Я  
попробуй другие бесконечности  
между ничто и нирваной  
скептическое облако  
сквозь дым мыслей  
образы ласкают твоё дыхание  
крадясь к кровавой звезде  
переведи мир в любовь  
и ошибки

Париж, 1973

[Страница 3]

### ВОЙДИТЕ В ЗВУК

Звук сам по себе — это бесконечный океан вибраций.

Хотя Пифагор проник в тайну этих волн, на протяжении тысячелетий мы создавали музыку, обрабатывая звук извне, то есть объединяя звуки в

монодию, гомофонию, полифонию и гетерофонию.

Этой исторически исчерпанной ПЕРЕРЫВИСТОСТИ, которая заключалась в использовании звуков в качестве отдельных точек и линий, ступеней лада (звукоряда), ритмических фигур, модальных и тональных центров и т. д., удалось проникнуть в звуковой космос через Веберна, сериальная музыка достигает неуловимости состояния звука. Совсем недавно электронная музыка внесла значительный вклад в будущий образ музыки путем декомпозиции и рекомпозиции звука, но даже в этой области преобладала старая формальная и эстетическая мания игры со звуками.

Усовершенствование тембра, начиная с музыки Монтеверди и индуистской музыки до источников с регулируемым напряжением и модулированных экзотических инструментов, продолжает развиваться.

ДЕЙСТВИЕ и ПАНТОМИМА со звуками — классические характеристики музыкальной драматургии — продолжают возрастать и гипертрофироваться.

Хотя вульгарная тенденция была направлена в первую очередь к ритмической музыке, а «современная» музыка подразумевала избыточное использование ударных инструментов, область ЧИСТОЙ МУЗЫКИ получила более глубокие континуальные «ЗВУКОВЫЕ СУЩЕСТВА», такие как Atmospheres Лигети и особенно Stimmung Штокхаузена.

С этих и многих других сочинений началось ощущение МУЗЫКИ ОСОБОГО СОСТОЯНИЯ, в отличие от МУЗЫКИ ДЕЙСТВИЯ, ПАНТОМИМЫ.

Таким образом, потребовалось очень долгое время, чтобы захотеть и осознать, что не только звук, но и его организм, музыка должны пребывать в ОСОБОМ СОСТОЯНИИ. Будто бы АБСТРАКТНЫЕ звуковые вибрации вызвали более КОНКРЕТНУЮ звуковую активность и мимесис по отношению к реальности.

Внутреннее напряжение МУЗЫКАЛЬНОГО СОЗДАНИЯ, достигшее кульминации у ДЖЕЗУАЛЬДО, кажется, теперь движется ВНУТРЬ ЗВУКА.

<p><i>исторический поток завтра я сделаю лучше, что я, а может, и нет я просто покину себя, или я просто дам себе жить/уйти снова, каким я был Хораццу РЭ</i></p>	<p>сокровенное вторжение надежды</p>
---	--



**[Страница 4]**

«ВОЙТИ В ЗВУК, ИГРАТЬ ТАМ И ОТТУДА» представляет собой цель музыки, тенденцию, которая могла бы превратить УТОПИЮ в РЕАЛЬНОСТЬ и наоборот. Эта цель и форма существования музыки прежде всего подразумевает ДЛЕНИЕ. Находясь в звуке, мы больше не можем делать четкие АТТАКУ и ЗАТУХАНИЕ звукового события.

В ОКЕАНЕ РЕГИСТРОВ (глобальной полосе частот, т. е. от 16 до 20 000 Гц) нет широких шагов, интервальных скачков, аккордов и т. д., вместо этого есть незаметно скользящие и колеблющиеся узкочастотные полосы, вибрирующая (живая) звуковая плазма.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, из-за отсутствия ясного (определенного) ПОЯВЛЕНИЯ и ИСЧЕЗНОВЕНИЯ, бесконечно длинна или коротка, и больше не может быть измерена.

Следовательно, РИТМ больше не существует как комбинация элементов, а только как СПЕКТРАЛЬНЫЙ ПУЛЬС микро- и макроплазмы звука или как ИНФРАЗВУКОВОЕ ДРОЖАНИЕ неявной звуковой лавы.

ДИНАМИКА следует тому же закону эво-инволюции, поскольку дление как уникальный феномен затрагивает частоту, амплитуду и фазу.

ТЕМБР является следствием СПЕКТРАЛЬНОГО ПУЛЬСА, разнонаправленной эво-инволюции в координатных точках звукового компаса и синтеза глобальных источников звука (I/O, L, H, N, E)<sup>50</sup>.

ВОЙТИ В ЗВУК означает не только воздействовать на ЗВУКОВЫЕ СПЕКТРЫ, но и СОЗДАВАТЬ ПРИРОДУ.

Наше «возвращение к природе» станет более высокой степенью истинного искусства в смысле слияния

БЕСКОНЕЧНО МАЛОГО (приближение к АБСОЛЮТУ) и  
БЕСКОНЕЧНО ВЕЛИКОГО (приближение к ВЕЧНОМУ).

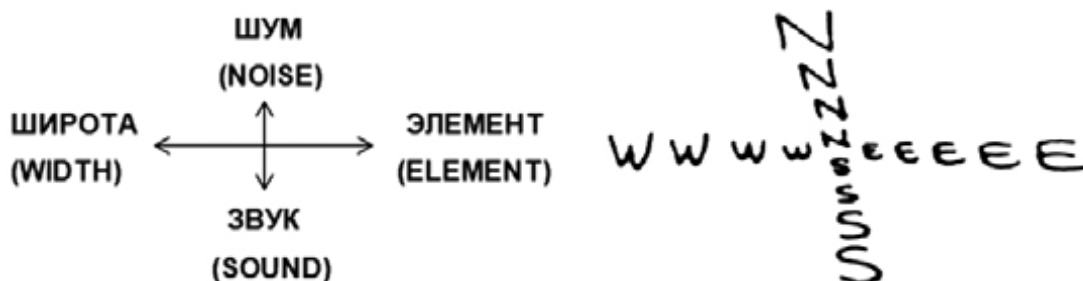
*верую  
заснеженный, спокойный, возвышенный...  
навстречу  
любви и березам  
наши варварские звезды!*

<sup>50</sup> См. об этом раздел «Глобальные источники звука».

[Страница 5]

### СТОРОНЫ СВЕТА ЗВУКОВОГО КОМПАСА

Относительно бесконечное пространство, в котором возникают звуки, можно разделить с помощью следующих [точек, обозначающих] СТОРОНЫ СВЕТА:



МИКРОПУЛЬС ЗВУКОВОЙ ПЛАЗМЫ, воздействующий на форманты (обертоны) УЗКОЧАСТОТНОЙ ПОЛОСЫ и производящий изменения краски, ЗВУКОВОЙ СПЕКТР[.]

КОНСИСТЕНЦИЯ, КАЧЕСТВО, ПРОСТРАНСТВО

это результат ЕСТЕСТВЕННО НЕРЕГУЛЯРНОЙ и ДВУ- или РАЗНОНАПРАВЛЕННОЙ эво-инволюции между



ШУМ [noise] означает НЕЯСНОСТЬ, непериодичность волны, нерегулярность, непрозрачный спектр, смешение основных тонов и обертонов, т. е. между УЗКОЧАСТОТНОЙ ПОЛОСОЙ и ее ЭМАНАЦИЕЙ (гармоническим ореолом), сосуществование более чем одной узкочастотной полосы в качестве основной и т. д.

ЗВУКОВОЙ [sound] полюс означает ЯСНОСТЬ, периодичность волны, регулярность, спокойный спектр и т. д.

МАКРОПУЛЬС ЗВУКОВОЙ ПЛАЗМЫ дает музыке ее ПЛОТНОСТЬ, КОЛИЧЕСТВО, ВРЕМЯ и представляет ЕСТЕСТВЕННО НЕРЕГУЛЯРНЫЙ и ДВУ- или МНОГО-

<p>заключительный текст, который уже больше ничего не значит, мертвый скрывает и заботится о смерти</p>	<p>сокрушая сломаные небеса</p>
---	-------------------------------------

[Страница 6]

НАПРАВЛЕННУЮ эво-инволюцию между

W and E

ШИРОТА (width) означает ШИРОКИЕ АТМОСФЕРЫ НАГРОМОЖДЕННОЙ И ПЛОТНОЙ звуковой плазмы.

ЭЛЕМЕНТ (element) относится к УЗКОЙ ПОЛОСЕ РАЗРЕЖЕННОЙ звуковой плазмы.

Мы можем представить себе крайние точки этого пространства: синусоидальную волну и белый шум, и на другой оси: текстуру звуковой плазмы и самую узкую полосу шума.



Хотя в соответствии со сторонами света на данном звуковом компасе традиционная музыка и природные звуки могут определяться следующим образом:



мы должны подчеркнуть, что все историческое развитие музыки подготовило прорыв к будущей разнонаправленной эво-инволюции микро- и макроплазмы звука. Эта звуковая плазма замещает предшествующую ей клетку организма музыки [cell of music], в которой звук был практически схож с камнем. Мы должны разбить и проникнуть в этот «камень», расширить его внутренний океан и сделать так, чтобы он достиг живой плазмы, природного состояния. Разнонаправленная эво-инволюция в этом пространстве должна быть сложным процессом с алеаторной гравитацией и направленным скольжением.

*и мы,  
кто посеял много,  
мы не видим  
больше любви*

[Страница 7]

### ГЛОБАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Окруженные вибрациями, мы можем получать слуховую информацию в любое время.

В музыке это огромное разнообразие звуков происходит из пяти глобальных источников:

L, I/O, H, N, E.

#### АБСТРАКТНЫЕ ИСТОЧНИКИ ЗВУКА

I/O (instrument/object) — инструмент/объект (например, виолончель/камень).

H (human) — человеческий источник (голос, свист, голос и свист одновременно, дыхание и т. д.).

N (nature) — природа (птицы, ветер, дождь... фольклор и т. д.).

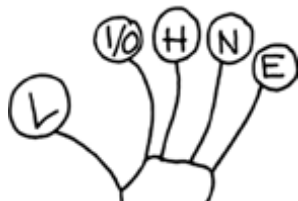
E (electronic source) — электронный источник (генераторы и т. д.).

#### КОНКРЕТНЫЙ ИСТОЧНИК ЗВУКА

L (language) — конкретный человеческий источник, производящий ЯЗЫК, АРТИКУЛЯЦИЮ

[конкретный (отвлеченный) человеческий источник]

Эти глобальные источники звуковой информации могут быть представлены в виде волшебной руки,



и они должны со-существовать и синтезироваться для создания звуковой плазмы. Используя эту классификацию, необходимо учитывать звуковую информацию полностью, кроме того, семантический тип происхождения звука, а также исторически расширяющиеся источники звука.

Таким образом, мы можем разделить глобальные источники не только на абстрактные и конкретные (в отношении (отвлеченного) значения), но и на

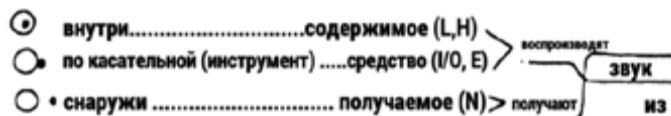
ОБЪЕКТИВНЫЕ: N

СУБЪЕКТИВНЫЕ: L, I/O, H, E, а также с

<p>!</p> <p>не я</p> <p>мое предназначение</p> <p>знает волю</p> <p>мою? нет!</p> <p>моей лодкой правит он,</p> <p>мой раб</p>	<p>смутная скорбь и волна</p>
--	-----------------------------------

## [Страница 8]

точки зрения отношений КОМПОЗИТОР/ИСПОЛНИТЕЛЬ ↔ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЗВУКА



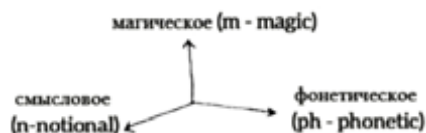
Работа с глобальными источниками будет подчиняться особым законам для достижения микро- и макроплазмы звука как настоящей музыки будущего. Создавая узкочастотную полосу — микроплазму со спектральным пульсом и — далее — создавая из этих клеток посредством их эво-инволюции в звуковом пространстве  $\psi \pm \epsilon$  макроплазму, следуя форме психического пространства

(по Юнгу) и участвуя в процессе расширения восприятия,

глобальные источники сливаются друг с другом. Каждая композиция (МУЗЫКАЛЬНОЕ СУЩЕСТВО) будет использовать табулатуру (трактат об источниках и способах [их] обработки) с подробными инструкциями. В этой табулатуре вы также должны распределить источники на

ПОДДЕРЖИВАЮЩИЙ ИСТОЧНИК  
РЕАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК  
СКРЫВАЮЩИЙ ИСТОЧНИК

Необходимо особое описание конкретного источника звука L [language]. Пространство артикуляции (языка) может быть в конце концов выражено через эти три измерения:



Независимо от содержания текста (даже используя бессмысленные тексты), мы можем обрабатывать язык в этих 3 измерениях, придавая фонемам СОСТОЯНИЕ НЕВЕСОМОСТИ (ph), НЕТОЧНУЮ ФОРМУ (n) или МИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ (m).

Артикуляция фонем должна колебаться в пределах этого пространства, но указания на преобладание одного из этих нюансов могут быть использованы в партитурах, как, например, этот фрагмент стихотворения, появляющийся в пьесе<sup>51</sup>:

an ko'tro • MIORITIC SPACE  
a'tjel an ko'tro nu mai an'seam na ni'mik,  
'mor tsj es'kund, ſi pa'zesk, 'moar tea,  
ſi noj'ka team, sa'dit ju'bi ri le, nu mai ve'dem de'k le ju'bi tea...

он,  
король  
сияющей безмятежности

<sup>51</sup> In ko 'tro — Mioritic Space для 11 чтецов, струнного оркестра и ленты, op. 13b (1973).

Данный фрагмент написан на румынском языке, но в английской транслитерации. Приводим расшифровку: încotro (mioritic space) / a cel încotro nu mai înseamnă nimic / morții ascund și păzesc moartea / și noi care am sădit iubirile nu mai vedem de ele iubirea.

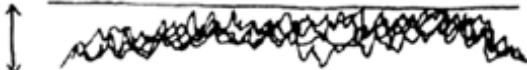
[Страница 9]

### УЗКОЧАСТОТНАЯ ПОЛОСА

В анализе для обозначения микроплазмы звука, которую следует рассматривать как клетку будущей музыки, используется два термина:

узкочастотная полоса (УЧП) и ее  
спектральный пульс.

Таким образом, вместо основы традиционного звука мы теперь должны создать новую основу, которая состоит из одной или нескольких природно и нерегулярно дрожащих частот (простая волна, колеблющаяся в пределах от  $\frac{1}{4}$  до  $\frac{3}{4}$

тона):  УЧП, [словно] фильтр или окно —

это звук, в который вы, как вам кажется, ВОШЛИ, [эта УЧП] — живая, дышащая. Как МНОГОВОЛНОВАЯ СЖАТАЯ ПОЛОСА, эта новая основа является результатом сосуществования и синтеза источников, и колебание этой основы незаметно без электронного оборудования. Внутреннее нестабильное и упругое состояние частичных волн, вынужденное следовать противоречивым тенденциям увеличения-уменьшения амплитуды и фазы, может накапливать эти тенденции и достигать несвойственного УЧП состояния, которая при этом будет осциллировать, вибрируя во всем частотном/динамическом океане.

Процесс интерференции между частичными волнами внутри УЧП формирует и дает ЭНЕРГИЮ клетке для следования по трем траекториям (с тенденцией к высокому, среднему или низкому регистру). Тенденция к среднему регистру является результатом нейтрализации между «электрокардиограммами» этих частичных волн.

Колебания в регистре УЧП должны быть незаметными, чтобы достигать положения на  $\frac{1}{4}$  тона выше или ниже не менее чем за 6 секунд.

Внутри УЧП каждая частичная волна всегда находится в непрерывной эволюции и трансформации, от одного типа

## [Страница 10]

(например, прямоугольная волна) к другому (пилообразная волна).

Появление и исчезновение также должны быть сделаны очень незаметно с помощью особенно низкой амплитуды.

В течение жизни УЧП растущее напряжение может достичь пароксизмального состояния, при котором кульминации должны быть достаточно редкими.

Флуктуация и длина УЧП во время композиции — это функция ситуации (МАКРОПЛАЗМЫ) и сложности реакционных процессов, зависящая от количества и качества источников и их обработки. Все пять типов источников могут участвовать в УЧП. В этом случае получается очень богатая и насыщенная УЧП.

При восприятии МИКРОПЛАЗМЫ УЧП нелегко отличить от СПЕКТРАЛЬНОГО ПУЛЬСА, но различие между этими двумя компонентами необходимо для реализации фундаментальной идеи клетки.

Вы не можете перепрыгнуть какой-либо частотный/амплитудный ИНТЕРВАЛ между двумя УЧП. Только осторожная флуктуация УЧП может непрерывно накапливать новый уровень высоты тона/интенсивности.

Два звуковых параметра (частота и амплитуда) имеют соответственно независимую эволюцию.

УЧП направлена по касательной или накладывается на другую УЧП, тогда они могут описать все виды конструкций.

Иногда УЧП в качестве основы может исчезать из-за возрастающего напряжения спектрального импульса. Кроме того, в процессе ее эманации могут быть найдены или созданы новые траектории для новых УЧП.

*судьба!  
умри  
там,  
где поднимается  
из великой тьмы  
звезд, разбрасывающих волны,  
освещенный луной дорический храм,  
затерянный в морских  
облаках.*

[Страница 11]

### СПЕКТРАЛЬНЫЙ ПУЛЬС

Узкочастотная полоса излучает ореол гармоник (обертонов), и этот спектр гармоник должен быть усилен, чтобы стать как можно более «видимым».

В этом спектре присутствие (появление и исчезновение), интенсивность и качество гармоник следуют непрерывному процессу преобразований — СПЕКТРАЛЬНОМУ ПУЛЬСУ, который дает и поддерживает жизнь спектра.

Таким образом, ритмические элементы (звуки, сходные с камнем) заменяются пульсом спектра, который будет единственной формой ритма как внутреннего выражения напряжения.

Две основные операции создают спектрально-звуковой пульс:

- взаимодействие различных глобальных источников, производящих УЧП,
- переменная мультифоническая обработка одного источника.

В первом случае мы получаем суперпозицию двух или более различных спектров, борющихся за доминирование и создание нового спектра;

во втором случае либо один спектр колеблется и пытается превратиться в новый, либо из относительно стабильной УЧП образуются два или более различных и независимых спектра.

Спектральный пульс — это функция эволюции звука в ее пространстве

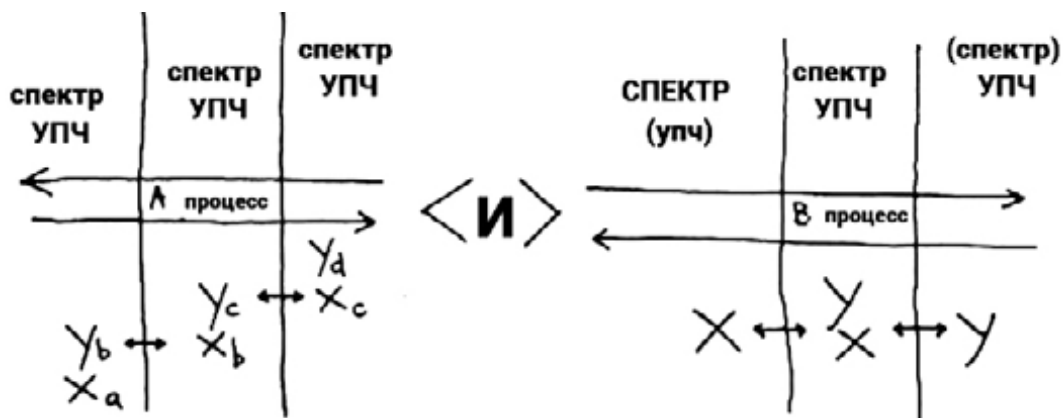


<p><i>меланхолия встречает</i></p> <p><i>изгнанную</i></p> <p><i>отдаленность,</i></p> <p><i>приближаясь через воспоминания,</i></p> <p><i>где бы моя тень</i></p> <p><i>ни пряталась от меня в ночь</i></p>	<p>тринадцать снов назад</p>
--	----------------------------------



## [Страница 12]

С этой точки зрения мы можем наблюдать процесс перевода в зависимости от условий УЧП и спектра:



Мы можем представить таблицу, содержащую основные переменные спектра, и попытаться контролировать его пульс.

композиция (с/сек)	появление (+) исчезновение (-)	интенсивность (дБ)	волновая форма эволюции	пространственное стремление N/S	кристаллизация УЧП/спектра (A/B процессы)																										
	<table style="border-collapse: collapse; margin: auto;"> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">-</td><td style="padding: 2px;">+</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">-</td><td style="padding: 2px;">-</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">+</td><td style="padding: 2px;">-</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">+</td><td style="padding: 2px;">+</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">etc</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> </table>	-	+	-	-	+	-	+	+	etc				<table style="border-collapse: collapse; margin: auto;"> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">→</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">→</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">→</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">etc</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> </table>	→		→		→		etc		<table style="border-collapse: collapse; margin: auto;"> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">→</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">←</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">←</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> <tr><td style="border-right: 1px dashed black; padding: 2px;">etc</td><td style="padding: 2px;"></td></tr> </table>	→		←		←		etc	
-	+																														
-	-																														
+	-																														
+	+																														
etc																															
→																															
→																															
→																															
etc																															
→																															
←																															
←																															
etc																															

Примером композиции, основанной на спектральном пульсе, может быть INCANTESIMO<sup>52</sup>, где обрабатываются два определенных спектра и один алеаторный. 117 солистов в каждом из этих трех спектров пульсируют на основе матричной модели изменений в соответствии со случайным распределением. Последовательность из 9 музыкальных элементов и их наложение дают ощущение одновременного видения формы звуковой скульптуры с девяти разных точек. Фильтры, кольцевая модуляция, реверберация и другие методы обработки УЧП и спектров могут достигнуть дальнейших сложных пульсов звуковой микроплазмы (см. партитуру DORUIND<sup>53</sup> для 48 голосов соло и LAMENTO DI GESÙ<sup>54</sup> для большого оркестра — 91 музыкант и 7 псалтерий).

<sup>52</sup> Wild Incantesimo для 9 оркестров, op. 17b (1978).

<sup>53</sup> Doruind для 48 голосов соло: 14 сопрано, 10 альтов, 10 теноров и 14 басов, разделенных на 7 групп, op. 27 (1975–1976).

<sup>54</sup> Lamento di Gesù для большого оркестра и 7 псалтерий, op. 23 (1973–1975).

[Страница 13]

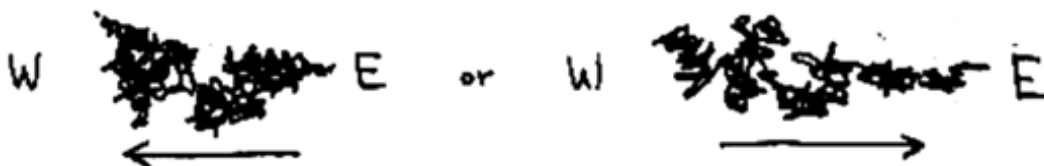
### МАКРО- И МИКРОПЛАЗМА ЗВУКА

Форма (архитектура) музыки определяется ЗВУКОВОЙ МАКРОПЛАЗМОЙ. [Макроплазма — ] это результат МАКРОПУЛЬСА, который воздействует на микроплазмы звука. Другими словами, спектральный пульс гармоника УЧП представляет собой микромодель формы. Таким образом, артикуляция в пространстве спроектирована между

широтой ←———— и —————→ элементом.

ПЛОТНОСТЬ — КОЛИЧЕСТВО во ВРЕМЕНИ МИКРОПЛАЗМ — формирует МАКРОПУЛЬС всего организма звука. В большинстве случаев незаметное появление и исчезновение звуковой микроплазмы описывает как бы касательную траекторию по отношению к другим микроплазмам.

Между W [широтой] и E [элементом] МАКРОПЛАЗМА должна следовать разнонаправленной эво-инволюции, и, только сравнивая ее положение в моменты, отстоящие друг от друга более чем на 3 минуты, мы могли бы заметить глобальную тенденцию к E или W:



Жизнь звуковых микроплазм — это выражение непрерывной реакции на траекторию и на пульс других присутствующих микроплазм.

Эта реакция означает:

- касательность и/или наложение,
- тенденцию скрывать другую микроплазму,
- слияние и/или взрыв двух или более микроплазм.

<i>апсида</i> <i>невывраимая любовь, которую я дал,</i> <i>побеждала себя в любви:</i> <i>небесная бесконечность</i> <i>в пении горящих сердец.</i>	довольно странно
---	------------------

## [Страница 14]

Биения между касательными УЧП более или менее ослабляют их спектры. В противоположной ситуации УЧП, которые параллельны и временно образуют гармонический (резонансный) интервал, могут усилить их спектры. Но в целом траектории, по которым следуют микроплазмы, подобны нерегулярным колебаниям между этими двумя противоположными ситуациями (инво- и эволюцией).

Мы можем сравнить глобальную форму звуковой макроплазмы с нерегулярной структурой конструкции *fu sei*<sup>55</sup> в результате ГЕТЕРОФОНИИ МИКРОПЛАЗМ. Для каждой композиции общим аспектом этой макроплазмы будет функция и материализация конкретных условий, которые мы установили.

Пример из FLOOD FOR THE ETERNAL'S ORIGINS<sup>56</sup> демонстрирует противодействие — участие всех глобальных источников (кроме L), различающихся в зависимости от распределения исполнителей в пространстве, но использующих при этом уникальные графические символы.

В каждом канале есть символ — фильтр, отражающий модуляции (то есть обработку всех звуковых параметров) источников:



На каждом канале источника модуляционная модель (в виде потока) обозначается мелкими частицами, которые следует рассматривать как микронизации [превращение в микроскопический порошок, измельчение] страниц из части A. CONCLUSIVE TEXT. Таким образом, интуиция этих строк внутри каждой частицы подсказывает пути для обработки источника (→микропульс), а немного обработанная форма всего потока указывает на тенденции макроплазмы (→макропульс).

Общая тенденция регистров всей МАКРОПЛАЗМЫ представлена отдельным рисунком.

*страстное желание, склоняющееся  
над бездной, хочет задаться вопросом,  
пока песок поглощает  
шаги Улисса*

<sup>55</sup> Выражение с неясным смыслом.

<sup>56</sup> Flood for the Eternal's Origins (A. Conclusive Text; B. Evo-Involution; C. Everlasting Music) для глобальных источников звука, op. 11 (1970).

[Страница 15]

**СКРЫВАТЬ ПРИЧИНУ И СЛЕДСТВИЕ,  
Т. Е. ИСТОЧНИКИ И ПАРАМЕТРЫ ЗВУКА**

ПРИРОДА и ИСКУССТВО в своей высшей степени чистоты сливаются. Поэтому звуковая плазма как музыка знака БУДУЩЕГО должна достичь созданной нами абстрактной природы, которая скрывает, как природа, и причину, и следствие и, таким образом, превосходит свое первоначальное состояние (произведенное руками), становясь сложным явлением.

Облака меняют цвет, форму и положение на небе в основном незаметно. Мы не можем определить точный момент появления звезд поздним вечером на небе и их исчезновения перед рассветом, и мы наслаждаемся ощущением «колеблющегося времени».

Со-существование и синтез — это два основных способа сокрытия глобальных источников звука. Как правило, мы начинаем с обработки N и L источников из-за их, как правило, прерывистых звуковых объектов. Например, отрывки из фольклора могут быть подготовлены и обработаны как длинные одиночные звуки с увеличенным звуковым спектром и записаны по непрерывной траектории, аналогичной траектории уже установленной УЧП, либо предыдущие природные фрагменты, уже подготовленные как одиночные длительные звуки с сокращенными атакой и снятием, могут быть введены в траекторию УЧП.

Языковые источники, производящие наиболее прерывистые звуки, должны играть в виде мультипсевдосинхронизации (дрожащая артикуляция). После расширения фонем (колебания между двумя или более соседними фонемами) продолжительность каждой фонемы максимально увеличивается. Пример можно найти в CONCLUSIVE TEXT, часть A из FLOOD FOR THE ETERNAL'S ORIGINS, который полностью построен на использовании только источников L и H.

Источники I/O, H и E обычно обрабатываются в режиме реального времени. Они скрывают происхождение звука, обеспечивая непрерывность всей звуковой плазмы.

<p><i>другие не понимают, когда и почему я тоскую там, где... сейчас и потом</i></p>	<p><i>эти оккультные океаны, где меланхолия</i></p>
--	---

## [Страница 16]

В качестве исключения мы должны рассмотреть использование только одного типа глобальных источников.

В этом случае главная задача состоит в РАСШИРЕНИИ этого источника.

Другими словами, этот уникальный источник должен обрабатываться таким образом, чтобы он соответствовал характеристикам тех источников, которых нет. Например, в композиции CAPRICORN'S NOSTALGIC CRICKETS<sup>57</sup> используются только семь деревянных духовых инструментов (одного семейства, т. е. 7 кларнетов пикколо или 7 валторн и т. д.), т. е. источник I/O. Особая манера игры создает эффекты, связанные с другими типами источников (L, E, N); иногда источник I/O сочетается с голосом (источник H).

Таким образом, тот факт, что инструменты являются источником I/O, совершенно скрыт, и мы не можем определить происхождение звука.

Предлагаемые более или менее касательные УЧП, а также их флуктуирующий спектральный пульс следуют сложной эво-инволюции, которая дает незаметное преобразование всех параметров звука.

Особое внимание уделяется незаметному появлению и исчезновению звука (неясная атака и снятие) путем увеличения продолжительности, которая создает ВИБРАЦИЮ ФОРМЫ за счет чередования ЗВУКОВЫХ ОСТРОВОВ и НАПРЯЖЕННОЙ ТИШИНЫ.

Кроме того, музыкальный элемент может быть перемещен в алеаторную резонансную среду, а затем отражен в третьей [среде]. Таким образом, взаимопроникновение процессов приводит к более высокому синтезу «МУЗЫКАЛЬНЫХ СУЩЕСТВ», сложность и полнота которых достигает природоподобного состояния, при котором все источники звука сливаются в неясное происхождение, в то время как звуковые параметры скрываются. Мы осознаем только существование АБСТРАКТНОГО ОРГАНИЗМА — МУЗЫКИ.

Главное чувство, возникающее из этой музыки будущего, чувство КРАСОТЫ — РЕАЛЬНОСТИ, которая безразлична к нам.

кто-то ни к кому не испытывает чувства
--

<sup>57</sup> Capricorn's nostalgic crickets для 7 кларнетов, op. 16h (1972–1980).

[Страница 17]

## ЭВО-ИНВОЛЮЦИЯ

С помощью термина «эво-инволюция» мы описываем жизнь звуковой плазмы, ее напряженные трансформации, качественные и количественные траектории, по которым она движется между

**ТИШИНОЙ (0)**  $\longleftrightarrow$  **КУЛЬМИНАЦИЕЙ ЗВУКА (K∞)**

По отношению к звуковому пространству эво-инволюция представляет собой набор из 7 процессов, которые могут быть представлены следующей иерархией символов:



(Пример использования всех этих символов в сочинении SMALL INFINITIES' TOGETHERNESS<sup>58</sup>.)

На первом уровне речь идет о символах направления:

- в сторону ШУМА от ШИРОТЫ ЗВУКА и/или ЗВУКОВОГО ЭЛЕМЕНТА;
- по НАПРАВЛЕНИЮ к ШИРОТЕ от ШУМОВОГО ЭЛЕМЕНТА и/или ЗВУКОВОГО ЭЛЕМЕНТА;
- в НАПРАВЛЕНИИ ЗВУКА от ШУМОВОЙ ШИРОТЫ и/или ШУМОВОГО ЭЛЕМЕНТА;
- в направлении ЭЛЕМЕНТА ОТ ШУМОВОЙ ШИРОТЫ и/или ЗВУКОВОЙ ШИРОТЫ.

Второй уровень процессов использует разнонаправленные символы:

- одновременно ко всем границам звукового пространства;
- одновременно в направлении центральной (нейтральной) зоны звукового пространства.

На третьем уровне процессов мы находим глобальный символ круга

- чистейшая ЭВО-ИНВОЛЮЦИЯ как сумма всех 6 предыдущих процессов или по крайней мере как одновременность двух предыдущих ( или ).

<p><i>символическая нелогичная любовь пронизывает мою бесконечность, таинственный кристалл прижимает к себе сомнамбулический день</i></p>	<p>существующая до того душа ТОГДА</p>
---	--

<sup>58</sup> Small Infinities' Togetherness для глобальных источников звука, ор. 15 (оригинальная версия для органа, также может исполняться свободным ансамблем; 1972).

## [Страница 18]

Эти процессы редко встречаются в чистом виде. Они естественным образом взаимопроникают.

При использовании в максимально чистом виде можно было бы осуществить переход с одного уровня процессов на другой, но только постепенно и незаметно. Таким образом, переходя с первого на третий уровень, мы увеличиваем сложность звучности, но очевидность этого скрывается из-за обратного процесса в динамике (*decrescendo*).

Весь процесс эво-инволюции следует рассматривать как природный изошренный феномен саморазвития и разрушения звучности.

Даже если в звуковых микроклетках есть элементы прерывистости, они не могут быть восприняты ни физиологически, ни психологически.

Более или менее разнонаправленная эво-инволюция звуковой плазмы, т. е. нахождение и незаметное покидание места — во времени и пространстве, — где начинается и прекращается реагирование на другие звуковые потоки, весь этот естественный алеаторный процесс описывает очень продолжительные траектории. Эта связь между звуковым пространством и временем выражается через СКОРОСТЬ качественных и количественных преобразований звуковой плазмы. Таким образом, в композиции «DOESN'T ANYTHING WHERE TO?»<sup>59</sup>, используя цветные «энцефалограммы звука», преобразования звуковой плазмы происходят в соответствии с двумя разными скоростями — «планетарной» и «космической».

*T-----ы*

*все не предчувствуют воспоминания,*

*мы существуем*

*почему не относятся к тебе?*

<sup>59</sup> «Doesn't Anything Where to?» для виолончели соло, op. 18 (1973).

[Страница 19]<sup>60</sup>

МОНИЗМ ↔ ДУАЛИЗМ ↔	музыка опьянена смертью?
↔ ДВОИЧНОСТЬ ↔ ТРОИЧНОСТЬ ↔	белые тени для отшельника, для веры
↔ ТРОИЦА ↔ ЧЕТВЕРИЦА ↔	головокружительная божественность Я
БЕСКОНЕЧНОСТЬ	попробуй другие бесконечности
ДАЛЬНЕЙШИЕ МИКРО- И МАКРОМУЗЫКА, Т. Е. музыка ЯДЕР И СФЕР	между ничто и нирваной

<i>жизни ради прерванных небес аминь плывущего на поверхности блещут, как у воскресшего лунатика перед соблазнительным дыханием больше не появятся???</i>	скептическое облако
---	------------------------

<sup>60</sup> Далее — на страницах 19 и 20 — следуют лишь эскизы глав. В оригинале они схематически изображены в виде пустых прямоугольников с заголовком и вертикальными стихами в правом нижнем углу. Мы приводим их в виде таблицы, где в левой колонке содержатся заголовки глав, а в правой — вертикальные стихи. Помимо этого, на странице присутствует фоновый текст и вертикальная строка, так же представленные нами в таблице, как и в предыдущих разделах: фоновый текст в левой колонке, вертикальные стихи даны вертикально в правой.

При этом на последней, 20-й странице в главе «Парасознание и звуковая плазма», помимо заголовка и вертикального стиха, приведена схема звукового и психологического компаса из сочинения TWILIGHT INTRICACY. А в нижнем прямоугольнике данной страницы полностью написан заключительный раздел «Магическое состояние».



[Страница 20]

ЗНАКОВОЕ СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ	сквозь дым мыслей
<p>ПАРАСОЗНАНИЕ И ЗВУКОВАЯ ПЛАЗМА<sup>61</sup></p> 	<p>образы ласкают ваше дыхание</p>
<p>ВРЕМЯ (ВОЙТИ, ПРОЙТИ И ВЫЙТИ ИЗ ВРЕМЕНИ)</p>	<p>крадясь к кровавой звезде</p>
<p>МУЗЫКА КАК РИТУАЛ ВСЕХ ЧУВСТВ И ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЧУВСТВ</p>	<p>переведи мир в любовь</p>

### МАГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ

Вы можете получить представление об ЭНЕРГИИ КРАСОТЫ, высвобождаемой в процессе слияния глобальных источников; об эво-инволюции микро- и макро-плазмы. Гравитация — невесомость звуковой плазмы, скользящей в пространстве психики, расширяющем чувства вовне их пределов.

Исходящая из и устремленная к ВЕЧНОМУ (наружное время) музыка СОЗДАЕТ во времени МАГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ДУШИ. Это единственная цель и причина существования музыки.

<p><i>это возможно только за пределами доверие ореолируют туманные огорчения не приходят! медленно мои жизни заморозят потухшие горизонты</i></p>	<p>и ошибки</p>
---	-----------------

<sup>61</sup> Twilight Intricacy (посвящено Карлу Густаву Юнгу) для 13 контрабасов и 679 настроенных золотых и серебряных монет, вращаемых 97 спиннерами, ор. 21 (1973).

**Sound Plasma — Music Of The Future Sign or My D High Opus 19∞:  
оглавление**

Название раздела	Вертикальные строки	Номер страницы <sup>62</sup>
ВОЙДИТЕ В ЗВУК	сокровенное вторжение надежды	3
КООРДИНАТНЫЕ ТОЧКИ ЗВУКОВОГО КОМПАСА	сокрушая сломанные небеса	5
ГЛОБАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ	смутная скорбь и волна	7
УЗКОЧАСТОТНАЯ ПОЛОСА	снова пепельное солнце плачет	9
СПЕКТРАЛЬНЫЙ ПУЛЬС	тринадцать снов назад	11
МАКРО- И МИКРОЗВУКОВАЯ ПЛАЗМА	довольно странно	13
СКРЫВАТЬ ПРИЧИНУ И СЛЕДСТВИЕ, Т. Е. ИСТОЧНИКИ И ПАРАМЕТРЫ ЗВУКА	эти оккультные океаны, где меланхолия	15
ЭВО-ИНВОЛЮЦИЯ	существующая до того душа ТОГДА	17
МОНИЗМ ↔ ДУАЛИЗМ ↔	музыка опьянена смертью?	19
↔ ДВОИЧНОСТЬ ↔ ТРОИЧНОСТЬ ↔	белые тени для отшельника, для веры	
ТРОИЦА ↔ ЧЕТВЕРИЦА ↔	головокружительная божественность Я	
БЕСКОНЕЧНОСТЬ	попробуй другие бесконечности	
ДАЛЬНЕЙШИЕ МИКРО- И МАКРО-МУЗЫКА, Т. Е. МУЗЫКА ЯДЕР И СФЕР	между ничто и нирваной	
ЗНАКОВОЕ СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ	сквозь дым мыслей	20
ПАРАСОЗНАНИЕ И ЗВУКОВАЯ ПЛАЗМА	образы ласкают твоё дыхание	
ВРЕМЯ (ВОЙТИ, ПРОЙТИ И ВЫЙТИ ИЗ ВРЕМЕНИ)	крадась к кровавой звезде	
МУЗЫКА КАК РИТУАЛ ВСЕХ ЧУВСТВ И ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЧУВСТВ	переведи мир в любовь	
МАГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ	и ошибки	

<sup>62</sup> Добавлено нами.

## Приложение 5

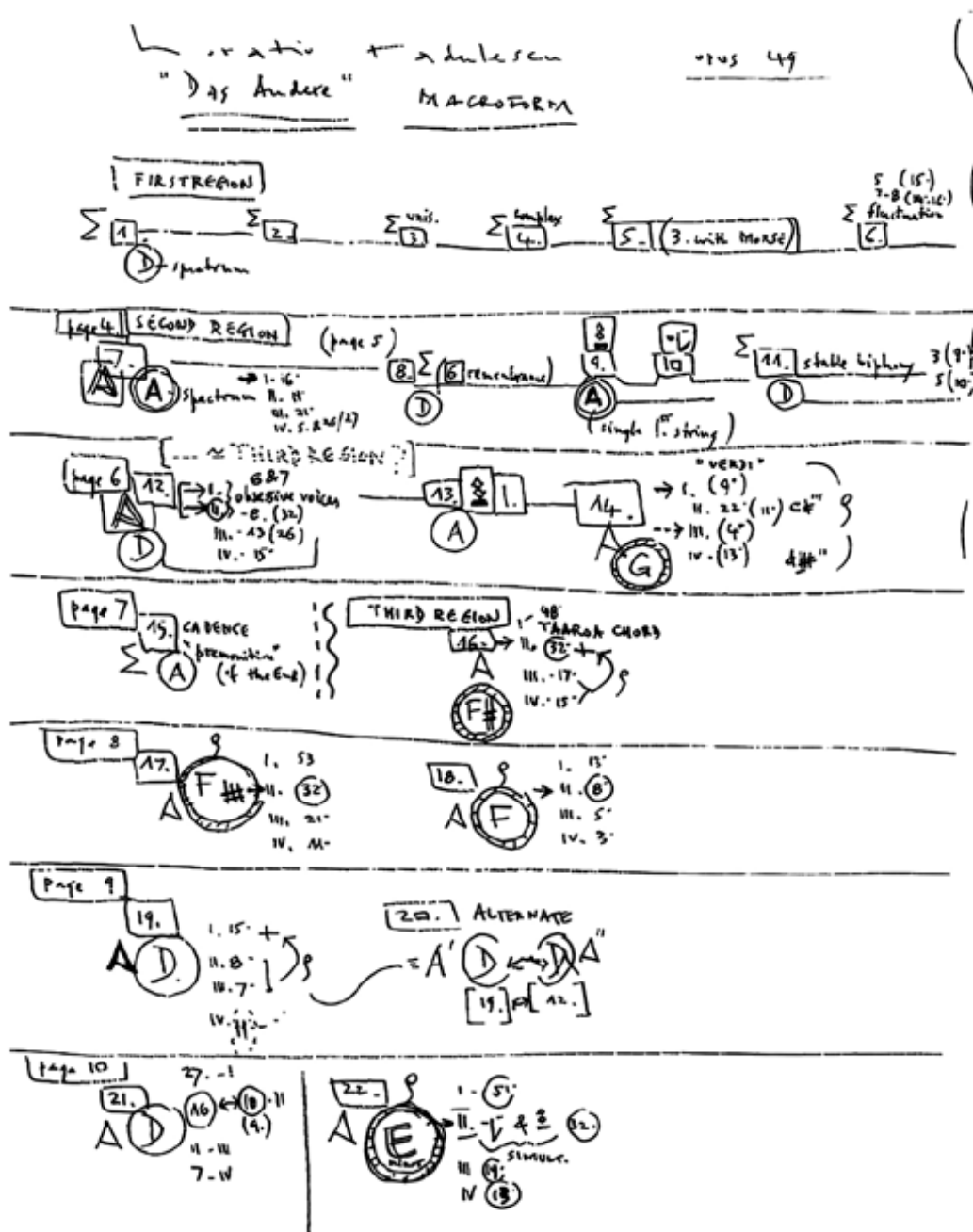
Список сочинений Рэдулеску, упоминаемых в тексте **Sound Plasma**

В приложении собраны указания на сочинения Рэдулеску, которые находятся за пределами основного текста трактата и скрыты в его фоновых строках либо в строках, расположенных вертикально на полях страниц. В них содержатся названия как уже написанных на тот момент сочинений композитора, так и произведений, созданных намного позже. Все данные представлены в виде таблицы. В ее первом столбце указаны номера страниц основного текста «Звуковой плазмы»; во втором столбце даны строки, содержащие отсылку к музыке композитора, в третьем приводятся названия произведений, соответствующие данным строкам. Фоновый текст выделен курсивом, вертикальные строки написаны обычным шрифтом.

C. 4	<i>Credo snow bound calm, sublime... towards loves and birches our barbaric stars!</i>	Credo для 9 виолончелей, op. 10 (1969)
C. 5	<i>conclusive text whereto doesn't mean anything anymore the dead conceal and care for death</i>	<b>Flood for the Eternal's Origins</b> (A. Conclusive Text; B. Evo-Involution; C. Everlasting Music) для глобальных источников звука, <b>op. 11 (1970)</b>
		Doesn't Anything Whereto? для виолончели соло, op. 18 (1973)
C. 7	vague lament and wave	Lamento di Gesù для большого оркестра и 7 псалтырей, op. 23 (1973–1975)
C. 8	<i>he, king of the incandescent serenity</i>	Incandescent Serene для 4 валторн, альты, контрабаса и двойной контрабас-флейты, op. 35 (1979–1982)
C. 11	<i>exile melancholy meets remotenesses drawn near through remembrance wherever my shadow is hiding from me into night</i>	L'exil intérieur — соната для виолончели и фортепиано, op. 98 (1997)
	thirteen dreams ago	Thirteen Dreams Ago для 11×3 струнных — 11 исполнителей, каждый с 2 предзаписанными дорожками, или 33 исполнителей (без записи), op. 26 (1978)
C. 14	<i>a longing, leaning on the abys, wants to wonder as the sand quaffs the walk of Ulysses</i>	Не завершен Ulysses [концерт для виолончели], op. 101
C. 15	these occult oceans where melancholy	These Occult Oceans для 17 басов, op. 41 (1981)
C. 17	<i>symbolic illogic love cruxes along my infinity a cryptic crystall cuddles the somnambulant day</i>	Symbollic Illogic для оркестра из 22 детей, op. 34 (1977)
		<b>A cryptic crystal cuddles the somnambulant day</b> для 11 любителей, 1 исполнителя, 1 композитора и глобальных источников звука, <b>op. 28 (1977)</b>
	pre-existing soul of THEN	Pre-existing soul of then для виолончели, op. 76 (1992/03)

C. 18	<i>Yo-----u all none forefeeling remembrances we exist why zero towards you?</i>	Forefeeling remembrances для 14 голосов (каждый исполняет одну высоту), ор. 64 (1985)
C. 19	<i>lives for the interrupted skies in the Amen of a floating... glimpses, as those of a resuscitating lunatio before the enticed breath will no longer appear</i>	Amen для органа, ор. 88 (1993–1994) Второй струнный квартет Lives for the Interrupted Skies, ор. 6 (1966–1968)
	Название главы <b>trinity- quadrivity</b>	<b>Trinity</b> для глобальных источников звука, ор. 8 (1969–1970)
	dizzy divinity I	Dizzy Divinity I для (басовой, альтовой или большой) флейты, ор. 59 (1985)

Авторская схема гармонического развития и формы Das Andere<sup>63</sup>



<sup>63</sup> Rădulescu H. Brain and sound resonance. The world of self-generative functions as a basis of the spectral language of music // The Annals of the New York Academy of Sciences. — 2003. — № 999. — P. 348-349.

**FOURTH REGION**

Page 11: 23.  $\sum_{i=1}^{23} \dots$  BASUSHKA - voice

Page 12: 24.  $\sum_{i=1}^{24} \dots$  UNIS (30) middle stringer & MORSE

Page 12 continue: 25.  $\sum_{i=1}^{25} \dots$  26.  $\sum_{i=1}^{26} \dots$  27.  $\sum_{i=1}^{27} \dots$  complex (11) 33 34?

**FIFTH REGION**

Page 13: 28.  $\sum_{i=1}^{28} \dots$  29.  $\sum_{i=1}^{29} \dots$  30.  $\sum_{i=1}^{30} \dots$  STABLE BIPOLAR

Page 13 end: 31.  $\sum_{i=1}^{31} \dots$  32.  $\sum_{i=1}^{32} \dots$  FLUCT  $S^*(15) - H$

Page 14: 33.  $\sum_{i=1}^{33} \dots$  34.  $\sum_{i=1}^{34} \dots$  REGION VI<sup>TH</sup> end page 14

Page 14 continue: 35.  $\sum_{i=1}^{35} \dots$  ALPHABET COMPLEX on LOWEST STRINGER

Page 15: 36.  $\sum_{i=1}^{36} \dots$  ALTERNATE NB LAST 31-FREQ SPECTRUM

end page 15: 37.  $\sum_{i=1}^{37} \dots$  UNIS 12 (30) - H & MORSE 15 (30) - IV

Page 15 continue: 38.  $\sum_{i=1}^{38} \dots$  REGION VII<sup>TH</sup> 39.  $\sum_{i=1}^{39} \dots$  ULTRAPHONIC on IV

Page 16: 40.  $\sum_{i=1}^{40} \dots$  41.  $\sum_{i=1}^{41} \dots$  42.  $\sum_{i=1}^{42} \dots$  43.  $\sum_{i=1}^{43} \dots$  44.  $\sum_{i=1}^{44} \dots$

Page 16 continue: 45.  $\sum_{i=1}^{45} \dots$  46.  $\sum_{i=1}^{46} \dots$  47.  $\sum_{i=1}^{47} \dots$  48.  $\sum_{i=1}^{48} \dots$

Page 17: 49.  $\sum_{i=1}^{49} \dots$  "CATEGORICAL SOUND" end with  $S^*$  alone L.V.

## Приложение 7

## Перевод текста «Дао дэ Цзин», использованного в квартете

Таблица

Перевод Стефена Митчелла	Перевод-подстрочник
<b>Страница 1</b>	
the unnamable is the eternally real	безымянное есть неизменно существующее
darkness within darkness	тьма в темноте
the gateway to all understanding	путь к всеобщему пониманию
<b>Страница 2</b>	
being and non-being create each other	бытие и небытие порождают друг друга
<b>Страница 3</b>	
he creates confusion in those who think that they know	создает путаницу в тех, кто думает, что они знают
practice not-doing!	действовать свободно!
<b>Страница 4</b>	
the eternal void	бесконечная пустота
older than GOD	Старше, чем БОГ
<b>Страница 5</b>	
hold on to the center!	держаться в центре!
<b>Страница 6</b>	
it gives birth to infinite worlds	это порождает бесконечные миры
it is always present within you	оно вечно присутствует внутри вас
<b>Страница 7</b>	
why is it eternal?	почему Дао долговечно?
it was never born; thus it can never die	оно никогда не было рождено, поэтому никогда не сможет умереть
<b>Страница 8</b>	
like water, which nourishes all things without trying to	подобно воде, которая питает все существующее, не стараясь
<b>Страница 9</b>	
do you work, then step back	выполни свою работу, затем отступи
the only path to serenity	единственный путь к спокойствию
<b>Страница 10</b>	
can you coax your mind from its wandering and keep to the original oneness	можешь ли ты отговорить свой разум от блужданий и сохранить первоначальное единство?
can you cleanse your inner vision until you see nothing but the light?	можешь ли ты очистить свое внутреннее зрение, пока не видишь ничего, кроме света?
<b>Страница 11</b>	
we work with being, but non-being is what we use	мы работаем с существующим, но несуществующее — это то, что мы используем
<b>Страница 12</b>	
he allows things to come and go	он позволяет вещам являться и происходить
his heart is open as the sky	его сердце открыто словно небо

Продолжение табл.

Перевод Стефена Митчелла	Перевод-подстрочник
<b>Страница 13</b>	
hope and fear are both phantoms that arise from thinking of the self	надежда и страх — иллюзии, возникающие от мысли о себе
when we don't see the self as self, what do we have to fear?	когда мы не видим себя, как самих себя, чего мы должны бояться?
see the world as yourself	смотри на мир, как на себя самого
love the world as your self	люби мир, как себя самого
<b>Страница 14</b>	
you can't know it, but you can be it	ты не можешь знать этого, но можешь быть этим
<b>Страница 15</b>	
can you remain unmoving till the right action arises by itself?	можешь ли ты оставаться неподвижным, пока правильное действие не возникнет само по себе?
<b>Страница 16</b>	
watch the turmoil of beings, but contemplate their return	смотри на беспорядок вещей, но созерцай их возвращение
immersed in the wonder of the Dao... when death comes, you are ready	поглощенное чудом Дао... когда смерть придет, ты будешь готов
<b>Страница 17</b>	
when the Master governs, the people are hardly aware that he exists	когда владыка управляет, люди вряд ли знают, что он существует
<b>Страница 18</b>	
when the great Dao is forgotten, goodness and piety appear	когда великое Дао забыто, появляются добро и благочестие
<b>Страница 19</b>	
throw away holiness and wisdom...	отказаться от святости и мудрости
stay at the center of the circle	оставаться в центре круга
<b>Страница 20</b>	
I drift like a wave on the ocean	я дрейфую, словно волна в океане
I blow as aimless as the wind	я дую беззаботно, подобно ветру
<b>Страница 21</b>	
since before time and space were, the Dao is	до того как появились время и пространство, было Дао
IT IS beyond is and is not	за пределами существования и несуществования (есть и нет)
how do I know this is true? I look inside myself and see	откуда я знаю, что это правда? Я смотрю внутрь себя и вижу
<b>Страница 22</b>	
if you want to be reborn, let yourself die	Если хочешь возродиться, позволь себе умереть
<b>Страница 23</b>	
if you open yourself to insight,	если ты откроешься пониманию,
you are at one with insight	ты станешь един с пониманием
and you can use it completely	и ты сможешь полностью использовать его
<b>Страница 24</b>	
he who tries to shine dims his own light	тот, кто пытается сиять, тускнеет от собственного света



Окончание табл.

Перевод Стефена Митчелла	Перевод-подстрочник
<b>Страница 25</b>	
...before the universe was born	...до рождения вселенной
man follows the earth earth follows the universe the universe follows the Dao THE DAO FOLLOWS ONLY ITSELF	человек следует [законам] земли, земля следует [законам] вселенной, вселенная следует [законам] Дао, А ДАО СЛЕДУЕТ ТОЛЬКО САМОМУ СЕБЕ
<b>Страница 26</b>	
if you let restlessness move you, you lose touch with who you are	если ты позволишь беспокойству вселиться в тебя, ты потеряешь связь с тем, кто ты есть
<b>Страница 27</b>	
he doesn't waste anything	он ничего не теряет
this is called embodying the light	это называется воплощением света
<b>Страница 28</b>	
the Dao will be luminous inside you and you will return to your primal self	Дао будет светиться внутри тебя, и ты возвратишься к своему первоначальному я
<b>Страница 29</b>	
the world is sacred it can't be improved	мир священен, он не может быть улучшен

---

## *Вторая премия*

# РУКОПИСНАЯ ЦИФРОВАЯ ПАРТИТУРА СВЯЩЕННИКА МИХАИЛА СЕРГЕЕВА

---

*БОБКОВА Ульяна Александровна*

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки

---

### ВВЕДЕНИЕ

В музыковедении давно ведется изучение церковных певческих книг. Внимание исследователей сосредоточено в основном на древних рукописях, имеющих знаменную нотацию, а также на сборниках дореволюционного периода с итальянской и киевской нотацией. В стороне остались певческие книги, которые нотировались цифрами.

«Цифирная» система записи Галена — Пари — Шеде, предполагающая замену «итальянских нот» на цифры, стала популярной в России во второй половине XIX столетия благодаря деятельности организатора и первого дирижера Русского хорового общества Константина Карловича Альбрехта (1836–1893). Им была создана программа уроков хорового класса при РМО, в которой основное место занимало обучение цифровому методу. Дальнейшее распространение данной системы было обусловлено активной педагогической деятельностью К. К. Альбрехта в различных учебных заведениях Москвы, в том числе и духовных, а также изданием им в 1868 году «Руководства к хоровому пению по цифирной методе Шеде с приложениями двухголосных упражнений, 70 русских народных песен и 41 трехголосного хора, преимущественно для народных школ»<sup>1</sup>.

В церковной среде данная система получила распространение благодаря деятельности выдающегося русского ученого Степана Васильевича Смоленского. В 1885 году им был создан «Курс хорового церковного пения», в котором цифры использованы в качестве начального этапа по изучению нотной грамоты.

Однако исследования цифровых певческих книг Нижегородской области нам обнаружить не удалось. Не изучается и судьба подобных рукописей, созданных в XX веке, а ведь после Революции 1917 года цифровая система оказалась особо востребованной. В условиях гонений на церковь, когда была ограничена печать духовной литературы, закрывались семинарии и другие учебные заведения церкви, цифровая нотация позволяла новым составам клиросов (приходящим на смену репрессированным певчим) быстро осваивать репертуар, способствуя тем самым сохранению традиции богослужебного пения<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Сорокина М. П.* К. К. Альбрехт и музыкальная культура России : Страницы и итоги // История, теория и методика музыкального образования. — М. : МПУ, 2016. — С. 159.

<sup>2</sup> *Бобкова У. А.* Цифровые церковно-певческие рукописи в Нижегородской области // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 2 (60). — С. 5.

Слышать об использовании цифровой нотации нам не раз доводилось от старых клирошан. Увидеть же такую рукопись удалось только летом 2019 года во время фольклорной экспедиции, организованной кандидатом искусствоведения, доцентом Нижегородской государственной консерватории А. В. Харловым. У певчей Троицкой церкви с. Теплово Галины Васильевны Груниной (1958 г. р.) была обнаружена цифровая рукописная партитура, на обложке которой крупной прописью указано: «Партитура № 2-й». Надпись говорит о том, что подобных партитур несколько.

В ходе данной экспедиции были выявлены носители уникальной традиции церковного пения по цифровым нотам. Удалось узнать, что она сохранялась в храмах сел Теплово и Гремячево до 2010 года, но не была забыта и в 2019 году: клирошане церкви с. Теплово вместе с автором данной работы спели по найденной рукописной партитуре духовный концерт «Бог Богов».

В феврале 2021 года рукопись «Партитура № 2-й» была сканирована в ходе общей экспедиции А. В. Харлова, кандидата искусствоведения, доцента кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории И. С. Поповой, а также автора данной работы. Удалось установить, что автором рукописи был расстрелянный в 1937 году иерей Михаил Николаевич Сергеев<sup>3</sup>. Подпись, поставленная в «Партитуре № 2-й», совпала с подписью о. Михаила, ранее обнаруженной краеведами села Ломовка Т. И. Зотовой и М. А. Копейкиной.

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a piece of paper. The signature is written in a cursive style and reads "о. Михаил Сергеев". To the left of the signature, there is a date "1929" and some musical notation symbols, including a treble clef and a double bar line. The signature is enclosed in a simple rectangular border.

Рис. 1.1. Подпись о. Михаила, обнаруженная краеведами

5 апреля 2021 года автором данной работы была получена от М. А. Копейкиной обнаруженная ею в храме с. Ломовка новая цифровая рукописная тетрадь. На данной партитуре нет ни подписей, ни датировок, но, судя по почерку, ее составителем не являлся о. Михаил. Также у родственников певчей хора заводского храма города Кулебаки нами был обнаружен лист с содержанием цифровой «Партитуры № 1», которая до сих пор не найдена.

**Целью** данной работы является введение в научный обиход певческой рукописи «Партитура № 2-й».

**Задачами** работы являются:

- обзор исторического контекста бытования пения «по цифири» в Нижегородской области;
- выяснение судьбы составителя «Партитуры № 2-й» священника Михаила Сергеева;
- описание репертуара и хорового состава клиросов сел Ломовка и Гремячево в период составления цифровых рукописей;
- выявление особенностей редакции песнопений знаменитых церковных авторов;
- характеристика песнопений малоизвестных и неизвестных авторов.

<sup>3</sup> Зотова Т. И., Копейкина М. А. Православные воины Христовы. — Нижний Новгород, 2019. — С. 21–34.

## Глава 1

### ИЕРЕЙ МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ СЕРГЕЕВ И ЕГО РУКОПИСЬ «Партитура № 2-й»

На рубеже XIX–XX веков в селах Нижегородской области певчих нередко обучали сами приходские священники. Это входило в их обязанность с 1886 года, согласно указу епископа Модеста<sup>4</sup>. К концу XIX века во многих приходах Нижегородской епархии были свои хоры, состоявшие в основном из крестьян, любителей-прихожан, учеников сельских училищ и дьяконов. Одними из первых хор из прихожан организовали священник и псаломщик Казанской церкви с. Гремячево при иерее Константине Казанском и о. Иакове. «В селе Гремячево певчие состоят из крестьян и учеников местной школы, поют под руководством местных священника и псаломщика. Кроме того, по заявлению священника, в оном-же селе, во время праздничного богослужения заводится и всеобщее пение всех присутствующих в храме», — гласят Нижегородские епархиальные ведомости 1886 года<sup>5</sup>.

Именно в этом приходе начал свое церковное служение в качестве псаломщика Михаил Николаевич Сергеев<sup>6</sup>. Он получил возможность в возрасте 21 года работать с крупным приходским хором. Возможно, в его обязанности также входило обучение пению местных прихожан. По свидетельству певчей церковного хора с. Гремячево Параскевы Ивановны Дияновой (1934 г. р.), именно псаломщик Михаил положил начало пению по цифровым нотам в Казанской церкви.

Михаил Николаевич Сергеев родился 6 ноября 1892 года в селе Натальино Ардатовского уезда (ныне Навашинский район Нижегородской области) в семье крестьянина. После окончания курса обучения в местном начальном земском училище он проживал с родителями и занимался сельским хозяйством. Осенью 1910 года переехал в Нижний Новгород, где поступил на должность псаломщика в одном из домовых храмов при богадельне. После окончания семинарии с 1913 года служил псаломщиком в Казанской церкви с. Гремячево. С 1922 года о. Михаил становится настоятелем Знаменского храма с. Ломовка, в котором прослужил до его закрытия в 1937 году. В семье о. Михаила было 8 детей. По воспоминаниям односельчан, батюшка был очень образованным человеком, отличался добротой и благочестием. Подробно его биография описана краеведами Т. И. Зотовой, М. А. Копейкиной в книге «Православные воины Христовы»<sup>7</sup>.

Можно высказать предположение о том, что о. Михаил Сергеев участвовал в создании хора при заводской церкви г. Кулебаки. На интернет-странице кулебакского краеведа Андрея Маскаева нами была обнаружена фотография хора кулебакской церкви 1928 года, на которой запечатлен и о. Михаил Сергеев (во втором ряду второй человек слева).

<sup>4</sup> Обзорение церквей Нижегородской епархии епископом Нижегородским и Арзамаским Модестом в 1886 году // Нижегородские епархиальные ведомости. — 1886. — № 9. — С. 9–10.

<sup>5</sup> Часть официальная // Нижегородские епархиальные ведомости. — 1886. — № 4. — С. 11–12.

<sup>6</sup> Зотова Т. И., Копейкина М. А. Православные воины Христовы. — С. 28.

<sup>7</sup> Там же.

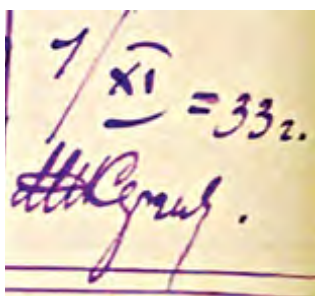


Рис. 1.2. Подпись  
о. Михаила из  
«Партитуры № 2-й»

В с. Ломовка о. Михаил организовал большой хор (более 20 человек) из местных прихожан<sup>8</sup>. О создании для него певческих рукописей краеведы Т.И. Зотова и М. А. Копейкина *не пишут*. Поэтому попытаемся внести уточнение. Именно в период священнического служения о. Михаила в этом селе создается рукописный певческий сборник «Партитура № 2-й»: указание «с. Ломовка» имеют многие включенные в рукопись песнопения. Наиболее ранняя запись имеет указание «1932 год», наиболее поздняя — «1937 год». Судя по датировкам, мы ясно представляем, в каких условиях о. Михаил создавал «Партитуру № 2-й». Нужно было иметь не только искреннюю веру, но и большое мужество, чтобы в условиях жестоких репрессий, закрытия храмов и уничтожения богослужебных книг создавать церковно-певческие рукописи! Батюшка понимал, что при открытых гонениях на церковь сохранить традицию богослужебного пения особенно важно. Возможно, поэтому для более *быстрого* обучения певчих (особенно тех, кто приходил на смену репрессированным или по робости оставившим певческое послушание) священник о. Михаил Сергеев решил воспользоваться простой для освоения цифровой нотацией.

Когда и где он ее освоил — нам установить не удалось. В апреле 2021 года в Знаменском храме с. Ломовка М. А. Копейкиной были обнаружены книги, принадлежавшие отцу Михаилу. Среди них находился учебник Степана Васильевича Смоленского 1905 года издания «Курс хорового церковного пения, составленный для преподавания в казанской учительской семинарии»<sup>9</sup>. В нем подробно изложен цифровой метод применительно к церковным песнопениям. Таким образом, можно предположить, что данная система цифровой нотации была воспринята о. Михаилом благодаря пособию Смоленского. Во всяком случае, цифровая нотация в «Партитуре № 2-й» *полностью* следует системе, изложенной в учебнике С. В. Смоленского.

Каждой ноте до-мажорной гаммы соответствует определенная цифра согласно порядку (1 — до, 2 — ре, 3 — ми, 4 — фа, 5 — соль, 6 — ля, 7 — си). Для женских голосов ноты выше первой октавы пишутся цифрами с точкой сверху, малой октавы — с точкой под цифрой. Соответственно, для мужских голосов малая октава нотруется просто цифрами, первая — с точкой над цифрой, большая — с точкой под цифрой.

Музыкальный размер указывается в начале такта. Отсутствие точки после цифры обозначает четверть, одна точка — половинную длительность, две — половинную с четвертью, три — целую длительность. Восьмые обозначаются горизонтальной чертой над цифрой, шестнадцатые — двумя чертами. Диезы записываются перечеркиванием цифры с наклоном в правую сторону, бемоли — с наклоном в левую сторону, отмена знака — бекаром перед цифрой.

Данная система нотации предельно проста и быстро становится доступной в практическом применении. Она к тому же хорошо сохраняется в памяти: не

<sup>8</sup> Зотова Т. И., Копейкина М. А. Православные воины Христовы. — С. 27.

<sup>9</sup> Смоленский С. В. Курс хорового церковного пения : учебник / Степан Васильевич Смоленский. — 6-е изд., с изм. и доп. — СПб. : Энергия, 1905. — 159 с.

случайно клирошанка Троицкой церкви с. Теплово Галина Васильевна Грунина, уже 9 лет не певшая по цифрам, открыв «Партитуру № 2-й», сразу предложила нам спеть достаточно сложное в нотном изложении песнопение: духовный концерт на текст 49-го псалма Давида «Бог Богов» — и пела его, точно следуя цифровой нотации. Так традиция, заложенная о. Михаилом, сохраняется и в XXI веке.

Храмы в селах Ломовка и Гремячево были закрыты по постановлению советской власти в 1937 году. Отец Михаил Сергеев был арестован 30 июля 1937 года. На форзаце найденного краеведами «Стихиаря», принадлежавшего о. Михаилу, рукою батюшки выписано четверостишие, обрамленное орнаментом:

*Так, друзья, и мы увянем,  
Скоро век наш пробежит,  
Расцветать мы перестанем,  
Когда дух наш отлетит.*

Под стихом другим почерком сделана надпись: «М. Сергеев. И так, мы разлетелись в 1937 году, август, числа 3. Когда соберемся, не знаю. И. Окутин». Возможно, И. Окутин был кем-то из крестьян, певчих хора Знаменского храма; он забрал книгу из храма и поставил эту дату.

Иерея Михаила Сергеева расстреляли 29 августа 1937 года в г. Горьком по постановлению особой тройки УНКВД по Горьковской области, якобы за активную контрреволюционную пропаганду, призыв к неповиновению советской власти, восхваление террористической деятельности Троцкого. В этот же день был также расстрелян настоятель Казанского храма с. Гремячево о. Глеб Чубинский.

На Бугровском кладбище Нижнего Новгорода ныне находится «стена памяти», на которой увековечены имена многих пострадавших в ходе политических репрессий. На ней установлена памятная табличка с именем о. Михаила Сергеева, размещенная рядом с табличкой о. Михаила Гусева, который являлся священни-



Рис. 2. Хор певчих Кулебакской церкви. 1928 г.



Рис. 3. «Стена памяти»

ком заводского Свято-Никольского храма г. Кулебаки и хорошо знал о. Михаила Сергеева. Отец Михаил Гусев, являвшийся благочинным Кулебакского района, был расстрелян 20 ноября 1937 года; ныне он причислен Русской православной церковью к лику святых. Вопрос о прославлении о. Михаила Сергеева в лике новомучеников и исповедников российских сейчас находится на рассмотрении в комиссии по канонизации Выксунской епархии<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Официальный сайт Выксунской епархии. — URL: [https://vyksa-eparhia.ru/materialy\\_komissii\\_po\\_kanonizacii\\_svyatyh\\_vyksunskoj\\_eparhii/materiali\\_komissii/svyawennik\\_mihail\\_nikolaevich\\_sergeev\\_1892\\_1937/](https://vyksa-eparhia.ru/materialy_komissii_po_kanonizacii_svyatyh_vyksunskoj_eparhii/materiali_komissii/svyawennik_mihail_nikolaevich_sergeev_1892_1937/) (дата обращения: 09.05.2021).

После открытия храма в Гремячево в 1944 году многие верующие из Ломовки начали приезжать на богослужения именно туда. По свидетельству певчей Казанского храма с. Гремячево Параскевы Ивановны Дияновой, на левом клиросе пели Анна Ершова и Александра Ершова — певчие из хора о. Михаила Сергеева, которых он обучил петь по цифири еще до закрытия храма в Ломовке.

Найденная в 2019 году «Партитура № 2-й» состоит из 243 страниц, включающих 66 песнопений разных жанров и богослужебной направленности. Книга представляет собой сшитые тетради, рукописно оформленные в разное время. В оглавлении обозначены 64 песнопения различных авторов, а также напевы, не имеющие авторства.

Надпись на обложке «Партитура № 2-й» имеет скромный орнамент и небольшие цветные звезды, в которых крест прорисован красным карандашом, а сияние — синим. Обложка книги весьма обветшала. Страницы рукописи имеют разную сохранность, но в основном целостность листов сохранена. Для написания партитур были использованы разные чернила, что помогает определить, к какой тетради принадлежат те или иные песнопения. Страницы сшиты не в строго хронологическом порядке, однако последние песнопения относятся именно к 1937 году.

Все произведения записаны в виде цифровых партитур. Название каждого песнопения выписано красивой прописью с орнаментом; окончание отмечено заключительной тактовой чертой в виде обвитых линий, что является особенностью данной рукописи. Подобный, но более простой орнамент встречается также на границах раздела формы.

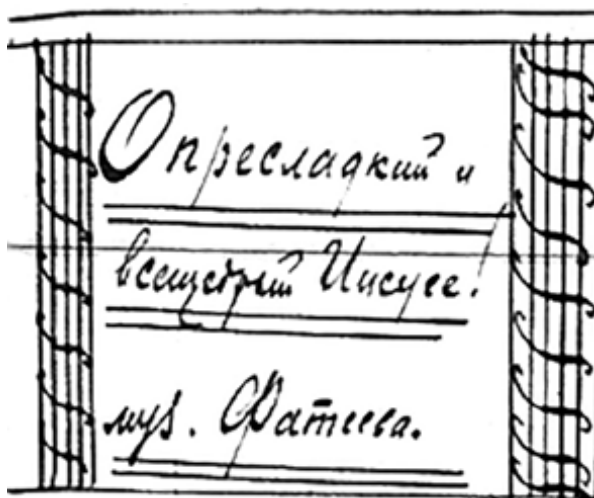


Рис. 4. Художественное оформление «Партитуры № 2-й»

Все песнопения «Партитуры № 2-й» (их список приведен в приложении данной работы) являются дополнением к повседневной устной клиросной практике. В сборнике представлены песнопения разных жанров: литургии (19), духовные концерты (20), песнопения Всенощного бдения (8), Триоди цветной (7) и постной (3), Требника (2), а также ектении (4), Рождественские песнопения (2) и связанные с особенностями архиерейского служения (2). В книге содержатся также два тропаря иконам Божией Матери.

Большинство произведений относятся к литургическому циклу: выписаны почти все неизменяемые песнопения и духовные концерты, исполняемые после



запричастного стиха. Однако некоторые из них представлены не полностью. Так, в «Херувимской» Захарова в сборнике содержится только вторая часть («Яко да Царя»); есть лишь первые части концертов «Все языцы» и «Приидите воспоим людие» Бортнянского, «Господи, услыши» Архангельского. В Пасхальном концерте Дегтярева «Днесь всяка тварь» отсутствует вторая часть.

В рукописи о. Михаила особое значение имеет пасхальная тематика. К ней относятся 10 песнопений:

1. Ирмосы Пасхи С. А. Дегтярева.
2. «Плотию уснув» неизвестного автора.
3. «Плотию уснув» Багрецова.
4. «Христос воскрес» С. А. Дегтярева.
5. «Христос воскрес № 1» неизвестного автора.
6. «Христос воскрес № 2-й» неизвестного автора.
7. «Христос воскрес № 3-й» неизвестного автора.
8. «Днесь всяка тварь» С. А. Дегтярева.
9. «Радуйтесь людие» Дж. Сартти (в рукописи указано «С. А. Дегтярева»).
10. «Приидите воспоим» Д. С. Бортнянского.

Авторский состав песнопений в рукописи необычайно разнообразен. Наибольшее количество произведений принадлежит С. А. Дегтяреву, А. Л. Веделю, Д. С. Бортнянскому. В сборник вошли песнопения и других известных авторов: епископа Никанора, протоиерея Димитрия Аллеманова, А. А. Алябьева, А. А. Архангельского, Н. И. Бахметьева, А. Т. Гречанинова, Г. Я. Ломакина, Г. Ф. Львовского, Дж. Сартти, священника Василия Старорусского, протоиерея Петра Турчанинова, В. А. Фатеева, П. Г. Чеснокова, Д. М. Яичкова. Два концерта представлены с ошибкой авторства: «Боже, приидоша» А. Веделя имеет указание «Оленникова», «Радуйтесь людие» Сартти — «Дегтярева». Некоторые песнопения знаменитых церковных авторов в сборнике о. Михаила будут рассмотрены во второй главе данной работы.

Рукопись включает также сочинения с указанием фамилий знаменитых церковных авторов, однако в каталогах этих композиторов данных произведений найти не удалось<sup>11</sup>. К ним относятся: «Господи и Владыка живота моего», муз. Гречанинова<sup>12</sup>, и «Утоли болезни» — тропарь иконе Божией Матери «Утоли моя печали», муз. Архангельского<sup>13</sup>. Оба произведения относятся к жанру духовного концерта. Если у А. Т. Гречанинова вообще не обнаружено сочинение с таким названием, то у А. А. Архангельского такое сочинение есть, однако нотный текст совершенно отличается от того, который представлен в рукописи. Возможно, это явление связано с церковной певческой традицией, где авторство не является основополагающим элементом при выборе репертуара, за исключением специфических служб (например, подготовительных недель к Великому посту), на которых особые песнопения хорошо запоминаются прихожанами как конкретное сочинение конкретного автора.

В «Партитуру» включены также песнопения малоизвестных и неизвестных современному клиросу авторов. Среди них (в том числе обозначенные без ини-

<sup>11</sup> Научная библиотека Православной музыки. — URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/ru/home> (дата обращения: 11.05.2021).

<sup>12</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 187.

<sup>13</sup> Там же. — С. 217.

циалов) Феофан, Анисимов, Ф. Ф. Багрецов, Григорьев, А. П. Есаулов, Захаров, Кусков, Сажин, Скворцов, Стариков. Большую группу составляют песнопения без указания авторства и источников («Господь воцарися», «Кто Бог велий», «Заступнице усердная», «Плотию уснув» и др.), а также с указанием вида напева (киевские «После Евангелия» и «Да исправится молитва моя», «Господи, помилуй» Шатиловская). Введение в научный обиход данных песнопений поможет расширить представление о церковном певческом репертуаре нижегородских клиросов XX столетия. Подробнее они будут рассмотрены в третьей главе данной работы.

## Глава 2 РЕДАКЦИИ ИЗВЕСТНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

В «Партитуре № 2-й» многие песнопения знаменитых авторов представляют собой *редакции*, поскольку содержат фактурные, мелодические, гармонические и ритмические изменения, связанные с традицией адаптации произведений к конкретному певческому составу, т. е. с характерной для рукописных певческих сборников *многораспевностью*. Подобные редакции были широко распространены в начале XX века в печатных сборниках, о чем свидетельствуют многочисленные издания П. М. Киреева<sup>14</sup>.

Для выявления характерных особенностей редактирования песнопений в рукописи о. Михаила обратимся к анализу пасхальных ирмосов С. А. Дегтярева<sup>15</sup>, сравнив их с опубликованными в «Сборнике духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора» под редакцией Н. Д. Лебедева<sup>16</sup>. Данный сборник входит в серию публикаций известного петербургского издателя, регента митрополичьего хора Александро-Невской Лавры Поликарпа Мироновича Киреева, выпущенную в период с 1911 по 1917 год. Об этих изданиях в «Словаре православного русского церковного пения» сказано: «Ценность сборников состояла в том, что при сравнительной дешевизне они содержали в себе вполне грамотные сочинения, хорошо отредактированные и, главное, вполне пригодные для исполнения даже малыми хорами, широко распространившимися в эти годы. Вряд ли в какой церкви старого времени не было этих сборников. По степени распространенности и исполнения они занимали первое место на наших клиросах»<sup>17</sup>. Возможно, именно «Сборник...» Н. Д. Лебедева стал источником для «Партитуры» о. Михаила.

Ирмосы были записаны предположительно в 1933 году: они расположены среди песнопений 1933 года и выписаны теми же чернилами. Как отмечают

<sup>14</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке : Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания ; подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой ; научный консультант А. А. Наумов. — М. : Языки славянской культуры, 2015. — С. 315.

<sup>15</sup> Партитура № 2-й : [рукопись] / ред. М. Сергеев. — С. 81.

<sup>16</sup> Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора под редакцией Н. Д. Лебедева : Из цветной триоди (Пасхальный) [№ 5]. — Петроград : П. М. Киреев, ценз. 1913 г.

<sup>17</sup> Семенов Д. С. Словарь православного русского церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Кн. 1. Ч. 2 / М. П. Рахманова, науч. статьи, коммент. — М. : ЯСК, 2015. — С. 944–945.

А. В. Лебедева-Емелина и М. П. Сидорова, песнопения Дегтярева «всегда были любимы в российской провинции и включались в церковный репертуар, их ноты переписывались от руки и распространялись среди певчих на протяжении двух столетий (при отсутствии регулярного церковного нотного издательства в советский период это было единственным способом размножить нотный текст)»<sup>18</sup>. Особое отношение о. Михаила к пасхальным ирмосам получило отражение в «Партитуре»: каждая буква их заглавия украшена дополнительными точками.

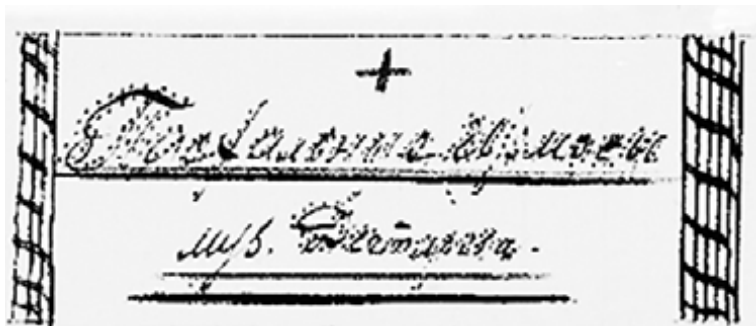


Рис. 5. Заглавие Пасхальных ирмосов в «Партитуре № 2-й»

Большинство различий в редакциях связано с *хоровой фактурой*. В рукописи ирмосов прослеживается тенденция к *увеличению* количества голосов благодаря многочисленным *divisi*, а также октавным дублированиям мелодии. Например, в начале 5-го ирмоса вместо четырехголосия представлено *шесть* голосов: теноровая партия дублирует мелодию, звучащую в терцию у сопрано, альтовая партия представляет собой гармоническое заполнение, а басы начинают песнопение с октавного удвоения (так на первом аккорде возникает даже 7 голосов).

Ред. Н.Д. Лебедева.

Ред. о. Михаила

The image displays two musical staves for the fifth irmos. The left staff is the edition by N.D. Lebedeva, showing a four-part setting with the lyrics 'Ут - рен - ию - емь'. The right staff is the edition by o. Mikhaila, showing a six-part setting with the lyrics 'Ут - рен - ию - емь'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Рис. 6. Пятый ирмос в редакциях Н. Д. Лебедева и о. Михаила

Подобное увеличение количества голосов в редакции о. Михаила не случайно: «Праздников Праздник, Торжество Торжеств» (Воскресение Христова) является центральным событием в православном календаре. По обычаю в храме присутствуют все верующие, соответственно, и клирос в такие дни имеет большие возможности для *divisi* за счет большого количества певчих. Поэтому подобные рассмотренным выше фактурные изменения присутствуют во *всех* Пасхальных ирмосах «Партитуры № 2-й», показывая, что даже в сложных для

<sup>18</sup> Лебедева-Емелина А. В., Сидорова М. П. Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях : проблема доверия к нотным источникам // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — М. : ПСТГУ, 2018. — Вып. 32. — С. 81.

советских верующих людей 1930-х годах на Пасхальном богослужении пел большой хор и, видимо, присутствовало много прихожан.

Гораздо реже в ирмосах можно видеть *уменьшение* количества голосов — оно встречается только в сольных разделах: в шестом ирмосе в соло мужских голосов представлен басовый дуэт вместо трио; второе соло исполняется только женскими голосами без тенора, что способствует более однородному звучанию.

Довольно часто в рукописи можно встретить *исключение имитационных приемов*. К подобным примерам можно отнести припев к 9-й песни канона, где все голоса поют одновременно фрагмент «воскресшаго тридневно от гроба», что приводит к сокращению словесного и музыкального текста. Характерной особенностью рукописи является отсутствие модуляции в V ступени в заключительной строфе. Мелодия в каденции также значительно изменена: она звучит в более низкой тесситуре, что гораздо удобнее для певцов.

98 Мисс.-Служба  
Макарова. Стр. 62.

Рис. 7. Припев к 9-й песни канона

Каждый ирмос в рукописи о. Михаила имеет аналогичные фактурные отличия, поэтому далее мы не будем подробно на них останавливаться, а обратимся к рассмотрению мелодических, гармонических и ритмических особенностей «Партитуры № 2-й».

**Мелодическая линия** имеет отличия от редакции Н. Д. Лебедева во всех ирмосах, однако *степень расхождения* неодинакова.

Наиболее значительные изменения касаются *упразднения* или *значительного сокращения распева* слогов. Так, в 8-м ирмосе распев слова «праздник» сокращен на 2,5 такта, причем начинается он с сильной доли такта и занимает всего три четвертных длительности (вместо 12).



Рис. 8. Ирмос 8, распев слова «праздник»

В рукописи иногда встречается *добавление* распева слогов, но оно обычно минимально — 1–2 звука. Примером добавления более просторного распева является четвертый ирмос: на слове «воскресе» представлен распев ударного слога не только в басу (как в редакции Лебедева), но и в других голосах; при этом происходит ритмическое ускорение (16-е вместо 8-х) и изменение мелодического строения трех верхних голосов.



Рис. 9. Ирмос 4, распев слова «воскресе»

Отличительный мелодический облик имеют фрагменты с иным мелодическим положением аккордов. Так, в 1-й песне канона на слове «Пасха» мелодия начинается с примы субдоминантового трезвучия, а не с его терции, что понижает мелодию сопрано (возможно, ради удобства пения).

Изменения в мелодии могут зависеть от изменения *обращений аккордов*. Примером может служить 5-й ирмос, где на слове «Христа» вместо D2, разрешаемого с восходящим скачком квинты, представлен D7, квинта которого плавно разрешается в приму тоники. В большей мере изменения мелодии зависят от *смены гармонии*. Например, в 8-м ирмосе на словах «благословим» возникает отклонение не в IV ступень (как это было в редакции Лебедева), а в минорную VI (*a toll*), от которой начинается восходящее движение к распеву имени «Христа» самыми высокими звуками. Возвращение в этот момент к звучанию автентических оборотов в *C dur* придает данной мелодической кульминации особенно светлый характер.

Музыкальный фрагмент, состоящий из нотной записи и рукописной таблатуры. Нотная запись имеет две системы: верхняя — вокальная линия с русскими текстами, нижняя — фортепианное сопровождение. Текст: «вѣ онъ же бла-го-сло-вимъ Хрис-та во вѣ-ки». Рукописная таблатура содержит цифры 1-7, обозначающие ступени лада, и некоторые дополнительные пометки.

Рис. 10. Ирмос 8

Подобные изменения мелодии, вызванные гармоническим варьированием, можно видеть также в 3, 4, 5-м ирмосах.

Таким образом, наиболее характерными для рукописи о. Михаила являются преобразования мелодии, которые произошли в результате сокращения внутрислоговых распевов, иного обращения и расположения аккордовой вертикали, смены гармонии.

Ряд отличий включает и сама *гармоническая* сторона песнопений. Изменения *обращения аккордов* приводит к изменениям линии баса. Так, в 8-м ирмосе рукописи вместо повторов тоники используются ее обращения, образуя восходящее движение баса к первой ступени (с-е-g-c). Такая подвижность басовой партии, вероятнее всего, обусловлена наличием в хоре о. Михаила хороших певчих-басов. С этим же, видимо, связана и замена в 5-м ирмосе «соло» женских голосов мужскими.

Музыкальный фрагмент, состоящий из нотной записи и рукописной таблатуры. Нотная запись имеет две системы: верхняя — вокальная линия с русскими текстами, нижняя — фортепианное сопровождение. Текст: «Уг-рен-ню-емъ уг-рен-ню-ю глу-бо-ку, и вѣс-то мв-ра пѣснь при-не-семъ Вла-ды-цѣ, и Хрис-та уз-римъ, прав-ды». Рукописная таблатура содержит цифры 1-7, обозначающие ступени лада, и некоторые дополнительные пометки.

Рис. 11. Пятый ирмос

86

0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0
0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0
7 6 7 i	7 6 7 1	2 0
5 4 5 6	5 4 5 6	7 0
всего-ми-	ра-псень-	при-не-
2 2 2	2 2 5 5	5 3 2

0 0 0	0 0 0 0	все.
0 0 0	0 0 0 0	0 0 2 2
3 4 5 4 3	7 1 2 7 i 6	0 0 4 4
1 2 3 2 i	5 6 7 5 6 4	7 0 0 0
всех-всех-	9 0 0 0 0 0	5 0 0 0
1 1 1	2 0 0 0	4 0 0 0
		и-Хри-
		5 0 0 0
		4 0 0 0
		5 0 0 0
		5 0 0 0

Рис. 11 (продолжение). Пятый ирмос

Много изменений связано с *перегармонизацией*. Так, уже в 1-м ирмосе на словах «нас приведе» помещена иная последовательность аккордов: VI53-III3(-3)-S53 вместо T53-D7 IV53.

де, при-ве-де  
насъ

3 i	2 3	4 5
6	7 7	i 0 0
i	7 7	9 0 0
6	3 3	6 5 6 7 1 7
		4 3 4 5 6 5

Рис. 12. Фрагмент первого ирмоса

Данный пример весьма характерен: в рукописных ирмосах нередко допускается замена аккордовой функции, использование трезвучия третьей ступени, аккордов с пропущенной терцией, представлено меньшее количество отклонений.

При этом в «Партитуре № 2-й» прослеживается стремление к увеличению количества аккордов доминантовой группы. Нередко они заменяют тоническую функцию. Например, в 5-м ирмосе на словах «узрим правды» последовательность аккордов D43-T53-T53 изменена на VII53-D53-T53, и разрешение доминанты происходит не на первую, а на вторую долю такта, на которой находится ударный слог.

Изменения касаются также степени напряженности гармонии в рамках одной функции. В «Партитуре № 2-й» чаще прослеживается тенденция к *упрощению* аккордовой вертикали. Это связано с заменой септаккордов обращениями трезвучий, а также с исключением задержаний звуков предыдущей гармонии. Усложнение аккорда (замена доминантового трезвучия на септаккорд) встречается только в седьмом ирмосе.

Изменения могут касаться *ритма гармонических смен*. Так, в 3-м ирмосе на ударном слоге слова «чудодеемое» движение восьмыми в мужских голосах образует последовательность T53-D65-T53-II6, заменяя движение четвертями K64-D53 редакции Лебедева.

Таким образом, в редакции о. Михаила изменения в гармонии касаются: *обращений аккордов, их функций, степени напряженности гармонии, отклонений и модуляционных переходов, ритма гармонических смен*.

Отличия касаются также *ритма песнопений*, записанных о. Михаилом. Прежде всего обратим внимание на *ритмическое сжатие длительностей*, которое встречается в рукописи довольно часто. Особенно ярко подобные изменения представлены в 4-м ирмосе.



Рис. 13. Фрагмент четвертого ирмоса

В приведенном фрагменте хорошо видна разница в ритмической организации: в рукописном варианте длительности вдвое сокращены, распевы слогов имеют иную подтекстовку, чем у Лебедева (два уровня подтекстовки, а не четыре). В нотах о. Михаила представлена другая организация хоровой фактуры: альт и бас не представляют самостоятельную ритмическую группу, а примыкают к партиям сопрано и теноров.

Особенно часто длительности подвергаются сокращению *перед* ударными слогами (обычно четверть заменяется на восьмую). Устремленность к более острой ритмике наблюдается в тех разделах рукописи, где ровный ритм заменен на *пунктирный*. Как правило, это также происходит в закатах или движении к ударному слогу, находящемуся на относительно сильной доле. Укрупнение длительностей в рукописи встречается значительно реже и обычно происходит на завершающем слоге слова.

Особенностью редакции рукописного сборника является *добавление пауз*. Например, в 3-м ирмосе редакции Лебедева соло альты (на слове «но») начинается сразу после окончания предыдущей фразы, в «Партитуре № 2-й» альт вступает только после половинной паузы. *Отсутствие пауз* встречается крайне редко. Так, в завершении 5-го ирмоса пауза перед фразой «всем жизнь» в редакции Лебедева не находит свое отражение в рукописной партитуре, что приводит к смещению долей в такте.

Таким образом, в рукописной редакции ирмосов Дегтярева основные ритмические изменения касаются: *сжатия длительностей, тяготения к пунктирному ритму, добавления или упразднения пауз, смещения долей* (ритмическое укрупнение длительностей встречается крайне редко).

Отметим также, что в ряде ирмосов (1, 5, 8) отсутствует указание «соло», что означает сохранение полной звучности в данных фрагментах и уменьшение динамического контраста.



В «Партитуре № 2-й» крайне редко встречаются динамические оттенки, которые обычно носят словесный характер, а не знаковый и при этом контрастируют с динамикой, проставленной в редакции Лебедева. Так, в начале 5-го ирмоса Лебедев указывает *mf*, а в рукописи о. Михаила стоит обозначение «оч. т.», что, очевидно, означает «очень тихо».

Проведенный нами сравнительный анализ редакций Н. Д. Лебедева и о. Михаила Сергеева показал, что наибольшие изменения ирмосов касаются хоровой фактуры, и связано это прежде всего с традицией адаптации многоголосия к конкретному певческому составу клироса. Минимальные преобразования относятся к ритмической организации музыкального материала.

Степень сходства песнопений рукописи с редакцией Лебедева весьма *различна*. Наибольшее (почти точное) совпадение имеет 7-й ирмос. Максимальные отличия — в 8-м ирмосе канона, включающем весь комплекс преобразований фактуры, гармонии, мелодии, ритма. Эти песнопения образуют своеобразные «*полюса*» сходства и различия, между которыми располагаются все другие ирмосы, степень преобразования которых приближает их или к одному «полюсу», или к другому. При этом характерно, что *наибольшее* количество ирмосов находится ближе к «*полюсу сходства*», включая лишь незначительные изменения. Поэтому вероятность того, что сборник Киреева был одним из источников для «Партитуры № 2-й», велика. Важно отметить, что после припева 9-й песни как в рукописи, так и в сборнике Киреева следует ирмос 9-й песни «Светися, светися Новый Иерусалиме» другого автора — П. С. Макарова, что еще раз подтверждает общность двух редакций.

Рассмотренные нами изменения, внесенные о. Михаилом в редакции ирмосов Пасхи С. А. Дегтярева, характерны и для других песнопений «Партитуры № 2-й». Отличия сочинений в рукописи от первоисточников и других редакций также представлены в разной степени. Одним из наиболее *близких* к оригиналу песнопений является «Плотию уснув», автором которого обозначен Багрецов. В современных сборниках это сочинение имеет указание «Киевское» или «Киевского распева» и содержит минимальные расхождения с вариантом, представленным в рукописи о. Михаила. Единственным ярким отличием рукописной партитуры является строка «воздвигл от тли», где мелодическая линия имеет другое направление. Приведем обнаруженные нами ноты этого песнопения<sup>19</sup>, а также сочинение Багрецова, помещенное в рукописи<sup>20</sup> (для большей ясности сравнения мы переводим запись о. Михаила в итальянскую нотацию).

Песнопение «Плотию уснув» Багрецова можно считать относящимся к «полюсу» сходства с аналогами, представленными в других сборниках, поскольку оно включает лишь незначительные изменения.

В направлении «*полюса различий*» «смещается» редакция широко распространенного в современной клиросной практике «Благослови, душе моя, Господа» Д. М. Аллеманова<sup>21</sup>, включающая значительно больше изменений, главные из которых, как и в ирмосах, касаются хоровой фактуры. Кроме того, изменения

<sup>19</sup> Партитура № 2-й : [рукопись] / ред. М. Сергеев. — С. 109.

<sup>20</sup> Православный обиход. Ноты. — URL: <http://oleksa-kr.ortox.ru/paskha/view/id/1165125> (дата обращения: 09.05.2021).

<sup>21</sup> Аллеманов. Благослови, душе моя, Господа. — URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/ru/sources/3882> (дата обращения 08.04.2021).

**ПЛОТИЮ УСНУВ**

Киевское

Soprano Alto  
Tenor Bass

Плю - ти - ю ус - нув... я - ко мертв, ца - рю и Го - спо - ди, три - дне - вен во - скрес е - сн, да - ма воз - дигл от тли и у - празд - ния. Смeрть. Пла - снх - нк - тис - ши - я. Ми - ни - я, ми - ра сла - се - ни - е.

7 14 20 24

Баян ретров

Рис. 14. «Плотию уснув»

касаются формы. Предначинательный псалом по жанру относится к неизменяемым песнопениям в цикле Всенощного бдения и исполняется гораздо чаще в богослужебной практике, чем ирмосы Пасхи. В рукописи форма песнопения сокращена: отсутствуют четыре строфы. Это связано, скорее всего, с приходской богослужебной практикой в Знаменской церкви, здание которой невелико, и с тем, чтобы совершать каждение во время пения 103-го псалма священнику не нужно много времени. Поэтому форма песнопения Аллеманова (АВСВАВАВСВ) становится в рукописи (АВСВСВ).

Остальные песнопения «Партитуры № 2-й» содержат еще больше отличий, отдаляясь от опубликованных вариантов и устремляясь в сторону оригинальности. Так, в зависимости от степени их расхождений с первоисточниками и другими редакциями они образуют своеобразную шкалу, заполняющую расстояние между «полюсами» сходства и различия, выделенными нами при рассмотрении Пасхальных ирмосов. Показанные при этом способы преобразования фактуры, мелодии, гармонии, ритма также встречаются практически во всех песнопениях «Партитуры № 2-й», большинство из которых находится ближе к «полюсу» сходства, характеризуя бережный стиль редактирования о. Михаила Сергеева.

### Глава 3 НЕИЗВЕСТНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

«Партитура № 2-й» содержит песнопения, которые *не распространены* в современной нижегородской клиросной практике. Условно их можно поделить на две группы.

К первой группе относятся произведения малоизвестных церковных авторов, фамилии которых в рукописи часто записаны без инициалов. Ноты этих сочинений в изданных сборниках нам найти не удалось.

Среди них:

1. «Господи, помилуй» во время чтения усопших на литургии, музыка Б. Кускова.
2. Тропарь Рождеству, музыка Феофана.
3. «Господи, спаси... и Трисвятое» Старикова (это же песнопение выписано на страницах певчей из г. Кулебаки).
4. «Отче наш», музыка Скворцова.
5. «Не имамы иныя помощи» Григорьева.
6. «С нами Бог», музыка И. Анисимова.
7. «Шестопсалмие» Есаулова.
8. «Яко да Царя» Захарова.

Сведения о Кускове, Старикове, Захарове, Скворцове нами не обнаружены. Информация о других авторах будет приведена перед анализируемыми песнопениями. Поскольку данные произведения не являются известными, мы будем приводить их в нашем нотном переводе.

**«Господи, помилуй» во время чтения усопших на литургии, музыка Б. Кускова**<sup>22</sup>. Песнопение представляет собой сугубую ектению и находится среди нот, датированных 1933 годом.

<sup>22</sup> Партитура № 2-й : [рукопись] / ред. М. Сергеев. — С. 80.

Указание «очень тихо» не случайно: исполнение данного песнопения не должно по громкости перекрывать голос священника, перечисляющего имена усопших православных христиан.

Первому и второму прошениям («Господи, помилуй») пунктирный ритм придает некоторый маршевый оттенок. Третье прошение представляет собой продолжительный распев, включающий мелодическую секвенцию и значительное замедление общего движения в конце. Так в песнопении происходит своеобразное «растворение» движения, которое от пунктирного ритма переходит к кантлене и завершается статикой.

**Господи помилуй**

муз. Б. Кускова

Очень тихо

SOPRANO  
ALTO

TENOR  
BASS

6

10

Рис. 15. «Господи, помилуй» Б. Кускова

Тональность ектении — *d-moll*, преобладают автентические обороты. За счет длительного звучания тонического баса аккордовая вертикаль приобретает особую окраску: трезвучие и септаккорд гармонической VII# ступени на тоническом басу звучат достаточно остро. Необычна гармония 10-го такта: двойное задержание образует тонический нонаккорд с повышенной септимой. Завершает песнопение мягкая плагальная каденция, соответствующая замедлению ритмического движения.

**Тропарь Рождеству, музыка Феофана**<sup>23</sup>. Автором сочинения, вероятнее всего, был архимандрит Феофан (1785, 1786–1852) — композитор и видный церковный деятель первой половины XIX века. «Архимандрит Феофан написал очень много духовно-музыкальных произведений, но не напечатал ни одного из них. После его смерти также не было полного издания его произведений, они

<sup>23</sup> Партитура № 2-й : [рукопись] / ред. М. Сергеев. — С. 116.

остались в рукописях. Самое большое известное рукописное собрание нотных произведений архимандрита Феофана сохранялось у его келейника В. П. Полякова. В 1902 году В. П. Поляков передал казанскому профессору, протоиерею А. П. Смирнову восемь томов нотных партитур произведений архимандрита Феофана. Каждая партитура имела 150–200 страниц большого формата. Значение этих партитур велико, так как они были написаны при жизни архимандрита Феофана и на некоторых из них имелись собственноручные его пометки.

Γρηγοριανὸν ῥοσιῶνα:

Ро-ждe-ство тво-е, хри-сти бо-же наш, воз-си-а ми-ро-  
 ви свѣтъ ра-зума: в немъ бо свѣ-здѣмъ сла-ва-щїи свѣ-здѣ-и ѿ-  
 ча-хъ-са те-бѣ кла-ня-ти-ся солн-цу прав-ды и те-бѣ вѣ-дѣ-ти ѿ-бы-  
 со-ты бо-гѣ-ка: го-спо-ди, сла-ва те-бѣ.

Феофан

SOPRANO  
ALTO

ТЕНОР  
БАСС

Рож-де-ство Тво-е Хри-сте Бо-же наш, воз-си-я ми-ро-ви-свет  
 ра-лу-ма: в немъ бо свѣ-здѣмъ слу-жа-щи-и свѣ-до-ю у-ча-ху-ся Те-бе  
 кла-ня-ти-ся, Солн-цу прав-ды, и Те-бе ве-дѣ-ти с-вы-шю  
 ты вос-то-ка, Гос-по-ди, сла-ва Те-бе

Рис. 16. Тропарь Рождества Христова греческого распева и в обработке Феофана

К сожалению, не известно, в чьих руках теперь находятся эти партитуры», — пишет профессор Л. Парийский<sup>24</sup>. С 1817 по 1832 год архимандрит Феофан был ректором Казанской духовной семинарии. При этом он вел большую работу с хором Спасо-Преображенского монастыря, где был настоятелем, сам приглашал певчих, проводил спевки.

Тропарь Рождеству представляет собой обработку греческого распева. Подобных обработок существует немало, среди их авторов диакон Сергей Трубачев, А. А. Архангельский, А. К. Лядов, регенты Вологодского кафедрального собора и др. Однако сочинение Феофана выделяется среди них гармонической насыщенностью, более свободной работой с мелодикой распева, разнообразием фактуры. Приведем два варианта тропаря — греческого распева<sup>25</sup> и в обработке Феофана.

Мелодическая линия первой строки греческого распева в первых двух строках Феофана проходит попеременно в басовой и теноровой партиях с удвоением в альтах. Феофан довольно часто использует подъем восьмыми к ударному слогу, что не противоречит другим греческим распевам тропарей четвертого гласа (например, предпразднства Рождеству)<sup>26</sup>.

В третьей и последующих строках изменяется мелодическая линия, гармонизация усложняется отклонением в *F-dur*. Характерно, что при расхождении с первоисточником в песнопении сохранены принципы построения мелодии, отсылающие к строению первой строки: подъем восьмыми к ударному слогу и спуск мелодии в конце строки. В греческом распеве тропаря слово «с высоты» выделено поступенным подъемом к ударному слогу, в авторском варианте у сопрано на этих словах достаточно ярко звучит кварттовый скачок.

В песнопении представлена разнообразная фактура: мелодия удваивается разными партиями, аккорды в основном имеют тесное расположение, широкое встречается лишь в кульминационных строках («Звездою учажуся», «Господи, слава Тебе»). В партиях альты и тенора встречаются *divisi*. Особенно примечательно деление теноровой партии в конце шестой строки, где голоса расположены довольно тесно. Плотность фактуры и параллельные трезвучия создают напряженное звучание, выделяющее слово «востока».

Партитура датируется 9 января 1933 года, что указывает на практическое использование данного сочинения в Рождественских службах. Возле названия произведения стоит надпись: «списано в тетр. № 6», что говорит о существовании других цифровых рукописей, куда переписывались особо значимые песнопения.

«Господи, спаси...» и «Трисвятое» *Старикова*<sup>27</sup>. В основу исполнения положен антифонный принцип: возглас «Господи, спаси благочестивыя» сначала произносится диаконом или священником, после чего идет исполнение хором. То же происходит со словами «и услыши ны». В этом разделе автор использует модальное чередование аккордов *D dur* и *a moll*, но завершает автентической каденцией в гармоническом *a moll*.

<sup>24</sup> Парийский Л. Церковный композитор Архимандрит Феофан : (к столетию со дня смерти) // Журнал Московской Патриархии. — 1952. — № 10. — С. 39.

<sup>25</sup> Синодальный обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. Часть 7: Праздники. — М. : Синодальная типография, 1909. — С. 56.

<sup>26</sup> Там же. — С. 51.

<sup>27</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 118.

The image displays a musical score and handwritten manuscript. The top part shows a printed musical score in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The lyrics are: "Гос-по-ди, спа-си и у-слы - ши ны. бла-го-че-сти-вы-я у-слы". Below the score are two photographs of handwritten manuscript pages. The left page shows musical notation with numbers and some text. The right page is titled "ТРИСВЯТОЕ" and contains handwritten numbers and text, including "СВЯТЫИ - ТЫИ БО-ЖЕ", "СВЯТЫИ - КРЕП КИИ СВЯТЫИ - БЕЗ", "СМЕРТНЫИ", "МИ - ЛУИ", and "НАС".

Рис. 17. «Господи, спаси...» и «Трисвятое» Старикова, «Трисвятое» из рукописи церкви г. Кулебаки

Далее в сборнике отца Михаила следует «Трисвятое», выписанное дважды. Первое проведение звучит в тональности *A-dur* — одноименной по отношению к завершению «Господи, спаси благочестивыя». Второе проведение — в *G-dur*, причем эта запись выполнена другими чернилами и, вероятно, появилась позднее. Возможно, транспозиция была выполнена ради удобства пения. Песнопение расположено среди записей 1933 и 1932 годов.

В листе рукописи, обнаруженной нами в г. Кулебаки, песнопение «Господи, спаси благочестивыя» записано на тон ниже, завершается в *g moll*, а «Трисвятое» звучит в *G-dur* и полностью совпадает с рукописью о. Михаила.

«Яко да Царя» Захарова<sup>28</sup>. Ряд сочинений этого композитора довольно распространен в современной клиросной практике. В их числе «Милость мира», «Взбранной воеводе», «Малое славословие». Однако данных о «Яко да Царя», к сожалению, найти не удалось.

<sup>28</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 150.

«Яко да Царя» — вторая часть херувимской песни. Она построена на сопоставлении хоровых групп женских и мужских голосов и их совместном звучании. Начинается песнопение «золотым ходом» сопрано и альтов, затем добавляются остальные голоса. Пунктирная ритмика, размер 4/4 придают песнопению характер триумфального марша.

Я - ко да ца - ря — всех по - ды - мем да ца - ря всех по -

Я - ко да ца - ря

5

ды - - - мем по - ды - - мем

Рис. 18. «Яко да Царя» Захарова

SOPRANO  
ALTO

От - че наш, и - же е - си на не - бе - сех! да свя - тит - ся

TENOR  
BASS

5

И - мя Тво - е, да свя - тит - ся И - мя Тво - е. Да при - и - аст, да при

Сою

и аст цар - стви - е Тво - е да бу - аст, да бу - аст во - ля Тво -

9

Рис. 19. «Отче наш» Скворцова



Интересные закономерности обнаруживаются в песнопении «*Отче наш*» *Скворцова*<sup>29</sup>, которое полностью построено по принципу контраста фрагментов, исполняемых четырехголосным хором и женским трио (имеющим указание «соло»). Разделы противопоставлены тонально (*C-dur* — *a-moll*) и фактурно — мелодия в хоровых фрагментах проходит в партиях сопрано и тенора в сексту, а в «сольных» фрагментах поется сопрано в терцию. В «сольных» фрагментах есть распев ударного слога, представляющий собой гармонизованный вариант попевки знаменного распева *ромца* (такты 8 и 10). Аналогичный распев можно также увидеть в Сергиевской Херувимской, широко распространенной в современной клиросной практике<sup>30</sup>.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Не имамы..." by Grigorieva. The top section shows the title and handwritten notation with numbers and letters (i, b, 7, 1, 2, 7, 1, 0) and the title "Не имамы...". Below it is a printed musical score for Soprano and Tenor parts. The lyrics are: "Не и-ма-мы и-ны-я по-мо-щи не и-ма-мы и-ны-я на-деж-ды ра-зве Те-бе, Вла-ды-чи-це, Ты нам Ты нам Ты нам по-мо-зи Ты нам".

Рис. 20. «Не имамы...» Григорьева

<sup>29</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 154.

<sup>30</sup> Обиход церковного пения / сост. Г. Н. Дубинкин. — 2-е изд. — Сергиев Посад, 2000. — 150 с.

Автором песнопения «*Не имамы иныя помощи*»<sup>31</sup>, вероятнее всего, был **Петр Григорьевич Григорьев** (1835–1900) — регент, автор духовно-музыкальных сочинений и переложений, аранжировщик и редактор изданий церковно-певческого репертуара, автор работ «О церковном православном пении и певчих» и «О православном церковном пении»<sup>32</sup>.

Произведение «Не имамы иныя помощи» написано на текст кондака иконе Божией Матери «Всех Скорбящих Радость», в рукописной партитуре указана дата записи партитуры — 5 мая 1932 года.

Характерной особенностью сочинения является необычная гармонизация: после диатонического начала с преобладанием автентических оборотов появляется сложная эллиптическая цепочка септаккордов на словах «Разве Тебе, Владычице».

В рукописи о. Михаила также среди песнопений 1932 года записи представлено произведение «*С нами Бог*» **Ивана Никифоровича Анисимова**<sup>33</sup> (нач. 80-х гг. XIX в. — 1942 г.) — композитора, автора духовно-музыкальных сочинений, педагога<sup>34</sup>. Его произведения печатались в ежемесячном церковно-певческом журнале «Музыка и пение» в 1909, 1912 годах<sup>35</sup>. В «Партитуре № 2-й» данное песнопение датируется 1912 годом, следовательно, можно предположить, что журнал «Музыка и пение» был одним из источников для рукописи о. Михаила.

**С нами Бог** муз. И. Анисимова

8

Рис. 21. «С нами Бог» И. Анисимова

<sup>31</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 178.

<sup>32</sup> Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/168129.html> (дата обращения: 10.05.2021).

<sup>33</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 196.

<sup>34</sup> Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/115514.html> (дата обращения: 11.05.2021).

<sup>35</sup> Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/182373.html> (дата обращения: 12.05.2021).

28 со́ло

не мо-и от-вер-зе-ши уст-не мо-и от-вер-зе-ши и у-

и ус-та\_\_\_\_\_

34

ста мо-я у-ста мо-я воз-вс-стят-хва-лу Тво

мо-я воз-вс-стят хва-лу Тво-

39 всс

ю, хва-лу Тво-ю воз-вс-стят хва-лу, воз-вс-

ю

43

стят хва-лу Тво-ю, хва-лу Тво-ю.

Рис. 22. «Шестопсалмие» Есаулова

В произведении представлен имитационный принцип сопоставления мужских и женских голосов, что типично для жанра партесного концерта.

К числу подобных песнопений можно отнести «Шестопсалмие» **Андрея Петровича Есаулова**<sup>36</sup> (1800–1850) — композитора и дирижера, который занимался с хором архиерейских певчих, сочинял церковную музыку. К числу сочинений Есаулова (точное число которых неизвестно) относятся духовные концерты — крупные композиции в контрастно-составной форме с чередованием различных по темпу и характеру разделов<sup>37</sup>.

«Шестопсалмием» в рукописи названо «малое славословие», которое поется в начале утрени перед чтением шести псалмов. Песнопение состоит из двух

<sup>36</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 239.

<sup>37</sup> Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/190241.html> (дата обращения: 12.05.2021).

разделов, написанных в строфической форме. Слова «и уста моя» выделены постепенным введением голосов (бас — тенор и альт — сопрано). Это хоровое *crescendo* создает эффект вознесения молитвословия от дольного мира к горнему и завершает песнопение кульминационным проведением слов «возвестят хвалу Твою» (полным хоровым составом).

Все сочинения представленных авторов можно отнести к числу *партесных*, для которых характерны: четырехголосная аккордово-гармоническая фактура, господство тонально-гармонической системы, минимальное количество слоговых распевов, преобладающий гимнически-фанфарный характер, чередование хора и солирующей группы (трио). К обиходным мелодиям обращаются лишь Феофан и Скворцов, остальные композиции являются автономными.

### Анонимные песнопения

Ко второй группе относятся песнопения без указания авторства. Чаще всего рядом с названием произведения стоит надпись: «неизвестного автора». В отдельных случаях указано лишь название напева либо указания отсутствуют. Приведем их названия.

1. Концерт «Господь воцарися, да радуется земля» неизвестного автора.
2. Трехголосный концерт «Кто Бог велий» неизвестного автора.
3. «Святыи Боже» неизвестного автора.
4. «Елицы» неизвестного автора.
5. «Трисвятое» архиерейское.
6. «Ис полла эти, дэспота», без указания автора.
7. «Буди Имя Господне» неизвестного автора.
8. Ектения «Шатиловская».
9. Ектения «Органчик».
10. «Прокимен на венчании» неизвестного автора.
11. «Слава Тебе, Боже наш» (венчание) неизвестного автора.
12. «Христос воскресе № 1-й» неизвестного автора.
13. «Христос воскресе № 2-й» неизвестного автора.
14. «Христос воскресе № 3-й» неизвестного автора.
15. «Плотию уснув», трио, неизвестного автора.
16. «Воспою Господеви», прокимен, фрагмент (прокимен на молебне в новолетие).

Наличие двух анонимных духовных концертов еще раз указывает на любовь сельских приходов к этому жанру, доминирующему в данном сборнике. Оба расположены среди песнопений, записанных в 1933 году.

Обратимся к их краткой характеристике.

Концерт «*Господь воцарися, да радуется земля*»<sup>38</sup> состоит из трех контрастных разделов на тексты псалмов Давида. В строках псалма № 96 «Господь воцарися» воспевается слава Господня; в псалме № 97 «Пойте Господеви» идет призыв к славословию «в гуслах и гласе псалмсте», в псалме № 149 «Яко благоволит Господь» обещается награда праведникам. Таким образом, автор произведения скомпоновал тексты согласно логике, ведущей от описания величия Божия до снисхождения Его Своей милостью к праведникам, воспевшим Ему

<sup>38</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 18.

славу. Текст концерта имеет многократные повторы фраз, что характерно для данного жанра.

Песнопение относится к числу типичных партесных концертов: имеет аккордово-гармоническую фактуру, где мелодия представляет собой малоподвижную линию, в отличие от баса. В ярко выраженной тонально-гармонической системе иногда встречаются аккорды, не вписывающиеся в общую стилистику произведения. Примерами являются:

- сочетание трезвучий III и VI ступеней, создающее архаичную окраску отклонения через натуральную доминанту;
- в заключительной строфе первой части на доминантовом органном пункте чередуются септаккорды с параллельными квинтами, секундами, дополнительными тонами, завершаемые тоникой без терции (возможно, это связано с ошибками во время переписывания партитуры);
- во второй части в тональности *a-moll* неожиданно появляется септаккорд VII ступени с пониженной терцией (знак *си-бемоль*), что странно в данном гармоническом контексте. Можно предположить, что перечеркнутая семерка, обозначающая звук *си-бемоль*, является опiskой. В следующем за этим концертом песнопении «Достоинство есть» Афонское в переложении Яичкова есть аналогичная перечеркнутая семерка, над которой есть запись «чист. 7», указывающая на отсутствие альтерации. Оба песнопения по почерку принадлежат 1933 году записи;
- необычной является заключительная *C-dur'*ная каденция, в которой доминантовый септаккорд разрешается в секстаккорд шестой ступени.

Все эти особенности в полной мере отражают специфику рукописных партитур, в которых допускаются неточности при переписывании, а также редакция самого переписчика.

Интонационные закономерности песнопения роднят его с осмогласными обиходными напевами: малосекундовые интонации напоминают шестой тропарный глас, распевы отдельных слов отсылают к прокимну литургии второго гласа. Эти интонационные параллели отражают принадлежность данного концерта именно к церковному жанру.

Трехголосный концерт «*Кто Бог великий*»<sup>39</sup> неизвестного автора написан на тексты 76-го и 17-го псалмов и отражает некоторые характерные особенности предыдущего концерта:

- повторность текста;
- преобладание аккордово-гармонической фактуры;
- подвижность басовой партии;
- знак *си-бемоль* в *C-dur'*ной каденции;
- интонационные связи мелодии с обиходными песнопениями.

Необычным является лишь (на слове «царево») септаккорд второй ступени, септима которого в мелодии дважды берется нисходящим скачком, а разрешается — восходящим. Подобные интонации крайне редко встречаются в мелодике церковных песнопений.

Следующие сочинения относятся к литургическим жанрам, которые наряду с духовными концертами преобладают в сборнике.

<sup>39</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 26.

«Святый Боже» неизвестного автора<sup>40</sup> в рукописи датируется 1933 годом и представляет собой читок на тонической гармонии — *d-moll* с небольшими мелодическими переходами в конце каждой строфы. При повторном проведении читка меняется расположение голосов, происходит переход в более высокую тесситуру. После долгого звучания *d-moll* по принципу сопоставления звучит «слава» в *F-dur*. В заключительной строфе происходит возврат мелодии в *d-moll*.

«Святый Боже» архиерейское<sup>41</sup> также расположено среди песнопений 1933 года записи. Надпись «архиерейское» говорит о практическом использовании данного напева во время служения литургии архиереем, когда, согласно традиции, трисвятое поется обиходным напевом, а не авторским. Трехголосная партитура имеет минимальные отличия от используемых в современной

The image displays a handwritten musical score for the hymn "Святый Боже" (Priestly). The top section features a complex notation system with numbers and some text, likely representing a specific melodic or harmonic structure. Below this is a printed musical score with two staves and lyrics in Russian. The lyrics are: "Свя. тыи Бо. же, свя. тыи / креп. кий, свя. тыи без. смерт. ный, по. ми. луй нас." The score is written in a traditional style with a treble and bass clef.

Рис. 23. «Святый Боже» архиерейское

<sup>40</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 28.

<sup>41</sup> Там же. — С. 80.

клиросной практике вариантов, обозначенных как напев Троице-Сергиевой лавры или как «неизвестного автора»<sup>42</sup>.

К песнопениям, связанным с архиерейским служением, также относится «*Ис полла эти, дэспота*» без указания автора<sup>43</sup>, в котором так же, как и в концертах, есть описка в каденции, связанная с перечеркнутой цифрой 7 (звуком «си-бемоль»).

Особенностью песнопения «*Елицы*» *неизвестного автора* является исполнение основного текста тремя партиями, к которым присоединяется бас лишь на припеве «аллилуия», внося регистровый контраст. После песнопения «Елицы» в рукописи содержится надпись «Переписано из нот регента И. И. Усанова», что указывает на распространенную церковную традицию заимствования напевов у других регентов.

Рис. 24. «Елицы» неизвестного автора

«*Буди Имя Господне*» *неизвестного автора*<sup>44</sup> — короткое песнопение, поющее читком (выписанным четвертями, за исключением нескольких половинных длительностей на ударных слогах). При этом можно отметить насыщенность фактуры: *divisi* сопрано удваиваются тенорами.

*Ектении «Шатиловская»*<sup>45</sup> и «*Органчик*»<sup>46</sup> представляют собой типичные обиходные сугубые ектении с маршеобразной ритмикой и движением мелодии в терцию в верхних голосах.

«Шатиловская» расположена среди песнопений, записанных в 1932 году, и имеет сходство с первым прошением сугубой ектении, бытующей в современном клиросном обиходе под названием «Бородинская».

<sup>42</sup> Обиход церковного пения / сост. Г. Н. Дубинкин. — С. 55.

<sup>43</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 185.

<sup>44</sup> Там же. — С. 52.

<sup>45</sup> Там же. — С. 211.

<sup>46</sup> Там же. — С. 197.

SOPRANO  
ALTO

ГО - СПО - ДИ ПО - МИ - ЛУЙ, ГО - СПО - ДИ ПО МИ ЛУЙ,

TENOR  
BASS

4

ГО - СПО - ДИ ПО - МИ - - - - - ЛУЙ.

Сугубая ектения «Бородинская» (фрагмент).

6

ми - луй. ГО - СПО ДИ ПО - МИ - луй. ГО - СПО ДИ ПО -

12

ми - луй, ГО - СПО - ДИ ПО - МИ - луй, ГО - - - - - СПО ДИ - ПО -

16

ми - - - - - луй. ГО - СПО - ДИ ПО - МИ - луй, ГО - СПО -

2

Рис. 25. Ектении

Два песнопения в рукописи взяты из последования таинства венчания, которое находится в требнике: «**Прокимен на венчании**» *неизвестного автора*<sup>47</sup> и припев «**Слава Тебе, Боже наш**» *неизвестного автора*<sup>48</sup>. Оба принадлежат к типичным партесным песнопениям, имеющим аккордово-гармоническую фак-

<sup>47</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 95.

<sup>48</sup> Там же. — С. 96.



туру. «Слава Тебе, Боже» повторяет словесный текст четыре раза, меняя при этом напев. Пятое проведение представляет собой в распространенный в современной практике обиходный напев, после которого в рукописи стоит знак =, указывающий, что припев нужно повторять до тех пор, пока священник не дочитает текст 127-го псалма. Таким образом, вновь подчеркивается связь анонимных песнопений с обиходной традицией.

К пасхальной тематике относятся четыре песнопения неизвестных авторов: «Христос воскресе № 1-й»<sup>49</sup>, «Христос воскресе № 2-й»<sup>50</sup>, «Христос Воскресе № 3-й»<sup>51</sup>, «Плотию уснув». Для тропарей Пасхи характерен партесный стиль с сопоставлением хора и солирующей группы. «Христос Воскресе» № 1 и № 2 написаны в *C-dur* с отклонением в *a-moll*; № 3 — в *G-dur*. Начальные интонации мелодий (восходящие движения к ударному слогу) схожи с обиходным напевом тропаря. «Христос Воскресе» № 1 имеет разное количество долей в каждом такте, что может говорить об отсутствии размера в первоисточнике.

## Христос Воскресе № 1

неизвестного автора

Хри-стос вос-кре-се из мерт - вых, вос-кре-се вос-кре-се из мерт - вых,  
 вос - кре - се во - скре - се из мерт - твых Смер-ти-ю смерть по - прав  
 Смер - ти-ю смерть по-прав и су - щим во гро-бех жи-вот да-ро вав.

Рис. 26. «Христос воскресе № 1»

<sup>49</sup> Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — С. 237.

<sup>50</sup> Там же. — С. 234.

<sup>51</sup> Там же.

«Плотию уснув» представляет собой трио, по стилистике напоминающее обиходные песнопения. Верхние голоса звучат в терцию, песнопение выписано без размера и тактовых черт, характерной особенностью является ладовая переменность. В нотах указано: «списано в партитуру № 4». Данная надпись говорит о том, что такая партитура была на клиросе церкви, но нами она пока не найдена.

## Плотию уснув

Неизвестного автора

Музыкальный фрагмент «Плотию уснув» в G-минор. Музыка записана для голоса и basso continuo. В начале фрагмента нет тактовых черт, что указывает на традиционный способ записи церковных песнопений. Музыка состоит из четырех систем, каждая с двумя станами нот (верхний и нижний). Под нотами даны русские транслитерированные слова.

1. Плотию усну я - комертв ца - - рю и Го - спо - ди

6. Три - дне - вен во скресл - - е - си А - да - ма воз - двигл от тли и у - празд

11. нив - - смерть Пас - - ха не - тле - ни - я

15. Ми - ра спа - се - - ни - е

Рис. 27. «Плотию уснув»

Пять пасхальных песнопений («Христос воскрес» Дегтярева, «Христос воскрес» № 1, № 2 и № 3, «Плотию уснув») расположены в конце всей «Парти-

туры № 2-й» и написаны накануне Пасхи 1937 года. Для о. Михаила она стала последней...

Обнаруженные нами анонимные сочинения в полной мере обладают жанровой спецификой. Трехчастные духовные концерты с сопоставлением *tutti* и *solo*, торжественные пасхальные тропари, песнопения Пасхи и литургии, ектении — все они расширяют представление о многообразии певческого репертуара в храмах Нижегородской области в 30-х годах XX века. Важной особенностью многих из них является связь с традицией обиходного пения.

В рамках данной главы были рассмотрены песнопения малоизвестных и неизвестных авторов только «Партитуры № 2-й». Подобные анонимные сочинения были обнаружены нами также в архиве цифровых рукописей, найденном в р.п. Гремячево в 2021 году. Дальнейшей задачей является исследование *всех* найденных нами новых материалов. Лишь тогда мы сможем установить, совпадают ли они с песнопениями, включенными в данный сборник, какие жанры чаще всего представлены в рукописях. Ответы на эти вопросы помогли бы выявить специфику Нижегородской церковно-певческой традиции, а также вернуть к жизни замечательные произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа является первым исследованием цифровых певческих рукописей Нижегородской области. Подведем итоги.

Сведения о традиции пения по цифровым нотам в Нижегородской области (в рабочем поселке Гремячево Кулебакского района) были впервые получены в ходе этнографической экспедиции, организованной в 2010 году кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры теории музыки А. В. Харловым. В 2019 и 2021 годах нам удалось выяснить, что цифровая нотация была распространена не только в р. п. Гремячево, но и в селах Ломовка, Теплово, где она практиковалась в богослужении до 2010 года. Основоположником пения «по цифири» в Нижегородской области являлся приходской священник о. Михаил Николаевич Сергеев (1892–1937). Под его руководством был создан хор в Гремячево (около 1915 г.), а затем и в с. Ломовка (после 1918 г.). Его руке принадлежит ряд цифровых рукописей, найденных нами в рамках этнографических экспедиций Нижегородской консерватории 2019 и 2021 годов. Среди последователей о. Михаила были регенты с. Гремячево и с. Теплово: Михаил Иванович Васянкин (1911–1971), Василий Михайлович Диянов (1928 г. р.), монахиня София (в миру Наталия) Ильичева (1911–1969), Иван Васильевич Диянов (1952 г. р) и Иван Васильевич Ивлев (1910–1996).

Рассмотренный в данной работе сборник о. Михаила «Партитура № 2-й» представляет собой первый образец цифровой рукописи, внесенной в «Электронную энциклопедию нижегородского фольклора» в 2021 году. Рукописи о. Михаила представляют несомненную ценность. Исследуя данные партитуры, мы можем точно описать *богатейший репертуар* и хоровой состав клиросов XX века.

Партитура содержит песнопения, переписанные «на цифирь» в 1930-х годах. Важно отметить, что клиросы этого времени отличались *устойчивостью репертуара*, что было связано с тенденцией сохранения дореволюционных традиций. «При подборе песнопений к тому или иному празднику регенты не могли не учи-

тывать привычки “маститых” прихожан, особенно если они являлись близкими знакомыми настоятеля или были благотворителями храма. Только к концу XX в. стала преодолеваться сложившаяся традиция неизменяемого репертуара в дни крупных церковных праздников», — пишет А. А. Туманов<sup>52</sup>. Данный факт позволяет увидеть в «Партитуре № 2-й», какие именно дополнения к устной клиросной практике были важны для прихожан Знаменской церкви с. Ломовка.

Во-первых, это исполняемые после запричастного стиха литургии *духовные концерты*, которые, видимо, были излюбленным жанром. В «Партитуре № 2-й» они количественно доминируют. Большинство концертов — на господские праздники; они написаны на тексты псалмов Давида, тропарей и других молитвословий и принадлежат знаменитым церковным авторам: Дегтяреву, Веделю, Бортнянскому, Архангельскому, Фатееву, Григорьеву.

Во-вторых, в сборнике широко представлены песнопения, относящиеся к литургическому циклу, где наибольшее количество относится к жанру херувимской песни.

В-третьих, сборник включает много песнопений, посвященных Пасхе. Четыре варианта тропаря праздника вносили значительное разнообразие в само пасхальное богослужение, где он по уставу поется многократно.

Среди песнопений представлен ряд сочинений малоизвестных и неизвестных авторов (таких как Кусков, Стариков, Захаров, Скворцов), которые дополняют многообразие ныне забытого репертуара XX века. Сведения о некоторых композиторах (таких как Феофан, Есаулов) позволяют судить о возможных нотных источниках для рукописи о. Михаила — это известные в то время партесные издания.

В партитуре достаточно широко представлены анонимные песнопения, среди которых есть как небольшие (например, ектении), так и довольно пространственные сочинения (концерты). Большинство из них написано также в партесном стиле, однако при этом почти все сочинения сохраняют связь с традицией обиходного пения.

Важно отметить, что ошибки в обозначении авторов некоторых песнопений (Оленников — Ведель, Дегтярев — Сартти) представляют *общую* тенденцию в церковных рукописях. Во многом это зависело от переписчика и редактора партитуры. В подтверждение приведем цитату из «Православной энциклопедии», относящуюся к деятельности композитора и редактора ряда изданий П. Г. Григорьева: «Публикуя сочинения и переложения сочинений свт. Димитрия (Туптало), митр. Ростовского, Д. С. Бортнянского, С. А. Дегтярева, А. Л. Веделя, прот. Петра Турчанинова, архим. Феофана (Александрова) и иером. Виктора (Высоцкого), Григорьев не указывал, за редким исключением, имя автора композиции, поэтому они могли восприниматься как его сочинения»<sup>53</sup>. Одним из самых загадочных с точки зрения авторства является распространенный в практике нижегородских клиросов концерт «Бог Богов», который в «Партитуре № 2-й» обозначен как «Бортнянского», в рукописи, хранящейся в библиотеке Нижегородского право-

<sup>52</sup> Туманов А. А. О некоторых изменениях в клиросной и богослужебной практике Русской Православной Церкви в XX веке // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — М.: ПСТГУ, 2017. — Вып. 27.

<sup>53</sup> Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/168129.html> (дата обращения: 11.05.2021).

славного женского духовного училища, он отмечен как «Детярева», а в архиве, обнаруженном нами в декабре 2021 года в г. Касимове, он подписан как «Веделя». При этом ни в одном из официальных каталогов не сказано, что у этих композиторов есть подобные сочинения.

Известные церковные произведения в сборнике о. Михаила являются *редакциями*, поскольку содержат мелодические, гармонические, ритмические, фактурные и динамические изменения, находящиеся в границах традиционной многораспевности.

Изменения в партитуре носят двоякий характер. С одной стороны, это тенденция к *упрощению*: сокращение внутрислоговых распевов, снижение степени напряженности аккордов, уменьшение количества отклонений и модуляционных переходов, синхронизация ритма, уменьшение полифонических приемов, сокращение количества голосов. С другой стороны, тенденция к *усложнению*, сочетающаяся с устремленностью к *оригинальности*: изменение звуковысотного контура мелодии, гармонических функций, расположения аккордов, ритма гармонических смен, использование попевок знаменного распева в авторских песнопениях, тяготение к пунктирной ритмике, многочисленным дублированиям и *divisi*.

Во многом эти преобразования обусловлены традицией адаптации песнопений для конкретного хора. В рукописи большинство песнопений выписано для смешанного хорового состава. На фотографии, представленной в книге «Православные воины Христовы»<sup>54</sup>, сделанной 7 февраля 1935 года, в составе хора из 22 человек представлены 12 женщин, 8 мужчин и 2 мальчика. При таком количестве певчих значительное фактурное уплотнение (деление на 6 голосов) вполне реально.

Все песнопения «Партитуры № 2-й» имеют характерные особенности редакции. В зависимости от степени приближения рукописного варианта к другим редакциям и первоисточникам их можно условно распределить по шкале от самых схожих (образующих своеобразный «полюс» с минимальными отличиями) до крайне непохожих на другие варианты («полюс» максимальных расхождений). При этом большинство песнопений или приближается к «полюсу» сходства, или занимает промежуточное положение. Данная особенность характеризует бережный стиль редактирования о. Михаила, стремящегося при адаптации для исполнения простыми сельскими клирошанами сложных церковных сочинений сохранить их стиль и своеобразие.

С целью поиска новых цифровых партитур, а также для выяснения новых обстоятельств, касающихся деятельности отца Михаила Сергеева, клирошан и регентов Гремячевской церкви, в июле 2021 года была организована совместная экспедиция Нижегородской и Санкт-Петербургской консерваторий в сёла Гремячево, Ломовка и Теплово. Нами были найдены новые цифровые и нотные рукописи в Казанском храме р. п. Гремячево, новые рукописи о. Михаила и его последователей, сделаны видеозаписи практического использования цифровой нотации певчими. Большинство песнопений записано регентом церкви с. Гремячево М. И. Васянским. Сборники распределены по пяти папкам:

1. «Бас», «Утренняя. Бас», «Рождественские ирмосы».
2. «Бас», прочие ноты: «Архангельский Глас», «Прокимны», нотно-цифровая партитура.

<sup>54</sup> Зотова Т. И., Копейкина М. А. Православные воины Христовы. — С. 36.

3. «Дискант», «Альт», «Тенор», «Бас» (ноты итал.).
4. «Дискант», «Альт».
5. «Дискант», «Альт», «Бас» (ноты и цифры).

Найденный архив рукописей содержит ряд песнопений знаменитых церковных авторов. Наибольшее количество принадлежит С. А. Дегтяреву, Д. С. Бортнянскому, А. Л. Веделю. Есть песнопения епископа Никанора, протоиерея Димитрия Аллеманова, Петра Турчанинова, священника Василия Старорусского, а также Алябьева, Архангельского, Бахметьева, А. Т. Гречанинова, Г. Я. Ломакина, Г. Ф. Львовского, Дж. Сартти, В. А. Фатеева, П. Г. Чеснокова, Д. М. Яичкова и др.

В рукописях также представлены оригинальные песнопения, которые *не распространены* в современной клиросной практике. В их числе песнопения малоизвестных церковных авторов и сочинения без указания авторства.

В одном из сборников есть песнопение «Ныне отпускаеши» с указанием «Нижегородское». К сожалению, идентифицировать данную партитуру нам пока не удалось ввиду ветхости страниц, на которых стерты номера листов и часть нотных знаков. Однако данный факт свидетельствует о бытовании *нижегородской традиции церковного пения*<sup>55</sup>.

В данных партитурах прослеживаются *те же тенденции*, что и в рассмотренной нами в данной работе партитуре:

- жанровое разнообразие песнопений;
- отсутствие цикличности в большинстве сборников;
- запись песнопений известных церковных авторов;
- наличие общих песнопений с «Партитурой № 2-й» (ектения «Шатиловская», Пасхальные ирмосы Дегтярева, концерт «Господь воцарися, да радуются людие» и др.);
- сборники содержат новые оригинальные напевы, среди которых «Ныне отпускаеши» Вятское, «Ныне отпускаеши» (возможно, Нижегородское), «Господи, помилуй» Пузанская, «Седе Адам прямо Рая», Тропарь прп. Серафиму, «Отче наш» Пасхальное, «Отче наш» Птичка, «Царице моя преблагая», «Отче наш», «Благослови, душе моя, Господа» простого напева, «Дивно имя Твое», «Антифон» постного напева, «Яко да Царя» неизвестного автора, «Со святыми упокой», «Вечная память», «Литийная ектения» и др.

Дальнейшей задачей является исследование данного архива нот на предмет поиска оригинальных песнопений, а также сравнение редакции известных произведений для выявления специфики бытования церковного пения в Нижегородской области в XX веке.

Общение с певчими Казанской церкви поселка Гремячево обогатило нас информацией о бытовании клироса в советские годы. Отметим основные моменты:

- многочисленный хор гремячевской церкви до сих пор следует традиции пения на два клироса, что подчеркивает двухуровневую систему обучения певчих (левый клирос поет только «на подпевках», а правый является старейшим и основным);

---

<sup>55</sup> Бобкова У. А. Церковное пение в Нижнем Новгороде на рубеже XIX–XX веков // Актуальные вопросы науки и практики : сб. науч. тр. по материалам XXV Междунар. науч.-практ. конф. — Анапа : НИЦ ЭСП, 2020. — С. 43–47.

- певчие гремячевской церкви в советские годы использовали богатейший репертуар (во многом сохранившийся благодаря цифровым партитурам), в который входили песнопения литургического характера, духовные концерты, а также духовные стихи.

В ходе летней экспедиции мы посетили также Знаменский храм с. Ломовка, в котором служил священником о. Михаил Сергеев. Краевед М. А. Копейкина показала место рядом с храмом, где батюшка, по свидетельству очевидцев, проводил спевки со своим хором. Также мы побывали в доме, где он жил последние годы перед расстрелом. Благодаря деятельности о. Михаила певческое искусство в данных районах Нижегородской области процветало. В нынешнее время трудно представить себе хоры по 20 человек в сельских храмах. В 1930-е годы прошлого столетия вместе с разрушенными и закрытыми церквями ушла целая эпоха, отличавшаяся особой музыкальной культурой. Важно отметить, что ломовские верующие хранят память о батюшке, продолжают поиск его личных вещей и информации о нем. Но лучшей памятью для истинного подвижника — о. Михаила Сергеева — являются оставленные им и его последователями рукописи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бобкова У. А. Церковное пение в Нижнем Новгороде на рубеже XIX–XX веков // Актуальные вопросы науки и практики : сборник научных трудов по материалам XXV Международной научно-практической конференции. — Анапа : НИЦ ЭСП, 2020. — С. 43–47.
2. Бобкова У. А. Цифровые церковно-певческие рукописи в Нижегородской области // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 2 (60). — С. 5.
3. Зотова Т. И. Православные воины Христовы / Т. И. Зотова, М. А. Копейкина. — Нижний Новгород, 2019. — 50 с.
4. Лебедева-Емелина А. В. Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях : проблема доверия к нотным источникам / А. В. Лебедева-Емелина, М. П. Сидорова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — М. : ПСТГУ, 2018. — Вып. 32.
5. Научная библиотека православной музыки. — URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/ru/home>.
6. Научная библиотека православной музыки. — URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/ru/sources/3882>.
7. Обзорение церквей Нижегородской епархии епископом Нижегородским и Арзамасским Модестом в 1886 году // Нижегородские епархиальные ведомости. — 1886. — № 9. — 22 с.
8. Парийский Л. Церковный композитор Архимандрит Феофан : (к столетию со дня смерти) // Журнал Московской патриархии. — 1952. — № 10.
9. Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/115514.html>.
10. Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/182373.html>.
11. Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/190241.html>.
12. Православная энциклопедия. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/168129.html>.
13. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке : Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания ; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. М. П. Рахмановой ; научный консультант А. А. Наумов. — М. : Языки славянской культуры, 2015. — 472 с. — (Язык. Семиотика. Культура).
14. Семенов Д. С. Словарь православного русского церковного пения // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Кн. 1. Ч. 2 / М. П. Рахманова, науч. статьи, коммент. — М. : ЯСК, 2015. — С. 944–947.

15. Смоленский С. В. Курс хорового церковного пения : учебник / Степан Васильевич Смоленский. — 6-е изд., с изм. и доп. — СПб. : Энергия, 1905. — 159 с.
16. Сорокина М. П. К. К. Альбрехт и музыкальная культура России : Страницы и итоги // История, теория и методика музыкального образования. — М. : МПУ, 2016. — С. 153–165.
17. Туманов А. А. О некоторых изменениях в клиросной и богослужбной практике Русской Православной Церкви в XX веке // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — М. : ПСТГУ, 2017. — Вып. 27.
18. Харлов А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения. — Нижний Новгород, 2020. — 229 с.
19. Часть официальная // Нижегородские епархиальные ведомости. — 1886. — № 4. — 38 с.
20. Официальный сайт Выксунской епархии. — URL: [https://vyksa-eparhia.ru/materialy\\_komissii\\_po\\_kanonizacii\\_svyatyh\\_vyksunskoj\\_eparhii/materiali\\_komissii\\_svyawennik\\_mihail\\_nikolaevich\\_sergeev\\_1892\\_1937/](https://vyksa-eparhia.ru/materialy_komissii_po_kanonizacii_svyatyh_vyksunskoj_eparhii/materiali_komissii_svyawennik_mihail_nikolaevich_sergeev_1892_1937/).

#### *Нотные издания*

21. Аллеманов. Благослови, душе моя, Господа. — URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/ru/sources/3882> (дата обращения: 08.04.2021).
22. Обиход церковного пения / сост. Г. Н. Дубинкин. — 2-е изд. — Сергиев Посад, 2000. — 150 с.
23. Партитура № 2-й / ред. М. Сергеев. — 243 с.
24. Православный обиход. Ноты. — URL: <http://oleksa-kr.ortox.ru/paskha/view/id/1165125> (дата обращения 09.05.2021).
25. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора под редакцией Н. Д. Лебедева // Из цветной триоди (Пасхальный). — [№ 5]. — Петроград : П. М. Киреев, ценз. 1913 г.
26. Синодальный обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. Ч. 7: Праздники. — М. : Синодальная типография, 1909. — 101 л.



## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Список песнопений «Партитуры № 2-й»

1. «Боже приидоша. Псалом 78», Оленников — с. 1.
2. «Благослови, душе моя, Господа», Аллеманов — с. 10.
3. «О пресладкий и всещедрый Иисусе», Фатеев — с. 13.
4. «Эктения Великая», Чесноков — с. 16.
5. «Господь воцарися», концерт неизвестного автора — с. 18.
6. «Достойно есть» Афонское, перелож. Яичкова — с. 23.
7. «Кто Бог велий», концерт неизвестного автора — с. 26.
8. «Приидите возрадуема», концерт Веделя — с. 29.
9. «Все языцы», концерт Бортнянского — с. 37.
10. «Милость мира» Старорусского — с. 43.
11. «Заступнице усердная» неизвестного автора — с. 46.
12. «Буди Имя Господне» неизвестного автора — с. 52.
13. «Иже Херувимы» Веделя — с. 53.
14. «Единородный» Турчанинова — с. 57.
15. «Отца и Сына», муз. Скворцова — с. 61.
16. «Отца и Сына», муз. Алябьева — с. 62.
17. «Отче наш» Бортнянского — с. 63.
18. «Бог Богов» Бортнянского — с. 66.
19. «Не имамы», муз. Сажина — с. 69.
20. «Хвали, душе моя, Господа» архиепископа Никанора — с. 74.
21. «Трисвятое» неизвестного автора — с. 78.
22. «Господи, помилуй», заупокойная, муз. Кускова — с. 80.
23. «Трисвятое» архиерейское — с. 80.
24. «Пасхальные ирмосы» Дегтярева — с. 81.
25. «Прокимен на венчании» неизвестного автора — с. 95.
26. «Слава Тебе, Боже наш» (венчание) неизвестного автора — с. 96.
27. «Благослови, душе моя, Господа» на литургии, архиепископа Никанора — с. 98.
28. «Приидите воспоим», пасхальный концерт Бортнянского — с. 104.
29. «Плотию уснув», Багрецов — с. 109.
30. «Господи, услыши молитву мою» Архангельского — с. 111.
31. «Плотию уснув» неизвестного автора — с. 114.
32. «Тропарь Рождеству Христову» Феофана — с. 116.
33. «Трисвятое» Старикова — с. 118.
34. «Хвалите Имя» Веделя — с. 120.
35. «Всемирную славу» Дегтярева — с. 125.
36. «Хвалите Имя Господне» Сarti — с. 132.
37. «Верую» Дегтярева (без нот) — с. 136.
38. «Богородице Дево» Веделя — с. 142.

39. «Блажен муж» Львовского — с. 146.
40. «Яко да Царя» Захарова — с. 150.
41. «Отче наш» Бахметева — с. 152.
42. «Отче наш» Скворцова — с. 154.
43. «Величит душа моя» Дегтярева — с. 156.
44. «Воспою Господеви», прокимен, фрагмент — с. 165.
45. «Доколе, Господи», концерт Дегтярева — с. 166.
46. «Не имама инья помощи», муз. Григорьева — с. 178.
47. «Слава Тебе, Господи» после евангелия Киевское — с. 181.
48. «Елицы во Христа» неизвестного автора — с. 183.
49. «Господи и Владыка» Гречанинова — с. 187.
50. «Ис полла эти, дэспота», без указания автора — с. 185.
51. «Днесь всяка тварь», пасхальный концерт, без указания автора — с. 188.
52. «Разбойника благоразумного» Анисимова — с. 194.
53. «С нами Бог» Анисимова — с. 196.
54. Ектения «Органчик» — с. 197.
55. «Буди имя Господне» Веделя — с. 198.
56. «Иже Херувимы» Ломакина — с. 198.
57. «Господи, помилуй» Шатиловская — с. 211.
58. «Благослови, душе моя, Господа» Веделя — с. 212.
59. «Утоли болезни» Архангельского — с. 217.
60. «Херувимская песнь» Старорусского — с. 222.
61. «Да исправится молитва моя» Киевская — с. 225.
62. «Радуйтесь, людие» Дегтярева — с. 228.
63. «Христос воскрес № 3» неизвестного автора — с. 233.
64. «Христос воскрес № 2-й» — с. 234.
65. «Христос Воскресе», Дегтярев — с. 236.
66. «Христос воскрес № 1» неизвестного автора — с. 237.
67. «Шестопсалмие», Есаулов — с. 239.

## Песнопения «Партитуры № 2-й» в церковной службе

Таблица 1

Ектении	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Эктения Великая», Чесноков — с. 16.</li> <li>2. «Господи, помилуй», заупокойная, муз. Кускова — с. 80.</li> <li>3. Ектения «Органчик» — с. 197.</li> <li>4. «Господи, помилуй» Шатиловская — с. 211</li> </ol>
Всенощное бдение	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Благослови, душе моя, Господа», Аллеманов — с. 10.</li> <li>2. «Благослови, душе моя, Господа» Веделя — с. 212.</li> <li>3. «Блажен муж» Львовского — с. 146.</li> <li>4. «Богородице Дево» Веделя — с. 142.</li> <li>5. «Шестопсалмие», Есаулов — с. 239.</li> <li>6. «Хвалите Имя» Веделя — с. 120.</li> <li>7. «Хвалите Имя Господне» Сarti — с. 132.</li> <li>8. «Величит душа моя» Дегтярева — с. 156</li> </ol>
Литургия	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Благослови, душе моя, Господа» на литургии, архиепископа Никанора — с. 98.</li> <li>2. «Хвали, душе моя, Господа» архиепископа Никанора — с. 74.</li> <li>3. «Единородный» Турчанинова — с. 57.</li> <li>4. «Трисвятое» неизвестного автора — с. 78.</li> <li>5. «Трисвятое» архиерейское — с. 80.</li> <li>6. «Трисвятое» Старикова — с. 118.</li> <li>7. «Елицы во Христа» неизвестного автора — с. 183.</li> <li>8. «Слава Тебе, Господи» после евангелия Киевское — с. 181.</li> <li>9. «Иже Херувимы» Веделя — с. 53.</li> <li>10. «Иже Херувимы» Ломакина — с. 198.</li> <li>11. «Херувимская песнь» Старорусского — с. 222.</li> <li>12. «Яко да Царя» Захарова — с. 150.</li> <li>13. «Отца и Сына», муз. Скворцова — с. 61.</li> <li>14. «Отца и Сына», муз. Алябьева — с. 62.</li> <li>15. «Верую» Дегтярева (без нот) — с. 136.</li> <li>16. «Милость мира» Старорусского — с. 43.</li> <li>17. «Достойно есть» Афонское, перелож. Яичкова — с. 23.</li> <li>18. «Буди Имя Господне» неизвестного автора — с. 52.</li> <li>19. «Буди имя Господне» Веделя — с. 198</li> </ol>
Песнопения требника	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Прокимен на венчании» неизвестного автора — с. 95.</li> <li>2. «Слава Тебе, Боже наш» (венчание) неизвестного автора — с. 96</li> </ol>
Рождество Христово	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Тропарь Рождеству Христову» Феофана — с. 116.</li> <li>2. «С нами Бог» Анисимова — с. 196</li> </ol>
Великий пост	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Господи и Владыка» Гречанинова — с. 187.</li> <li>2. «Да исправится молитва моя» Киевская — с. 225</li> </ol>
Страстная седмица	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Разбойника благоразумного» Анисимова — с. 194</li> </ol>
Пасха	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Пасхальные ирмосы» Дегтярева — с. 81.</li> <li>2. «Плотию уснув», Багрецов — с. 109.</li> <li>3. «Плотию уснув» неизвестного автора — с. 114.</li> <li>4. «Христос воскрес № 3» неизвестного автора — с. 233.</li> <li>5. «Христос воскрес № 2-й» — с. 234.</li> <li>6. «Христос Воскресе», Дегтярев — с. 236.</li> <li>7. «Христос воскрес № 1» неизвестного автора — с. 237</li> </ol>

Окончание табл. 1

Духовные концерты	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Боже приидоша. Псалом 78», Оленников — с. 1.</li> <li>2. «О пресладкий и всещедрый Иисусе», Фатеев — с. 13.</li> <li>3. «Господь воцарися», концерт неизвестного автора — с. 18.</li> <li>4. «Кто Бог велий», концерт неизвестного автора — с. 26.</li> <li>5. «Приидите возрадуема», концерт Веделя — с. 29.</li> <li>6. «Все языцы», концерт Бортнянского — с. 37.</li> <li>7. «Отче наш» Бортнянского — с. 63.</li> <li>8. «Бог Богов» Бортнянского — с. 66.</li> <li>9. «Не имамы», муз. Сажина — с. 69.</li> <li>10. «Приидите воспоим» пасхальный концерт Бортнянского — с. 104.</li> <li>11. «Господи, услыши молитву мою» Архангельского — с. 111.</li> <li>12. «Всемирную славу» Дегтярева — с. 125 (догматик).</li> <li>13. «Отче наш» Бахметева — с. 152.</li> <li>14. «Отче наш» Скворцова — с. 154.</li> <li>15. «Доколе, Господи», концерт Дегтярева — с. 166.</li> <li>16. «Не имамы иныя помощи», муз. Григорьева — с. 178.</li> <li>17. «Днесь всяка тварь», пасхальный концерт без указания автора — с. 188.</li> <li>18. «Радуйтесь, людие» Дегтярева — с. 228.</li> <li>19. «Заступнице усердная» неизвестного автора — с. 46 (Казанской).</li> <li>20. «Утоли болезни» Архангельского — с. 217 («Утоли моя печали»)</li> </ol>
При архиерейском служении	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Ис полла эти, дэспота», без указания автора — с. 185</li> </ol>

**Список песнопений рукописной партитуры,  
найденной 5 апреля 2021 года**

1. «Слава. Единородный» — с. 1.
2. «Херувимская» Старо-Симоновская — с. 3.
3. «Херувимская» неизвестного автора — с. 5.
4. «Милость мира» Виноградова — с. 8.
5. «Милость мира» Вифляева — с. 10.
6. «Милость мира» священника Николая Пономарева — с. 13.
7. «Свете тихий», без указания автора — с. 15.
8. «От юности моя» священника Старорусского — с. 17.
9. «Милость мира» Старорусского — с. 19.
10. «Честнейшую херувим» Киевское — с. 22.
11. «Боже приидоша» Оленникова — с. 23.
12. «Милость мира» Архангельского — с. 32.
13. «Радуются вси ангели», муз. Строкина — с. 35.
14. «Кондак Св. Николаю», без указания автора — с. 38.
15. «Утоли болезни», без указания автора — с. 40.
16. «Помилуй мя, Боже» Дегтярева — с. 44.
17. «О Всепетая Мати», муз. Григорьева — с. 49.
18. «Херувимская № 1», муз. Дегтярева — с. 52.
19. «Блажен муж» Дегтярева — с. 57.
20. «Милость мира № 1» Старорусского — с. 64.
21. «Слава в вышних Богу» перед шестопсалмием, без указания автора — с. 68.
22. «Херувимская № 1» Бортнянского — с. 71.
23. «Херувимская» Симоновская — с. 73.

Таблица 2

Всенощное бдение	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Блажен муж» Дегтярева — с. 57.</li> <li>2. «Свете тихий», без указания автора — с. 15.</li> <li>3. «Слава в вышних Богу» перед шестопсалмием, без указания автора — с. 68.</li> <li>4. «От юности моя» священника Старорусского — с. 17</li> </ol>
Литургия	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Слава. Единородный» — с. 1.</li> <li>2. «Херувимская» Старо-Симоновская — с. 3.</li> <li>3. «Херувимская» неизвестного автора — с. 5.</li> <li>4. «Херувимская № 1», муз. Дегтярева — с. 52.</li> <li>5. «Херувимская № 1», Бортнянского — с. 71.</li> <li>6. «Херувимская» Симоновская — с. 73.</li> <li>7. «Милость мира» Виноградова — с. 8.</li> <li>8. «Милость мира» Вифляева — с. 10.</li> <li>9. «Милость мира» священника Николая Пономарева — с. 13.</li> <li>10. «Милость мира» Старорусского — с. 19.</li> <li>11. «Милость мира» Архангельского — с. 32.</li> <li>12. «Милость мира № 1» Старорусского — с. 64</li> </ol>
Окончание богослужений	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Честнейшую херувим» Киевское — с. 22</li> </ol>
Духовные концерты	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. «Боже приидоша» Оленникова — с. 23.</li> <li>2. «Радуются все ангели», муз. Строкина — с. 35.</li> <li>3. «Кондак Св. Николаю», без указания автора — с. 38.</li> <li>4. «Утоли болезни», без указания автора — с. 40.</li> <li>5. «Помилуй мя, Боже» Дегтярева — с. 44.</li> <li>6. «О Всепетая Мати», муз. Григорьева — с. 49</li> </ol>

---

*Третья премия*

**КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА  
КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ И ЕЕ РОЛЬ  
В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ  
КОМПОЗИТОРСКИХ ШКОЛ СОВЕТСКОГО СОЮЗА**

---

*ТАЛИПОВ Ильяс Фларитович*

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Одним из основополагающих положений советской культурной политики было развитие профессиональной музыкальной культуры в национальных образованиях Советского Союза, под чем подразумевалось формирование своих собственных национальных композиторских школ. Основными требованиями к ним было овладение крупными жанровыми моделями и формами западно-европейской музыки — прежде всего оперой, симфонией, кантатой и другими, а также формирование национального музыкального репертуара на основе этих жанров. Также, вместе с соблюдением требований культурной политики «сверху», в национальных республиках ясно ощущался рост культурного самосознания и необходимость формирования собственного профессионального музыкального творчества европейского типа.

В дореволюционный период отечественные консерватории отчасти осуществляли подготовку композиторов других национальностей. Нужно обратить внимание на то, что начало воспитания инациональных композиторов в русских консерваториях приходится еще на последнюю четверть XIX века, что было связано с потребностью развития профессионального искусства народов, входивших на тот момент в состав Российской империи. Из классов композиции Н. А. Римского-Корсакова, Ю. И. Иогансена, Н. А. Соколова в Петербургской консерватории, С. И. Танеева в Московской вышел ряд композиторов — представителей разных национальностей, которые стали основоположниками профессиональной музыкальной культуры в данных субъектах.

Однако в послереволюционные годы нарастающая потребность в профессиональной подготовке музыкантов для национальных культур потребовала расширения числа высших учебных заведений, которые стали открываться непосредственно в центральных городах различных субъектов нового Советского государства и самостоятельно (или с помощью приглашенных русских музыкантов) реализовать основные требования культурного строительства.

Нужно отметить, что позднее этот процесс распространился и на другие регионы России, но при этом он приобрел специфику межнационального взаи-

модействия и способствовал выходу образовательной практики за пределы мононациональных тенденций. При рассмотрении данных аспектов истории отечественного музыкального образования непременно возникает интерес к изучению форм и методов композиторской педагогики, а также формированию генеральной концепции воспитания и обучения композиторов как одного из фундаментальных факторов становления профессиональной музыкальной культуры в национальных республиках Советского Союза.

В первые десятилетия советской власти в двух столичных консерваториях — Московской и Петроградской-Ленинградской — формируется новый тип **национальной композиторской педагогики**, которая при обучении представителей национальных культур могла учитывать особенности их ладогармонического мышления в каждом конкретном случае и успешно синтезировать их с чертами европейского музыкального стиля в рамках общепринятой образовательной модели. Очень часто процесс «формирования нового мышления концентрировался в руках одного мастера, «синкретировавшего» весь академический многодисциплинарный процесс обучения в рамках единого курса «композиции»» [37, с. 189]. Это, в свою очередь, вызвало появление педагогов-композиторов нового типа, которые соответствовали необходимым запросам. Со временем их ученики стали проводниками данного типа композиторской педагогики в других учебных заведениях.

Помимо расширения числа консерваторий и новой концепции композиторского обучения, осуществление положений культурной стратегии повлияло на появление образовательных учреждений экспериментального типа, в которых могла бы идти ускоренная подготовка композиторских кадров для национальных республик. В 1930-е годы таковыми были национальные оперные студии и рабочие факультеты, открытые при главных консерваториях страны. Распространению педагогических традиций отечественного композиторского образования также способствовало педагогическое «миссионерство» и творческая деятельность русских композиторов в национальных консерваториях (М. М. Ипполитов-Иванов и В. В. Щербачев в Тифлисской консерватории, Г. А. Мушель в Ташкентской консерватории и др.).

С точки зрения реализации модели межнационального образовательного развития Казанская консерватория стала практически первым высшим музыкальным учебным заведением, расположенным в национальной республике Российской Федерации, занявшим одно из ведущих мест в определении стратегической линии в подготовке композиторов — будущих лидеров национальных музыкальных культур, и достигла в этой сфере значительных результатов. На момент ее открытия в 1945 году в Татарской Республике вопрос формирования национальной композиторской школы сохранял актуальность, в связи с чем особую остроту приобрела проблема подготовки национальных композиторских кадров, которая могла быть разрешена только с открытием высшего учебного заведения.

Основной целью данной работы является осмысление исторического процесса становления и развития профессионального композиторского образования в Казани, а также внедрения национальной композиторской педагогики в качестве одной из основных моделей обучения в Казанской консерватории. Нужно отметить, что при обращении к исследованию особенностей процесса обучения сочинителей музыки, который преимущественно носит индивидуализированный



характер, важную роль играет конкретный педагог, в связи с чем непременно возникает потребность в обращении к изучению его творческой биографии и педагогической деятельности в контексте всех составляющих профессионального композиторского воспитания. Это обуславливает *монографический* принцип и ракурс изложения материала в данной работе, а также подчеркивает значительную роль непосредственного участия выдающихся музыкантов — наследников и проводников лучших отечественных традиций композиторской педагогики Московской и Петербургской композиторских школ. Их роль в формировании казанской школы композиции неотделима не только от истории Казанской консерватории, но и от истории отечественной культуры в целом, поскольку они ведут свою линию от двух выдающихся русских музыкантов — Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева.

Таким образом, в центре работы представлены следующие фигуры основоположников композиторского образования в Казани. Это *Альберт Семенович Леман* (1915–1998), *Генрих Ильич Литинский* (1901–1985) и *Назиб Гаязович Жиганов* (1911–1988). Благодаря им можно говорить о **казанской композиторской школе** как значительном явлении в отечественной культуре и образовании. Следующее за ними поколение их многочисленных учеников продолжало распространять влияние школы далеко за пределы Казани, а в самой консерватории среди них выделяется личность *Анатолия Борисовича Луптова* (1929–2022), чья многолетняя плодотворная педагогическая деятельность стала определяющим этапом в укреплении авторитета и значимости школы композиции Казанской консерватории и также стала предметом изучения в данной работе.

Актуальность обращения к данной теме обусловлена и впечатляющими результатами, достигнутыми за это время и выраженными в подготовке значительного числа композиторов, ставших ведущими фигурами профессионального музыкального искусства во многих республиках Среднего Поволжья, разных регионах России, а также за ее пределами. Для того чтобы подчеркнуть очевидные результаты работы композиторской школы Казанской консерватории, достаточно сказать, что сегодня Союз композиторов России возглавляет выпускник консерватории Рашид Калимуллин, среди других — основоположники профессиональной музыкальной культуры в республиках России: **А. Б. Чыргал-оол** (Тыва), **П. О. Чонкушов** (Калмыкия), а также «первооткрыватели» различных крупных жанров в своих национальных школах (**Э. Н. Сапаев** — автор первой марийской оперы «Акпатыр», **Ф. С. Васильев** — автор первой чувашской оперы «Шывармань», **Б. М. Шутьгин** — автор первой алтайской симфонии «Алтайым») и многие другие.

Работа над этой темой вызвала необходимость обращения к широкому пласту музыковедческой литературы, различным архивным документам республиканского Союза композиторов и Казанской консерватории. Также важным источником информации послужили воспоминания учеников-композиторов, непосредственных свидетелей процесса обучения того или иного педагога, полученные в ходе личных бесед и изучения различных публицистических материалов — статей, интервью и др. Не менее важным стало изучение работ, посвященных исследованию отечественной системы композиторского образования.

При обращении к изучению деятельности казанской композиторской школы хронологически можно выделить следующие этапы.

**Первый этап** (1945–1969) — прежде всего связан с замыслом Н. Жиганова открытия в Казани консерватории и его непосредственной реализацией. В самом начале консерватория была задумана как центр подготовки профессиональных музыкантов конкретно для Татарской Республики; благодаря дальновидной образовательной политике Жиганова и его близких соратников, в дальнейшем утверждается полинациональное направление в обучении композиторов. Также данный период связан с педагогической деятельностью А. С. Лемана и Г. И. Литинского, что стало основополагающим фактором формирования композиторской школы в консерватории<sup>1</sup>.

**Второй этап** (1970–1991) — продолжение развития лемановской школы в деятельности его учеников-композиторов: А. Б. Луппова, А. З. Монасыпова<sup>2</sup>, Р. Н. Беялова<sup>3</sup>, Б. Н. Трубина<sup>4</sup> и А. М. Руденко<sup>5</sup>. Активное внедрение техник композиции XX века и их синтез с национально ориентированным мышлением сочинителей музыки в казанскую композиторскую педагогику.

**Третий этап** (с 1991 года по настоящее время) — казанская композиторская школа на современном этапе. Педагогическая деятельность «внуков» Лемана — В. В. Харисова, Е. В. Анисимовой и Э. Ж. Низамова. Нереализованная реформа композиторского образования, предпринятая Ш. Шарифуллин<sup>6</sup>.

Нужно подчеркнуть, что в работе подробно рассматриваются только первый (в связи с основоположниками школы) и второй (в связи с А. Б. Лупповым) этапы, а конкретно время с 1945 по 1991 год — период, который целиком оформлен с исторической точки зрения, несмотря на то что деятельность Луппова выходит за его рамки. Современный этап казанской композиторской школы еще находится в стадии развития и поэтому не подходит для исторического и контекстуального осмысления.

---

<sup>1</sup> Среди других имен в истории композиторского образования Казани первых лет после открытия консерватории особенно выделяется фигура Михаила Алексеевича Юдина (1893–1948) — еще одного представителя ленинградской композиторской школы в Казани, выпускника Ленинградской консерватории по классу композиции В. В. Щербачева и А. М. Житомирского, профессора Ленинградской консерватории, который, как и многие другие музыканты в годы Великой Отечественной войны, оказался в числе эвакуированных из блокадного Ленинграда. С открытием Казанской консерватории Юдин стал ее профессором и одним из организаторов теоретико-композиторского факультета. Он вел класс композиции и специальный курс полифонии. Первые студенты-композиторы консерватории начали учиться под его руководством, а затем, после кончины Юдина в 1948 году, продолжили свое обучение в классе Лемана.

<sup>2</sup> Алмаз Закирович Монасыпов (1925–2008) — татарский композитор, дирижер и педагог. Преподавал на кафедре композиции консерватории с 1969 по 1973 годы. Среди его учеников Ш. Шарифуллин, А. Миргородский, Л. Мавлиева, Д. Хасаншин.

<sup>3</sup> Рафаэль Нуриевич Беялов (1940–1999) — татарский композитор, пианист, педагог. Преподавал на кафедре композиции с 1969 по 1999 год. Среди его учеников татарские композиторы Р. Ахиярова, Р. Ильясов, И. Давлетшин, Л. Батыр-Булгари и многие другие.

<sup>4</sup> Борис Николаевич Трубин (1930–2021) — русский композитор, педагог кафедры композиции. Воспитал свыше 20 композиторов.

<sup>5</sup> Александр Михайлович Руденко (1947–2013) — педагог-композитор, успешно работавший в разных звеньях музыкального образования. Автор методических трудов, посвященных обучению композиции в начальном и среднем звене — школе и училище.

<sup>6</sup> Шамиль Камилевич Шарифуллин (1949–2007) — татарский композитор, фольклорист, педагог. В 1990-е годы им был написан документ «Предложения по реорганизации системы обучения композиторов», положения которого не были реализованы в жизнь, но могли бы иметь важное значение для композиторского образования в Казани.

Ввиду выбранной проблематики мы сочли необходимым обратиться к трактовке понятия «композиторская школа» в современном отечественном музыкознании, поскольку его понимание и использование имеет разноречивый характер. Так, в своей статье «Проблема “школы” в творчестве композиторов Бурятии, Тувы и Якутии» музыковед Л. Пыльнева среди трех основных пониманий термина «школа» выделяет «направление в науке и искусстве, адепты которого перенимают общие взгляды, методы и принципы» [51, с. 57]. Данное определение, на наш взгляд, наиболее близко стоит по значению к понятию «композиторская школа». Среди других аналогичных определений исследователи добавляют еще три значения:

- 1) явление, связанное с деятельностью одного педагога по определенной специальности (например, фортепианная школа Г. Г. Нейгауза, скрипичная школа А. И. Ямпольского, школа Н. Я. Мясковского и др.);
- 2) территориально локализованное явление, связанное с географической приуроченностью и образованием целого ряда педагогов (творческих личностей), в результате работы которых появилось комплексное направление;
- 3) масштабное явление с общими принципами, объединяющими в определенной сфере деятельности весь комплекс знаний и традиций.

При изучении различных музыковедческих трудов, в которых так или иначе фигурирует понятие «композиторская школа», нами также было выделено два наиболее распространенных его толкования.

Под **первым** «композиторская школа» понимается как сообщество разных композиторов, живших и творивших в разное время, но объединенных и идентифицирующихся по принадлежности к той или иной национальности. В данном случае понятие «композиторская школа» дополняется уточняющим ту или иную национальность прилагательным: русская, английская, чешская, немецкая, татарская и т. д. В своем очерке «Русская композиторская школа и ее эстетические основы», изложенном в третьем томе «Истории русской музыки», О. Левашева приводит основные признаки национальной композиторской школы: связь с профессиональным искусством и событиями общественной, социально-политической, культурной жизни своего времени; наличие и преемственность профессиональных традиций, их синтез с народным творчеством и передача следующим поколениям музыкантов [16]. Также в контексте национального понятие «композиторская школа» фигурирует в трудах исследователей М. Дрожжиной [10] и А. Санько [54], а особенно подробно этот вопрос затронут в диссертационной работе И. Даниловой «Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы» [9].

**Другой аспект понятия** «композиторская школа» выделяет Н. Шахназарова. В своем исследовании «Национальная традиция и композиторское творчество» она выделяет следующее понимание термина «национальная композиторская школа». Суть этого явления, с ее точки зрения, определяется деятельностью крупного композитора как педагога-воспитателя композиторов, разделяющих и продолжающих его принципы [60, с. 154]. Соответственно, по ее мнению, термин «композиторская школа» представляет собой определенную совокупность педагогических традиций, которые композитор усваивает в процессе своего профессионального обучения в высшем музыкальном учебном заведении; в дальнейшем он становится проводником этих традиций для своих учеников-композиторов.

Следует заметить, что не последнюю роль здесь играет авторитет того или иного педагога-композитора, своеобразие и эффективность его преподавательской методики, которые позволяют говорить о его педагогической деятельности как об определенной «школе». В данном случае дополняющим и уточняющим понятие «композиторская школа» будет личность того или иного педагога.

Как справедливо пишет А. Санько, «в области музыкальной педагогики, особенно композиторской, много белых пятен и мало опубликованных материалов. Когда задают вопрос об особенностях преподавания того или иного педагога класса сочинения, правильнее говорить не только о методике, но также о высокоталантливой личности, обладающей широким спектром знаний и приемов, которыми композитор не только владеет сам, но и умеет передать их своим ученикам» [Цит. по: 54, с. 129].

В данном контексте это понятие встречается довольно часто. С подобной позиции к освещению понятия подходит С. Слонимский в своих «Заметках о композиторских школах Петербурга» [55]; Л. Бобылев в монографии «Русская композиторская педагогика» выделяет отдельно школы Н. Мясковского, В. Щербачева, Д. Шостаковича, Э. Денисова и др. [5]. В своем учебнике «История зарубежной музыки» М. Друскин в разделе «Музыкальная культура Чехии» пишет о «школе А. Дворжака», под которой понимаются композиторы, проходившие профессиональную подготовку в его классе композиции [11].

## **I. НАЗИБ ЖИГАНОВ И СТАНОВЛЕНИЕ КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ КАК ЦЕНТРА ПОДГОТОВКИ КОМПОЗИТОРОВ В СРЕДНЕМ ПОВОЛЖЬЕ**

Инициатором открытия консерватории в Казани в 1945 году стал Назиб Гаязович Жиганов (1911–1988) — классик татарской профессиональной музыки и выдающийся музыкально-общественный деятель, один из главных строителей всей музыкальной инфраструктуры Татарской Республики. Он же стал и первым руководителем Казанской консерватории и оставался им до конца своих дней в 1988 году. Данное событие стало важнейшим фактором формирования системного композиторского обучения в Казани. В ее основе лежала модель образования, принятая в первых отечественных консерваториях.

Документальные источники показывают, что мысль о необходимости организации композиторского образования появилась у Жиганова задолго до непосредственных действий по открытию консерватории, практически с самого его возвращения в Казань после окончания Московской консерватории. Уже на тот момент его занимали мысли о состоянии композиторского образования в республике. Как один из ведущих представителей татарской профессиональной культуры, он прекрасно осознавал нерадужную ситуацию по отсутствию возможностей высшей подготовки профессиональных музыкантов и понимал, что положение можно исправить только с открытием в Казани консерватории. Окончательно данная идея и план ее реализации сформировались во время поездки Жиганова в Тбилиси на декаду музыки народов закавказских республик в декабре 1944 года. Его размышления о ситуации в татарской профессиональной музыкальной культуре зафиксированы в его письмах жене С. А. Жигановой из Тбилиси:

«17-го началась Декада. Много интересной музыки. Здесь видно наглядно, как наша республика отстает. <...> Мы опозоримся на всю Россию. Меня пугает отсутствие у нас композиторской молодежи. Значит, что-то надо предпринять. Я уж не говорю об инструменталистах, которых у нас нет вообще...» [Цит. по: 42, с. 22].

«<...> Есть интересная музыка, хорошие кадры композиторов. Каждая республика выступает со своим симфоническим оркестром человек в 95–100 (!!!), национальными ансамблями песни и пляски, инструменталистами. Очень много своеобразного и интересного. Отношение к искусству, в частности к музыке, ревностное, не руководителей только, а и слушателей. <...>» [Цит. по: 42, с. 23].

Эти мысли также находят отражение в письме Жиганова к Г. А. Динмухамедову: «<...> Эта чудовищная война, навязанная фашистами, не остановила творчества народов. И вот я, проехав более четырех тысяч километров, являюсь свидетелем состязания трех республик в области музыкальной культуры. На Декаде представлены все виды музыкального творчества. Мы слушаем оперы, симфонии, фортепианные концерты, струнные квартеты... до которых татарские композиторы, несмотря на свою безусловную одаренность, не доросли в связи с нежеланием усовершенствовать свое композиторское мастерство (!!!).

К сожалению, это так. А нам нельзя отставать ни в какой области. Мы часто в Казани ориентируемся на местные вкусы и думаем только о сегодняшнем дне. Мне кажется, что этот период уже прошел, и нужно думать, заглядывать в завтрашний день... Все, о чем я пишу, не выдуманно мною. Я просто в курсе событий дальше нашей республики и при сопоставлении отдельных фактов из музыкальной жизни в других республиках с нашей республикой яснее вижу свои недостатки и недостатки моих коллег...» [Цит. по: 42, с. 26–27].

Из этих писем становится понятным, что одну из важных причин отставания татарской профессиональной музыкальной культуры от ряда других национальных культур Жиганов видел именно в области композиторского творчества и воспитания композиторских кадров. Именно это стало для него одним из основных мотиваторов создания в Казани музыкального высшего учебного заведения. Из материалов его писем также становится очевидным, что модель мононациональных закавказских консерваторий для Жиганова казалась довольно привлекательной для реализации в ТАССР, поскольку их модель была направлена на решение проблем в области развития своих собственных национальных культур (армянской, азербайджанской и узбекской соответственно).

Как и в случае с другими высшими заведениями, открытыми в национальных республиках в советский период, Казанскую консерваторию возглавил именно композитор, который в рамках советской идеологии, по справедливому замечанию А. Маклыгина, «воспринимался как главный музыкальный “строитель эпохи”, и именно подобная функция была отведена Жиганову» [36, с. 15]. Однако вскоре он пришел к мысли о том, что ограничивать свой вуз решением проблем только одной республики в перспективе не даст значительных результатов, и быстро переориентировал свою стратегию на подготовку музыкальных кадров для разных республик Поволжья и Советского Союза.

Национальный и географический контингент студентов-композиторов со временем продолжал расширяться. Анализ последующих десятилетий в данном отношении выявляет актуальность данной тенденции в консерватории. В 50–60-е годы в Казани учились композиторы из Чувашской, Тувинской и Ма-

рийской республик. В 60–70-е к ним прибавились студенты из Алтая, Башкирии и Уфы. В 70–80-е — из Удмуртии, Коми, Калмыкии и Мордовии.

Педагогическая деятельность Жиганова в консерватории имела определяющее значение для казанской школы композиции. Роль Жиганова в формировании оркестрового мышления композиторов разных поколений и национальных школ, безусловно, значительна. Как и другие выдающиеся композиторы-педагоги, он был верным и последовательным проводником самых лучших традиций оркестровки отечественной и зарубежной музыки. С самых первых лет ее существования он вел курс оркестровки у композиторов и продолжал преподавать этот курс до последних лет своей жизни<sup>7</sup>. Таким образом, большая часть студентов-композиторов, которые учились в 40–80-х годах, проходили оркестровую подготовку именно в его классе. Среди его учеников целое поколение выдающихся композиторов, получивших признание как авторы симфонических произведений в разных национальных республиках. Сам Жиганов обучался мастерству инструментовки в классе украинского композитора Б. Лятошинского в Московской консерватории, который, в свою очередь, учился у Р. М. Глиэра в Киевской консерватории. Нужно также заметить, что к педагогической деятельности он приступил уже как сложившийся и зрелый композитор: из крупных сочинений в его творческом багаже было три оперы («Качкын», «Ирек», «Алтынчач») и оставшиеся неопубликованными Первая симфония и балет «Фатых».

Обратимся к педагогической деятельности Жиганова в области оркестровки. Здесь, на наш взгляд, будет уместным привести следующие слова Назиба Гаязовича, о которых вспоминал марийский композитор А. Незнакин: «Я должен научить вас так инструментовать, чтобы вы могли соркестровать “Кармен” или “Онегина”. Если хотите оркестровать **современнее**, учитесь у Стравинского, Щедрина» [Цит. по: 1, с. 150]. Безусловно благородное намерение Жиганова характеризует его как верного наследника классических традиций отечественной симфонической школы, идущей от Римского-Корсакова и Чайковского, и явного противника новых тенденций в отечественной оркестровке второй половины XX века. Среди своих современников он очень высоко ценил симфоническое творчество Шостаковича. Технологические и драматургические принципы их оркестровки повлияли на формирование его симфонического стиля и композиторского мышления. Поэтому закономерно, что и в его педагогической методике одним из основополагающих требований было тщательное изучение оркестровых партитур этих трех композиторов.

К преподаванию оркестровки у студентов-композиторов Жиганов прежде всего подходил с практической точки зрения. Он не отсылал своих учеников к теоретическим трудам, справедливо считая, что для того, чтобы изучить возможности оркестра в целом и составляющих его тембров, необходимо прослушивать и анализировать как можно больше оркестровых партитур. Курс практической инструментовки начинался у композиторов со второго года обучения в консерватории и продолжался до конца четвертого курса. В особых случаях он мог и увеличить продолжительность учебного курса и количество занятий, как было с башкирским композитором Д. Хасаншиным, который вспоминал о том, как

<sup>7</sup> Любопытен следующий факт: единственным учеником Жиганова по композиции был марийский композитор И. Молотов, который перешел к нему из класса Лемана в 1967 году с желанием написать оперу на марийский сюжет [57, с. 75].

Жиганов, ввиду его недостаточной подготовленности, занимался с ним в индивидуальном порядке сверх положенного учебного плана и даже продолжал свои занятия с ним после сдачи итогового экзамена по оркестровке.

Уроки в классе оркестровки Жиганова посещали студенты-композиторы всех курсов, и таким образом они не только получали от педагога анализ своей работы, но и учились на опыте своих товарищей. Обычно занятия включали следующие формы работы: разбор и выявление ошибок студентов, сделанных при оркестровке того или иного произведения, и поиск интересных мест, которые выявляют возможности тембров. Учебным материалом для оркестровки служили фортепианные и камерно-вокальные произведения разных композиторов. Многие композиторы отмечали значительные требования Жиганова к объемам прodelываемой работы. Ш. Шарифуллин также вспоминал: «Задавал он много и очень внимательно проверял работы. В партитуре всегда требовал тщательности и аккуратности, а если замечал ошибки, рисовал сбоку на полях знаменитые “жигановские очки”<sup>8</sup>» [Цит. по: 41, с. 244]. Л. Любовский писал о том, что в его классе он «переоркестровал огромное количество произведений от небольших пьес Грига до многочастных сонат Бетховена» [Цит. по: 41, с. 240].

В практических работах он требовал от студентов тщательности и с внимательностью относился к деталям. А. Кудрявцев вспоминал: «...механического переписывания, не пропущенного “через уши”, и выполнения “для галочки” Жиганов не терпел. Лучше было вообще не принести какое-либо задание, отложив его показ на следующее занятие, чем выполнить его формально. Случайную ошибку, вызванную незнанием чего-либо и недостатком опыта, Жиганов прощал легко, а вот бездумный формализм — нет» [Цит. по: 17, с. 66–67].

На первом месте для Жиганова была обоснованность использования тех или иных оркестровых тембров и технических приемов, подкрепленная их предварительным внутренним слышанием. Особое внимание он также уделял драматургической стороне применения инструментальных красок, и с этой точки зрения Жиганов выделял музыку Дж. Верди, Ж. Бизе и П. Чайковского — трех выдающихся мастеров оперного оркестрового письма. Также он часто подчеркивал то, что многое в оркестровке зависит от мелодии, гармонии, а также от тематизма.

В целом можно заметить, что Жиганов в своих контактах со студентами-композиторами выходил за рамки учебных занятий по оркестровке и пристально следил за их развитием и творческими достижениями. Он принимал активное участие в творческой и жизненной судьбе своих учеников, продолжал поддерживать дружеские контакты с ними и после окончания их обучения в консерватории: давал советы по поводу сочинений, помогал с решением проблем различного характера. Во время обучения многие студенты-композиторы также находились на особом счету: для них Жиганов был не всемогущим и грозным ректором консерватории, а, скорее, старшим наставником и помощником. Статус первого композитора и ведущего музыкально-общественного деятеля Татарии накладывал определенный отпечаток на восприятие фигуры Жиганова и его значения для профессиональной музыкальной культуры. Однако в воспоминаниях многих его

---

<sup>8</sup> «Жигановские очки» — любимая помета Н. Жиганова, которую он ставил на полях при проверке студенческих партитур. Она служила знаком для ученика, означающим необходимость обратить особое внимание на указанное данной пометой место и подумать о более удачном или правильном варианте его оркестровки.

современников и соратников он запечатлелся как прогрессивно мыслящий музыкант и общественный деятель, активно ратующий за развитие профессиональной музыки в разных национальных республиках. Несмотря на свое критическое и в целом негативное отношение к джазу и популярной музыке, именно Жиганов «приютил» в консерватории О. Лундстрема и его джазовый оркестр.

Несмотря на репутацию «хранителя национальных традиций» и наследника классической школы, есть несколько примеров, демонстрирующих открытость Жиганова к новым веяниям в музыкальном искусстве. В одном из своих выступлений на ученом совете консерватории он высказал положительное мнение о рок-музыке: «Сегодня миллионы юношей и девушек увлечены рок-музыкой, отдавая ей явное предпочтение перед музыкой академического направления. Нравится это явление или нет, но в нем нужно разобраться. Наши музыковедческие кафедры пока что к этому не готовы. Названного спецкурса по массовым музыкальным жанрам здесь недостаточно. Необходимо понять рок-музыку в комплексе социологического, психологического, философско-эстетического и музыковедческого подходов» [Цит. по: 45, л. 61].

## II. «ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ» ГЕНРИХА ИЛЬИЧА ЛИТИНСКОГО В КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Генрих Ильич Литинский (1901–1985) — один из крупнейших «строителей» советского музыкального искусства. Он сыграл колоссальную роль в становлении советского композиторского образования. Его вклад в значительной степени определяется тем, что он оказал сильнейшее влияние на формирование многих национальных композиторских школ. Талантливый и чуткий музыкант, он стал воспитателем целой плеяды композиторов (свыше 200!), многие из которых были представителями молодых национальных культур, а впоследствии стали их классиками. Среди его учеников по композиции и полифонии армянские композиторы (А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Э. Мирзоян), татарские (Н. Жиганов, Ф. Яруллин, С. Сайдашев, М. Латыпов, Дж. Файзи, а из более поздних — Р. Губайдуллин), чувашские (В. Ходяшев, Г. Воробьев), грузинские (А. Кереселидзе), а также Г. Фрид, В. Довгань, Ч. Нурымов и др.

Как справедливо замечает А. Маклыгин, Литинский входил в «особую группу педагогов-композиторов, которая начала формироваться в отечественной системе образования в 20–30-е годы XX века» [Цит. по: 37, с. 186]. Перед ними стояла цель воспитания композиторов из молодых национальных республик, «сверхзадачей» которых было научиться писать оперы и симфонии — отражение успешной культурной политики советской власти. Одним из важных факторов успешной подготовки национальных композиторов служил огромный интерес Литинского к музыкальному фольклору разных народов, который проявился со студенческих лет и отразился во многих его произведениях.

Литинский имел масштабный педагогический «послужной список». Он начал свою педагогическую деятельность еще во время обучения в Московской консерватории в классе композиции Р. М. Глиэра в 1924 году. После окончания Московской консерватории в 1928 году Литинский начал преподавать в классе Глиэра в качестве аспиранта, а после окончания аспирантуры — в статусе ассистента. В 1931 году он приступил к работе в Областном музыкальном техникуме,



где одним из его учеников по композиции был Н. Жиганов. С 1932 по 1943 год с перерывами он возглавлял свой класс композиции в Московской консерватории. В этот период он также руководил кафедрой композиции. В 1934–1938 годах он был куратором группы композиторов в Татарской оперной студии. С 1947 года и до конца жизни он вел класс композиции и полифонии в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных.

Известно, что в Казанской консерватории Литинский преподавал с 1949 по 1964 год. Начало казанского этапа его преподавания связано с трудными обстоятельствами, в которых оказалась консерватория после смерти в 1948 году М. А. Юдина. Жиганов, высоко ценивший своего учителя, пригласил его для ведения курса полифонии. Вероятно, он понимал, что наличие столь опытного педагога в качестве преподавателя курса полифонии, одного из важнейших предметов для формирования композиторского почерка, даст значительный толчок развитию композиторской школы в Казани.

Но также можно предположить, что, приглашая его для преподавания полифонии, Жиганов рассчитывал на то, что в качестве опытного воспитателя студентов-композиторов Литинский сможет оказать влияние на решение более широкого спектра проблем, возникающих в процессе работы с национальными композиторами. Будучи учеником Литинского, Жиганов прекрасно понимал, что он был одним из первых педагогов-композиторов, который нашел эффективные методы работы с национальным композиторским контингентом и сформировал основополагающие принципы подхода к работе с ними.

Анализируя свой опыт работы со студентами — представителями молодых национальных культур, Литинский впоследствии в качестве важнейшего ставил вопрос работы с пентатоникой, которая была одним из основных типов ладово-интонационного мышления у композиторов разных национальных республик. Об этом он вспоминал следующее: «Пентатоническая монодия представлялась мне в работе начинающих композиторов настолько неподатливой, что не один раз я оказывался в тупике, не зная, что посоветовать в особо трудные минуты. Не один раз мне пришлось услышать от Н. Жиганова: “Получается не по-татарски”, от Г. Нурмухаметова: “Не по-башкирски”, от К. Смирнова: “Не по-марийски”, от С. Максимова: “Не по-чувашки”! <...> Постепенно я стал различать тонкости и индивидуализированные черты каждого пентатонического “языка”. Радости учеников не было предела, когда учителю удавалось находить наиболее естественное и творчески удачное решение той или иной задачи» [Цит. по: 6, с. 10].

Эту особенность педагогики Литинского А. Маклыгин охарактеризовал как «инверсию пары “учитель — ученик”», которая подразумевала, что он сам корректировал предложенные им варианты развития тематического материала в сочинениях своих национальных учеников, основываясь на характерных особенностях их национального слышания, предоставляя им право «руководить» в этом процессе [37, с. 190]. Но, несомненно, главной целью приглашения Литинского в Казанскую консерваторию было привлечение его к преподаванию полифонии.

---

<sup>9</sup> Показательным примером того, насколько тщательно и внимательно Литинский изучал особенности пентатоники у разных народов, является случай, приведенный женой композитора Р. Д. Ромм в беседе с А. Григорьевой: «Запомнился “разнос” талантливейшего Геннадия Воробьева из Чувашии, показавшего тему для будущей работы. “Зачем лезешь в татарскую пентатонику?” — с негодованием воскликнул Генрих Ильич» [Цит. по: 15, с. 11].

Так как вместе с этим он преподавал в Москве, в Казань Литинский приезжал периодически — раз в месяц. Во время его приезда композиторы и музыковеды освобождались от значительного числа учебных дисциплин, и большая часть их учебного времени отдавалась занятиям полифонией. Эти периоды получили у студентов негласное название «полифонические недели».

Следует заметить, что курс полифонии в композиторской педагогике Литинского всегда занимал очень значительное место. Неслучайно со студенческих лет он тщательно изучал «Подвижной контрапункт строгого письма» С. И. Танеева, произведения крупнейших европейских и отечественных композиторов-полифонистов, а также «Теорию разрядов» И. Фукса. Фундаментальные теоретические познания в полифонии и их реализация в практической подготовке композиторов позволили ему создать собственную методику композиторской педагогики, которая получила название «полифоническая композиция». Он замечает, что если в 20–30-е годы методика преподавания композиции была пересмотрена с учетом появления учеников из разных национальных республик, то преподавание курса полифонии в данной связи осталось неизменным. На примере мелоса разных народов он показывает способы построения экспозиции фуги (выбор ответа, обогащение средних голосов, расширение ладовых средств в противосложениях), не теряя при этом национального своеобразия. Один из ведущих постулатов педагогического метода Литинского — расширять стилистические границы, привить ученику умение находить новые выразительные средства для построения полифонической ткани и при этом сохранять характерные особенности национального фольклора. Именно поэтому он уделял огромное внимание тематизму — умению сочинять яркий и своеобразный материал, корни которого исходят из народных интонаций, и на его основе создавать свои произведения.

Важно заметить, что курс полифонии в Казанской консерватории у композиторов и музыковедов Литинский проводил преимущественно с практической точки зрения. Его занятия предполагали две основных формы работы: анализ особенностей полифонической техники в произведениях разных композиторов и сочинение фуг и многоголосных контрапунктов. Материал для анализа охватывал значительный пласт музыки: произведения Баха, Моцарта, Бетховена, романтиков и русских композиторов.

Большое внимание уделялось анализу 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича. По итогу учебного курса студенты должны были предоставить двойные фуги и контрапунктические композиции, которые доходили до 12 голосов. А. Луппов, один из учеников Литинского по полифонии в Казани, вспоминал о его занятиях следующее: «...он умел в той или иной фуге сыграть и показать самое интересное, характерное именно для этой фуги, для того или иного полифонического стиля» [Цит. по: 4, с. 267]. В практических занятиях по сочинению различных полифонических форм он предъявлял особые требования к качеству и яркости тематизма.

После того как Литинский перестал преподавать полифонию в Казани, этот предмет стали вести его ученики — композиторы Л. Любовский<sup>10</sup>, М. Яруллин<sup>11</sup>,

<sup>10</sup> Леонид Зиновьевич Любовский (1937–2021) — композитор, педагог кафедры композиции. Преподавал полифонию и другие музыкально-теоретические дисциплины.

<sup>11</sup> Мирсаид Загидуллович Яруллин (1938–2009) — татарский композитор, автор первой татарской оратории, педагог кафедры композиции, преподаватель полифонии и других музыкально-теоретических дисциплин.

Б. Трубин. Все они неоднократно подчеркивали, что в методике ведения курса полифонии продолжали традиции, заложенные Литинским, и пользовались его советами. Но между тем его связи с Казанью не ограничивались преподаванием в консерватории. Он продолжал поддерживать связи с казанскими композиторами и музыковедами, неоднократно был председателем на Государственных экзаменах в консерватории, а также в 1971 году возглавил секцию композиции Методического совета Министерства культуры РСФСР, в работе которой участвовали и композиторы Казани. Наконец, во время приездов в Казань он участвовал в обсуждениях новых произведений композиторов Татарии, выступал на заседаниях пленумов Союза композиторов и таким образом продолжал воздействовать на профессиональную музыкальную культуру республики.

### **III. АЛЬБЕРТ СЕМЕНОВИЧ ЛЕМАН — ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ КОМПОЗИЦИИ В КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

#### **1. Черты творческой личности**

Альберт Семенович Леман (1915–1998) — одна из ключевых фигур в отечественной музыкальной культуре и композиторской педагогике. Прежде всего он талантливый и плодовитый композитор, работавший в разных областях композиторского творчества<sup>12</sup>. Он был одним из выдающихся педагогов и воспитателей композиторов в отечественной педагогике XX столетия, на чем и сделан акцент в настоящей работе. К этому стоит добавить, что основой «школы Лемана» стали усвоенные им традиции преподавания композиции в период его обучения в Ленинградской консерватории в классе М. Ф. Гнесина, ученика Н. А. Римского-Корсакова.

Вместе с тем Леман был замечательным пианистом. Он ярко проявил себя в области фортепианной педагогики и исполнительства, что было очень востребовано в Казанской консерватории в период 40–50-х годов, когда еще только складывался педагогический коллектив и не хватало педагогов по основным специальностям. Леман вел класс специального фортепиано в училище и консерватории, а также был активным участником концертной жизни Казани в качестве солиста и концертмейстера. Его пианистическая подготовка проходила в Ленинградской консерватории в классах крупных педагогов Н. И. Голубовской и ее ученика В. В. Нильсена. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя было характернейшей чертой для многих русских музыкантов, начиная с А. Н. Рубинштейна, поэтому музыкальный универсализм его творческой биографии определил множественность направлений его профессиональной деятельности и вписал его имя в контекст выдающихся представителей отечественной музыкальной культуры.

Наряду с творчеством, педагогикой и исполнительством Леман активно проявлял себя в публицистической деятельности. Он неоднократно высказывал

---

<sup>12</sup> Композиторское наследие Лемана составляют пять симфоний, пять инструментальных концертов для фортепиано (3), скрипки (1) и трех флейт (1), четыре оратории: «Ленин» (1962), «Атланты» (1966), «Песни Поморья» (1967), «Дюны поют» (1976), кантаты, камерно-инструментальные, фортепианные (24 прелюдии для фортепиано, сюита «Татарстан», сонаты, «Сочувственные попевки», вариации), вокальные произведения и др.

в печати свои взгляды на различные проблемы музыкального искусства и, в частности, был одним из первых, кто обратил внимание на проблемы композиторского образования в СССР. Также при всем этом он принимал активное участие в жизни и административной работе молодого вуза и музыкально-общественной деятельности в Союзе композиторов Татарии. В 1948–1949 и 1961–1969 годах был заведующим кафедры теории музыки и композиции, а в 1964–1967 годах — проректором по учебной и научной работе. По воспоминаниям Лемана, ректор часто советовался с ним по различным вопросам, которые касались консерватории, поэтому его также можно назвать верным соратником Н. Жиганова в деле управления молодым вузом и строительства высшего музыкального образования в республике.

Говоря о Лемане, нельзя не упомянуть о его личностных качествах, т. к. они имели очень сильное воздействие и на его педагогику. Он отличался незаурядной эрудированностью, широким кругозором в сфере различных видов искусства, литературы, философии. По воспоминаниям современников, он был блестящим и харизматичным оратором. Все это в совокупности превращало его уроки по фортепиано и композиции в культурологические лекции, на которых произведения, написанные разными композиторами, в разных эпохах и стилях (с исполнительской и композиторской точки зрения), анализировались с привлечением параллелей со смежными искусствами. Многие его ученики также отмечали образность высказываний Лемана (которая была также характерна для многих его выступлений и публикаций), их афористичность. З. Хайруллина, ответственный секретарь Союза композиторов ТАССР в 1961–1973 годах, вспоминала о выступлениях Лемана на собраниях: «Всегда с нетерпением ждали отзывов А. С. Лемана, которые, благодаря его ораторскому таланту, превращались в незабываемые выступления. Его речь была оригинальна, образна, содержала тонкие сравнения» [Цит. по: 41, с. 257].

## 2. Этапы педагогической биографии А. С. Лемана

Педагогическая деятельность Лемана, продлившаяся больше 50 лет, подразделяется на три неравнозначных по продолжительности периода: Казанский (1945–1969), Петрозаводский (1968–1976) и Московский (1970–1998). Соответственно, они связаны с преподаванием композиции и его профессиональной деятельностью в трех консерваториях: Казанской, Петрозаводском филиале Ленинградской консерватории (впоследствии Петрозаводской консерватории) и Московской.

Казанский период (1945–1969), безусловно, был центральным в педагогической и творческой судьбе Лемана. Он связан с его педагогической деятельностью в только что открывшейся Казанской консерватории и музыкальном училище в качестве педагога композиции, специального фортепиано и музыкально-теоретических дисциплин (гармония, анализ музыкальных форм). Конечно, немалую роль в этом многообразии педагогических проявлений сыграло то, что на начальном этапе становления в консерватории был дефицит преподавательских кадров, который Леман посильно восполнял. Другими не менее важными факторами были его универсализм и всеобъемлющий интерес к просветительской и педагогической деятельности. Сам Альберт Семенович в своих воспоминаниях об этом времени говорил: «Сегодня я, вероятно, один из очень немногих, кто пря-

мо причастен к организации, открытию, становлению Казанской консерватории. Это был великий шаг в будущее национальных музыкальных культур — не только татарского народа, но и целого ряда культур Поволжья, а также и географически очень отдаленных народов (Тувы, Калмыкии и др.)» [Цит. по: 41, с. 89].

Всего за время работы в Казани он воспитал свыше 40 композиторов, многие из которых оказали существенное влияние на облик отечественной профессиональной музыкальной культуры в республиках Поволжья, России, а также за ее пределами. Выдающуюся роль Леман сыграл в композиторском образовании представителей разных национальных культур. Среди его учеников прежде всего нужно отметить многих ярких представителей татарской композиторской школы и композиторов, чья профессиональная и творческая деятельность была связана с музыкальной культурой Татарской Республики. Это Ф. Ахметов, Э. Бакиров, Р. Белялов, Х. Валиуллин, А. Валиуллин, Р. Еникеев, Н. Зарипова, А. Монасыпов, Б. Мулюков, А. Шарафеев, И. Якубов, М. Яруллин, А. Луппов, Б. Трубин, Л. Любовский, Л. Блинов.

В его классе учились композиторы из различных национальных республик: Э. Сапаев (автор первой марийской оперы «Акпатыр»), В. Куприянов (Марий Эл), Т. Фандеев, Ф. Васильев (автор первой чувашской оперы «Водяная мельница»), А. Петров, М. Алексеев (Чувашия), А. Чыргал-оол (первый профессиональный композитор Тувы), Б. Шульгин (первый профессиональный композитор Алтая), Н. Бажов (Якутия), С. Шагиахметова (Башкирия), Г. Корепанов-Камский (основатель школы удмуртской профессиональной композиторской школы).

Характерно, что из класса Лемана вышли композиторы разных стилевых направлений и даже разных областей музыкальной культуры. Так, одним из его выдающихся учеников был замечательный джазовый музыкант, создатель Государственного камерного оркестра джазовой музыки О. Лундстрем. Далек от академических музыкальных жанров и известный сегодня успешный американский кинокомпозитор, создатель музыки к голливудским фильмам Г. Скупинский.

Педагогические установки Лемана в области преподавания композиции стали основой профессионального композиторского обучения в Казанской консерватории. Влияние его школы прослеживается до сих пор, поскольку в наши дни к преподаванию композиции в консерватории привлечены его «педагогические внуки»: Е. В. Анисимова, Э. Ж. Низамов (ученики А. Б. Луппова), В. В. Харисов (ученик Б. Н. Трубина и Р. Н. Белялова). В Казанском музыкальном колледже воспитанием молодых композиторов занимается получившая образование у Лемана в ассистентуре-стажировке Московской консерватории С. В. Зорюкова. Помимо Казанской консерватории, традиции педагогики Лемана распространились и за ее пределы, прежде всего благодаря преподавательской деятельности его учеников в разных учебных учреждениях России и ее ближних «соседей» — А. Бренинга в Саратовской консерватории, А. Блинова в Астраханской консерватории, А. Шинделя (Стецюка) в Житомирском музыкальном училище, К. Лакина в Томском музыкальном училище, А. Чыргал-оола в Кызылском музыкальном училище и др.

Стоит отметить, что во многих источниках, посвященных исследованию жизни и творчества Лемана, информация относительно первых лет его пребывания в Казани носит поверхностный и даже ошибочный характер. Традиционным является утверждение, что Леман, оказавшись в Казани в 1942 году, сразу же активно включился в музыкально-общественную и культурную жизнь города.

На самом же деле он, как один из немцев Поволжья (по национальности и месту рождения), на тот момент подлежал депортации. По прибытии из блокадного Ленинграда в Казань вскоре был репрессирован по национальному признаку и отправлен в Свияжский ГУЛАГ, где, будучи выключенным из событий музыкальной жизни и трудясь подчас на весьма тяжелой работе, провел все военные годы. Только благодаря инициативе Н. Г. Жиганова, заинтересованного в привлечении квалифицированных музыкантов в только что открытую консерваторию, а также М. Ф. Гнесина Леман был освобожден из заключения в 1945 году, однако после этого еще более десяти лет находился на специальном учете в органах государственной безопасности [13].

Парадоксальность его положения состояла в том, что именно это десятилетие было временем исключительно плодотворной работы Лемана и в консерватории, и в Союзе композиторов Татарии, при этом все это время он оставался человеком, «пораженным в правах». Выражалось это, например, в том, что его нельзя было включить в состав делегации Татарского союза композиторов для поездки на Съезд композиторов в Москву.

В первые годы существования Казанской консерватории одним из ее основных ориентиров была подготовка музыкальных кадров для Татарской Республики. Однако со временем, не в последнюю очередь под влиянием Лемана и его интереса к разным национальным культурам, Жиганов стал мыслить созданное им учебное заведение как центр подготовки профессиональных кадров для всех республик Среднего Поволжья. Поэтому педагогическая деятельность Лемана в консерватории, а также и в Казанском музыкальном училище имела большое значение для развития национальных музыкальных культур региона.

Еще одним фактором успешной педагогической деятельности в области воспитания композиторов из разных национальных республик был характерный для Лемана национально-стилевой плюрализм. В своем творчестве он легко «вживался» в самые разные национальные интонационные сферы. В Казани среди многих произведений им были написаны Концерт для скрипки с оркестром, «Татарская рапсодия» для симфонического оркестра, фортепианная сюита «Татарстан» — произведения, основанные на татарском интонационном материале. Национально-стилистическая гибкость стала одной из характернейших черт творчества и педагогики и других его учеников, например А. Б. Луппова.

В 1948 году после внезапной смерти М. А. Юдина, у которого начали учебу в консерватории первые студенты-композиторы, Леман возглавил класс композиции. С первых занятий он ощутил необходимость особого подхода к работе со студентами. Так как консерватория была открыта сразу после окончания Великой Отечественной войны, они были, по образному выражению Лемана, «людьми в кирзовых сапогах» — музыкантами, прошедшими через ужасы войны, с разным уровнем композиторской подготовки. Об этом он вспоминал: «...приходилось в рамках вуза дать им основы школьных знаний. Помогало мое фортепианное образование, позволявшее мне играть в классе сочинения разных направлений и жанров, знакомя молодых композиторов с лучшими образцами музыкальной культуры» [Цит. по: 8, с. 63–64].

В своих более поздних воспоминаниях он также отмечал, что «с каждым нужно было работать по индивидуальному плану, чтобы вывести их на орбиту композиторского ремесла» [Цит. по: 17, с. 16]. Класс композиции Лемана в первые годы существования консерватории был, по точному выражению А. Маклыги-

на, «форсированной интеграцией программ среднего и высшего звена в единое целое» [Цит. по: 37, с. 190] с соответствующей ей редукцией и корректировкой учебного материала. Однако до Лемана с подобными проблемами сталкивались и другие педагоги-композиторы, работавшие со студентами из разных национальных республик.

Подобные, по выражению А. Маклыгина, «синтет-курсы» по овладению композиторским мастерством были примечательной частью композиторской педагогической методики Р. Глиэра, А. Александрова, Г. Литинского и других педагогов-композиторов, благодаря которым происходило формирование национальных композиторских школ. Еще одним примером является педагогическая методика ведущего педагога-композитора Ленинградской консерватории В. Щербачева. Таким образом, можно заметить, что Леман в начале своей педагогической деятельности естественно вписался в складывающиеся традиции советской школы преподавания композиции.

Несомненно, педагогическая деятельность Лемана во многом определила курс развития консерватории. Поэтому после его отъезда из Казани было логичным, что именно его ученики переймут эстафету в процессе воспитания композиторов. Сам Альберт Семенович продолжил свою педагогическую деятельность в Петрозаводском филиале Ленинградской консерватории, а затем в 1971 году занял пост заведующего кафедры композиции Московской консерватории и продолжал работать в этой должности до 1997 года.

### **3. Класс композиции А. С. Лемана в Казанской консерватории и характерные черты его педагогического метода**

Уроки по специальной композиции Леман проводил одновременно со всеми студентами своего класса. Для отечественной композиторской педагогики коллективный формат занятий в классах композиции был наиболее характерным и привычным: начиная с Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, многие педагоги-композиторы и в дальнейшем продолжали обращаться к нему — М. Ф. Гнесин, Р. М. Глиэр, М. М. Ипполитов-Иванов, В. В. Щербачев, Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян и др. Занятия у Лемана предполагали две основных формы работы: показ студентами самостоятельно выполненной за неделю работы с последующим совместным обсуждением учениками и педагогом и изучение композиторской техники и стиля на примере образцов произведений известных композиторов. Следует заметить, что коллективная форма занятий была характерна не только для его занятий с композиторами, но и с пианистами.

Наряду с анализом студенческих опусов постоянной формой работы на уроках Лемана было прослушивание и анализ музыки отечественных и зарубежных композиторов XIX–XX веков. Основным материалом служили произведения Бетховена, Прокофьева, Шостаковича, Малера, Бартока и многих других композиторов. Примеры из фортепианной литературы он демонстрировал сам, что касалось симфонической и камерно-инструментальной музыки — использовались возможности фонотеки консерватории. Иногда Леман подготавливал для учеников полноценный анализ какого-нибудь определенного сочинения.

Обращаясь к воспоминаниям учеников Лемана, можно обнаружить, что его методика обучения композиции отличалась свободой и интуитивностью и была направлена прежде всего на раскрытие творческой индивидуальности учеников.

Он часто не давал конкретных советов, касающихся технологии композиции, лишь подсказывая направление поисков, предоставляя тем самым возможность самостоятельного поиска к решению той или иной проблемы, о чем вспоминал А. М. Руденко: «Педагогический метод А. Лемана я назвал парадоксальным. Многим из его учеников (и мне в том числе) за все время общения он не дал ни одного конкретного технологического совета. Новая музыка была поводом для очередной лекции по философии, эстетике музыки и искусству в целом. После этой лекции решение проблемы приходило как бы само собой» [Цит. по: 53, с. 50].

Непосредственно процессу сочинения произведения предшествовала подготовительная работа, которая заключалась в детальном изучении различных образцов того жанра, в котором будет написано будущее сочинение. В работе над сочинением Леман прежде всего обращал внимание на тематизм — «ядро» будущего произведения. Умение сочинять яркие, нетривиальные в мелодико-гармоническом отношении темы было одним из ключевых требований Лемана к своим ученикам. По этому поводу он любил повторять слова Д. Шостаковича: «Нет темы — нет и сочинения». В отношении работы над тематизмом Леман проявлял нехарактерные для его педагогики авторитарность и жесткость.

По воспоминаниям Лемана, аналогичное требование предъявлял своим ученикам и М. Гнесин: «...Михаил Фабианович разрешал работу только в том случае, когда была найдена действительно яркая и интересная музыкальная тема. Постепенно в классе восторжествовал тезис, что тема должна быть музыкальной находкой — только в этом случае стоит продолжать работу. Требования сводились к мелодической яркости, образной ясности, интонационной изобретательности, стилистическому единству мелодии и структурных особенностей темы (требования к теме у нас в классе превратились в своеобразный “культ” тематизма). Если после порой длительных поисков тема в классе “утверждалась”, это было радостным событием для молодого композитора» [Цит. по: 19, с. 242]. Умение нахождения нового, необычного касалось не только тематизма, но и гармоний, интонационных оборотов и других музыкально-выразительных средств. «...Оригинальная мелодия, нетривиальная гармония, необычный ритмический рисунок, фактурная находка — все это становилось предметом всеобщего неподдельного интереса и анализа. Любая новация всячески поощрялась, была замечена и отмечена», — вспоминал А. Руденко [Цит. по: 53, с. 51].

Об особом внимании Лемана к тематизму также свидетельствуют воспоминания Б. Н. Трубина: «С особой тщательностью Альберт Семенович анализировал “экспозицию импульса”, т. е. первые несколько тактов. “Это тот желудь, из которого вырастает дуб, а не сосна, не липа, не что-нибудь другое, — говорил он. — Желудь берет из земли только то, что ему необходимо для развития. Исходный материал должен обладать признаками будущего сочинения. А дальше... дальше — талант создателя. Он должен, не нарушая законов природы, создавать условия для продолжения развития!”» [Цит. по: 58, с. 24–25].

Так как одним из требований культурной политики советского времени было ускоренное развитие культуры братских республик, это обозначило одну из специфических проблем — приобщение народов Поволжья и их изначально монодические музыкальные культуры к европейским и отечественным профессиональным традициям многоголосия, гармонии и другим средствам композиторского письма. К еще одной задаче по ускоренному развитию культуры также относилось создание образцов симфонической музыки (сюиты, увертюры, сим-



фонии) и освоение оперного жанра как наивысшего и значительного по своей сложности.

При работе над крупными симфоническими произведениями композиторы молодых национальных культур столкнулись с основополагающей проблемой включения тематического материала на основе пентатоники в процесс развития в рамках разработки сонатной формы. Подобная же проблема стояла перед педагогами-композиторами — научить молодого композитора навыкам тематического развития и не потерять в данном процессе национальное своеобразие тематического материала. Одним из первых к решению данной проблемы обратился Г. Литинский, который использовал в качестве одного из путей решения опыт уроков с молодым Н. Жигановым.

Леман предложил свой путь ее решения. Об этом он вспоминал в беседе с А. Маклыгиным: «Главная сложность была с пентатоникой. Тогда существовало мнение, что она не подходит для крупной формы. Я с этим категорически не соглашался и остаюсь на этих позициях по сей день! В своем Скрипичном концерте, который написан давным-давно, *есть пентатонический материал, который не боится движения по всем тональным “весям”*. Все мои ученики были воспитаны исподволь, что пентатоника, не имея твердой прописки в тональной музыке из-за отсутствия вводного тона, вполне может путешествовать в разные “тоны”» [Цит. по: 38, с. 16].

Говоря о пентатонике, стоит также обратить внимание на отношение Лемана к фольклорному материалу. Он предостерегал своих учеников от бездумного и формального цитирования народных песен и призывал к творческому претворению народных интонаций и созданию яркого тематизма на их основе. В этом отношении очень важны его слова: «Сознательная опора на народно-интонационную основу помогла профессиональному искусству обрести особую существенность, образно-смысловую, стилистическую направленность. Кристально свежие родники народной музыки во многом способствовали практическому воплощению в нашем творчестве принципа народности. Я, естественно, далек от мысли, что народность определяется количеством используемых композитором народных тем. *Мы обращаемся к народной музыке не как к цитатнику, а как к богатейшему хранилищу художественных идей, образов, характеров, густков интонаций*» [Цит. по: 9, с. 15].

Наряду с приспособлением пентатоники к европейским нормам ладогармонического и процессуального музыкального мышления Леман должен был научить молодых композиторов сочинять в масштабных музыкальных формах. Процесс их освоения растягивался на весь пятилетний период обучения композитора в консерватории, и подготовительной стадией к этому служило овладение малыми инструментальными и вокальными формами. К концу своего профессионального обучения перед студентом стояла задача сочинения крупного симфонического, вокального или музыкально-театрального произведения.

Несмотря на то что по своей композиторской природе Леман не был склонен к сочинению музыкально-театральных произведений, за что его неоднократно критиковал Н. Жиганов, многие из его учеников заканчивали консерваторию сочинением опер и балетов. Например, чувашский композитор Ф. Васильев представил при окончании две картины оперы «Водяная мельница», Э. Сапаев — отрывки из оперы «Акпатыр». Из более поздних учеников: Л. Любовский — опера «Праздник Святого Йоргена», А. Шиндель (Стецюк) — балет «Три толстяка».

#### 4. Взгляды А. С. Лемана на композиторскую педагогику в свете его публикаций

Одной из сфер многогранной творческой деятельности Лемана была публицистика. Известно, что он был харизматичным оратором и великолепным лектором, что отразилось в образности и характерности его печатного языка, и эти черты повлияли на стиль его работ, иногда полемический, часто вызывающий вопросы. Но главное то, что Леман в этих статьях охватывает значительный спектр вопросов композиторского образования, и этим определяется наш интерес к его высказываниям. Основной «трибуной» для выражения своих взглядов на проблемы отечественного музыкального искусства и образования для Лемана был ведущий музыкальный журнал советского периода «Советская музыка». Именно в нем была опубликована большая часть статей Лемана, посвященных проблемам композиторского образования, которые являются объектом нашего внимания. Ниже будет представлен их обзор.

Статья **«Внимание и взыскательность»** [18] (1963) является первой публикацией Лемана на страницах журнала «Советская музыка». Данная статья закладывает основу осмыслению Леманом проблем преподавания композиции в нашей стране. В ней он впервые наметил некоторые важные проблемы в отечественной композиторской педагогике.

Интересна и статья Лемана **«Обобщение опыта»** [26] (1964), которая представляет собой рецензию на книгу О. Евлахова «Проблемы воспитания композитора» (1963), ставшую первым отечественным трудом в области композиторской педагогики. Леман подходит к оценке этой книги с позиции опытного педагога-композитора и затрагивает ряд вопросов, касающихся композиторского образования. Это идентификация композиторского дарования, раскрытие индивидуальности и таланта в учениках, проблемы музыкального языка, а также влияние содержательности на различные аспекты музыкального произведения.

Ряд статей посвящен композиторам-педагогам, с которыми Леман был близок во взглядах на проблемы обучения композиторов. Статья **«Воспитатель молодых композиторов»** [19] (1961), посвященная М. Ф. Гнесину, имеет характер личных воспоминаний об общении со своим учителем, а также интересна тем, что в ней есть описание особенностей учебного процесса в классе композиции Гнесина. Также Леман рассматривает, как педагогическая система Гнесина повлияла на его собственный метод работы по воспитанию композиторов. В статье **«Замечательный педагог»** [23] (1981) содержится характеристика и оценка педагогической и творческой деятельности одного из видных представителей петербургской композиторской школы О. А. Евлахова. Интересно, что рассмотрение педагогических принципов Евлахова по существу сочетается с «авторской характеристикой» Лемана как педагога.

Наиболее масштабной работой Лемана (объемом в 44 страницы!) является статья **«Некоторые проблемы композиторского образования»** [24], опубликованная в сборнике научных трудов Московской консерватории «Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе» в 1978 году. Эта развернутая работа во многом представляет обобщение основных педагогических и музыкантских идей А. С. Лемана. Название статьи не отражает в полной мере широкий круг проблем, поднимаемых автором, поскольку в ней Леман не касается конкретных

методов преподавания композиции, но при этом он затрагивает ряд вопросов, которые имеют определенную связь с композиторским образованием и перспективами его развития в целом.

В пяти больших разделах<sup>13</sup> статьи присутствует исторический и ретроспективный ракурс, выражаются особые взгляды Лемана на музыкальные явления прошлого и настоящего, а также поднимаются вопросы эстетического плана. Многие оценки музыкальных явлений в статье явно носят выраженный субъективный характер и представляют авторскую позицию Лемана. Особенно ярко это проявляется в особом пиетете перед композиторами русской композиторской школы, что в целом характерно для представителей отечественной музыкальной культуры. Каждый из разделов статьи — это своеобразные размышления педагога-композитора о своей профессии, о ее предназначении и основных чертах. При этом ее важным фактором является педагогический аспект, поскольку проблемы, поднимаемые им, касаются как того, кто обучает композиторов, так в значительной степени и обучающегося композитора.

В первую очередь Леман здесь поднимает проблему выявления и определения композиторского *дарования* в будущем композиторе. «Определение дарования молодого начинающего композитора требует особого чутья, большого опыта, “диагностика” его очень ответственна. С обозначением степени творческого дарования спешить нельзя. Нередко настоящий, большой талант — поначалу всего лишь своеобразный “гадкий утенок”. По мере же роста, обнаружив и выявив свою “лебединую” природу, он постепенно набирает силу и высоту, нередко приобретая уникальное значение для искусства» [24, с. 37].

Вторая проблема, затронутая Леманом, касается основных условий формирования *индивидуального стиля* композитора и композиторского почерка. Он справедливо отмечает, что данные проблемы являются одними из основополагающих. «Уметь в каждом начинающем композиторе услышать, найти и обратить внимание на предтечевые элементы его собственного, быть может, существенного стилевого элемента для будущего, — такова одна из важнейших задач педагогики. Академическая унификация, и, тем более, насильственная перестройка, “перевод” в иной стиль, “вправо” или “влево”, даже если это художественно и привлекательно, абсолютно недопустимы. Но активное, последовательное воспитание чутья к более живому, изобретательному и современному стилевому облику — необходимо. В основе движения и формирования музыкально-стилевых, языковых примет лежит внутренний процесс» [24, с. 47–48].

Следующий раздел в своей статье Леман посвящает *проблеме новаторства в музыке*. Новаторская музыка для него — это «музыка, рожденная временем, музыка, органически воплощающая наиболее прогрессивные черты социального, духовного движения эпохи, музыка, написанная рукой талантливого, сильного, своеобразного передового художника, — о людях и для людей» [24, с. 49].

Многие из этих вопросов осмыслены Леманом в духе советской социалистической эстетики и культурной политики. Однако слова Лемана не стоит воспринимать однозначно. По словам В. В. Задерацкого, Леман «совершенно не был апологетом советской практики организации культурного процесса, видел (быть

<sup>13</sup> Приводим название разделов данной статьи: 1) «Дарование»; 2) «Творческая индивидуальность, стиль, композиторский почерк»; 3) «Новаторство»; 4) «Мастерство»; 5) «Содержательность».

может, лучше других!) все плюсы и все уродства этой практики. Но он очень ценил собственную адаптированность в этом контексте возможностей, правил, циничной цензуры и удушливых ограничений» [14, с. 346].

Таким образом, статьи Лемана являются ярким и примечательным образцом музыкальной публицистики и представляют важную часть его многообразного творческого наследия. В них впервые в отечественной музыкальной литературе были подняты основополагающие и не теряющие актуальности вопросы и проблемы, которые касаются профессии композитора. В них он продолжает традиции своего учителя М. Гнесина, а также других крупнейших композиторов-педагогов — Р. Глиэра, Ан. Александрова, которые также много писали о русской музыке и проблемах отечественного музыкального искусства. После Лемана лишь только С. М. Слонимский обратился к похожей проблематике в своей книге «Мысли о композиторском ремесле» (2006) [56].

\* \* \*

Подводя итог, нужно сказать, что колоссальное значение фигуры Лемана и его созидательной деятельности в казанский период жизни и творчества имело основополагающее и принципиальное значение для Казанской консерватории — прежде всего для ее становления как одного из ведущих региональных высших учебных заведений. Его вклад в дело музыкального профессионального образования в Казани определяется прежде всего созданием своей композиторской школы, принципы которой до сих пор играют важную роль в воспитании сочинителей музыки следующих поколений. Благодаря заложенным Леманом традициям воспитания композиторов, усвоенным в Ленинградской консерватории, уже в 70-е годы стало возможным говорить о казанской композиторской школе как о самостоятельном и значительном явлении.

Безусловно, один из наиболее результативных и плодотворных представителей музыкальной педагогики своего времени (не только в области преподавания композиции), Леман может быть отнесен к числу выдающихся личностей отечественной культуры XX века. Его обширное творческое наследие все еще нуждается во всестороннем и внимательном изучении (до сих пор нет ни одной монографии или крупных специальных исследований творчества Лемана, если не считать отдельных статей!). Данный раздел работы представляет собой попытку «приоткрыть занавес» тайны над одним из самых интересных вопросов его педагогики: как один человек способен повлиять на развитие профессионального музыкального искусства во многих национальных республиках путем раскрытия секретов и принципов к постижению профессионального сочинения музыки.

Отъезд Лемана в 1969 году обозначил определенный рубеж в истории композиторского образования Казани. Произошедшая «смена вех» ярко проявилась в композиторской педагогике его учеников. Перед ними стояла основополагающая задача дальнейшего развития и укрепления авторитета композиторской школы Казанской консерватории. Прежде всего это заключалось в продолжении педагогических традиций Лемана, а также их обновлении в контексте новых тенденций отечественной музыки, которые обозначились в 70-е годы.

#### IV. КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА АНАТОЛИЯ БОРИСОВИЧА ЛУППОВА И ЕГО УСТАНОВКИ В ОБЛАСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

После отъезда Лемана из Казани в консерватории назрел вопрос о том, кто бы мог возглавить кафедру композиции и продолжить его дело по обучению композиторов. Таким человеком стал Анатолий Борисович Луппов (1929–2022) — выпускник класса Лемана по композиции и В. Г. Апресова по классу фортепиано. Начальный период преподавательской деятельности Луппова был связан с преподаванием на кафедре специального фортепиано и преподаванием инструментовки, курсов оркестровых стилей и чтения симфонических партитур на теоретико-композиторском факультете консерватории. Ввиду сложившихся обстоятельств в 1965 году ему пришлось возглавить марийский Союз композиторов и вместе с этим преподавать композицию в Марийском музыкальном училище, о чем будет сказано далее. Поэтому Луппов к моменту ухода Лемана из консерватории уже имел достаточный опыт педагогической и музыкально-общественной деятельности, что сделало его предпочтительной кандидатурой на его место.

В руководстве кафедрой Луппов опирался на традиции, которые были заложены его учителями А. С. Леманом и Н. Г. Жигановым. Вместе с тем уже его первые шаги в ранге заведующего кафедрой свидетельствуют о понимании им необходимости реформирования кафедры. В 1971 году кафедра композиции была отделена от кафедры теории музыки и стала самостоятельной. При Луппове к преподаванию специальной композиции также были привлечены и другие практикующие композиторы, уже работавшие на тот момент в консерватории: Б. Н. Трубин, Р. Н. Белялов, А. З. Монасыпов. Позднее он писал: «Когда я пришел к руководству кафедрой, первое, что сделал, это дал учеников именно этим признанным музыкантам. Такое решение впоследствии полностью оправдалось. Из их классов вышли профессионально крепкие, хорошие композиторы. А здоровая конкуренция, которая естественно возникала между классами, только способствовала совершенствованию мастерства в преподавании этого сложнейшего консерваторского предмета» [Цит. по: 32, с. 144]. Необходимо отметить, что эти педагоги так же, как и Луппов, были воспитанниками Лемана, поэтому необходимость сохранения и дальнейшего развития традиций его педагогики была для них, безусловно, приоритетной.

В творческой биографии Луппова заключены многие характерные и закономерные черты его композиторской педагогики. Интересным и примечательным было то, что по широте своей профессиональной деятельности он во многом был похож на своего учителя Лемана. Они оба были активно работающими композиторами, которые сочетали творчество с интенсивной концертной деятельностью, многообразной педагогической работой (преподавание композиции, специального фортепиано, музыкально-теоретических дисциплин), публицистикой, музыкально-общественной и административно-управленческой работой. Подобный универсализм был характерной чертой для многих отечественных деятелей советского времени.

А. Луппов родился в 1929 году в селе Пачи Нижегородской области. Он происходил из духовной семьи: его дед был священником, а отец закончил Вятскую духовную семинарию. В 1946 году он поступил в Йошкар-Олинское музыкальное

училище. Там он пробовал учиться игре на разных музыкальных инструментах (баян, кларнет, виолончель), но затем по рекомендации своего педагога К. Р. Гейста сосредоточился на освоении фортепиано. После окончания училища в 1951 году Луппов поступил на фортепианный факультет Казанской консерватории в класс В. Г. Аapresова. В 1954 году желание сочинять музыку привело молодого человека в класс Лемана, и с этого года он стал учиться сразу на двух факультетах. В 1956 году он оканчивает консерваторию как пианист, а в 1959 году — как композитор, представив на дипломном экзамене Концерт для фортепиано с оркестром и Фортепианный секстет.

После окончания консерватории Луппов стал ассистентом в классе Аapresова. Позднее он получил свой класс и за 10 лет преподавания специального фортепиано выпустил 12 пианистов. В их обучении он придерживался принципов фортепианной школы, унаследованных от Аapresова, который, в свою очередь, был учеником М. В. Юдиной. Основой репертуара студентов были произведения И. С. Баха, венских классиков, романтиков, отечественных композиторов — Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова и др. Наряду с этим, как вспоминает сам Анатолий Борисович, он часто давал ученикам играть произведения Дебюсси и Равеля и современных на тот момент авторов, редко присутствующих в педагогическом репертуаре. Преподавание он сочетал с активной концертной деятельностью, показателем пианистического мастерства могут служить программы его выступлений, в которых среди прочих представлены такие масштабные произведения, как Четвертый фортепианный концерт А. Рубинштейна, Первый фортепианный концерт П. И. Чайковского или авторские Фортепианный концерт и Концертино-токатта. В этом проявляется еще одна общая черта Луппова с Леманом, а также его принадлежность к давней традиции сочетания в одном лице композитора и пианиста.

Примечательной особенностью творческой биографии Луппова является национальный плюрализм, который также был характерен для Лемана. В своем творчестве он преимущественно обращался к претворению характерных особенностей интонационного материала трех разных культур — русской, марийской и татарской. Нельзя не отметить, что в его обращении к этим культурам нет какой-либо хронологической обособленности. На протяжении творческого пути все три национальные традиции постоянно присутствовали в его произведениях. Говоря про «марийскую» область творчества композитора, нужно учитывать особые обстоятельства, связанные с погружением в область марийской культуры в тот период, когда Луппов, став председателем марийского Союза композиторов и включился в атмосферу художественных исканий композиторов республики, об этом будет сказано далее. Но параллельно с этим создавались и «татарские» сочинения, в которых реализуются идеи сочетания татарской интонационности с современными техниками письма. Наконец, существенно то, что соединение «звуковых миров» трех национальных культур в его музыке представляет собой фактор, обусловивший успешность его педагогической системы воспитания композиторов разных национальностей.

1965 год стал началом особого «марийского» периода в творческой биографии Луппова. Прежде всего это было связано с тяжелой ситуацией, которая сложилась на тот момент в марийском Союзе композиторов. В 1963 году несколько композиторов республики ушло из жизни: К. Смирнов, Э. Сапаев (ученик Лемана) и Я. Эшпай. В организации практически не осталось творческих сил, что

впоследствии привело бы к ее развалу. Данной ситуацией был обеспокоен Д. Шостакович, который был председателем Союза композиторов РСФСР. В 1965 году на экстренном пленуме Шостакович попросил Луппова возглавить марийский Союз. «Шостакович поставил передо мной задачу — воспитать новое поколение марийских композиторов в консерватории и переключить собственное творчество на “марийские рельсы”, что и было выполнено в последующие 12 лет», — вспоминал позднее Луппов [Цит. по: 33, с. 40].

Эти годы стали значительным периодом как в истории марийского Союза композиторов, так и в творческой биографии самого композитора. Результативность деятельности Лупповым на посту руководителя творческого союза не вызывает сомнений. «Наказы» Шостаковича были исполнены им в полной мере. В это время он написал целый ряд сочинений, вошедших в сокровищницу марийской музыкальной культуры: балеты «Лесная легенда» (первый марийский балет; 1972), «Прерванный праздник» (1976), симфонические произведения «Марш Акпарса» (1970) и «Марийское каприччио» (1972), цикл концертов для деревянно-духовых инструментов, а также инструментальные произведения и музыку к драматическим спектаклям. Помимо творчества, он также вел класс композиции в Йошкар-Олинском музыкальном училище.

При этом он продолжал свою творческую и педагогическую деятельность в Казани. Уже в 70-е годы Казанскую консерваторию в классе Луппова окончили марийские композиторы, сыгравшие значительную роль в музыкальной культуре своей республики. Это В. Данилов, Л. Новосёлова, Ю. Евдокимов, С. Маков, А. Незнакин, В. Захаров, А. Яшмолкин.

Как уже было отмечено выше, переключение собственного творчества на «марийские рельсы» не потребовало от Луппова кардинальной перестройки своего композиторского стиля, поскольку он с раннего детства был тесно связан с марийской народной культурой: первыми слуховыми впечатлениями будущего композитора были марийские народные песни. Благодаря влиянию близкого друга марийского композитора Э. Сапаева Луппов уже во время обучения в консерватории обращается к сочинению произведения на марийском народном материале: Токката для фортепиано (1959), Рапсодия на марийские темы для скрипки и фортепиано (1959). Марийская культура продолжала вдохновлять композитора и в дальнейшем. Им были написаны третий балет на марийский сюжет «Замок Шеремета» (1984), второй «Детский альбом» на марийские народные темы для фортепиано (1996), Фантазия для фортепиано с оркестром на темы балета «Лесная легенда» (1998), Драматическая сюита для оркестра на темы из балета «Прерванный праздник» (2000). Последним обращением композитора к марийскому материалу стала Симфонietta на марийские темы (2008).

Параллельно с марийской культурой у Луппова проявился большой интерес к характерным традициям музыкальной культуры Татарстана, причем интерес настолько сильный, что произведения композитора подчас имеют подлинно татарский звуковой облик. Особой вехой творческого пути, по мнению самого композитора, стали вокально-симфонические поэмы «Последняя ночь» (1965) и «Сны военные» (1969) на стихи Р. Кутуя. Это было первое обращение композитора к татарской интонационной сфере и вместе с этим первые произведения, написанные им в додекафонной технике. «Татарская пентатоника была для меня в каком-то смысле загадкой. Не знал, как к ней подступиться, что-то было в ней неуловимое. Но не обратиться не мог. Долгие годы я вращался в высокохудожественной

ственной атмосфере татарского музыкального искусства, был свидетелем и слушателем многих значительных произведений татарских композиторов разных поколений. Исподволь происходило мое вхождение в интонационную культуру татарского мелоса, которая меня как композитора очень привлекала», — говорил композитор [Цит. по: 8, с. 73]. Среди наиболее известных «татарских» сочинений Луппова можно назвать «Татарское каприччио» (1970) для симфонического оркестра, монооперу «Неотосланные письма» (1979) по повести А. Кутуя, одноактные балеты «Соловей и родник» (1974) и «Джим» (1975) по произведениям М. Джалиля и многие другие.

Но, конечно, Луппов остается русским композитором, наследующим характерные черты русской культуры с ее интересом к культурам близких народов. Как русский композитор, Луппов проявил себя уже в начале своей творческой карьеры, начиная с первых крупных сочинений — Концерта для фортепиано с оркестром (1958), Фортепианного квинтета (1959) и Первой симфонии *C-dur* (1963). Среди других русских произведений Луппова нужно отметить Концерт для скрипки с оркестром (1982), Пятую симфонию «Памяти жертв сталинизма» (1991), монооперу «Ванька Жуков» по рассказу А. Чехова (2006) и др.

Также большой интерес представляет публицистическая деятельность Луппова. В статьях «**Воспитать творческую личность**» [30] и «**Из опыта преподавания композиции**» [32] освещен многолетний опыт преподавания композиции и многие проблемы композиторского образования. Последнюю статью можно назвать своеобразным педагогическим катехизисом композитора. Она представляет особый интерес, т. к. позволяет понять его точку зрения на многие аспекты воспитания и формирования молодого композитора, оценить, в чем Луппов опирался на традиции, заложенные его учителями и предшественниками, а в чем он «шел своим путем».

Статья «**Пентатоника и современные техники композиции**» [34] представляет собой теоретическое обобщение практического опыта соединения Лупповым в своих сочинениях современной техники композиции и интонаций народной музыки (татарской, марийской пентатоники и т. д.). Суть этой статьи автор разъясняет весьма лаконично: «Соединить пентатонику и современную технику композиции кажется невозможным. А я там пишу, что это можно». Среди других работ Луппова стоит выделить автобиографическую повесть «**Долгий путь к Музыке**» [33], а также статьи-воспоминания о различных деятелях Казанской консерватории — Н. Жиганове, А. Лемане, Г. Литинском и др.

Несмотря на преклонный возраст, он продолжает вести педагогическую деятельность. Совокупность творческих и педагогических достижений Луппова позволяет назвать его одним из самых ярких и известных представителей современной музыкальной культуры Среднего Поволжья. Его автобиография с символическим названием «Долгий путь к Музыке» заканчивается следующими словами: «Сейчас я больше переживаю не столько за свои успехи или неудачи, сколько за своих талантливых учеников. Не знаю, сколько Господь Бог отпустит мне лет жизни, но радуюсь каждому дню, и работаю, работаю, работаю. Это главное счастье моей жизни!» [33, с. 65]. Эти слова можно считать жизненным и творческим кредо одного из выдающихся деятелей Казанской консерватории.

А. Б. Луппов занимает особое место в истории Казанской консерватории, т. к., обучая композиторов более 50 лет, он осуществлял связь между разными поколениями композиторов. Вместе с кафедрой композиции, которую он возглавлял



на протяжении двадцати лет (1971–1991), им был пройден долгий путь поисков эффективных методов подготовки композиторов. За эти годы класс композиции профессора Луппова в Казанской консерватории окончили более шестидесяти композиторов, принадлежащих к разным национальным культурам. Отсюда вытекает необходимость рассмотреть особенности его педагогического метода, его преемственную связь с предшествующим этапом становления композиторской школы в Казани и индивидуальные особенности его педагогики.

Следует также отметить, что его педагогическая деятельность не ограничивалась только консерваторией, поскольку в течение девяти лет (1983–1992) он также был педагогом-консультантом молодых композиторов в доме творчества в г. Иваново. Процесс творческого общения с ними, по признанию самого Луппова, имел положительное значение для его собственного композиторского творчества.

Анализ основных закономерностей становления Луппова как педагога показывает, что он, как и Леман, стал носителем традиций отечественной школы обучения композиции. Очевидным фактором, демонстрирующим эту принадлежность, является тот путь, по которому шло его творческое формирование.

Начало «эпохи Луппова» в истории композиторской школы Казани приходится на рубеж 60–70-х годов, когда Леман прекратил свою педагогическую деятельность в консерватории. «Огромной ответственности труд лег на мои плечи. С этого времени я отвечал за подготовку композиторов республик Поволжья, а опыта преподавания композиции у меня не было», — вспоминал композитор [Цит. по: 32, с. 144]. Очень важным, на наш взгляд, является то, что изложение основных проблем, связанных с воспитанием профессиональных композиторов, Луппов строит исходя из собственного практического опыта.

Он считал важным сохранить традиции, которые сложились в преподавании композиции при его учителе, но также подчеркивал: «Приходилось набираться опыта преподавания композиции почти с нуля, используя в качестве примера работу А. Лемана. Однако существовавшее в его время полное отсутствие информации о современной зарубежной музыке, вызванное идеологическими причинами, потребовало внести в учебные программы и в методику преподавания существенные коррективы. Началось интенсивное знакомство студентов с новыми явлениями в композиции, новым музыкальным мышлением в творчестве Пендерецкого, Лютославского, Айвза, Булеза, а также более ранних новаторов — Шёнберга и Веберна. И не только знакомство, но и освоение новых приемов развития материала» [Цит. по: 32, с. 144].

Особую роль композитор придавал изучению и анализу произведений И. Ф. Стравинского. В его музыке Луппов видел новые пути в композиции — в области мелодики, гармонии, оркестровки, ритмики. Изучение его произведений подсказывало ученикам необычные способы развития тематизма. Среди наиболее важных преимуществ в изучении творчества Стравинского для молодого композитора он выделял сочетание ярко национального материала и колорита с остросовременным мышлением. Такой же позиции он придерживался и относительно других классиков музыки XX века — Бартока, Онеггера, Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, Шнитке.

Сам Анатолий Борисович в организации занятий в классе композиции также во многом следовал за опытом своего учителя. Он сохранил формат коллективных занятий, принятых в классе Лемана, и основные формы работы: прослушивание и анализ партитур произведений различных авторов, прослушива-

ние и разбор студенческих работ. Подобный формат сохранялся им неизменно на протяжении долгого количества времени. Анатолий Борисович считал, что групповые занятия являются более удачной формой с точки зрения развития у студентов аналитического мышления и расширения музыкального кругозора и способствуют развитию здоровой состязательности и конкуренции между учениками. При этом он понимал необходимость гибкости в сочетании групповых занятий с индивидуальной формой уроков, поскольку всегда сохраняется высокая вероятность того, что в некоторых случаях ученик мог не воспринять важную информацию.

Как и его педагог Леман, Луппов был прекрасным пианистом, преподавал, как правило, за фортепиано и считал, что свободное владение инструментом имеет решающее значение на всех этапах подготовки композитора и играет определенную роль в развитии его индивидуальности. Он особо подчеркивал это в своих статьях, в частности писал: «...приходится постоянно следить за занятиями студента в классе фортепиано и подталкивать его усилия в этом направлении, чтобы к пятому курсу он свободно играл на этом инструменте, основном в композиторском творчестве» [Цит. по: 32, с. 145].

С этим непосредственно связана такая важная область композиторского мастерства, как неограниченное владение фактурой — и фортепианной, и оркестровой. Большое значение он также придавал импровизации за фортепиано как одному из эффективных средств в подготовительном процессе над сочинением. «Когда импровизируешь на тему, написанную студентом, с тем, чтобы вывести его из тупика и показать возможный путь развития, видишь, как загораются его глаза, чувствуешь — он понял то, что иногда невозможно объяснить словами» [Цит. по: 32, с. 145].

Что касается стратегии лупповской педагогики, наиболее важным для него, как и ранее для Лемана и для Жиганова, продолжал оставаться вопрос обучения национальных композиторов. В своей беседе с С. Гурарием он обозначает одну из основных проблем так: «Поскольку речь идет о композиторах сравнительно молодых национальных музыкальных культур, я считаю, что вначале необходимо овладеть тем профессиональным уровнем, которого достигла в своем развитии русская музыка. «О снащенность современного композитора самыми передовыми средствами выразительности, его высокий профессионализм — необходимое условие для плодотворной композиторской деятельности в любой национальной культуре» [Цит. по: 8, с. 70]. Профессионализм, в его понимании, немислим без глубинного постижения своей национальной природы.

Одна из главных проблем, возникающая в процессе обучения композиторов, по мнению Луппова, это выработка индивидуального почерка молодого композитора. Он отмечает, что уже в первых студенческих работах можно наблюдать формирование индивидуальных интонаций и приемов, и для педагога важно сосредоточить на них внимание студента. Важным критерием здесь является правильный подбор произведений различных композиторов для анализа, причем при этом необходимо подмечать характерные черты творчества конкретного композитора и останавливаться более подробно на тех из них, которые близки индивидуальности ученика.

Другую сторону данной проблемы Луппов видит в определении заданий для студента, и значительную роль здесь играет педагогическая интуиция, а также точный расчет способностей и возможностей ученика. Особенно важным он

считает освоение студентами сонатной формы: «В современной музыке, правда, форма сонатного аллегро считается устаревшей, но я убежден, что каждый студент-композитор обязан освоить ее, неважно, будет ли он писать в дальнейшем в этой форме или нет. Дело в том, что она позволяет выработать целый комплекс технических и художественных навыков и приемов, которые будут необходимы при обращении к любой форме, даже самой свободной. Приемы контраста, развития, сопоставления, тональные планы, элементы разработки материала — все это входит в комплекс знаний, необходимых для выработки индивидуальной техники письма» [Цит. по: 32, с. 145]. Также композитор затрагивает элемент подражания различным композиторам, считая его «своеобразным трамплином к обретению собственной индивидуальности».

Вторую значительную проблему Луппов видит в воспитании у начинающих композиторов навыков создания яркого тематизма и его развития. «Работа над тематизмом начинается с первых же шагов молодого композитора. Задача педагога — выявить характерные особенности ученика, воспитывать умение находить интересные интонации, гармонические и мелодические обороты, отсеивать все ненужное, обветшалое и не позволять, как говорится, “надевать костюм с чужого плеча”. Требования к поиску темы должны быть очень жесткими — ведь от этого зависит судьба нового произведения, а если шире, то и судьба самого автора», — пишет композитор [32, с. 145]. По поводу развития темы Луппов пишет о трех методах, которые должен освоить ученик: бетховенский (с внутритематическим контрастом), вагнеровский (бесконечный, бесцензурный), и метод Шостаковича («прорастание» темы), и отмечает проблемы, с которыми сталкивается неопытный композитор, — квадратность и монотональность [32, с. 146].

Еще одну проблему в сочинении для молодого композитора он видит в поиске интересной и необычной фактуры, при этом отмечая, что эта проблема сложно решается даже теми, кто хорошо владеет инструментом. Свой метод решения данной проблемы Луппов характеризует следующим образом: «Обычно я отсылал их посмотреть все и перечислял что именно, начиная с Шопена, у которого кажется на первый взгляд гомофонно, а на самом деле так настолько все полифонично, иногда диву даешься. Отсылал я их также к Равелю, Дебюсси, и ближе к концу обучения к Мессиану. Иногда показывал примеры из сонат Бетховена, прелюдий Шопена или Шостаковича — какие могут быть разнообразные фактуры».

Также Луппов рассматривает более частные проблемы формирования композитора, такие как выработка хорошего вкуса, слухового опыта, достигаемого за счет знания классической и современной музыки, и отмечает роль интуиции как важного подспорья в композиторском деле. Обучение композиторов — «процесс сложнейший, требующий от педагога большого терпения, эрудиции, знания психологии творчества, владения инструментом и т. д. и т. п. *Чрезвычайно важно самому педагогу быть постоянно творчески активным, создавать все новые и новые произведения, показывая пример своим ученикам*» — так заключает свою статью композитор [Цит. по: 32, с. 147].

В другой своей статье «Воспитать творческую личность» [30] Луппов вслед за Леманом изложил свои взгляды на проблемы композиторского образования. Характерным является факт того, что эта статья вышла в 90-е годы — период, в который многие педагоги-композиторы стали пересматривать свои взгляды на состояние подготовки композиторских кадров, и педагоги Казанской консерватории в этой связи не стали исключением. В статье Луппов отмечает большую

отсталость в области освоения современной композиторской техники и нерадужную ситуацию в связи с воспитанием композиторов: в консерватории приходят абитуриенты со слабой подготовкой и по окончании обучения быстро исчезают из поля зрения культурной жизни.

Основную проблему он ощущал в устаревшей системе подготовки композиторов, которая, на его взгляд, на тот момент находилась в глубоком кризисе. Основные пути выхода из данного положения он предполагал в следующих изменениях учебного плана в обучении композиторов, и, на наш взгляд, его рекомендации представляют очень большой интерес.

«Во-первых, увеличить курс анализа музыкальных произведений до трех лет. Курс должен вести композитор, так как это не столько теоретический курс, сколько практический. Сюда следует перенести освоение всех классических форм — от простых до сложных, проводить зачеты по каждой из форм. В этом случае возможно и уменьшение количества часов по специальности, которая будет действительно **“классом свободного сочинения”**, как когда-то называли данный предмет в России».

«Во-вторых, мне кажется, необходимо ввести курс теории и практики современной музыки, рассчитанный на один или два года, где студент должен освоить все техники композиции XX века — от Шенберга, Стравинского и до минималистов. Курс этот особенно важен для преодоления той технической отсталости, в которой мы находимся.

И в-третьих, было бы очень разумным увеличить курс изучения фольклора до двух лет, а возможно, и до трех, придав ему также практическую направленность (обработка, сочинение на фольклорном материале и т. д.). Это не означает, что фольклорное направление в композиции я считаю главным, скорее наоборот. Но глубокое изучение фольклора даст молодому композитору пищу для фантазии, станет для него прочной основой индивидуального творчества, выработки собственного интонационного языка и, может быть, даже открытия новых направлений» [Цит. по: 30, с. 127].

Характерно также, что воспитание профессионального мышления студентов-композиторов он не ограничивал рамками специального класса. Помимо него, с 1989 года Анатолий Борисович преподавал дисциплину «Техники композиции XX века». *«Это предмет лекционно-практический: я рассказываю тему, показываю на примере лекций Эрнеста Кшеника все хитрости постепенного овладения серийной музыки — от формирования темы, ее разновидностей и так далее и до написания пьесы — сначала одноголосной, потом трехголосной. Затем экзаменационное задание — студенты пишут квартет на все виды техники — серийную, алеаторику, сонористику»*, — вспоминал композитор. На сегодняшний день данную дисциплину у студентов теоретико-композиторского факультета преподает его ученица — Е. В. Анисимова.

В заключение следует сказать, что многолетняя преподавательская деятельность А. Б. Луппова оказала большое влияние на развитие разных национальных композиторских школ. С 1969 года и по настоящее время через его класс прошло более 60 студентов-композиторов. Среди его учеников представители разных национальных культур, которые успешно реализуют свой творческий потенциал и педагогические заветы своего наставника.

В Татарстане это — Е. Анисимова, Р. Еникеева, Р. Зарипов, Э. Низамов, З. Раупова, А. Руденко, З. Садыкова, И. Сафин, Л. Тагирова, Ш. Тимербулатов, Г. Ти-

мербулатова, Ш. Шарифуллин, Ф. Шарифуллин, М. Шамсутдинова и др. В Марий Эл — Э. Архипова, В. Данилов, Ю. Евдокимов, В. Захаров, С. Маков, А. Незнакин, Л. Новосёлова, А. Яшмолкин. В Удмуртии — Ю. Болденков, А. Корепанов, Ю. Толкач, Н. Шабалин, С. Черезов, М. Ходырева. В Калмыкии — П. Чонкушов (первый профессиональный калмыцкий композитор) и А. Манджиев. В Чувашии — Н. Казаков и Ю. Григорьев. В Мордовии — Г. Сураев-Королёв и М. Фомин. В Костроме — Е. Лебедева и др.

Сегодня можно утверждать, что Луппов создал свою собственную композиторскую школу, которая опирается на традиции и достижения отечественной педагогики, заложенные в Казани А. С. Леманом. Дмитрий Дмитриевич Шостакович в своем отзыве о Луппове написал следующее: «Будучи всесторонне образованным и культурным музыкантом, А. Б. Луппов в своей работе в качестве педагога Казанской консерватории способствует созданию высококвалифицированных музыкальных кадров и расширению музыкальной культуры Татарской АССР в целом» [Цит. по: 33, с. 66].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Казанская композиторская школа стала значительным явлением в истории композиторского образования в республиках Поволжья. Ее прочная связь с лучшими традициями композиторской педагогики русских консерваторий стала определяющим фактором, который обеспечил успешность профессиональной подготовки композиторов, среди которых особое место занимают представители разных национальных республик. Благодаря дальновидной образовательной политике личностей, стоявших у основания казанской школы композиции, образовательная модель Казанской консерватории быстро переросла идею «мононационального вуза», поначалу доминировавшую в концепции консерватории. Уже в первое десятилетие существования Казанская консерватория, несмотря на то что ее название ясно указывало на ее «территориальную локализованность», стала учебным заведением, которое распространило свое педагогическое влияние далеко за пределы одной республики, и стала центром подготовки композиторов разных национальностей.

Основоположники казанской композиторской школы Н. Жиганов, Г. Литинский и А. Леман — выдающиеся личности в истории как отечественной культуры, так и образования, смогли воплотить в жизнь весьма сложную, но эффективную систему подготовки композиторов, которая по сей день приносит плоды. Ученики Лемана, также ставшие преподавателями кафедры композиции в Казанской консерватории: Б. Трубин, А. Монасыпов, Р. Белялов, М. Руденко, Ш. Шарифуллин и, конечно, А. Луппов, многократно преумножили достижения своих предшественников и успешно синтезировали национальную направленность с технологическим оснащением в композиторской педагогике. Многие студенты и выпускники композиторской кафедры и сегодня успешно представляют казанскую композиторскую школу, упрочивая ее авторитет и распространяя слово о ней далеко за пределами России. В данной работе была совершена попытка исторического и теоретического осмысления этого комплексного явления как одной из важных страниц в истории отечественного музыкального образования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Миргородский : Статьи. Воспоминания. Документы / сост. В. А. Таганцева, И. Г. Григорьева ; науч. ред. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2015. — 219 с.
2. Артищева Р. В. Анатолий Луппов и марийская музыка. — Йошкар-Ола : Марийское книжное издательство, 1986. — 61 с.
3. Белобородов А. С. У истоков класса композиции : (штрихи к портрету А. С. Лемана) // Александр Белобородов: грани творчества. — Петрозаводск : Петрозаводская гос. консерватория, 2013. — С. 199–202.
4. Беялов Р. Н. Мой учитель // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 53–55.
5. Бобылёв Л. Б. Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы. — М. : Композитор, 2013. — 400 с.
6. Литинский Г. И. Жизнь, творчество, педагогика : сборник статей, воспоминаний, документов / ред.-сост. А. В. Григорьева. — М. : Композитор, 2001. — 360 с.
7. Гимадиева Р. Д. Альберт Леман : Фортепианная педагогика, исполнительство, творчество. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2015. — 218 с.
8. Гурарий С. И. Диалоги о татарской музыке. — Казань : Татарское книжное издательство, 1984. — 152 с.
9. Данилова И. В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы : дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. — Чебоксары : Чувашский гос. пед. ун-т им. И. Я. Яковлева, 2002. — 253 с.
10. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. — Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. — 280 с.
11. Друскин М. С. История зарубежной музыки : учебник для студентов музыкальных вузов. — Изд. 7-е, перераб. / редкол. В. В. Смирнов [и др.]. — СПб. : Композитор, 2002. — Вып. 4. — 630 с.
12. Егорова О. К. Анатолий Луппов // Композиторы Российской Федерации : сборник статей / ред.-сост. В. И. Казенин. — М. : Советский композитор, 1982. — Вып. 2. — С. 56–88.
13. Елизарова С. «Леман и по сие время является лицом как бы ограниченным в правах» : (неизвестная страница из жизни композитора), «Время в судьбах и документах» // Эхо веков. — 2003. — № 1/2. — С. 158–161.
14. Задерацкий В. В. Век XX. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века. — М. : Композитор, 2014. — 576 с.
15. Касаткина Г. Я. Слово о Михаиле Алексеевиче Юдине // Из педагогического опыта Казанской консерватории. Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / отв. ред. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 1996. — С. 31–41.
16. Келдыш Ю. В. Е. История русской музыки. В 10 томах. Том второй / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. — М. : Музыка, 1984. — 335 с.
17. Кудрявцев А. В. На уроках Жиганова // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 61–70.
18. Леман А. С. Внимание и взыскательность // Советская музыка. — 1963. — № 12. — С. 33–35.
19. Леман А. С. Воспитатель молодых композиторов // М. Ф. Гнесин : Сборник статей, воспоминаний, материалов / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. — М. : Советский композитор, 1961. — С. 239–246.
20. Леман А. С. Гении в кирзовых сапогах // Казань. — 1996. — № 5-6. — С. 79–83.

21. Леман А. С. Достойно воспеть нашу великую эпоху // Музыка и современность : сборник статей / сост. и общ. ред. Д. В. Фришман. — М. : Музыка, 1975. — Вып. 9. — С. 5–22.
22. Леман А. С. Его музыка живет // Советская музыка. — 1966. — № 4. — С. 27–29.
23. Леман А. С. Замечательный педагог // Орест Евлахов — композитор и педагог : Статьи. Материалы. Воспоминания / сост. А. Петров. — Л. : Советский композитор, 1981. — С. 53–62.
24. Леман А. С. Некоторые проблемы композиторского образования // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе : сборник научных трудов Московской консерватории / отв. ред. Е. В. Назайкинский. — М., 1978. — С. 35–78.
25. Леман А. С. Нужна научная организация обучения музыковедов // Советская музыка. — 1971. — № 7. — С. 40–48.
26. Леман А. С. Обобщение опыта : О книге «Проблемы воспитания композитора» // Советская музыка. — 1964. — № 10. — С. 136–138.
27. Леман А. С. О национальном и интернациональном началах в современной музыкальной педагогике // Музыкальные культуры народов : Традиции и современность : сборник статей / отв. ред. Б. М. Ярустовский ; ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. — М. : Советский композитор, 1973. — С. 235–239.
28. Леман А. С. О стиле и направленности творчества Свиридова // Советская музыка. — 1985. — № 12. — С. 18–24.
29. Литинский Г. И. Обучение и воспитание нераздельны // Советская музыка. — 1958. — № 12. — С. 17–22.
30. Луппов А. Б. Воспитать творческую личность // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / отв. ред. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 1996. — С. 124–130.
31. Луппов А. Б. Вспоминая А. С. Лемана // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 32–39.
32. Луппов А. Б. Из опыта преподавания композиции // Музыкальная академия. — 2000. — № 4. — С. 144–147.
33. Луппов А. Б. Долгий путь к Музыке : автобиографическая повесть. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2016. — 87 с.
34. Луппов А. Б. Пентатоника и современная техника композиции // Музыкальная академия. — 1994. — № 4. — С. 18–23.
35. Любовский Л. З. Альберт Семенович Леман. Его педагогические принципы. Личность. // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 42–48.
36. Маклыгин А. Л. Казанская консерватория. От Гуммерта к Жиганову: воплощение мечты // Казанская государственная консерватория: 65 лет творческого пути : материалы Международной научно-практической конференции. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2011. — С. 5–21.
37. Маклыгин А. Л. Литинский и Леман: к проблеме обучения «национальных композиторов» // Из истории школ Московской консерватории : материалы конгрессов Общества теории музыки / ред.-сост. А. А. Абрамова, К. В. Зенкин. — М. : Московская консерватория, 2016. — Вып. 1. — С. 186–193.
38. Маклыгин А. Л. Музыка как способ существования. Теледиалог с А. С. Леманом // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 12–20.
39. М. Ф. Гнесин : Сборник статей, воспоминаний, материалов / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. — М. : Советский композитор, 1961. — 323 с.
40. Назиб Жиганов : Статьи. Воспоминания. Документы / сост. Н. И. Жиганова, З. Я. Салехова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2004. — Том первый. — 299 с.

41. Назиб Жиганов : Статьи. Воспоминания. Документы / сост. Н. И. Жиганова, З. Я. Салехова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Том второй. — 147 с.
42. Назиб Жиганов : Контексты творчества : сборник научных статей / сост., науч. ред. В. Р. Дулат-Алеев. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2001. — 204 с.
43. Полоцкая Е. Е. П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. — М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2009. — 719 с.
44. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII — начало XX века). — Казань : Казанская гос. консерватория, 2014. — 247 с.
45. Протокол заседания Совета Казанской консерватории № 9 за 1987 год // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 1004. — Л. 49–65.
46. Протоколы кафедры композиции за 1971–1972 годы // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 578. — 26 л.
47. Протоколы кафедры композиции за 1975 год // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 634. — 56 л.
48. Протоколы кафедры композиции за 1979–1980 годы // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 737. — 56 л.
49. Протоколы кафедры композиции за 1978–1985 годы // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 781. — 94 л.
50. Протоколы кафедры композиции и инструментовки (№ 13) // Национальный архив Республики Татарстан. — Ф. 6832. — Оп. 1. — Ед. хр. 1309. — 13 л.
51. Пыльнева Л. Л. Проблема «школы» в творчестве композиторов Бурятии, Тувы и Якутии // Вестник музыкальной науки. — 2013. — № 1. — С. 57–64.
52. Пыльнева Л. Л. Специфика формирования национальной композиторской школы Бурятии и поиск методов ее исследования // Вестник Бурятского государственного университета. — 2011. — № 10. — С. 34–39.
53. Руденко А. М. Альберт наш, атлант наш, проблеман // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 49–52.
54. Санько А. К. Становление национальных композиторских школ в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях : историко-архивное исследование. — Изд. 2-е, доп. — М. : Композитор, 2017. — 412 с.
55. Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. — СПб. : Композитор, 2012. — 84 с.
56. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. — СПб. : Композитор, 2006. — 24 с.
57. Требушкова О. А. Композитор Иван Молотов. Возвращение : жизненный и творческий путь. — Йошкар-Ола : Национальный музей Республики Марий Эл им. Т. Евсеева, 2015. — 264 с.
58. Трубин Б. Н. С первого дня и на всю жизнь // Из педагогического опыта Казанской консерватории : Прошлое и настоящее : сборник научных трудов / ред.-сост. Л. А. Федотова. — Казань : Казанская гос. консерватория, 2005. — Вып. 2. — С. 21–31.
59. Хасанишин А. Д. Композиторский стиль обучения А. С. Лемана и эстетическая форма модерна // Музыкальная академия. — 2015. — № 4. — С. 29–35.
60. Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. — М. : Композитор, 1992. — 187 с.
61. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : Типы музыкального профессионализма : исследование. — М. : Советский композитор, 1983. — 152 с.
62. Шахназарова Н. Г. О национальном в музыке. — М. : Гос. муз. изд-во, 1963. — 92 с.
63. Шахназарова Н. Г. Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. — М. : Музыка, 1987. — 93 с.



---

*Диплом жюри конкурса*

**ДИНАСТИЯ КОНЮС.  
НЕИЗВЕСТНОЕ ОБ ИЗВЕСТНОМ**

---

*БАЛАЦКАЯ Анастасия Леонидовна*

Российская государственная специализированная академия искусств

---

**ВВЕДЕНИЕ**

*Все эти Конюсы очень даровиты и очень хорошие люди<sup>1</sup>.*

П. И. Чайковский

Настоящая работа посвящена истории династии Конюс, подарившей русской культуре несколько поколений людей талантливых в различных областях искусства. В центре исследования — хронологическая реконструкция истории рода Конюс, его совокупного вклада в общекультурную летопись не только нашей страны, но и всего мира. Творческое наследие отдельных представителей этой даровитой семьи в значительной мере исследовано, однако в ракурсе феномена профессиональной преемственности династия Конюс будет рассмотрена впервые.

Отметим, что на сегодняшний день не существует ни одного развернутого исследования, посвященного изучению совокупного вклада династии Конюс в историю мировой музыкальной культуры. Нам удалось обнаружить две значительные работы, посвященные деятельности ее отдельных представителей:

- диссертационное исследование «Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности ее применения» (Е. А. Шкапа);
- научная работа *The Violin Concerto in E-minor, Opus 1, by Jules Conus — Historical, Performanse, and Pedagogical Perspectives* (Marguerite Bradford Richardson).

Кроме того, в ходе исследования мы опирались на следующие издания, представляющие собой библиографически-ознакомительные работы:

- «Георгий Эдуардович Конюс. Материалы, воспоминания, статьи». (Л. А. Кожевникова);
- «Георгий Эдуардович Конюс. К 70-летию со дня рождения» (П. Д. Крылов);

Также наше внимание привлекли две небольшие по объему статьи:

- «Юлий Конюс. Возвращение на Родину» (Т. Ю. Масловская);
- «Юлий Эдуардович Конюс, каким я его помню» (К. И. Видре).

---

<sup>1</sup> *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка. В 17 т. Т. 17. — М. : Музыка, 1981. — С. 164.

Объем изданной литературы не отличается многообразием, что свидетельствует об отсутствии значительного интереса к творческой деятельности представителей династии Конюс. В нашей работе мы обратимся к вышеупомянутым источникам, архивным материалам, эпистолярной, воспоминаниям современников для наиболее полного раскрытия портретов самых значимых членов семьи Конюс и их совокупного вклада в музыкальную культуру.

Главная цель исследования связана с выявлением значительных достижений представителей династии на этапах ее формирования и расцвета. В связи с этим необходимо решить следующие задачи:

- реконструировать на основании архивных документов и авторитетных научных источников в культурно-историческом контексте жизненный и творческий путь представителей творческой династии Конюс;
- уточнить фигурирующие в музыковедческом обороте сведения о деятельности членов династии Конюс;
- пробудить интерес музыковедов, теоретиков и музыкантов-исполнителей к интерпретаторскому и педагогическому, композиторскому и теоретическому наследию семьи Конюс.

## Глава 1

### СТАНОВЛЕНИЕ ДИНАСТИИ КОНЮС. ПЕРВЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Существование профессиональных династий — древнейший факт человеческой истории. Для лучшего понимания данного феномена обратимся к его историческому предшественнику — роду. Данный термин, впервые упомянутый в «Повести временных лет», имеет широкое значение, в том числе трактуется понятием «семья». Род и семья всегда тесно связаны. Являясь корнем первого, вторая позволяет ему широко разрастаться. Наилучшей ассоциацией, придуманной человечеством данному явлению, является дерево. Подобно его развитию формируется и род: из года в год старые ветви отмирают, но неизменно появляются новые побеги, словно цветы, листья или плоды. Несмотря на различные внешние факторы, жизнь древа продолжается.

С развитием человечества также сложилось понимание термина «профессиональная династия», под которым подразумевается передача накопленного трудового или интеллектуального опыта и мастерства. Данное явление наличествует в различных областях деятельности человека: науке, медицине, культуре, спорте, юриспруденции и т. д. Факторы накопления и передачи профессионального опыта внутри одного рода неизменно приводят к новому, очередному появлению талантливых и одаренных людей. Бесспорно, проявление одаренности так и остается загадкой вселенной, тем не менее этот феномен привлекал и привлекает к себе внимание ученых различных областей науки. Так, например, В. И. Вернадский (1863–1945) в своей лекции по истории науки в 1926 году назвал данное явление «пульсацией талантливости». Учеными давно отмечено явление накопления генов, отвечающих за интеллектуально-художественную восприимчивость внутри некоторых семей.

Вопросы династической преемственности поднимаются в работах О. Конта (1798–1857), В. Парето (1848–1923), П. Бурдьё (1930–2002) и др. Выскажем

предположение о существовании внутри профессиональных династий очевидной сплоченности в их сознании понимания накопления опыта, личного роста и созревания. Данный процесс представляется неотвратимым, поскольку младшие поколения семьи практически всегда стремятся воспроизводить определенную модель поведения, присущую старшим поколениям. Кроме того, издревле экономически оправданным было воспитание профессиональных наследников внутри одного клана. Соответственно, обучение происходило в рамках тех профессиональных дисциплин, навыков и ремесел, в которых к этому времени уже преуспели предки.

Вокруг таких семей к определенному моменту оказывался социально сформированным определенный круг взаимоотношений и профессиональных связей, что также сказывалось на формировании взглядов и убеждений подрастающих поколений. Таким образом, социальный, экономический и генетический факторы можно назвать основополагающими для развития профессиональной династической преемственности. С. И. Ожегов (1900–1964) в своем «Толковом словаре русского языка» писал о династии как о «тружениках, передающих из рода в род мастерство, славные трудовые династии»<sup>2</sup>.

В области искусства трудовые династии наличествуют, возможно, даже больше, чем в иных областях деятельности человечества. Предположительно, это связано с определенной элитарностью, которая во все времена сопутствовала искусству и культуре разных стран. Сошлемся на корпорации художников Брейгелей (отца и сына) или на представителей династии Бенуа — Лансере — Серебряковых. Можно указать и на династично объединенных выдающихся представителей балетного искусства Мессерер — Плисецких, писателей Дюма (отец и сын), различных представителей рода Толстых, посвятивших себя литературе.

В истории музыкального искусства широко известны семьи, одаренные яркими талантами сразу в нескольких поколениях: Бах, Моцарт, Штраус, Стравинские, Метнер — Гедике, Гнесины и др. Одной из таких редких, можно сказать, сверходаренных династий стала семья Конюс, представители которой более ста пятидесяти лет служили русской музыкальной культуре. Ее основными представителями принято считать Эдуарда Константиновича Конюса и его троих сыновей — Георгия, Юлия и Льва. В процессе исследования мы обнаружили, что история формирования династии начинается значительно раньше.

П. Д. Крылов в своей книге «Г. Э. Конюс. К семидесятилетию со дня рождения» указывает на Константина Леопольдовича Конюса (ок. 1792–?), уроженца Лотарингии, как на основателя этой талантливой династии. Точных причин, побудивших его к переселению из Франции, на сегодняшний день обнаружить не удалось. В Российской империи К. Л. Конюс появился после окончания наполеоновских войн и поселился в Саратовской губернии. Возможно, подобное решение было принято в связи с желанием упрочить собственное материальное положение.

Известно о существовании поселений-колоний на территории Российской империи, основанных представителями различных национальностей, в том числе уроженцами государств Западной Европы. Следует отметить, что именно в Саратове в 1766 году императрица Екатерина II учредила Контору канцелярии опекунов иностранных, созданную для управления европейскими переселенцами.

<sup>2</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М.: Советская энциклопедия, 1972. — С. 152.

В то же время иностранцам-европейцам не запрещалось проживание в крупных городах империи. Особенно ценились деятели культуры и учителя, учитывая, что с первой четверти XIX века наметились тенденции к развитию отечественной культуры.

Единственный сын Константина Конюса — Эдуард Конюс (1827–1902) родился в Саратове в 1827 году. Сведений о его матери, равно как и о детских годах, обнаружить не удалось. Известно, что в молодости Э. К. Конюс концертировал как пианист, но получил известность в основном как преподаватель фортепианной игры в Московском училище Ордена Святой Екатерины. После себя он оставил небольшое композиторское наследие, состоящее преимущественно из этюдов, вальсов, полек и т. д. Наиболее значительной его работой явился сборник «Проблемы ритма в 60-ти прелюдах», посвященный младшему сыну Льву. Выскажем предположение: композиторская деятельность Э. Конюса была подчинена его педагогическим задачам и в то же время свидетельствует о недюжинном творческом потенциале. Известно, что воспитанницы Конюса выступали с серьезным репертуаром, в училище иногда ставились целые небольшие оперы, где свои силы объединяли одновременно учителя музыки, пения и танцев.

О супруге Эдуарда Константиновича, матери его семерых детей, практически ничего не известно (даже ее годы рождения и смерти). Звали ее Клотильда Аделаида Жозефина-Тереза Тамброни. Несмотря на более чем скромные сохранившиеся данные об этой женщине, именно ее происхождение, возможно, является причиной сверходаренности дальнейших поколений семьи Конюс, а точнее ее союз с представителем зарождающейся на тот момент династии Конюс. Клотильда Тамброни — дочь Адольфа Иосифовича Тамброни и Юлии Вендрамини. А. Тамброни (1791–1872), итальянец по происхождению, был определен на службу в Санкт-Петербургские императорские театры в 1838 году. Во время службы в столице у него обучался В. Е. Крупицкий<sup>3</sup> (1819–1875), который впоследствии стал учителем пения. Также среди его учеников значится А. Я. Билибина<sup>4</sup> (1819–1872) — певица-любительница, обладательница самобытного таланта.

О педагогическом даре Тамброни можно судить по рецензии, опубликованной в 1844 году в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «В Среду, 26 апреля, в зале Графини Зубовой ученицы и ученики г. Тамброни давали музыкальный вечер в пользу своего учителя. В этом вечере <...> участвовали одни дилетанты, но исполнение было истинно артистическое; выбор пьес делает величайшую честь вкусу распорядителя концертом. Судя по удивительным успехам, сделанным его учениками в столь трудном искусстве пения, метода его должна быть превосходная, и мы считаем долгом рекомендовать его всем тем, которые хотят совестливо заняться изучением пения. Главное достоинство его — не требовать от начинающих слишком больших усилий, почти всегда портящих, если не совершенно истребляющих лучшие голоса. В исполнении учеников его преобладает вкус; пассажи, хотя и не многочисленные, делаются чисто и отчетливо, словам речитативов придается надлежащее значение, и характер пьес передается с верностью; но надобно также сказать, что г. Тамброни имел счастье встретить у учеников своих средства, ко-

<sup>3</sup> Крупицкий Василий Егорович (1819–1875) — певчий и учитель пения в Придворной певческой капелле.

<sup>4</sup> Билибина Александра Яковлевна (1819–1872) — певица-любительница (сопрано). Ее талант высоко ценил М. И. Глинка.

торые природа раздает весьма скупо»<sup>5</sup>. С 1867 года Адольф Иосифович переехал в Воронеж, где преподавал сольное и хоровое пение в музыкальной школе при Воронежском отделении Императорского русского музыкального общества. Нам удалось обнаружить сведения о местоположении захоронения А. И. Тамброни. Он, как и В. Г. Ростропович (1856–1913), основоположник другой даровитой династии, был похоронен в Воронеже на Чугуновском кладбище (ныне утрачено).

В метрической книге католической церкви Святого Станислава города Санкт-Петербурга существует запись о бракосочетании А. И. Тамброни и Юлии Вендрамини, тосканской подданной, от 9 августа 1838 года. Известно, что прадедом по материнской линии у братьев Георгия, Юлиа и Льва был известный итальянский гравёр Франческо Вендрамини (1780–1856), отец супруги Адольфа Тамброни. Еще до войны 1812 года он проживал в Москве и трудился на благо русского изобразительного искусства. Во время московского пожара в 1812 году потерял все свое имущество. В 1813 году переехал в Санкт-Петербург, где упорным трудом добился звания академика и профессора Императорской Академии художеств. Прославился гравюрами русских государственных и военных деятелей. Его старший брат Иван (Джованни) Вендрамини также обрел известность как искусный гравёр и художник.

В первой четверти XIX века, как известно, женщины, пусть даже и надежные разнообразными талантами, практически никак не могли заявить о себе. Возможно, именно по этой причине история не сохранила сведений о Клотильде Тамброни или Юлии Вендрамини. Однако именно за счет этих женщин произошло объединение интеллектуального, художественного и творческого наследия нескольких поколений вышеупомянутых семей, что наследовали традициям династии Конюс.

## Глава 2 ЗОЛОТОЙ ВЕК СЕМЬИ КОНЮС

У Эдуарда и Клотильды Конюс родилось семеро детей. Все они получили прекрасное образование. Старший сын Виктор Эдуардович, по свидетельствам современников, преподавал французский язык в четвертой мужской гимназии, после выхода в отставку переселился в Алжир, где занялся садоводством. Три дочери четы Конюс — Аделаида, Фанни и Ольга — получили блестящее образование, окончив московское училище Ордена Святой Екатерины с аттестатами. С момента учреждения подобных учебных заведений образование, получаемое воспитанницами в их стенах, считалось образцовым и было доступно не всем. Сестрам Конюс в этом отношении сопутствовала удача, т. к. дети сотрудников училища имели возможность обучаться за казенный счет.

### 2.1. Георгий Эдуардович Конюс. Портрет ученого

Среди детей семьи Конюс трое стали выдающимися личностями. Самый старший из них — Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933), чье имя занимает

---

<sup>5</sup> Дробышевская Н. С. Итальянские «корни» русского вокала : (из истории певцов придворной капеллы) // Грамота. — Тамбов, 2013. — № 7 (33). — Ч. 1. — С. 64.

одну из центральных позиций в истории русской музыкальной науки начала XX века. Он обрел известность как замечательный педагог, композитор, теоретик, автор учебников и пособий по элементарной теории музыки, а также гармонии, полифонии, инструментовке. В историю Г. Э. Конюс вошел как создатель оригинальной теории метротектонизма в музыке.

К сожалению, на сегодняшний день личность Георгия Эдуардовича не столь популярна среди музыкантов, ученых и музыковедов, как она того заслуживает. Данное явление может быть связано с различными обстоятельствами. Первое из них — время. Г. Э. Конюс обнародовал свою теорию в первой трети XX века. Воспитанный на трудах предшественников, ученый создал целую систему, требующую серьезного осмысления. Шли годы, появлялись новые веяния в музыкальной науке, и метротектонизм, который подвергался критике еще при жизни его создателя, отодвинулся на задний план.

Другое обстоятельство, возможно, заключается в сложности, связанной с осмыслением метротектонической концепции. Нужно быть поистине энциклопедически образованным человеком, чтобы оценить по достоинству научную мысль Георгия Конюса. Тем не менее идея пропорциональности музыкальной формы остается актуальной и по сей день.

Георгий Эдуардович являл собой образ синкретического ученого, обладавшего многогранной натурой. Постоянная потребность осваивать новые горизонты музыкознания, помноженная на живой интерес к наукам, не лежавшим в сфере его профессиональных изысканий, дает нам право называть его ученым-философом, великим мыслителем, возможно сильно опередившим свое время.

Г. Э. Конюс родился в Москве 18 сентября 1862 года. Отметим, что блестящие успехи Георгия Эдуардовича — результат многолетнего кропотливого труда и терпения. Г. Конюс уже с пяти лет начал обучаться игре на фортепиано у своего отца. Идея посвятить себя искусству пришла к нему не сразу: по окончании коммерческого отделения казенного реального училища Георгий Эдуардович поступил на службу в Московский купеческий банк, однако вскоре оставил ее и начал серьезно заниматься музыкой.

В дальнейшем его жизнь (с некоторым перерывом) была посвящена Московской консерватории, в которую он поступил в 1881 году. Обучаясь в классе П. А. Пабста (1854–1897), Конюс проявлял невероятное усердие, которое, однако, сыграло с ним злую шутку. К концу первого курса от усиленных занятий «заболели руки и в такой тяжелой форме, что ему пришлось навсегда оставить изучение фортепиано как специального предмета»<sup>6</sup>. Консерваторию Георгий Эдуардович окончил по специальности «композиция» (класс А. С. Аренского) в 1888 году. Вчерашний студент, уже обремененный собственным семейством, брался за любую работу: на протяжении двух сезонов сотрудничал с «Московскими ведомостями», преподавал теорию музыки в московских Мариинском и Екатерининском институтах, давал частные уроки. В 1891 году его пригласили ординарным преподавателем гармонии и обязательной инструментовки в Московскую консерваторию.

Спустя восемь лет службы из-за конфликта с В. И. Сафоновым (1852–1918), получившего широкую огласку, Георгий Конюс был уволен из консерватории без

<sup>6</sup> Конюс Ю. Э. Письма к М. И. Чайковскому: автограф // ГДМЧ. — Ф. 2. — Оп. 3. — Д. 574. — Л. 1–7.

объяснения причины<sup>7</sup>. В его послужном списке далее значатся: сначала преподаватель, а затем и директор Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе, преподаватель, а позже директор только что открывшейся Саратовской консерватории (1912). Заметим существенное: Георгий Эдуардович был единственным из всех детей Э. К. Конюса, принявшим российское подданство (1904). После Октябрьской революции снова был приглашен в Московскую консерваторию (1920), где он и служил до конца своих дней.

Краткий обзор научно-творческого пути Г. Э. Конюса побуждает нас ответить на один, возможно, самый главный вопрос: каковы предпосылки столь новаторского научного интереса? Первой причиной, которая частично ответит на поставленный вопрос, является факт династической преемственности, наличествующий в роду Конюс.

Другая кроется в воздействии уникальной личности С. И. Танеева, ставшего для Конюса не просто консерваторским учителем, а наставником и другом на долгие годы. Дневники Танеева и сохранившаяся эпистолярная переписка подтверждают данный факт.

Возникает закономерный вопрос: почему универсальность знаний именно Сергея Ивановича сыграла роль в становлении научной деятельности Г. Э. Конюса? Знаменитая восточная мудрость гласит: «Учитель приходит тогда, когда ученик готов». Именно фактор «готовности» постоянно перенимать накопленный опыт учителя, возможно, вызвал интерес к юному Конюсу. С. И. Танеев, выдающийся композитор, теоретик, первый в России начавший работу с цифрой, а также пианист, знаток языка эсперанто, невероятно жадный до новых знаний человек, не мог не привлечь к себе Конюса, в котором жажда познания была заложена как один из аспектов династической преемственности. Именно на глазах С. И. Танеева вызревала годами метротектоническая концепция Конюса. В дневниках Учителя и в его эпистолярной переписке надежно хранятся свидетельства непрекращающихся споров между двумя учеными.

Нельзя сказать, что Георгий Эдуардович стремился в чем-то подражать Танееву. Напротив, их научные взгляды зачастую конфликтовали. Мы можем констатировать определенную педагогическую мудрость Сергея Ивановича, который, несмотря на разницу взглядов, все равно терпеливо направлял своего ученика. Кроме того, Танеев считал Г. Конюса хорошим педагогом. 13 мая 1899 года он делает следующую запись: «С утра экзамен 2-го курса гармонии. Классы Ипполитова-Иванова, Конюса, Ладухина. Всех лучше класс Конюса...»<sup>8</sup>

По всей вероятности, научный интерес Г. Конюса на протяжении всей творческой жизни произрастал из его активной педагогической деятельности. Отметим, что, будучи преподавателем Московской консерватории, Георгий Эдуардович не переставал заниматься самообразованием, проявляя заинтересованность в различных отраслях музыкального искусства. В дневнике С. И. Танеева существует следующая запись от 12 марта 1895 года: «Конюс сказал мне, что хочет в будущем году посещать мой класс контрапункта. Я обещал ему показать несколько хороших упражнений для усовершенствования контрапунктической

<sup>7</sup> Неподдельное уважение автора к памяти В. И. Сафонова и Г. Э. Конюса требует беспристрастности и сохранения нейтралитета. Подробнее об этом: *Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн.* — М.: Музыка, 1981.

<sup>8</sup> *Танеев С. И. Дневники, 1894–1909.* — Т. 2. — С. 52.

техники»<sup>9</sup>, несколькими годами позже, 23 ноября 1900 года: «...поехал к Конюсу. Он занят фугой, формами и проч. Застал у него армянина, от которого он записывал песни»<sup>10</sup>.

Как постоянно ищущий педагог, за свою жизнь Георгий Эдуардович овладел практически всеми музыкально-теоретическими дисциплинами, а во время службы в музыкально-драматическом училище был вынужден изучать новые. В одном из писем к С. И. Танееву он пишет: «Среди прочих моих обязанностей — мне надо вести классы “хоровой”, “камерного ансамбля” и “вокального ансамбля”. Должен признаться, что моя собственная эрудиция в перечисленных предметах более чем слабая. Поэтому самостоятельные поиски материала, пригодного для этих классов, потребовали бы запаса времени, у меня в данное время не имеющегося. Просьба моя к Вам заключается в том, чтобы Вы назвали мне по каждому из этих предметов по несколько номеров, в педагогическом отношении отвечающих задачам, которые должны преследовать названные классы»<sup>11</sup>. Становится очевидным, что Конюс не боялся освоения новых музыкальных горизонтов, стараясь при этом добиваться от своих учеников максимально качественного результата.

Известно, что из класса Конюса вышли такие крупные художники звука, как Н. К. Метнер (1879–1951), А. Н. Скрябин (1871–1915), К. К. Сараджев (1900–1942), Р. М. Глиэр (1875–1956), А. Б. Гольденвейзер (1875–1961) и многие другие.

Возможно, подобное педагогическое бесстрашие было абсолютно естественным для творческой натуры, полностью погруженной в музыкальное искусство. Нельзя не напомнить: Георгий Эдуардович был сыном своего отца, небольшое композиторское наследие которого отвечало в первую очередь его дидактическим задачам. Сегодня педагогическая деятельность Конюса — наиболее изученная часть его наследия.

Сам Г. Э. Конюс началом своей научной деятельности обозначил 22 ноября 1897 года, когда Общество любителей естествознания, антропологии, этнографии при Московском университете признало его своим членом-сотрудником. Известно, что Конюс собирал и записывал различные образцы музыкального фольклора. Кроме того, сохранился своеобразный «план» исследования крюковых напевов, датированный мартом 1904 года. Записанный на клочке бумаги, явно второпях, он содержит в себе одну любопытную запись: «Сделай доступной сокровищницу, до сих пор закрытую для всех»<sup>12</sup>. Данная мысль говорит о Г. Конюсе как об ученом, стремящемся щедро делиться с коллегами своими поисками и открытиями.

Выскажем предположение: его путь к метротектонизму начался примерно в это же время. Доказательством послужат дневниковые записи С. И. Танеева конца 1901 года и практически всего 1902 года. Сергей Иванович находил изыскания своего ученика достаточно необычными, но, скорее всего, даже не сразу воспринял их всерьез. Конюс привлек к анализу ряд произведений Моцарта, Бетховена, Шумана, 12 сентября 1901 года пишет Танееву следующее: «...всё пе-

<sup>9</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Т. 1. — С. 75.

<sup>10</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Т. 2. — С. 212.

<sup>11</sup> Конюс Г. Э. Письма и телеграммы к Танееву С. И. // РГАЛИ. — Ф. 880. — Оп. 1. — Д. 280. — Л. 66.

<sup>12</sup> Конюс Г. Э. План работы по исследованию крюковых напевов // РГАЛИ. — Ф. 723. — Оп. 1. — Д. 74. — Л. 1.



речисленное привело меня к окончательному убеждению существования законов музыкального равновесия, обуславливающих собой форму. Весь Бетховен (!) и экспозиции, и разработки, и репризы дали самое блестящее и неопровержимое доказательство того факта, что симметрия (прямая и обратная) — необходимое условие хорошей формы. Не могу Вам выразить, какую я испытывал радость, когда те же законы находил у Шумана, у Чайковского, Моцарта и Шуберта...»<sup>13</sup>

Среди многообразия учебников и пособий, написанных Конюсом до 1901 года, не существует никаких учебных материалов по исследованию музыкальной формы. Впервые Георгий Эдуардович публично представил свой новый метод анализа музыки в 1903 году, прочитав два доклада на собраниях танеевского музыкально-научного кружка, который он посещал на протяжении нескольких лет. Первый из них, «Музыкальная форма и ее анализ», уже демонстрирует сформировавшуюся теорию, которая предстает вполне продуманной. «Форма — есть деление сочинения во времени»<sup>14</sup>, — пишет Конюс; это же определение фигурирует и в его дальнейших трудах<sup>15</sup>.

Рубеж XIX–XX веков — время активного развития музыкальной науки. Обозначившаяся в начале XX века тенденция к изучению музыки Античности, Средневековья, Ренессанса способствовала формированию новых учений и методик. Подобное расширение круга научных идей во многом было связано с попытками выявить и описать сами законы художественного творчества: метротектонизм Конюса явился отражением данной тенденции. В своих изысканиях он выявляет единение принципов строения музыкальной формы с архитектурой, поэзией, математикой (традиция Античности), биологией.

В 1914 году ученый публикует пособие «К вопросу о музыкальном зодчестве», содержащее в себе метротектонические схемы с комментариями. Примечательно, что до 20-х годов Георгий Эдуардович не называет свой метод метротектонизмом. Вероятно, изначально он не преследовал цели создать новую музыкально-теоретическую систему. Критикуя труды немецких теоретиков, Конюс стремится создать объективный и доступный способ определения формы.

Основная масса работ, посвященных метротектонизму, приходится на последние тринадцать лет жизни ученого. Данный фактор обусловлен необходимостью частых устных выступлений с докладами в различных научных учреждениях. Полагаем, что лекция «Исторические, географические и этнографические подтверждения незыблемости временных и пространственных форм» (1926)

<sup>13</sup> Конюс Г. Э. Письма и телеграммы к Танееву С. И. — Л. 32–33.

<sup>14</sup> Конюс Г. Э. К вопросу о научном обосновании музыкального синтаксиса. — М. : Гос. муз. изд-во, 1935. — С. 12.

<sup>15</sup> Приведем обзор опубликованных трудов Конюса, связанных с анализом музыкальной формы: «Планы метротектонического строения 48 песен без слов Ф. Мендельсона» (на русском и немецком языке); «Законы звукового зодчества»; «Менуэты» (18 анализов); «Границы метрических построений и каденция»; «Периоды музыкальной речи» (62 разновидности); «Тектонические скелеты 27 этюдов Ф. Шопена»; «К закономерности народного звукового зодчества»; «48 фуг темперированного клавесина Баха с метротектоническими чертежами и комментариями»; «К вопросу о музыкальном зодчестве»; «Наличие метрической тектоники в творениях XVI века»; «Метротектонический метод осознания звукового зодчества, продемонстрированный на прелюдиях Ф. Шопена»; «Метротектонические координаты»; «Способ печатания музыкальных произведений с целью наглядного представления их построения»; выпуски трудов Лаборатории музыкальных анализов по метротектоническому методу при ГИМН.

является важнейшим звеном в теоретическом обосновании метротектонизма. Георгий Эдуардович впервые заявляет об *общей природе временных и пространственных форм*. Здесь он подходит к определению музыкальной формы путем выявления пропорциональности ее частей.

Необходимость применения измерения пропорций частей музыкальной формы роднит теорию Г. Конюса с философскими воззрениями Э. Гуссерля (1859–1938). Он впервые вводит в музыковедческий оборот понятие *вторгающейся каденции* в своем труде «Границы метрических построений и каденция. Музыкально-теоретическое исследование». Подобное заявление возможно на основании отсутствия данного определения в учебниках начала XX века.

Г. Э. Конюс в течение нескольких лет был постоянным посетителем музыкально-научного общества, организованного С. И. Танеевым. Возможно, именно на его собраниях проявился и интерес к научно-музыкальным параллелям. Подобные сопоставления в большей или меньшей степени присутствовали в трудах Х. Римана (1849–1919), Э. Курта (1886–1946), Г. Шенкера (1868–1935), Э. К. Розенова (1861–1935), С. И. Танеева, Б. В. Асафьева (1884–1949) и др. В указанном аспекте отметим определенную общность естественно-научных воззрений Конюса и философских взглядов А. Бергсона (1859–1941).

Наиболее значительным трудом Конюса, связанным с его теорией, явилась книга «Эмбриология и морфология музыкального организма» (1929). По непонятным причинам она не была издана. Основная идея «Эмбриологии и морфологии» заключается в подходе к музыкальному произведению как к биологическому творению. Вводя в оборот термин *музыкальный организм* применительно к определению музыкального произведения, Конюс приписывает ему спектр свойств, присущих живому организму.

Здесь ученый наиболее полно раскрывает содержание метротектонизма, кроме того вводя новую *терминологию*, свойственную скорее биологии, нежели музыкальной науке. В ряду новых музыкальных терминов появляются: *пульсовая волна, пульсирование, пульсовые толчки, музыкальная клетка* с производными от нее *клеточным строением и клеточным ядром*. Термины, заимствованные из биологии, по сути, близки существовавшим ранее, но придают им новую смысловую окраску.

Согласно теории Г. Конюса, музыкальный «живой организм» существует во времени и требует приложения к нему *энергии*, возникающей в процессе «*музыкально-творческого волевого акта*». Энергия, заложенная композитором, проявляется в метрической *пульсации* музыкального организма, завоевывающего для своего существования необходимое временное пространство.

Само понимание энергии применительно к музыкальной науке было сформулировано в трудах Б. В. Асафьева, А. Ф. Лосева (1893–1988), Э. Курта, но каждый из них трактовал этот термин по-своему.

Познание сути музыкальной формы, применяя к ней терминологию других научных дисциплин, обращает внимание на общность *музыки и поэзии*. Конюс трактует музыкальную метрику независимо от музыкального синтаксиса, аналогично поэтическому метру, не зависящему от смысловых цезур стихотворного текста.

Проявление в метротектонической теории общности музыкального и поэтического не возникло на пустом месте. Значительное влияние на ученого оказала работа Р. Вестфаля (1826–1892) *Allgemeine Theory der musikalischen Rhythmik seit*

J. S. Bach (1880). Данное утверждение следует из нижеследующего сравнения концепций ученых. Р. Вестфаль в своем труде говорит о необходимости правильного обнаружения меры, избирая для себя такой единицей *мору*, соответствующей самому короткому слогу в древнегреческой теории поэзии. Конюс такой мерой избирает (и называет) *строительную клетку*. Она может соответствовать величине от одной доли и до восьми тактов, являясь *правильно записанным тактом*. Таким утверждением Г. Конюс приравнивает целый такт к поэтическому слогу. Строительные клетки объединяются в *такты высшего порядка*.

Р. Вестфаль, сообразно древнегреческому поэтическому метру, соединяет стопы в *колоны*, которые состоят только из дактилических или трохеических стоп. Конюс, в отличие от своего предшественника, объединяет такты высшего порядка в еще более *крупные построения*, редко состоящее из одинаковых стоп. Современные ученые широко употребляют термин *период*, который у Р. Вестфаля выстраивается из *колонов*, а у Конюса — из *построений*.

На рубеже веков также большую популярность нашла тема сравнения архитектуры и музыки. Еще в XIX веке ученые проводили параллели между архитектурой и разнообразными пропорциями звуковых соотношений (интервалы, обертоны). Отметим, что в этом случае речь шла о вертикальном срезе музыкального звучания. Начиная с XX столетия ученые задумались о существовании музыкальных пропорций во временном пространстве, в так называемом горизонтальном развертывании музыкального произведения. Результатом «архитектурного» подхода к изучению формы явилось открытие симметрии в масштабе целого произведения, и особая роль — «золотого деления»<sup>16</sup>.

Еще В. Веркер (1873–1948) при анализе фуг И. С. Баха («Хорошо темперированный клавир»), зафиксировал схемы, визуально похожие на метротектонические планы Г. Э. Конюса. Таким образом, проводя аналогии между архитектурой и музыкой, Конюс называет такт строительной единицей, приравнивая его к роли кирпича в строении. *Центральная каденция* в понимании ученого выступает главным фасадом музыкального здания и т. д.

Г. Э. Конюс в своей теории метротектонизма стремится выявить так называемую *чистую форму*, независимую от содержания. Хотя во многих работах присутствуют призывы к отказу от традиционной теории музыкальной формы, которую должен заменить метротектонизм. Однако в своих изысканиях он свободно оперирует среди прочего и общепринятой терминологией. Выдающийся педагог не мог не понимать, что традиционная трактовка музыкальных форм не может бесследно исчезнуть. Показательным примером служит факт того, что, как декан музыкально-научного факультета Московской консерватории, он в первую очередь был заинтересован в абсолютном усвоении студентами традиционных форм. Для этого профессор сам составил «Перечень музыкальных форм, которые желательно усвоить практически».

К сожалению, метротектонизм не вышел за рамки исключительно теоретического воззрения. Его применение на практике осложнилось как трудностью понимания общей концепции, так и терминологической сложностью введения в устоявшийся курс музыкального анализа. Возможно, спустя столетие изыскания ученого станут актуальными, особенно в свете возрастающего интереса к истории новаторских теоретических концепций, рожденных в Московской консерва-

<sup>16</sup> Термин Г. Э. Конюса.

тории. Концепцию Г. Конюса, сложившуюся в атмосфере научной мысли его *alma mater*, следует пересмотреть уже с позиций музыки XXI века. Метротектонизм снова стал вызывать живой интерес музыковедов в конце XX века, несмотря на его практически полное забвение в конце 1930-х годов, когда его заклеили печатью формализма.

Георгий Эдуардович Конюс, будучи энциклопедически образованным ученым, в первую очередь оставался музыкантом. Сведения о его исполнительской деятельности можно подчерпнуть из внушительного эпистолярного наследия, оставленного разными лицами. Бесспорно, Конюс не мог выступать как солист-виртуоз, однако много аккомпанировал Л. Собинову, С. Кусевицкому, после переезда в Саратов предпринимал попытки дирижерской деятельности. Приведем отрывок письма Л. Собинова к Е. Садовской от 1909 года: «...Конюс хоть и плохой пианист, т. е. в том смысле, что ему трудно читать с листа так варварски переложенную для рояля “Майскую ночь”, но композитор и знаток вообще музыки. Партию же я вообще успел выучить с Delli-Ponti, так что он меня и не сбивает, если ошибается. Но зато, могу сказать, я впервые услышал музыку оперы...»<sup>17</sup> Мысль Собинова косвенно доказывает: метротектонические изыскания Г. Конюса были исторически подготовленными, а его теория направлена музыкантам-исполнителям.

## 2.2. Незабываемый музыкант Юлий Конюс

Следующим представителем поколения, пополнившим ряд выдающихся носителей фамилии Конюс, стал Юлий Эдуардович (1869–1942), скрипач, педагог, композитор и изобретатель. В наши дни его имя известно разве что профессиональным скрипачам, знающим концерт для скрипки с оркестром ми минор, а также редким музыковедам, изучающим его жизнь и творчество. Подобная ситуация могла сложиться под воздействием различных факторов, которые мы рассмотрим, собирая мозаику творческого пути Юлия Конюса.

Ю. Конюс родился в Москве 18 января (1 февраля) 1869 года. В возрасте десяти лет Ю. Конюс поступил в Московскую консерваторию на младшее отделение к профессору А. А. Гильфу<sup>18</sup>. Во время вступительных экзаменов юный скрипач был особенно отмечен Н. Г. Рубинштейном (1835–1881), сказавшим отцу Юлия: «...да он у тебя царек среди них»<sup>19</sup>.

Спустя несколько лет юный скрипач перешел в класс профессора И. В. Гржимали (1844–1915). В годы учебы он активно принимал участие в концертах как солист и в составе квартетов. В 1888 году скрипач окончил консерваторию с малой золотой медалью, а его имя было занесено на мраморную доску Малого зала. Ю. Конюсу посчастливилось: он стал воспитанником Московской консерватории в то время, когда там преподавали С. И. Танеев, А. С. Аренский и другие выдающиеся музыканты того времени. Известно, что П. И. Чайковский, к тому

<sup>17</sup> Леонид Витальевич Собинов. В 2 т. Т. 1: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове. — М.: Искусство, 1970. — С. 507.

<sup>18</sup> Арно Адамович Гильф (1858–1909), немецкий скрипач и педагог, преподавал в Московской консерватории.

<sup>19</sup> Конюс Ю. Э. Воспоминания о моих встречах с Петром Ильичом и о пребывании моем в Клину // П. И. Чайковский: альманах. — Вып. 2. — М., 2003. — С. 373.

моменту оставивший службу, но пристально наблюдавший за происходящим в стенах консерватории, очень тепло отзывался о всех представителях династии, но более других выделял Юлия, или «Жулика», как он дружески именовал его в своих письмах.

Отметим постоянное и очень тесное соприкосновение «профессионального» и «личного» в жизни музыканта. С самого детства его окружали талантливые и творческие личности. Все семейство Конюс постоянно было вовлечено в музыкальную жизнь России, достигшую тогда расцвета. После окончания консерватории Юлия Конюса связали творческие и дружеские отношения с Танеевым. Из его дневниковых записей очевидно, что в 1895 году Ю. Э. Конюс гостил в Ясной Поляне у Льва Николаевича Толстого, где, по установившейся традиции, устраивались импровизированные музыкальные вечера. Кроме того, Лев Николаевич сыграл с ним несколько шахматных партий, за которыми велись разговоры о музыке. Юлий Эдуардович не раз принимал участие в концертах, которые чета Толстых устраивала в Москве. Об одном из таких вечеров свидетельствует переписка С. А. Толстой (1844–1919) с мужем, где в одном из писем она сообщает о том, что никак не ожидала, что Льва Николаевича настолько сильно тронет музыка в исполнении братьев Конюс.

В эти же годы завязывается тесная дружба Ю. Конюса с Рахманиновым, Метнером, Шаляпиным, которую они пронесут через всю жизнь, несмотря на известные исторические события и последовавшую за ними эмиграцию. Талантливые музыканты принимали активное участие в совместных концертах, устраиваемых знаменитыми меценатами того времени: А. П. Ливен (1861–1929), С. И. Мамонтовым (1841–1918), В. И. Фирсановой (1862–1934).

В 1898 году Юлий Конюс женился на З. В. Ворониной, дочери В. И. Фирсановой. В этом браке родилось трое детей: Вера (умерла в возрасте четырех лет), Сергей и Борис.

В 1909 году Юлий Эдуардович гостил в имении Спасское (ныне г. Воскресенск Московской области) у княгини А. П. Ливен, где познакомился с ее дочерью Марией. Несмотря на солидную разницу в возрасте (20 лет), они вместе сбежали, нарушив все правила приличия того времени. Известно, что Юлию Эдуардовичу и Марии Александровне пришлось ждать два года, прежде чем З. В. Воронина дала развод Юлию Эдуардовичу и они смогли официально зарегистрировать свои отношения.

Выскажем предположение, что эта скандальная ситуация вынудила Юлию Конюса оставить службу в Большом театре. Возможно, именно об этом происшествии Георгий Конюс писал своему другу Леониду Собинову: «Последние две недели меня сильно волнуют дела брата Юлия. Приходилось часто ездить в Москву, помогать ему советами. Обстоятельства в высокой степени не банальные. О них (Бог даст, все обойдется в конце концов благополучно) погугорим, когда вернешься к нам»<sup>20</sup>.

Тем не менее княгиня А. П. Ливен со временем «сменила гнев на милость» и даже выстроила новой семье Ю. Э. Конюса собственную усадьбу Дубки недалеко от Спасского. В этом браке родились две дочери: Александра и Татьяна.

В 1917 году в России разразились революционные события, привычный уклад жизни нарушился, началась Гражданская война, Российская империя пре-

<sup>20</sup> Леонид Витальевич Собинов. Т. 2. — С. 116.

кратила свое существование. Все это заставило Юлия Эдуардовича переселиться вместе с семьей в Париж. Его переезд во Францию нельзя назвать эмиграцией, ведь почти все представители династии Конюс были французскими подданными. Тем не менее его фактическое положение ничем не отличалось от положения русских эмигрантов, ведь для французов Юлий Конюс был русским скрипачом и композитором. Также в этот период во Францию выехали Л. Э. Конюс, С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Н. К. Метнер с семьями, С. С. Прокофьев, чья мать, как и мать Рахманинова, осталась в России.

Во Франции Юлий Эдуардович продолжил трудиться на музыкальном поприще. К моменту переезда ему уже сравнялось пятьдесят лет, и, по некоторым свидетельствам, он не мог вести исполнительскую деятельность из-за проблем со здоровьем. Однако вместе с братом Львом он начал преподавать в парижской Русской консерватории, сочинял музыку на заказ, устроился редактором в Российское музыкальное издательство С. А. Кусевицкого.

Тридцатые годы прошлого века в биографии Юлия Эдуардовича ознаменованы изобретением и внедрением им в нотопечатное производство гравировальной машины «Люкс». Сведения об этой машине достаточно скудны, хотя известно, что она сэкономила до 60 % времени в процессе нотопечатания. На машине, изобретенной Конюсом, печатали продукцию такие издательства, как «Francis, Day», «Salabert», «Max Eschig», издательства Беляева, Циммермана, Кусевицкого. Возможно, изобретение Юлия Конюса получило бы более широкое распространение, но близилась Вторая мировая война, многие издательства массово закрывались. Так, в письме от 1 августа 1927 года к Рахманинову, страстному автомобилисту, Конюс-инженер детально описал специальное устройство, которое помогло бы избавить окружающих от пыли, производимой автомобилями, которых он терпеть не мог: «...портили немного приятность пребывания, тишины и уединение обладатели автомобилей... кроме тебя, черт бы их всех подрал... правда, от них скромным людям житья не будет... всюду снуют, пылят, гудят. Против гудения уже ничего не выдумаешь, но от пыления мне пришла в голову мысль: можно было бы перед каждым колесом приделать маленькую помпу, таким образом, механически от вращения колес будет увлажняться место его вращения. Эти же помпы в дождливую погоду вместо воды могли бы выпустить струю песка, чтобы не скользили бы колеса по мокрому асфальту... но эти идеи требуют разработки»<sup>21</sup>.

С Рахманиновым Ю. Конюса связывали не только дружеские, творческие, но и родственные отношения. Юлий Эдуардович и четверо его детей всегда были желанными гостями в доме Сергея и Натальи Рахманиновых. В 1932 году Татьяна Рахманинова и сын Юлия Эдуардовича — Борис сочетались браком, а в 1933 году у них родился сын, названный Александром.

Жизнь во Франции для Юлия Эдуардовича, как и для многих других эмигрантов, была совсем не простой, несмотря на наличие французского подданства, относительной творческой востребованности и инженерно-конструкторские успехи. Его вторая жена, Мария Ливен, ушла от него, оставив ему на попечение двух дочерей. Ю. Э. Конюс никогда не жаловался на жизнь, однако многие письма свидетельствуют о затруднительном, а порой и очень сложном материальном положении.

<sup>21</sup> Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2. — М. : Советский композитор, 1980. — С. 480.

В 1939 году, видимо устав от своих «парижских» забот, Юлий Конюс гостил у своей племянницы Ольги Александровны Хрептович-Бутенева (1890–1987) в имении Щорсы под Гродно (Польская Республика, ныне Республика Беларусь). Там его застало известие о начале Второй мировой войны, а в скором времени Красная армия вошла на территорию Польши. Так, собственно, Юлий Эдуардович и оказался на родине, а точнее, «запертым» в Щорсах, подвергшихся национализации, пытаясь хоть как-то поддержать семейство Хрептовичей, вывезенных в город Новогрудок. Спустя много лет, пройдя все ужасы ГУЛАГа, О. А. Хрептович-Бутенева опишет те дни в книге «Перелом».

О своем бедственном положении Юлий Эдуардович тут же сообщил племяннице в Москву. Благодаря усилиям Н. Г. Конюс в 1940-м он оказался в Москве. А. Б. Гольденвейзер так описал эту встречу 1 апреля 1940 года в своем дневнике: «Совсем старый, но все тот же. Сильно глуховат. Наивно надеется здесь издавать и слышать в оркестре свои сочинения, заниматься педагогической деятельностью. Уверен, что я все смогу для него сделать. А между тем его ждет горькое разочарование... Видеть его мне было очень приятно. Он рассказал немного о Рахманинове, Метнере, брате, о своих детях. Пахнуло давно ушедшей жизнью, молодостью»<sup>22</sup>.

Преклонный возраст и известные обстоятельства жизни в СССР эмигрантов-возвращенцев того времени не помешали Юлию Эдуардовичу наладить достаточно интенсивную творческую деятельность в Москве. Так, он восстановил связи с друзьями по консерватории, начал преподавать скрипку в Центральном заочном музыкально-педагогическом институте, активно продолжал композиторскую деятельность.

Удивительно, что Юлию Конюсу позволили вернуться в Москву, еще более удивительно, что разрешили работать в учебном заведении: до конца своих дней он оставался французским гражданином, а ведь его могли запросто интернировать во Францию, с которой 30 июня 1941 года были прерваны дипломатические отношения. Возможно, сам Ю. Э. Конюс, далекий от политики, не до конца оценивал все риски, связанные с возвращением на родину, а может, просто верил, что искусство стоит значительно выше политических споров и государственных границ. В 1942 году Юлий Конюс отправился в Меленки навестить сестру Ольгу Эдуардовну, где скончался 3 декабря того же года. К сожалению, точное местоположение его захоронения на сегодняшний день установить не удалось.

Реконструкция биографии Юлия Эдуардовича Конюса выдвинула ряд закономерных вопросов. Главный из них обращен к истокам: каково было становление и дальнейшее развитие его творческого пути?

Известно, что вчерашнему выпускнику Московской консерватории, тогда еще совсем юному музыканту, П. И. Чайковский оказывал всяческую протекцию. Так, в 1889 году по его рекомендации Ю. Конюс отправился на стажировку в Париж, во время которой совершенствовал свое исполнительское искусство у Л. Массара, одного из лучших скрипичных педагогов в Европе. Затем он концертировал во Франции, работал в оркестре Гранд-опера, в оркестре Колонна. Именно Петр Ильич порекомендовал своего протеже в оркестр Нью-Йоркской филармонии, где к тому моменту уже несколько лет служил А. И. Бродский, первый исполнитель концерта для скрипки с оркестром и друг великого Мастера.

<sup>22</sup> Николаева А., Скрябин А. «Наш Старик»: Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2015. — С. 522.

Отношения Учителя и ученика, запечатлены в переписке Чайковского с Конюсом, продолжавшейся с 1891 по 1893 год. С этими бесценными страницами Юлий Эдуардович никогда не расставался, трепетно оберегая память о Чайковском. Сама переписка интересна не просто как свидетельство задушевного общения русского гения и начинающего скрипача. Бесценные документы вобрали в себя разное, в том числе вехи не всегда безоблачного творческого пути Ю. Конюса. Например, в письме от 9 июня 1891 года он, с присущим ему чувством юмора, рассказывает Петру Ильичу о своих злключениях: «Вообразите, вот уже скоро неделю сижу в Берлине и за неимением денег не могу двинуться. Папаша мою депешу, верно, не получил (я адресовал в Екатерининский Институт, а он должно быть на даче), а я тем временем, чтобы не умереть с голоду, принужден тут, целый день молоко пить с пеклеванным хлебом. Не смотря на эту монотонную кухню, я чувствую себя очень бодрым и веселым. Слыша, как я один в своей комнате хохочу, соседи верно думают, что я сумасшедший. И ведь правда смешно; аппетит после морского путешествия страшный, а приходится, как провинившийся мальчишка, без обеда оставаться. Эти последние два дня и не одевался, чтобы не гулять по *Fridrich's Strasse*, а то такое чувство, как у Капитана Копейкина на Невском проспекте»<sup>23</sup>.

Ненавязчиво контролировал Петр Ильич своего подопечного и во время его «американского» предприятия. Узнав, что соседом по пульту в оркестре у юного Конюса будет его давний друг А. Д. Бродский, он тут же отправил ему следующую депешу: «Голубчик, рекомендую тебе твоего соседа по пульту, Конюса. Это не только талантливый и неглупый юноша, — но и превосходный во всех отношениях молодой человек, принадлежащий к необыкновенно даровитой и чудесной семье. Я его очень полюбил в последнее время, ибо в Париже близко с ним сошелся, и ужасно был рад за него, когда узнал о твоём приезде в Америку. Для него величайшее счастье, что он на чужбине найдет таких хороших людей — соотечественников, как ты и Анна Львовна. Прошу Вас обоих обласкать милого юношу, достойного вполне вашего сочувствия»<sup>24</sup>.

Письма Чайковского также являются свидетельством творческих исполнительских исканий и сомнений Юлия Конюса. Петр Ильич пишет: «Как мне понравилось, что, восхваляя игру Бродского, Вы сознаетесь в зависти. Такого рода зависть есть не что иное, как стремление к совершенству: это залог того, что Вы не остановитесь на точке замиранья»<sup>25</sup>; «Мне грустно, что письма Ваши проникнуты духом печали и уныния. Отчего это? Я думаю, не от того ли, что Вы еще не сыграли публично и не получили должной Вам доли восторга... Вообще мне хочется посоветовать Вам быть в себе очень уверенным, не поддаваться чувству недоверия к себе, быть тем, чем Вы были лет 6 тому назад в этом отношении... Знайте, что у Вас огромный талант и что Вы должны перещеголять всех живущих скрипачей»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Конюс Ю. Э. Письма к П. И. Чайковскому: автограф // ГДМЧ. — Ф. 1. — Оп. 3. — Д. 453. — Л. 1–46.

<sup>24</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. В 17 т. Т. 16-А. — М.: Музыка, 1978. — С. 240–241.

<sup>25</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 16-А. — С. 283–284.

<sup>26</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. 16-Б. — М.: Музыка, 1979. — С. 18–19.



Известно, что 1893 году П. И. Чайковский, во время инструментовки своей Шестой симфонии, обращался к Юлию Конюсу за советами, касательно облегчения партии скрипок в сторону, удобной для игры, а также обозначения штрихов для всей этой группы. В дальнейшем с подобными просьбами к Конюсу обращались С. И. Танеев и С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер и С. С. Прокофьев.

Исполнительское дарование Ю. Конюса получило оценку в свидетельствах современников. Сохранились несколько уникальных аудиозаписей, сделанных на фонограф Т. Эдисона в октябре 1892 года. Среди них Менуэт 1 из партиты ми мажор И. С. Баха и «Цыганские напевы» П. Сарасате (фрагмент). Записи, сделанные на фонографе, не отличаются качеством, привычным уху современного слушателя. Можно, однако, составить представление о технических возможностях и исполнительской манере, присущих талантливому музыканту. Менуэт 1 из партиты ми мажор входит в классический репертуар любого скрипача, «Цыганские напевы» достаточно новы для тех времен (опубликованы в 1878 году и свидетельствуют о серьезном техническом уровне скрипача). Знаменитая пьеса Сарасате спустя более ста лет остается виртуозной жемчужиной скрипичного репертуара.

Сведения о степени исполнительского мастерства Юлия Конюса можно почерпнуть и из дневников С. И. Танеева: «...вечером мы сыграли с Конюсом Крейцерову сонату, и он сам E-dur'ную сонату Баха»<sup>27</sup> (здесь, наверное, речь все же идет о партите для скрипки соло ми мажор); «...вечером играл Конюс со мной концерт Баха, арию Баха, сонату Моцарта и мелкие пьесы»<sup>28</sup>; «...играли с Конюсом его пьесу, Глазунова арабскую мелодию и Вагнера романс»<sup>29</sup>. Бесспорно, данные выдержки не содержат в себе прямой оценки, но свидетельствуют о репертуарном разнообразии скрипача, его начинаниях на композиторском поприще.

Хвалебный отзыв об игре Ю. Конюса сохранился в одном из писем А. Д. Бродского к П. И. Чайковскому. В ноябре 1891 года он писал: «Могу написать про Конюса, что слышал Четвертый концерт Вьетана, который он роскошно играл. Слушая его, жалеешь, что он попал к Дамрошу, который его за маленькую плату очень эксплуатирует. Где ему заниматься, а между тем, он мог бы достигнуть в своем искусстве высокую точку при своем таланте»<sup>30</sup>.

Скажем и о деятельности Ю. Конюса в составе камерных ансамблей. Она ознаменована двумя яркими событиями, символически связанными друг с другом. В концерте 29 сентября 1891 года Конюс с А. Брандуковым и С. Танеевым исполнили трио «Памяти великого Артиста» Чайковского в присутствии самого автора. Другим событием для Конюса-ансамблиста стало премьерное исполнение «Элегического трио» С. Рахманинова 31 января 1894 года с композитором и А. Брандуковым. В эпитафии П. И. Чайковскому Рахманинов поручил партию скрипки Юлию Эдуардовичу.

В биографических сведениях упоминается его роль концертмейстера оркестра Большого театра. Однако это не совсем верно. Архивные материалы позволили уточнить: с 1906 по 1909 год он действительно состоял на службе в Большом театре, но

<sup>27</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Кн. 1. — М.: Музыка, 1981. — С. 208.

<sup>28</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Кн. 1. — С. 117.

<sup>29</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Кн. 3. — С. 222.

<sup>30</sup> Бродская (Скадовская) А. Л. Воспоминания о русском доме: Адольф Бродский, Петр Чайковский, Эдвард Григ в мемуарах, дневниках, письмах. — Феодосия: Коктебель, 2006. — С. 137.

занимал место помощника концертмейстера альтовой (!) группы. На сегодняшний день причин неожиданной смены инструмента обнаружить не удалось. Тем не менее сам факт стал еще одним доказательством исполнительской одаренности скрипача.

После окончания службы в Большом театре Юлий Эдуардович стал организатором струнного квартета, о котором А. Б. Гольденвейзер писал: «Пятый As dur'ный квартет С. И. Танеева обнаружил, что самые лучшие надежды, возлагаемые на симпатичные надежды гг. Конюса, Авьерино, Белоусовых, начинают сбываться. Разумеется, исполнение их еще весьма далеко от совершенства, но, сравнительно с первым вечером, замечается такой шаг вперед, который позволяет ждать от талантливых артистов в будущем много хорошего»<sup>31</sup>.

Как и большинство современников, Ю. Конюс сочетал исполнительскую деятельность с преподаванием. После возвращения из США в 1892 году по протекции Чайковского тогда еще совсем юный музыкант получил место преподавателя скрипки в Московской консерватории. В разные годы в его классе обучались А. Чухалдин, А. Метнер, Б. Израилевский, ставшие впоследствии видными деятелями искусства. Б. Л. Израилевский в своей книге «Музыка в спектаклях Московского художественного театра» так вспоминал своего учителя в консерватории: «...по классу скрипки — на четвертый курс к преподавателю Ю. Э. Конюсу. Конюс был великолепным скрипачом, педагогом и композитором. Его скрипичный концерт ученики старших курсов изучали с наслаждением, и я мечтал играть этот концерт, когда буду на шестом курсе. У него я занимался только один год, потом он заболел туберкулезом и уехал в Крым»<sup>32</sup>.

В 1901 году Юлий Эдуардович оставил службу в Московской консерватории, но не педагогическую деятельность. Он преподавал в музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества. В эти годы в классе К. Мостраса занимался И. А. Галамян. В России его имя мало известно. Однако именно Иван Александрович воспитал целую плеяду скрипачей мирового уровня: И. Перельман, П. Цукерман, Д. Ситковецкий, М. Рабин и др. Возникает справедливый вопрос об отношении Ю. Конюса к творческому становлению своего современника. В письме от 29 августа 1981 года некая Эдит Фрейслебен<sup>33</sup> писала музыковеду З. Апетян: «Известно ли Вам, что знаменитый педагог Иван Галамян 14 апреля умер в Нью-Йорке? Я его лично знала. Он мне много говорил о Рахманинове и о своем педагоге Ю. Конюсе»<sup>34</sup>. Выскажем гипотезу: Юлий Эдуардович мог заниматься с И. Галамяном в частном порядке. Также известно, что их пути пересеклись в Париже, в Русской консерватории, к открытию которой они причастны наряду с другими видными творческими представителями эмиграции.

Итогом педагогической работы Ю. Э. Конюса явилось издание им учебника, адресованного начинающим скрипачам, — «Упражнения и маленькие этюды

<sup>31</sup> Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сборник статей. — М. : Музыка, 1975. — С. 71.

<sup>32</sup> «Трудись и надейся...» Василий Сафонов : новые материалы и исследования. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. — С. 345.

<sup>33</sup> На сегодняшний день нам не удалось обнаружить о ней каких-либо сведений. Известно, что она являлась собеседником по переписке З. А. Апетян в процессе реконструкции фактов биографии С. В. Рахманинова.

<sup>34</sup> Новое о Рахманинове: сборник статей. — М. : Дека-ВС, 2006. — С. 63.

в двойных нотах для скрипки» (1942). Пособие, состоящее из упражнений и этюдов, и поныне пользуется популярностью в педагогической практике обучения скрипачей на начальном этапе. Особый интерес в издании вызывают методические основы освоения техники игры двойными нотами.

Талантливый исполнитель и педагог Юлий Эдуардович обрел широкую известность благодаря своему концерту для скрипки с оркестром. Истории известна масса примеров, когда выдающиеся скрипачи занимались сочинением. Подобная практика возникла вместе с зарождением скрипичного исполнительства и была нацелена на демонстрацию всех возможностей инструмента. Параллельно решалась и задача пополнения репертуара.

Интересна история создания концерта, посвященного И. В. Гржимали. Его премьера состоялась в 1896 году. С. Танеев записал 14 января 1895 года: «Подготовка к юбилею Гржимали. Ю. Конюс сыграл концерт (e-moll, свой). Красивое произведение, но должно быть немного исправлено»<sup>35</sup>. Становится ясным: концерт был готов уже к самому началу 1895 года, к пятидесятилетию И. В. Гржимали.

Каковы же предпосылки, сподвигнувшие Юлия Конюса к написанию столь масштабного произведения? Ответ находим в его переписке с Чайковским. В самом начале 1893 года он сообщает Петру Ильичу о своей работе над концертами М. Бруха, Ф. Мендельсона и А. Вьетана.

Доподлинно неизвестно, какой именно из семи скрипичных концертов великого бельгийца он разучивал, находясь на пике исполнительского мастерства. Выскажем предположение, что это был концерт № 5 (ля минор, Le Gretri). Строение этого одночастного концерта Вьетана получит, на наш взгляд, отражение в структуре концерта Ю. Конюса, появившегося через 25 лет. При детальном анализе речитативной фразы, открывающей скрипичное solo в концерте Конюса, можно увидеть определенное сходство с мотивом, с которого начинается указанное произведение А. Вьетана<sup>36</sup>.



Рис. 1



Рис. 2

<sup>35</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Кн. 1. — С. 57.

<sup>36</sup> Рис. 1 — скрипичное вступление в концерте Ю. Конюса; рис. 2 — вступление к концерту А. Вьетана № 5, в центре внимания — первые два такта, содержащие в себе описываемый мотив.

Естественно, концерт для скрипки Чайковского тоже не мог не оказать влияние на композиторские идеи молодого скрипача. Юлий Эдуардович делится с Чайковским своими исполнительскими планами: «Буду непременно работать над Вашим концертом. Я прежде не раскусил его; как услышал Бродского, убедился, что это вещь великолепная, только требует больше, чем либо другое, — художника с серьезной техникой. В таком исполнении он и эффектный, и характерен, и в высшей степени поэтичен. Я глубоко убежден, что он будет очень популярен»<sup>37</sup>.

Судьбу музыкального произведения определяет его жизнь на эстраде. Как же шло утверждение скрипичного концерта, ставшего визитной карточкой стиля Юлия Конюса, композитора-скрипача? Накануне премьерного исполнения С. Танеев делает запись: «Был на репетиции. Слышал концерт Ю. Конюса. Очень удачен, всем нравится»<sup>38</sup>. Позже, в 1897 году, ректор В. И. Сафонов просил Ц. А. Кюи, а потом и А. Н. Виноградского о возможности исполнения Конюсом его собственного сочинения в Санкт-Петербурге, Киеве и Одессе соответственно.

В разное время его включали в свой репертуар выдающиеся скрипачи мира, например: Я. Хейфец, Б. Гольдштейн, М. Эльман, Д. Гаррет, Э. Грач, С. Стадлер и др. Написанный в 1895 году концерт Юлия Конюса был особенно популярен в начале XX века, в России, позже, уже в СССР, часто исполнялся на эстраде примерно до 30-х годов.

Будучи прекрасным скрипачом, Юлий Эдуардович писал не только для своего инструмента, как многие его современники. Коллекция рукописей в архивных и музейных фондах демонстрирует разноплановость композиторского дарования Ю. Э. Конюса. Менее чем за десять лет он создал множество произведений, начиная с песен для детского хора и заканчивая балетом «Икар».

Из хоровых произведений значительный интерес представляет песня «Идет война народная» для хора и духового оркестра. В 1941 году Юлий Конюс прочел стихи «Священная война» В. И. Лебедева-Кумача и написал песню. Это событие отражено в дневнике А. Б. Гольденвейзера: «Пришел старик Юлий Конюс. Бодрый. Сочинил прекрасную боевую песню для хора с духовым оркестром»<sup>39</sup>. А вот что об этом событии вспоминает Кена Видре: «Юлий Эдуардович именно в те дни писал музыку для хора с оркестром на случайно прочитанное поразившее его стихотворение “Пусть ярость благородная вскипает, как волна, идет война народная”, то есть на те же слова, что и “Священная война” Александрова. Так он искренне и точно мгновенно отозвался на то, что произошло»<sup>40</sup>.

Несколькими годами ранее, еще во время пребывания во Франции, Юлий Конюс написал множество духовных сочинений. Среди них Месса св. Девы (1938–1939), Месса св. Пятницы (1939), *Te Deum*, делал обработки григорианских хоралов для монастыря св. Перминии. Жюль (Юлий — русская транскрипция имени Жюль) Конюс придерживался евангелическо-реформаторского вероисповедания, но не отличался особенной религиозностью. Написание духовных сочинений оказалось как бы вынужденным и преследовавшим финансовую цель.

<sup>37</sup> Конюс Ю. Э. Письма к П. И. Чайковскому: автограф // ГДМЧ. — Ф. 1. — Оп. 3. — Д. 453. — Л. 1–46.

<sup>38</sup> Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. — Кн. 1. — С. 137.

<sup>39</sup> Николаева А., Скрыбин А. «Наш Старик». — С. 522.

<sup>40</sup> Видре К. И. Юлий Эдуардович Конюс, каким я его помню // Нева. — 2005. — № 12.

Такой подход не приносил творческого удовлетворения, о чем он неоднократно писал Метнеру и Рахманинову. В 1932–1933 годах Конюс работал над балетом «Икар», на либретто собственного сочинения. Музыкальную основу составили этюды из сборника Э. К. Конюса «Проблемы ритма в 60-ти прелюдах». По всей вероятности, балет не был дописан.

### 2.3. Лев Эдуардович Конюс. Портретный набросок

Самый младший сын Эдуарда и Клотильды Конюс — Лев Эдуардович (1871–1944). Так же, как и два старших брата, получил блестящее образование в Московской консерватории, которую окончил как пианист (1892, класс П. А. Пабста) с большой серебряной медалью. В годы учебы близко сошелся с А. Н. Скрябиным (1871–1915) и С. В. Рахманиновым (1873–1943), с которым был дружен до конца своих дней. Несколько позже Лев Конюс познакомился с Н. К. Метнером, с которым тоже был неразлучен помыслами и перепиской до конца жизни, тем более вторая жена Льва Эдуардовича, Ольга Николаевна (1890–1976), была крестной матерью Николая Карловича.

Лев Конюс не стал известным виртуозом, однако, так же как и братья, не был обделен вниманием П. И. Чайковского в начале творческого пути. Великий Мастер доверил ему осуществить 4-ручное переложение Шестой симфонии. Спустя несколько лет он делал фортепианное переложение Третьей симфонии А. Н. Скрябина, который в своем письме к М. П. Беляеву от 30 июня 1903 года дает Конюсу следующую характеристику: «Не беспокойся, в 3-й симфонии ошибок будет очень мало, и не я буду тому причиной. Лева Конюс знает каждую ноту этого сочинения и будет делать поправки со всем вниманием; к тому же он человек удивительно аккуратный и привычный: он делал довольно много переложений и корректур Чайковскому»<sup>41</sup>.

Известно, что Лев Конюс в Московской консерватории обучался композиции в классе А. С. Аренского. Как и С. Рахманинову и Н. Морозову, юному Конюсу надлежало в качестве дипломной работы написать одноактную оперу на сюжет произведения «Цыганы» А. С. Пушкина. Исторический факт, что Рахманинов блистательно справился с заданием, а его товарищам по учебе не удалось достичь успеха в этом начинании. На сегодняшний день удалось обнаружить всего лишь одну небольшую пьесу-сувенир, записанную Львом Эдуардовичем в альбоме В. Р. Вильшау. Данный артефакт имеет две разные даты сочинения и любопытную приписку от автора, объясняющую эту странность: «Прости, милый друг, во 1-ых: за строгий стиль, а во 2-х: за непростительную мою рассеянность. Дело в том, что эта маленькая прелюдия уже написана в Альбоме одной моей ученицы, ровно 2 года назад. Вспомнил же я об этом слишком поздно, когда половина была написана, а известная тебе, моя колоссальная лень помешала мне начать сначала»<sup>42</sup>.

Возможно, именно собственная «колоссальная лень», о которой Лев Эдуардович с юмором периодически упоминает в письмах к разным лицам, помешала ему стать выдающимся композитором. Отметим также важный факт: сам Конюс

<sup>41</sup> Скрябин А. Н. Письма. — М. : Музыка, 2003. — С. 285.

<sup>42</sup> Вильшау В. Р. Альбом с нотным автографом Л. Конюса // ВМОМК им. Глинки. — Ф. 21. — Д. 19. — Л. 6–7.

видел себя исключительно исполнителем. В одном из писем к Г. Л. Катуару он пишет о композиторах как об избранных, при этом как бы умаляя роль исполнителя: «...так как мы (исполнители) только можем “проигрывать”»<sup>43</sup>.

Наиболее ярко талант Льва Эдуардовича проявился в преподавательской деятельности. Как и отец, он работал в училище Ордена Святой Екатерины, позднее, совместно со своей первой женой Надеждой Афанасьевной (урожд. Миротворцева), основал собственную школу, где некоторое время преподавали Н. К. Метнер, Георгий и Юлий Конюсы, Н. А. Конюс. На сегодняшний день об этом заведении удалось обнаружить немного. Мысли об открытии собственной школы посещали Льва Эдуардовича еще в 1901 году, что наглядно демонстрируют дневниковые записи С. И. Танеева. Различные архивные документы (концертные программки, поздравления и проч.) указывают на активную деятельность заведения в первое десятилетие XX века.

С 1912 по 1920 год служил в Московской консерватории. За этот небольшой временной период Лев Эдуардович прошел путь от ординарного преподавателя до профессора второй степени. Архивные документы сохранили для нас сведения о государственных наградах, которыми музыкант был отмечен за годы службы. Среди них ордена Святого Станислава III степени, Святой Анны III и II степени, бронзовая медаль в память 300-летия Дома Романовых.

В 1920 году Лев Эдуардович, так же как и брат Юлий, воспользовался французским подданством, чтобы выехать из революционной России. В Париже совместно с братом Н. Н. Черепниным (1873–1945) и В. И. Полем (1875–1962) принимал участие в открытии Русской консерватории. В первые годы эмиграции многие наши соотечественники терпели множественные материальные невзгоды, связанные с необходимостью налаживать быт семей на новом месте.

Естественно, именно в эти годы выходцы из Российской империи испытывали насущную потребность в духовном единении. Русская консерватория в Париже, которой было присвоено имя С. В. Рахманинова, возможно, стала для отечественной интеллигенции неким новым ядром творческой жизни.

По протекции Рахманинова Лев Конюс переехал в США в 1935 году, последние годы жил и преподавал в Цинциннати. Совместно с женой Ольгой Николаевной опубликовал учебное пособие «Основы фортепианной техники», выдержавшее несколько переизданий и пользующееся популярностью за рубежом. После смерти Льва Эдуардовича в 1944 году Ольга Николаевна сделала все возможное для сохранения памяти о нем.

### Глава 3

## МЛАДШИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ДИНАСТИИ КОНЮС

К 40-м годам XX века представители династии Конюс оказались разбросанными по всему миру. К этому времени успело проявить себя новое поколение славного рода, которое также представлено несколькими яркими творческими личностями.

По старшинству начнем с детей Георгия Эдуардовича Конюса. Сын от первого брака (с Марией Никандровной Конюс) Андрей Конюс (1889–?) музыкантом

<sup>43</sup> Конюс Л. Э. Письмо к Катуару Г. Л. // ВМОМК им. Глинки. — Ф. 107. — Д. 25. — Л. 2.

не стал, однако посвятил свою жизнь служению науке. Его научные статьи и переводы хранятся в фондах Дарвиновского музея. Журналист Владимир Вишняк посвятил Андрею Георгиевичу трогательную статью «Мон ами Андрэ Конюс», в которой ее главный герой предстает разносторонне образованным человеком, сохранившим тонкое чутье музыканта, присущее его роду. Об этом свидетельствуют следующие строки: «Сейчас передают симфонию Калинникова, там есть одно изумительное место, — и мой собеседник включил крохотный динамик проводного радио, стоявший на полке. Заскрипела, задребезжала симфония, и Андрей Георгиевич замахал руками в такт музыке. «Ах, жалко, прозевал, — он выключил динамик, — знаете, я когда-то мечтал стать композитором и сочинял музыку. Отец мой, профессор Московской консерватории, — он преподавал гармонию и контрапункт, — подсаживался ко мне, когда я импровизировал на фортепьяно, и говорил: “Удивляюсь я на тебя, Андрюша, как это ты, не пройдя курса гармонии, знаешь гармонию”»<sup>44</sup>.

Дочь Г. Конюса от второго брака (с Александрой Георгиевной) Наталья Георгиевна Конюс (1914–1989) связала свою жизнь с балетным искусством. Она танцевала на сценах Большого театра и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, преподавала в ГИТИСе на кафедре хореографии, получила звание заслуженной артистки РСФСР. Наталья Георгиевна очень трепетно относилась к памяти своего отца, лично участвовала в выпуске нескольких изданий о нем. Ей было свойственно удивительное чувство «семейности». Судя по архивным материалам, долгое время она была основным связующим звеном в общении членов рода Конюс.

Среди четверых детей Юлия Эдуардовича Конюса особенно выделяется старший сын Сергей (1902–1988). Он начал учиться игре на фортепиано с 4 лет у своего дяди, Льва Конюса, в шестилетнем возрасте начал сочинять музыку и осваивать курс гармонии под руководством отца. После переезда в Париж продолжил совершенствоваться как профессионал и вскоре стал лауреатом Национальной консерватории. Сергей Юльевич с юных лет был человеком очень религиозным: в 1924 году поселился в Софии (Болгария), где окончил богословский факультет Государственного университета. Видимо, творческие гены взяли верх над религиозным чувством, и С. Конюс продолжил карьеру музыканта-исполнителя.

Давал сольные концерты в Варшаве, Париже, Мадриде, Риме и других европейских городах. С 1949 года поселился в Марокко, где воспитал более пятидесяти учеников. Позднее был приглашен профессором в Бостонскую консерваторию. Сочинил более 45 опусов.

Интересен также один из сыновей Ольги Эдуардовны Конюс — Юрий Адольфович Штраус (1892–1963). Журналистика стала делом его жизни. До революции он публиковался в периодических изданиях Москвы и Санкт-Петербурга, после революции участвовал в Гражданской войне, состоял в армии А. Колчака (1874–1920). По окончании войны оказался в Харбине (Китай). Здесь, по инициативе В. Н. Рогова (1906–1988), вошел в состав группы, участвовавшей в создании русско-китайского словаря. В пятидесятые годы XX века вместе с женой репатриировался в СССР. К сожалению, как участник Белого движения, Юрий Адольфович не мог проживать в Москве и оказался в городе Александрове (Вла-

<sup>44</sup> Вишняк В. В. Мон ами Андрэ Конюс // Время и мы. — Тель-Авив: Время и мы, 1979. — С. 64–65.

димирская область). Его практически не печатали, следовательно, материальное положение было очень трудным. Тем не менее архивные фонды надежно хранят его заметки, статьи, переписку, открывая для нас возможность знакомства с неординарной личностью из династии Конюс.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время значение совокупного вклада династии Конюс в историю мирового музыкального искусства еще не получило своей исторической оценки. Именно эта мысль приводит к закономерному вопросу: какие причины способствовали практически полному забвению творческого наследия этого рода?

Основополагающим фактором здесь выступает обусловленность творческого пути всех представителей династии Конюс мировыми историческими процессами. Уже к 1920-м годам представители династии активно принимали участие в музыкальной и культурной жизни России. Октябрьская революция, повлекшая за собой целую череду перемен, разрушила творческое единение семьи в географических рамках нашей страны. Отношение к представителям эмиграции со стороны молодого Советского государства было скорее негативным. В силу этого сведения об отдельных представителях династии Конюс сохранились исключительно в архивных документах или их можно почерпнуть в мемориальных трудах их современников.

Фигура Г. Э. Конюса, до самой смерти преподававшего в Московской консерватории, сегодня в нашей стране практически полностью забыта. Катастрофический факт: в странах западного мира его музыка пользуется популярностью, звучит на эстраде, хотя именно в интересах наших соотечественников оберегать и сохранять собственную культуру.

Очевидный трагизм забвения окутывает творческое наследие Ю. Э. Конюса. Бесспорно, его концерт ми минор исполняется в России и за ее пределами, известен скрипачам и пользуется популярностью уже более ста лет. Факты же об исполнительской и педагогической деятельности Юлия Эдуардовича удается реконструировать буквально по крупинкам на основании архивных материалов. В официальных же изданиях о нем зачастую фигурируют ошибочные данные.

Известно, что Юлий Эдуардович окончил свою жизнь в городе Меленки. Автор данного труда посетил этот город и обнаружил, что не сохранилось даже его могилы. Старожилы способны лишь примерно указать место захоронения.

Творческий портрет Л. Э. Конюса также вырисовывается исключительно на основании архивных данных и эпистолярного наследия отдельных лиц, хотя ранее уже было упомянуто о значительной популярности за рубежом его учебника «Основы фортепианной техники».

Итак, в результате проведенного исследования удалось выявить следующее:

- творческий портрет каждого представителя династии Конюс является абсолютно уникальным и заслуживающим внимания;
- в основном благодаря детальному изучению архивных документов можно говорить о значительной достоверности изложенных фактов;
- данная работа может быть полезна музыковедам, теоретикам, музыкантам-исполнителям и педагогам в их творческой деятельности.



Время неумолимо движется вперед, за последнее столетие наша Родина переживала серию трагических катаклизмов в виде революций и Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, что получило отражение в отечественном искусстве всех разновидностей. Сегодня вопрос о степени сохранения исторической идентичности стоит перед нами как никогда остро. В этом ракурсе изучение и сохранение отечественного культурного наследия считаем необходимым. Представители династии Конюс, несмотря на свое франко-итальянское происхождение, считали своей Родиной Россию, трепетно оберегали лучшие традиции Московской консерватории, русского музыкального искусства и культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. А. К. Глазунов. Возвращенное наследие. Т. 1: Письма к А. К. Глазунову. Избранные страницы переписки (1928–1936) / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального искусства»; науч. ред. И. Ю. Проскурина. — СПб., 2013. — 406 с.
2. Александр Николаевич Скрябин : 1915–1940 : сборник к 25-летию со дня смерти / под ред. С. А. Маркуса. — М. ; Л. : Музгиз, 1940. — 248 с.
3. Арутюнов Д. А. Арам Хачатурян : Жизнь и творчество / авт.-сост. Д. А. Арутюнов. — Москва : Слово, 2003. — 254 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX в. — Л. : Музыка, 1968. — 324 с.
5. Балацкая А. Л. П. И. Чайковский и Ю. Э. Конюс : Из истории переписки / А. Л. Балацкая // Художественное образование и наука. — 2021. — № 1 (26). — С. 197–204.
6. Белый А. Н. Между двух революций : Воспоминания. 1905–1911 / А. Н. Белый. — Л. : Издательство писателей, 1934. — 409 с.
7. Браудо Е. М. История музыки : сжатый очерк / Е. М. Браудо. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1935. — 464 с.
8. Бродская (Скадовская) А. Л. Воспоминания о русском доме : Адольф Бродский, Петр Чайковский, Эдвард Григ в мемуарах, дневниках, письмах / А. Л. Бродская ; сост. Е. Битерякова, М. Строганова. — Феодосия ; М. : Коктебель, 2006. — 264 с.
9. Видре К. И. Юлий Эдуардович Конюс, каким я его помню // Нева. — 2005. — № 12. — URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2005/12/yulij-eduardovich-konyus-kakim-ya-ego-pomnu.html> (дата обращения: 01.05.2022).
10. Вильшау В. Р. Альбом с нотным автографом Л. Конюса // ВМОМК им. Глинки. — Ф. 21. — Д. 19. — Л. 6–7.
11. Вишняк В. В. Мон ами Андрэ Конюс / В. В. Вишняк // Время и мы. — Тель-Авив : Время и мы, 1979. — № 37. — С. 57–71.
12. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сборник статей / А. Б. Гольденвейзер ; сост. Д. Д. Благой. — М. : Музыка, 1975. — 415 с.
13. Дробышевская Н. С. Итальянские «корни» русского вокала : (из истории певцов придворной капеллы) / Н. С. Дробышевская // Грамота. — Тамбов, 2013. — № 7 (33). — В 2 ч. Ч. 1. — С. 60–67.
14. Дурылин С. Н. В родном углу : Как жила и чем дышала старая Москва / С. Н. Дурылин. — Москва : Ника, 2017. — 588 с.
15. Конюс Г. Э. Биографический очерк : Материалы, воспоминания, письма / сост. Л. А. Кожевникова. — М. : Советский композитор, 1988. — 399 с.
16. Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод : научное сообщение / Г. Э. Конюс. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1933. — 36 с.

17. Конюс Г. Э. К вопросу о научном обосновании музыкального синтаксиса / Г. Э. Конюс. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1935. — 32 с.
18. Конюс Г. Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы / Г. Э. Конюс. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1932. — 26 с.
19. Конюс Г. Э. Личное дело // Архив МГК им. П. И. Чайковского. — Ф. 1. — Оп. 24. — Д. 2874. — 80 л.
20. Конюс Г. Э. Письма и телеграммы к Танееву С. И. // РГАЛИ. — Ф. 880. — Оп. 1. — Д. 280. — 70 л.
21. Конюс Г. Э. План работы по исследованию крюковых напевов // РГАЛИ. — Ф. 723. — Оп. 1. — Д. 74. — 8 л.
22. Конюс Г. Э. Сборникъ задачъ, упражненій и вопросовъ, для практическаго изученія элементарной теории музыки / Г. Э. Конюс. — Москва ; Петроград : Государственное издательство. Муз. сектор, 1923. — 95 с.
23. Конюс Л. Э. Дело, формулярный список, послужной список // РГАЛИ. — Ф. 2099. — Оп. 3. — Д. 1. — 73 л.
24. Конюс Л. Э. Диплом об окончании московской консерватории // РГАЛИ. — Ф. 2099. — Оп. 3. — Д. 868. — 1 л.
25. Конюс Л. Э. Письмо к Катюару Г. Л. // ВМОМК им. Глинки. — Ф. 107. — Д. 25. — 2 л.
26. Конюс Ф. Э. Личное дело // РГАЛИ. — Ф. 680. — Оп. 2. — Д. 582. — 3 л.
27. Конюс Ю. Э. Воспоминания о моих встречах с Петром Ильичом и о пребывании моем в Клину / П. Е. Вайдман // П. И. Чайковский : альманах. — Москва : Интерграф Сервис, 2003. — Вып. 2. — С. 363–373.
28. Конюс Ю. Э. Личное дело Юлия Эдуардовича Конюса — артиста оркестра // РГАЛИ. — Ф. 659. — Оп. 3. — Д. 1825. — 7 л.
29. Конюс Ю. Э. Личное дело младшего преподавателя. Формулярный список // РГАЛИ. — Ф. 2099. — Оп. 2. — Д. 10. — 53 л.
30. Конюс Ю. Э. Письма к М. И. Чайковскому : автограф // ГДМЧ. — Ф. 2. — Оп. 3. — Д. 574. — 7 л.
31. Конюс Ю. Э. Письма к П. И. Чайковскому : автограф // ГДМЧ. — Ф. 1. — Оп. 3. — Д. 453. — 46 л.
32. Конюс Ю. Э. Прошение о приеме в московскую консерваторию. Диплом об окончании московской консерватории // РГАЛИ. — Ф. 2099. — Оп. 3. — Д. 869. — 2 л.
33. Крылов П. Д. Георгий Эдуардович Конюс : К 70-летию со дня рождения (1862–1932) / П. Д. Крылов. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1932. — 12 с.
34. Леонид Витальевич Собинов. В 2 т. / сост. К. Н. Кириленко. — М. : Искусство, 1970.
35. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / ред.-сост. Б. Розенфельд, Л. Тумаринсон. — М. : Белый берег, 2009. — 808 с.
36. Масловская Т. Ю. Юлий Конюс. Возвращение на родину / Т. Ю. Масловская // Труды Государственного Центрального Музея музыкальной культуры им. Глинки : альманах / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М. : Композитор, 1999. — 294 с.
37. Метнер Н. К. Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. — М. : Советский композитор, 1973. — 615 с.
38. Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866–2006 : биографический энциклопедический словарь / Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; редкол. Е. С. Лотош и др. — М. : Московская гос. консерватория, 2007. — 665 с.
39. Московское училище ордена св. Екатерины : 1803–1903 гг. : исторический очерк / под общ. ред. В. А. Вагнера. — Москва : печатня А. Снегиревой, 1903. — 560 с.
40. Н. К. Метнер: Воспоминания, статья, материалы / ред.-сост. З. А. Апетян. — Москва : Советский Композитор, 1981. — 352 с.
41. «Наш Старик» : Александр Гольденвейзер и Московская консерватория / сост. А. Ю. Николаева, А. С. Скрябин. — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2015. — 704 с.

42. Новое о Рахманинове : сборник статей / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки / ред.-сост. И. А. Медведева. — М. : Дека-ВС, 2006. — 200 с.
43. Ожегов С. И. Словарь русского языка : Около 57 000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. — 9-е изд., испр. и доп. — Москва : Советская энциклопедия, 1972. — 847 с.
44. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. / С. С. Прокофьев. — М. : Классика XXI, 2017.
45. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. / С. В. Рахманинов ; ред.-сост. З. А. Апетян. — М. : Советский композитор, 1980. — 583 с.
46. Рогов В. Н. Письма и телеграмма к Штраусу Ю. А. // РГАЛИ. — Ф. 2266. — Оп. 1. — Д. — 15 л.
47. Русское музыкальное общество. Московское отделение. Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. — М. : Тов. «Печатня С. П. Яковлева», 1866–1916.
48. Сафонов В. И. Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротою...» : переписка 1880–1905 годов / В. И. Сафонов ; сост. Е. Д. Кривицкая, Л. Л. Тумаринсон. — СПб. : Петроглиф, 2011. — 757 с.
49. Скрябин А. Н. Письма / А. Н. Скрябин ; ред.-сост. А. В. Кашперова. — М. : Музыка, 2003. — 719 с.
50. Танеев С. И. Дневники, 1894–1909. В 3 кн. / С. И. Танеев. — М. : Музыка, 1981.
51. «Трудись и надейся...» Василий Сафонов : новые материалы и исследования / ред.-сост. Л. Л. Тумаринсон — М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 704 с.
52. Хрептович-Бутенева О. А. Перелом (1939–1942) / О. А. Хрептович-Бутенева. — Париж : YMCA-PRESS, 1984. — 230 с.
53. Чайковский П. И. Письма / П. И. Чайковский, С. И. Танеев ; ред.-сост. В. А. Жданов. — М. : Госкультпросветиздат, 1951. — 555 с.
54. Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. В 2 т. / П. И. Чайковский ; ред. В. А. Жданов, Н. Т. Жегин. — М. : Музгиз, 1938–1952.
55. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка. В 17 т. / П. И. Чайковский ; под общ. ред. Б. В. Асафьева. — М. : Музыка, 1978.
56. Шкапа Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения : дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.02 / Е. А. Шкапа ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2006. — 278 с.
57. Richardson M. B. The Violin Concerto in E Minor, Opus 1, by Jules Conus — Historical, Performance, and Pedagogical Perspectives // Florida State University. — 2011. — 67 p.

---

*Диплом жюри конкурса*

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ  
АНДРЕ ПРЕВИНА: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ,  
СТИЛЯ, ДРАМАТУРГИИ**

---

*ДУБОВА Александра Юрьевна*

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Андре Превин (André Previn<sup>1</sup>) — американский композитор, дирижер и пианист. Широкую известность он получил прежде всего как автор музыки к голливудским фильмам, а также сотрудничая в качестве дирижера с ведущими оркестрами мира. За свою жизнь композитор написал музыку более чем к полу-сотне картин. Он был четырежды удостоен премии Академии кинематографических искусств и наук «Оскар» за лучшую музыку к фильмам «Жижи» (1958, оригинальная музыка, удостоена также премии «Грэмми»), «Порги и Бесс» (экранизация оперы Гершвина, 1959, редакция партитуры, совместно с Кеном Дарби), «Нежная Ирма» (1963, оригинальная музыка) и «Моя прекрасная леди» (1964, оригинальные музыкальные эпизоды). Превин неоднократно номинировался и на иные престижные американские награды: «Грэмми», «Тони», «Эмми», премию Глена Гульда и т. п. Важнейшую часть его творческого наследия занимает также академическая музыка: симфоническая, театральная, камерно-инструментальная. Разносторонность личности Превина, как и его стилистическая многокомпонентность, была обусловлена той средой, в которой воспитывался и рос будущий композитор.

Превин родился в 1929 году<sup>2</sup> в Берлине в семье еврейских мигрантов из России. В шестилетнем возрасте он был зачислен в Берлинскую консерваторию, где ему была также назначена именная стипендия. Однако с приходом Гитлера к власти в 1933 году и с принятием в 1935 году Нюрнбергских расовых законов жизнь евреев в Германии существенно осложнилась. Они были лишены гражданских прав. В этот период Превина отчислили из консерватории за еврейское происхождение. В 1938 году случился еврейский погром. Семья в ожидании американских виз была вынуждена срочно уехать в Париж, где будущий композитор некоторое время обучался в Парижской консерватории. В 1939 году семья

---

<sup>1</sup> Возможна иная русскоязычная транскрипция фамилии композитора — Превэн. Ее придерживается Л. О. Акопян в словаре «Музыка XX века». См.: [1, с. 434].

<sup>2</sup> На этот год ссылаются большинство интернет-источников, хотя точная дата до сих пор остается под сомнением, что связано с тем, что в некоторых программках Бостонского симфонического оркестра сам Превин указывал иную дату — 1930 год.

окончательно перебралась в Лос-Анджелес. Здесь Превин учился у композитора и дирижера Марио Кастельнуово-Тедеско<sup>3</sup>, скрипача и композитора Иосифа Ахрона<sup>4</sup> и композитора Эрнста Тоха<sup>5</sup>. С 13-летнего возраста он начал выступать как джазовый пианист, а с 18 лет стал сочинять музыку к голливудским фильмам.

Его карьеру на многие годы вперед определил случай. В 1946 году кинокомпания Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) снимала мюзикл *Holiday in Mexico* («Отпуск в Мексике»). По сценарию пианист Хосе Итурби должен был исполнить джазовые импровизации, но для него это оказалось нелегко, и он настаивал на игре по партитуре. Студия организовала джем-сешн — собрание музыкантов, которые должны были последовательно импровизировать на заданные темы, чтобы записать таким образом партию для Итурби. На запись пришел и Превин, талант которого сразу же заметили в мире кино.

В 1948 году его наняли для сочинения музыки к кинофильму *The Sun Comes Up* («Восход солнца»), главную роль в котором исполнила некогда популярная актриса Джанет Макдональд. В картине также участвовала собака Пэл, которая снялась затем в целой серии картин про собаку Лесси. О своем первом опыте в кино Превин впоследствии отзывался негативно. «Как и во всех картинах о Лесси, — говорил он, — там почти не было диалога, но было много лая. Я думал, что это легко, но с тех пор изрядно утомился, глядя на нее по телевизору, и это самая неумелая партитура, которую когда-нибудь вам доводилось слышать» [37].

Руководителям киностудии понравилась работа Превина. Кроме того, им импонировала его ответственность и исполнительность, поскольку он мог выполнить любое задание в короткие сроки. Его загружали все новыми заказами, так что сочинение музыки к кинофильмам было поставлено, по словам Превина, «на поток».

На протяжении 1940–1960-х годов Превин также зарекомендовал себя как опытный джазовый пианист. Начиная с 1955 года, с альбома *Collaboration*, его имя фигурировало в десятках релизов как в качестве сольного исполнителя, так и в сотрудничестве с такими артистами, как Шорти Робертс, Расс Фриман, Бенни Картер, Дж. Джонсон, Шелли Мэнн, Дина Шор и Дорис Дэй. В 1980-х Превин выпустил немало записей и в паре со знаменитой Эллой Фицджеральд. Тед Джоя в своей книге «Джаз западного побережья: современный джаз в Калифорнии, 1945–1960» характеризовал музыканта следующим образом: «В своих лучших проявлениях Превин мог быть убедительным, трогательным джазовым музыкантом» [46]. Сам Превин утверждал, что никогда не считал себя джазовым музыкантом, он всего лишь был музыкантом, который иногда исполнял джаз.

Критики часто сравнивали молодого Превина с Леонардом Бернштейном, потому что он был таким же разносторонним композитором и дирижером. Бернштейн же был кумиром Превина.

Как и Бернштейн, Превин пробовал работать на Бродвее. Вместе с Аланом Джеем Лернером он написал мюзикл «Коко» о легендарном дизайнере Коко Ша-

---

<sup>3</sup> Марио Кастельнуово-Тедеско (1895–1968) — итальянский и американский композитор, педагог, пианист еврейского происхождения.

<sup>4</sup> Иосиф Ахрон (1886–1943) — русский и американский скрипач, композитор, педагог. Ученик Л. Ауэра и А. Лядова.

<sup>5</sup> Эрнст Тох (1887–1964) — американский композитор и педагог австрийского происхождения, член Национального института искусств и литературы.

нель в главной роли с Кэтрин Хепбёрн<sup>6</sup>, а также музыку к мюзиклу *The Good Companions* («Хорошие товарищи») на тексты Джонни Мерсера<sup>7</sup>.

К удивлению многих коллег, в начале 1960-х Превин покинул MGM, чтобы сосредоточиться на сочинении классической музыки. Тогда ему было чуть за 30. «В MGM вы знали, что будете работать в следующем году, вы знали, что вам будут платить, — сказал он *The Guardian* в 2008 году. — Но я был слишком амбициозен в музыкальном плане, чтобы согласиться на это. И я хотел рискнуть, полагаясь на талант, который у меня был» [38].

С тех пор в композиторском арсенале Превина появилось немало камерной и оркестровой музыки, в том числе три концерта для скрипки (2003, 2009), два виолончельных концерта (1997), концерты для фортепиано (1990, 2009), арфы (2007), гитары (1972), различные симфонические пьесы: *Reflections* (1981), *Diversions* (2000), *Night Thoughts* (2006).

Интерес к симфонической музыке объяснялся тем, что с 1960-х Превин занялся активной дирижерской деятельностью, возглавляя Хьюстонский симфонический оркестр (1967–1969), Лондонский симфонический оркестр (1969–1979), Питтсбургский симфонический оркестр (1976–1984), Лос-Анджелесский филармонический оркестр (1985–1989), Королевский филармонический оркестр (Лондон; 1985–1991), а также Филармонический оркестр Осло (2002–2006). Как дирижер Превин исполнял произведения В. Моцарта, Р. Штрауса, У. Уолтона, О. Мессиаана. Его визитной карточкой стал русский репертуар: в дискографии Превина было более 250 дисков с музыкой С. Прокофьева и более 100 с сочинениями П. Чайковского и С. Рахманинова.

В 1996 году Превин был назначен почетным кавалером Ордена Британской империи, а два года спустя отмечен наградой Кеннеди-центра за вклад в классическую музыку и оперу. «Я прекрасно понимаю, как мне сейчас повезло, — сказал Превин в интервью в июле 2015 года. — Когда я только начинал сочинять, никто не хотел знать моей музыки. Теперь, если я напишу пьесу и извещу об этом определенные оркестры и солистов, все захотят ее исполнить. <...> Им все равно, новое это сочинение или старое. Это просто музыкальное произведение, которое они не играли, и это действительно самое значимое дело в мире» [38].

Андре Превин скончался 28 февраля 2019 года в Нью-Йорке. Для его коллег это была большая утрата. Они называли его «гениальным хамелеоном», сумевшим в своем творчестве объединить разностилевые черты.

Музыкальное наследие Превина масштабно и неоднородно и нуждается в пристальном изучении. Как на Западе, так и в России музыка композитора еще не получила обстоятельного исследования. Для отечественного музыковедения фигура Превина как академического композитора вообще фактически неизвестна, что делает обращение к его творчеству **актуальным**.

Работа Превина в киноиндустрии оказала большое влияние на его музыкальное мышление. Наиболее ярко это проявилось в музыкально-театральных сочинениях композитора. Их изучение, учитывая значимость экранной культуры в современном мире, будет способствовать осмыслению процессов, происходя-

<sup>6</sup> Кэтрин Хепбёрн (1907–2003) — одна из ведущих американская актрис в Голливуде. За свою 66-летнюю карьеру снялась в 44 художественных фильмах, 8 телевизионных фильмах и приняла участие в 33 театральных постановках. Четырежды удостоена премии «Оскар».

<sup>7</sup> Джонни Мерсер (1909–1976) — американский поэт-песенник, композитор и певец.

щих в музыкальном театре и направленных на развитие и обновление академических жанров.

**Степень изученности.** Творчеству Андре Превина в большей степени уделяется внимание за рубежом. Однако подавляющее большинство информации носит публицистический характер. В основном это рецензии на его сочинения, различные интервью и беседы. Среди научной литературы выделяются работы Фредерика Дёля (Frédéric Döhl). Исследователю принадлежит ряд статей, посвященных творчеству Превина, а также монографическое исследование «Андре Превин: музыкальная универсальность и эстетический опыт» [44]. По существу, книга представляет собой подробную биографию маэстро. В ней творческий путь Превина разделен на несколько этапов: период до начала карьеры в Голливуде (1929–1945), годы обучения в Голливуде (1945–1950), время работы джазовым музыкантом (1950–1967), создание музыки к фильмам (1953–1967), поворот к академическому искусству (1960–1967), дирижерская работа (1967–1992), позднее композиторское творчество (1992–2011). Однако анализ сочинений Превина исследователь не осуществляет. То же относится и к его статье «Кино для сцены? Об операх Андре Превина», в которой музыковед раскрывает влияние кинематографа на опыт работы Превина как оперного композитора.

В отечественном музыкознании музыкальное творчество Превина ни разу не становилось предметом специального изучения. В русскоязычных источниках Превину посвящена лишь короткая заметка в энциклопедическом словаре Л. О. Акопяна [1, с. 434]. Данная работа, таким образом, является первым в России исследованием музыки композитора, что определяет ее **научную новизну**. Желание сфокусироваться на музыкально-театральных сочинениях объясняется тем, что именно эта сфера вобрала в себя все ипостаси творческого дарования Превина: его опыт работы в кинематографе, в джазовом музицировании, а также дирижерскую практику. (Отметим, что мировой премьерой оперы «Трамвай “Желание”» в Сан-Франциско руководил сам композитор.)

Таким образом, **объектом** научной работы выступает музыкально-театральное творчество Андре Превина, **предметом** изучения являются композиционно-драматургические и стилевые особенности избранных для анализа сочинений.

В качестве основного аналитического **материала** выбраны оперы «Трамвай “Желание”» (1998) и «Короткая встреча» (2007).

**Целью** работы является изучение особенностей музыкального языка и драматургии указанных сочинений.

**Задачи работы** заключаются в следующем:

- выявить особенности композиционного строения и драматургии сочинений;
- проанализировать их музыкальный язык;
- предложить музыкальную характеристику персонажей;
- выявить характерные черты стиля композитора;
- на примере отдельных сочинений показать влияние кинематографических приемов на академический жанр оперы;
- определить значение музыкально-театрального творчества Превина в контексте американской оперы конца XX — начала XXI века.

В работе используется комплексный **метод исследования**, объединяющий музыкально-исторический, теоретический, сравнительный и интертекстуальный подходы.

**Структура работы.** Исследовательская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Каждая из глав посвящена анализу конкретного музыкально-театрального сочинения. Сочинения располагаются в хронологическом порядке.

## Глава 1 КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ «ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”»

Опера «Трамвай “Желание”» является одним из лучших образцов оперного жанра рубежа XX–XXI веков, а также вершиной музыкально-театрального творчества Превина. В этом произведении в органичном синтезе сплелись лучшие традиции европейской драмы и американской культуры, «высокие» и «низкие» жанры, элитарное и массовое искусство.

Заказ на создание оперы Превин получил в 1995 году от оперного театра Сан-Франциско. Сюжет мог быть свободным, и у композитора почти сразу возникла идея воплотить на музыкальной сцене пьесу «Трамвай “Желание”», написанную известным драматургом Тенниси Уильямсом (1911–1983). В свое время это литературное произведение произвело фурор, и его громкому успеху и популярности в немалой степени способствовали постановки на Бродвее и экранизация пьесы в 1951 году американским режиссером Элиа Казаном с Марлоном Брандо и Вивьен Ли в главных ролях. За пьесу Уильямс был удостоен Пулитцеровской премии, а фильм завоевал 4 премии «Оскар», специальный приз жюри Венецианского кинофестиваля и иные престижные кинонаграды.

Как известно, сюжет пьесы строится вокруг противостояния двух главных героев — Бланш Дюбуа и Стэнли Ковальски, по существу олицетворяющих абсолютно противоположные миры: духовности и материальности, утонченности и грубости, идеализма и мещанства.

Образованная, элегантная Бланш, принадлежащая старинному аристократическому роду, оказывается беззащитной перед прагматичностью современного мироустройства. Она не может спасти родовое имение под названием «Мечта», становится невольной причиной самоубийства мужа, у нее нет работы и средств к существованию. Живущая в мире иллюзий и романтическая в душе, она, в отличие от своей сестры Стеллы, оказывается неспособной подстроиться под реалии иного жизненного уклада.

Образ Бланш в пьесе сложен и неоднозначен. Уильямс, несомненно, симпатизирует героине, но в то же время показывает ее без прикрас, открывая зрителю (читателю) не всегда положительные черты ее характера: ее нервную впечатлительность, экзальтированность, погруженность в мир лишь своих собственных эмоций, невнимательность к чувствам окружающих людей, сексуальную распушенность, склонность к спиртному.

Бланш находится в постоянном противоречии между миром своих идеалов и вульгарности, обыденности реальной жизни.

Антагонистом героини выступает поляк Стэнли. Он груб и самоуверен, знает цену работе и отдыху, вечером прожигает жизнь за картами и выпивкой, благодаря вспыльчивому характеру может поднять на жену руку. Он агрессивен и эгоистичен, полагая, что от жизни необходимо взять все, что только сумеешь.



В мире Стэнли Ковальски Бланш символизирует роскошную буржуазную жизнь, о которой он, простой рабочий, втайне мечтает и которую вместе с тем глубоко презирает. Будучи человеком приземленным, он в то же время глубоко привязан к своей жене Стелле, которая ради любви к нему оставила свое окружение. Благодаря более мягкому и податливому характеру она фактически лишена аристократического снобизма, так раздражающего героя. Появление Бланш вносит разлад в устоявшийся быт и сложившиеся отношения супругов, что вызывает гнев Стэнли.

Принадлежа двум различным общественным слоям и демонстрируя несхожие ценностно-смысловые ориентиры и жизненные позиции, главные герои воплощают социальный конфликт пьесы.

В сочинении Уильямса важное значение имеет музыка. К сожалению, в статьях литературоведов этому никогда не уделялось специального внимания<sup>8</sup>. Между тем изучение данного вопроса может привести к интересным наблюдениям и выводам.

Музыка с самого начала включается в пространство пьесы. Так, при описании улиц Нового Орлеана Уильямс упоминает об игре чернокожих музыкантов на фортепиано. Эпитеты, характеризующие их исполнительскую манеру: «головокружительные пассажи», «отчаянность», «хмель здешней жизни» — очень точно передают атмосферу города, живущего словно бы в лихорадке, беспечном веселье и забвении.

В целом в пьесе можно выделить два ведущих музыкальных образа — образ «синего» пианино и полечки-варшавяночки. Как правило, их звучание сопровождает то или иное действие, образуя фон разворачивающихся драматических событий.

«Синее» пианино — один из ключевых символов пьесы. Его образ неотделим от игры чернокожих музыкантов, указывая на блюзовую манеру исполнения. При этом пианино всегда звучит по-разному: то тоскливо, то бешено, «с ревом налетающего локомотива», то вкрадчиво, то громко, то тихо.

Звучание «синего» пианино, как правило, возникает в ситуациях, подчеркивающих противоречие идеалов Бланш и реальной жизни. Так, в завершении 4-й картины героиня, давая уничтожительную характеристику Стэнли, называя его животным, недочеловеческим существом, «не достигшим той ступени, на которой стоит современный человек» [26, с. 37], призывает свою сестру Стеллу не поддаваться звериному чувству, нести высокую культуру сквозь тьму. Бланш не подозревает, что Стэнли слышит ее. Возвращаясь домой, он обнимает Стеллу, которая, вопреки всем гневным тирадам Бланш, радуется его приходу. Стэнли чувствует свою власть над женщиной и понимает, что в данной ситуации он одержал моральную победу над Бланш. Именно в этот момент звучит «синее» пианино. Сцена фактически завершается торжеством того грубого и властного в человеке, что чуждо героине.

Не менее важным музыкальным образом в пьесе выступает полечка-варшавяночка. Впервые она появляется в рассказе Бланш о самоубийстве мужа. Причем

---

<sup>8</sup> По словам Н. Крыловой, исследования, посвященные творчеству Уильямса, концентрируются в основном на специфике художественного метода писателя, его поэтическом языке и особенностях разработанного им «пластического театра» либо затрагивают вопросы социальных и ценностных ориентаций в обществе. См.: [17].

писатель использует прием, который можно условно трактовать как прием «текста в тексте». Последний специфичен для культуры XX века и основан на игре «прагматики внутреннего и внешнего текстов», вызванной поиском «утраченных границ между иллюзией и реальностью» [25, с. 308].

Упоминание о полечке-варшавяночке появляется в самом рассказе Бланш: «Мы отплясывали польку-варшавяночку. Как вдруг — танец в самом разгаре, а мой муж ни с того, ни с сего бросает меня, выбегает из казино. И почти тотчас же — выстрел» [29, с. 50]. Одновременно с этим, согласно ремаркам писателя, полечка-варшавяночка звучит и в тот момент, когда героиня рассказывает эту трагическую историю Митчу<sup>9</sup>.

Мотив полечки-варшавяночки с этого времени начинает захватывать все большее пространство пьесы, создавая ощущение надвигающейся беды, ведущей к моральной сломленности и духовной гибели Бланш. Мотив полечки вторгается в сцене со Стэнли, когда герой предлагает Бланш билет на автобус до Лорела, недвусмысленно указывая ей на дверь. Этот же мотив полностью сопровождает сцену, в которой рушатся надежды героини связать свою жизнь с Митчем. Наконец, он в полную силу звучит в сцене ее сумасшествия, звучит, как указывает Уильямс, «фальшиво»: «...и в этом его подчеркнуто намеренном искажении есть что-то издевательски страшное; польке подвывают, подтягивают на все лады жуткие, нечеловеческие крики — снова джунгли подают свой голос» [29, с. 122].

Образы «синего» пианино и полечки-варшавяночки, по сути, репрезентируют два различных звуковых «ландшафта» и вместе с тем две различные культуры: американскую и европейскую. Еще раз подчеркнем, что до сих пор литературоведы не обращали внимания на данный факт. Между тем Андре Превин, на наш взгляд, в своем представлении пьесы учитывает эту особенность. Социальный антагонизм героев, заложенный в пьесе Уильямса, он раскрывает в первую очередь через антагонизм двух музыкальных культур.

Либретто оперы было написано Филиппом Литтелом. На создание музыки у композитора ушло в общей сложности два года. Премьера сочинения состоялась в оперном театре Сан-Франциско 19 сентября 1998 года. Главную роль исполнила блистательная Рене Флеминг. За пультом дирижера находился сам Превин<sup>10</sup>.

На постановку в целом были получены положительные отклики. В частности, Бернард Холланд, критик *The New York Times*, особо отметил музыкальную сторону, соединяющую «сладкие, как мед» популярные мелодии, джаз, романтическую патетику в духе Штрауса и «бормотание струнных, родственное Лигети или Пендерецкому» [48]. Впрочем, нашлись и те, кто посчитал либретто оперы слишком затянутым, а музыку лишенной динамичного развития.

Воплощение на музыкальной сцене знаменитого сюжета поставило создателей оперы перед определенными проблемами. Одна из них — сокращение пьесы. Авторы все же бережно отнеслись к литературному источнику. Несмотря на купюры, в целом оперное либретто достаточно подробно придерживалось ходу пьесы.

---

<sup>9</sup> Ремарки из пьесы: «Далеко-далеко зазвучала в миноре еле слышная полька», «Полька резко оборвалась», «Замирает — вся прямая, напряженная. А полька продолжается — с полупразы, на которой была прервана, но теперь уже в мажоре» [29, с. 50].

<sup>10</sup> Видеозапись этой постановки доступна в Интернете по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=hXSz8wDFnNw>.

Уильямс воплотил драматические коллизии в 11 картинах. Опера состоит из трех актов, которые разбиваются на сцены, прологи, прелюдии и интерлюдии. Первое действие включает прелюдию, три сцены и две интерлюдии, расположенные между сценами. Второй акт начинается инструментальным прологом и содержит две сцены. Третье действие состоит из пролога, четырех сцен и интерлюдии, помещенной между двумя последними сценами.

Соотнесение оперных сцен и картин пьесы представлено в следующей таблице.

Таблица 1

## Трамвай «Желание»

Пьеса Т. Уильямса	Опера А. Превина
	<b>I акт</b>
	Прелюдия (инструментальная)
1-я картина	1-я сцена
	Интерлюдия (инструментальная)
2-я картина	2-я сцена
	Интерлюдия (инструментальная)
3-я картина	3-я сцена
4-я картина	
	<b>II акт</b>
	Пролог (инструментальный)
5-я картина	1-я сцена
6-я картина	2-я сцена
	<b>III акт</b>
	Пролог (инструментальный)
7-я картина	1-я сцена
8-я картина	
9-я картина	
10-я картина	2-я сцена
	3-я сцена
	Интерлюдия (инструментальная)
11-я картина	4-я сцена

Как видно из таблицы, количество картин, их порядок в опере сохраняется. Однако некоторые картины вынужденно подверглись сокращению (особенно 4, 5 и 6-я), другие же композитор объединил в одну сцену.

Инструментальные части играют в опере неравнозначную роль. Во-первых, они различны по масштабам: имеются как совсем короткие, так и более продолжительные. Прелюдия к 1-му акту, по сути, является своеобразным эпиграфом ко всей опере, предвосхищая все последующие драматические события. Часть интерлюдий служит для введения в новую сцену и обрисовки музыкально-эмоциональной атмосферы. На интерлудию между третьей и четвертой сценами 3-го акта приходится кульминация всей оперы, олицетворяющая духовную и физическую сломленность Бланш и торжество грубой силы.

Работая с музыкальным материалом, Превин опирается на традиции драматической оперы и обращается к лейтмотивной системе. «Трамвай «Желание»» открывается лейтмотивом, который можно условно обозначить как лейтмотив рока. Он опирается на повторяющийся в синкопированном ритме диссонантный полиаккорд (рис. 1), который в течение оперы может структурно варьироваться (рис. 2). Как правило, его основу составляют квартаккорд и терцовое созвучие (увеличенное, минорное или мажорное).



Рис. 1. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, прелюдия, т. 1-2



Рис. 2. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, прелюдия, т. 5-6

В 1-м акте лейтмотив появляется при встрече Бланш со Стеллой, при ее разговоре со Стэнли (в тот момент, когда она просит его застегнуть платье), при первом упоминании о поместье «Мечта». В последнем случае лейтмотив представлен словно бы в инверсионной форме: в верхнем пласе — квартаккорд, в нижнем — терцовый, большой минорный септаккорд (рис. 3).



Рис. 3. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 1, т. 72-73

Во 2-м акте лейтмотив звучит в сцене соблазнения молодого коллектора, в арии Бланш о самоубийстве мужа. В 3-м действии он возникает в интерлюдии, а также завершает всю оперу.

При каждом новом появлении лейтмотив рока видоизменяется, трансформируется, звуча то грозно и неумолимо, то призрачно и тоскливо, то вульгарно и пошло. Однако везде он опознается благодаря синкопированному ритму и полиаккордовой форме.

Опера написана современным музыкальным языком. В ней сочетаются различные стили и техники: тональность, джазово-блюзовые гармонии, атональные фрагменты, алеаторика.

Важное значение в опере приобретает семантика тональности. Одной из главных тональностей сочинения выступает с-moll. Ее семантика у Превина всег-

да связывается с образом смерти. Впервые эта тональность появляется в диалоге сестер при упоминании Стэнли. Бланш интересуется, понравится ли мужу сестры. Стелла предупреждает, что его не стоит сравнивать с мужчинами из их прежнего окружения. Показательно, что музыка звучит на тоническом органном пункте *c-moll*, в ней появляются восходящие квартовые интонации, предвосхищающие трагический исход событий в финале оперы.

Тональность *c-moll* доминирует в арии Бланш в 1-м акте, когда героиня рассказывает о смерти близких родственников и о том, как потеряла поместье, а также в интерлюдии 3-го акта. Опера завершается в *c-moll* лейтмотивом рока, который звучит на большую секунду выше, чем в начале сочинения. В музыке отчетливы признаки траурного (похоронного) марша. В заключительных интонациях Бланш, имитируемых мелодической линией валторны, главенствует цепь восходящих кварт, что создает ощущение пустоты и безэмоциональности (рис. 4).

The image shows a page of a musical score for Act 3, Scene 4, measures 291-302. The score is for the opera 'Tramway Desire' by Arthur Honegger. It includes parts for several instruments and the vocal line for Blanche. The instruments shown are Cornet in Bb (1. solo), Timpani, Percussion, Harp, Violin I, and Cello. The vocal line for Blanche has the lyrics: "Who-ev-er you are, I have al-ways de-pend-ed on the kind-ness of stran-ger." The score is in a minor key (c-moll) and features a series of ascending fourths in the vocal line and other instruments, creating a sense of emptiness and emotionlessness.

Рис. 4. А. Превин. Трамвай «Желание». 3-й акт, сцена 4, т. 291-302

Противоположность двух социальных и культурных миров Превин отразил в первую очередь в музыкальном языке. Так, образ Стэнли всегда характеризуется джазовой гармонией и синкопированными ритмами. Реплики героя довольно часто сопровождаются тембром альтового саксофона, который по мере развер-

тывания драматических событий приобретает все более доминирующие позиции в тембровом пространстве оперы.

Образ Бланш более сложен. Ее музыкальный язык тонален и мелодичен. В ее ариях и репликах ведущую роль играют высокие струнные инструменты, тембры арфы и челесты.

Не менее важными оказываются жанровые различия. У Бланш доминируют жанры европейской музыки, в первую очередь вальс, отзвуки которого появляются даже в одной из самых трагических сцен — описании самоубийства мужа. По сути, полечку-варшавяночку из пьесы Уильямса Превин заменяет вальсом. В характеристике же Стэнли преобладают жанры популярной или джазовой музыки.

Исполнительская манера игры на инструментах также обеспечивает культурное различие героев. Так, в музыке, характеризующей Бланш, у инструментов оркестра всегда используются классические штрихи: *detache*, *marcato*, *legato* и проч. При воплощении образа Стэнли Превин зачастую прибегает к приемам игры, свойственным эстрадно-джазовому стилю, например: глиссандо от звука к звуку, репетиции на одной ноте, вибрато, разнообразные морденты, губная и пальцевая трели и т. п. (рис. 5, 6).



Рис. 5. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 3, т. 319-320, фрагмент (партия труб)

Рис. 6. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 3, т. 293-297, фрагмент (партия струнных)

Хрупкий и иллюзорный мир Бланш характеризуют несколько арий: из третьей сцены 1-го акта, из второй сцены 2-го акта, из второй и четвертой сцен 3-го акта.

Две из них написаны в тональности C-dur, ладово противоположной c-moll, семантическая характеристика которого у Превина, как уже отмечалось, связана с образами смерти. Арии из 1-го и 2-го акта также решены в жанре вальса. Ария из второй сцены 3-го акта звучит в H-dur, однотерцовой к c-moll. Заключительная ария имеет разомкнутый тональный план: начинаясь в F-dur мягкими плагальными оборотами, она завершается в C-dur. Таким образом, композитор выбирает такие тональные отношения, которые способны наиболее ярко подчеркивать смысловую противоположность.

В каждой из арий героиня предстает мечтательницей, живущей в мире иллюзий, в мире, в котором люди сияют и мерцают в неярком свете, смягченном бумажным фонарем или светом свечи, в котором есть магия и волшебство лунного света, в котором следует представлять вещи не такими, какие они есть на самом деле, и говорить людям не правду, а то, что должно быть правдой.

Во всех случаях Превин использует схожие средства выразительности: в гармонии — красочное сопоставление хроматических медиант либо вводно-тоновых созвучий, доминирование больших увеличенных или больших мажорных септаккордов; в оркестровке — преобладание высоких струнных инструментов, челесты, обязательное включение валторны, широкое использование арпеджированных аккордов у арфы.

Однако музыкальная характеристика Бланш не всегда однородна. Так, в сцене соблазнения молодого коллектора (2-й акт) музыкальный язык Бланш изменяется. Сцена проходит на фоне лейтмотива рока, который звучит то грозно, то призрачно. Вокальная манера исполнения при этом изменяется, основывается на различного рода глассандо и утрированных вдохах, в вокальную партию проникают элементы джазового исполнения (рис. 7, 8). Героиня старается вписаться в окружающий мир, пытаясь говорить на чуждом для нее языке. Но выглядит это нелепо.



Рис. 7. А. Превин. Трамвай «Желание». 2-й акт, сцена 1, т. 258-261

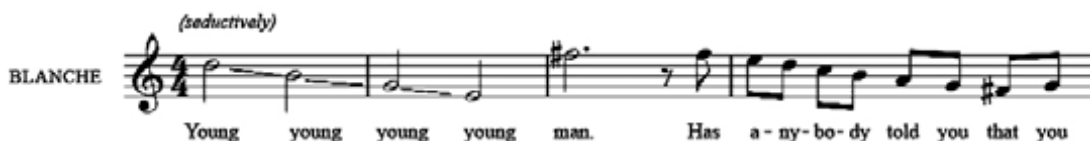


Рис. 8. А. Превин. Трамвай «Желание». 2-й акт, сцена 1, т. 298-301

Как уже упоминалось выше, интерлюдия из 3-го акта служит кульминацией всей оперы. В ней резюмируется противостояние двух главных антагонистов оперы — Бланш и Стэнли. Агрессивность реального мира одерживает верх над воображаемым миром героини, которая оказывается полностью раздавленной и духовно уничтоженной. В музыке неистовствует наигрываемая альтовым саксофоном пошлая мелодия, которая благодаря форшлагам звучит насмешливо-издевательски (рис. 9). Отдельные мотивы, звучащие в оркестре у деревянных и медных духовых (рис. 10), представляют собой полную трансформацию интонаций арии Бланш о потере поместья «Мечта» (рис. 11), приобретая эстрадно-джазовый облик.



Рис. 9. А. Превин. Трамвай «Желание». 3-й акт, интерлюдия, т. 33-38  
(фрагмент, партия альтового саксофона)

Рис. 10. А. Превин. Трамвай «Желание». 3-й акт, интерлюдия, т. 27-32 (фрагмент партитуры)

Рис. 11. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 1, ария Блани, т. 352-356

Все это приводит в итоге к появлению лейтмотива рока, звучащего невероятно развязно и непристойно. На его фоне особенно трагично появление мотива струнных, искаженного кластерным звучанием (рис. 12).

Рис. 12. А. Превин. Трамвай «Желание». 3-й акт, интерлюдия, т. 56-59

Музыкальная характеристика иных персонажей — Стеллы и Митча — также показательна с точки зрения идеи культурного антагонизма.

Стелла по своему происхождению принадлежит к аристократической семье, но она более трезво смотрит на жизнь. Ей не нужны иллюзии и мечты. В музы-



кальном языке героини сплетаются и мелодичные интонации европейской академической тональной музыки, и джазовые элементы. Символом первой служит ее ария любви из первой сцены 1-го акта, написанная в тональности h-moll / H-dur, мелодия которой выстраивается на раскачивающейся секундовой интонации, восходящей к терцовому тону (рис. 13). Гармонию характеризуют мягкие плагальные обороты с аккордами, содержащими терпкие внедренные секунды, ясная и простая функциональная основа. Средства выразительности здесь очень близки характеристике Бланш.



Рис. 13. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 1, ария Стеллы, т. 275-279

Совершенно иной Стелла предстает в третьей сцене 1-го акта, когда наутро после побоев Стэнли, напевает закрытым ртом незатейливую песенку (рис. 14). Сама тема, с одной стороны, производна от арии Стеллы (тема объединяет восходящий мотив с одинаковой трихордовой структурой 1-2), с другой — от джазовой темы, открывающей 2-ю сцену (рис. 15). В данной мелодии интонации обоих контрастных материалов оказываются тесно переплетены. Фактически интонационная сфера интегрировала и то, и другое.



Рис. 14. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 3, песенка Стеллы, т. 394-399

Musical score for Act 1, Scene 2. The score is in G major and 4/4 time. It features three staves: Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1.2), Percussion (Perc.), and Double Bass (D.B.). The trumpet part is marked 'Slower, lazy' and 'mf', featuring triplet figures. The percussion part is marked 'mf' and includes 'drumkit: stick on cymbal, brush on snare'. The bass part is marked 'mf' and is labeled '1 SOLO JAZZ BASS (solo)'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Рис. 15. А. Превин. Трамвай «Желание». 1-й акт, сцена 2, т. 34-35

Таким образом композитор показывает приспособляемость героини к окружающей обстановке, ее ассимиляцию с иной культурной средой, которая не была свойственна ей от рождения. Показательно, что меняется даже манера вокального исполнения, в которое проникают типичные приемы блюзового пения — глissандо, хроматические сползания.

В этой же сцене отчетливо обозначается антагонизм сестер. Превин воплощает его в различном подходе к развертыванию музыкального материала в партии Бланш и Стеллы. Партия Бланш интонационно подвижна, все время изменяется, в ней мало повторяющихся мотивов, партия выстраивается на постепенном тесситурном повышении, насыщается диссонирующими интервалами (тритоны, ноны). В противоположность этому партия Стеллы не изменяется. Героиня никак не реагирует на реплики сестры о зверином начале в Стэнли. Она неизменно «мурлыкает» блюзовый напев. Здесь становится наиболее очевидно, что сестры перестали понимать друг друга, они принадлежат разным мирам.

Контраст двух миров ярко передан и в тот момент, когда Стелла возвращается к Стэнли после побоев. Показательно, что выход героини сопровождается в этот момент усилением блюзовых интонаций. У инструментов используются восходящие глissандо, характерные для джазового исполнения и создающие эффект смазывающего звучания. Здесь же появляется блюзовая тема из начала второй сцены, но в видоизмененном облике. Тема звучит с форшлагами, поручена трубе и насыщена хроматизмами. Из-за этого в ней возникает больше чувственности. В этот же момент появляется и тема любви Стеллы из 1-й сцены. Своим лирическим и мелодичным характером она противоречит окружающему контексту, создавая яркий контраст с джазовым окружением, что сильнее подчеркивает различное социальное происхождение героев. Сцена завершается объятиями героев под специфическое звучание трубы со скользящими глissандо, приемом «шейк» (трель губами), разнообразной артикуляцией, свойственной джазовому исполнению.

Митч принадлежит к окружению Стэнли, но в то же время выделяется из этой среды своей искренностью и добротой, умением видеть красоту мира. Однако герою свойственна слабохарактерность, он не принадлежит к хозяевам современной жизни. Он зависит от мнения окружающих, ему важна реальность, а не мечты. Его характеризуют две арии из 2-го и 3-го актов. Особенно интересной предстает первая из них, в которой он говорит о любви к матери. Анализ показывает, что данная ария интонационно близка арии Стеллы из 1-го акта. Она также начинается с раскачивающихся секунд, в ней доминируют восходящие и нисходящие поступенные мотивы в объеме терций (рис. 16).



Рис. 16. А. Превин. Трамвай «Желание». 2-й акт, сцена 2, ария Митча, т. 245-251

Музыка имеет светлый и лирический характер, как в арии Стеллы. Делая эти арии интонационно родственными, композитор тем самым раскрывает сходство двух миров — Стеллы и Митча, показывая благородство души героя, его богатый внутренний мир, но в то же время и его слабость, невозможность противостоять окружению и, как следствие, приспособляемость.

Пьеса Теннесси Уильямса — одно из сложнейших драматургических произведений. Не каждый режиссер отважится поставить ее на сцене. Тем более смелой кажется идея Превина воплотить этот непростой сюжет в музыке. На наш взгляд, композитор прекрасно справился со своей задачей, создав глубоко волнующее и трагичное музыкальное повествование. Он очень точно прочувствовал и передал характеры главных героев, воплотив их социальный конфликт через антагонизм различных музыкальных традиций. Отметим, что этот посыл исходил из пьесы самого Уильямса, в которой музыкальный фон предполагал существование двух разных культур — американской («синее» пианино, блюз) и европейской (полечка-варшавяночка).

Как представляется, пьеса Уильямса дала возможность Превину поднять и другую, не менее значимую тему, связанную с взаимоотношениями классической и популярной, академической и массовой музыки (той, что В. Конен относил к третьему пласту). По сути, опера заставляет задуматься над многими вопросами: актуальна ли для современного мира европейская профессиональная музыка с ее сложившимися традициями и жанрами, не выглядит ли она как некая прекрасная мечта или иллюзия, которая в условиях коммерции и предпринимательства обречена на гибель или потребительство (вспомним, что реклама бытовых вещей довольно часто проходит под звучание известных музыкальных шедевров, превращающихся в фоновое музыкальное сопровождение)? Столь ли уж плоха массовая культура, если она не только оказывается более приспособленной к реалиям и нуждам человечества, но и находит непосредственный отклик в сердцах слушателей?

Превин дал свой ответ на поставленные вопросы. Как думается, он считал плодотворным объединение двух противоположных культур<sup>11</sup>. Ведь он и сам олицетворял такой сплав, будучи джазовым музыкантом, успешно работавшим в кинематографе, и в то же время композитором, получившим начальное образование в Берлинской и Парижской консерваториях и не менее тяготевшим к жанрам классической музыки. И в этом отношении оперу «Трамвай “Желание”» можно считать одним из ярких образцов именно американской культуры с ее этническим многообразием, открытостью ко всему новому, смешением различных стилей и вольным обращением с классическими традициями.

## Глава 2 ОСОБЕННОСТИ ТОНАЛЬНОЙ И СЦЕНИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРЕ «КОРОТКАЯ ВСТРЕЧА»

Опера *Brief Encounter* («Короткая встреча») была написана Превиним в 2007 году по заказу Хьюстонской гранд-оперы. Композитор, как уже упоминалось, успешно работал в киноиндустрии много лет, поэтому не удивительно, что его вторая опера была тесно связана с миром кино. В данном сочинении Превин вступает в своеобразный диалог с романтической традицией и, кроме того, пытается внедрить в оперный жанр кинематографические приемы. В дальнейшем

---

<sup>11</sup> Вспоминаются в этой связи слова Бланш о Стэнли: «Да, это мужчина не из тех, для которых цветет жасмин. Но, пожалуй, именно этого и нужно подмешать к нашей крови теперь, когда у нас нет “Мечты”, — иначе нам не выжить» [29, с. 22].

изложении мы попытаемся выявить специфические особенности тональной и сценической драматургии данного сочинения.

Источником вдохновения для композитора послужила старая голливудская картина «Короткая встреча» (1945, реж. Дэвид Лин), созданная по пьесе Ноэла Кауарда<sup>12</sup> «Натюрморт» (1935). В 1946 году кинолента, главные роли в которой исполнили Селия Джонсон и Тревор Ховард, была удостоена Гран-при Каннского кинофестиваля.

Действие как фильма, так и пьесы разворачивается в буфете железнодорожной станции Милфорд Джанкшн в течение года. Главные герои — Лора Джессон, домохозяйка из Милфорда, и Алек Харви, врач местной больницы, между которыми вспыхивают чувства. Их знакомство происходит на железнодорожной станции. Лоре попадает в глаз соринка, и Алек, представившись врачом, оказывает ей помощь. Затем герои снова случайно сталкиваются. Алек предлагает вместе пообедать. После этого они начинают регулярно встречаться на станции вокзала в ожидании своих поездов. Спустя некоторое время герои признаются друг другу в любви, понимая при этом, что не найдут в себе силы разрушить свои семьи. Алек и Лора все же продолжают свои короткие встречи на вокзале. Постепенно оба начинают испытывать чувство вины в отношении своих близких. Они переживают, что счастливы вне семейного круга. Алеку предлагают работу в Южной Африке, и Лора советует ему согласиться на отъезд. Когда герои встречаются в последний раз, они оба подавлены. В их мир, наполненный горечью расставания, неожиданно вторгается подруга Лоры, Долли, которая своей пустой болтовней разрушает их внутреннюю близость в данный момент. Алек вынужден на прощание ограничиться сухим рукопожатием. Слыша звуки приближающегося экспресса, Лора выбегает на платформу, но не находит в себе силы перейти последнюю черту и возвращается обратно на вокзал.

Если в пьесе место действия ограничено буфетом железнодорожной станции, то в фильме оно значительно расширено. Героев показывают на улице, в кинотеатре, в их собственных домах, в вагоне поезда и т. п. Рассказ ведется от первого лица — лица Лоры, что придает всему повествованию очень личный тон, в отличие от пьесы, где зритель просто наблюдает за событиями. Внутренний монолог героини адресован мужу. В своем воображении она признается ему о коротких встречах с Алеком<sup>13</sup>.

Герои фильма предстают искренними и чистыми людьми, которые заботятся о благополучии своих семей, они стыдятся своей любви, презирают себя за то, что, будучи несвободными, позволили себе влюбиться друг в друга, переживают, что нахлынувшие на них чувства могут ранить их близких.

Важно подчеркнуть, что Превин опирался именно на фильм, а не на пьесу Кауарда. В картине хронология событий оказывается нарушенной. Расставание главных героев демонстрируется с самого начала, после чего цепь событий пред-

---

<sup>12</sup> Ноэл Пирс Кауард (1899–1973) — английский драматург, композитор и режиссер, получивший широкую известность в 1930-е годы. Фильмы, снятые по его пьесам, стали классикой Голливуда. Пьеса «Натюрморт» входила в цикл из десяти одноактных пьес под общим наименованием «Сегодня вечером в 8:30» [47]. Большая часть из них имела легкий, комедийный характер, за исключением трех (в их число попал и упомянутый «Натюрморт»), в которых проявлялись драматические черты.

<sup>13</sup> В картине отсутствует оригинальный саундтрек. На протяжении всего фильма звучит музыка из первой части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова.

ставлена в воспоминаниях Лоры. В завершении фильма вновь возникает начальная сцена расставания. Благодаря этому вся композиция приобретает закругленный облик, и «реприза» воспринимается совершенно в ином ключе: ведь поначалу мы смотрим на героев отстраненно, они предстают перед зрителем «одними из многих», но постепенно, через внутренний монолог Лоры, мы начинаем смотреть на все происходящее ее глазами, жить ее чувствами, поэтому сцена расставания в заключении становится более пронзительной, чем в начале.

Опера Превина «Короткая встреча» состоит из двух актов, которые разбиваются на сцены. Первое действие включает в себя пролог и тринадцать сцен. Между первым и вторым актом помещен антракт. Второе действие содержит девять сцен.

Музыкальный язык Превина основывается на тональной системе, естественно, усложненной и расширенной по сравнению с классическим типом.

В «Короткой встрече» можно выделить три ведущих лейтмотива, которые с учетом их контекстуального функционирования условно обозначаются нами как лейтмотив семейного счастья, лейтмотив любви и лейтмотив выбора. Впервые они появляются в прологе 1-го акта, в самом его завершении. Лейтмотивы следуют друг за другом и помещаются Превиним в разные тональности.

Лейтмотив семейного счастья начинается в D-dur и далее по секвенции переходит в E-dur (рис. 17). За ним следуют лейтмотив любви и лейтмотив выбора, которые записаны принципиально в двух энгармонически равных тональностях. Лейтмотив любви звучит торжественно и мощно у высоких струнных с частичной дублировкой первой флейты и поддержкой медных духовых инструментов. Он необычно нотирован: мелодическая линия помещена в Cis-dur, а гармоническая поддержка — в Des-dur. Мелодия обрисовывает контур тонического квартсекст-аккорда. При этом большую выразительную роль в ней играет IV альтерированная (высокая) ступень, задерживающая появление V ступени (рис. 18). Интересно, что дублировка флейты помещена в Des-dur.



Рис. 17. А. Превин. Короткая встреча. Пролог. Лейтмотив семейного счастья



Рис. 18. А. Превин. Короткая встреча. Лейтмотив любви

Лейтмотив выбора звучит в Des-dur. Изначально он поручается солирующей скрипке, а затем имитируется солирующей трубой. В его мелодическом контуре отчетливы связи с лейтмотивом любви, поскольку он также очерчивает тонический квартсекстаккорд. Однако Превин акцентирует в данном мотиве кварто-квинтовые интонации, подчеркивая поначалу V и I ступени и делая остановку на IV ступени, которая выступает явным задержанием к терцовому тону (рис. 19).



со смысловой точки зрения, ведь герои находятся в постоянной борьбе между чувством и долгом. Несмотря на тональное разнообразие, нельзя не заметить, что лейтмотив выбора в начале и завершении оперы репрезентирует главенствующие тональные сферы тем любви (Des-dur) и семейного счастья (D-dur) соответственно.

Таким образом, указанные тональности несут важнейшую семантическую функцию в опере. Анализ убеждает, что диезная сфера в сочинении Превина олицетворяет устоявшуюся в социальном плане жизнь героев, их семейное благополучие, нравственные ценности. Бемольная же служит воплощением идеальных чувств двух поистине близких людей и их неосуществимой мечты быть вместе. Показательно, что вся опера завершается тональностью D-dur, что в семантическом контексте указывает на решение героев сохранить свои браки. В то же время заключительная последовательность аккордов оперы содержит и созвучие Des-dur (рис. 20). В плагальный оборот вторгается аккорд, явно чуждый тональности D-dur и образующий напряженное сочетание как с тоникой (для которой служит, по существу, вводно-тоновой гармонией), так и с субдоминантой (находится с ней в тритоновых связях).



Рис. 20. А. Превин. *Короткая встреча*. II акт, завершение оперы (клавирная редукция)

Заключительная тоника, словно бы под воздействие квартсекстаккорда Des-dur, становится диссонантной, в нее внедряется звук *gis*. Завершение оперы неконсонантным устоем оказывается символическим: в независимости от решения Лоры, ее мир уже никогда не будет прежним, встреча с Алеком изменила ее жизнь. Заключительные слова героини, по существу, адресованы возлюбленному: «I want to be remembered to the end of my days» («Я хочу, чтобы меня помнили до конца моих дней»<sup>14</sup>).

Внимание Превина к данным тональностям позволяет предположить, что композитор был хорошо знаком с тональной драматургией Чайковского, в частности его лучших сочинений о несостоявшейся любви — «Ромео и Джульетты» и «Евгения Онегина»<sup>15</sup>.

Напомним, что в экспозиции увертюры-фантазии Чайковского появление темы любви готовилось в D-dur, но энгармоническая модуляция обусловила неожиданный ее поворот в Des-dur. В репризе же тема проходит в D-dur. Тональность эта является родственной для h-moll, в котором проводится тема вражды. По мнению А. Должанского, помещение темы любви в родственную тональную сферу создает «впечатление, будто силы вражды врываются в мир возвышенной любви Ромео и Джульетты» [5, с. 43].

Неоднократно D-dur появляется и в «Евгении Онегине». Он фигурирует во вступлении к опере, появляется в арии Онегина на словах «Супружество нам

<sup>14</sup> Здесь и далее фрагменты либретто даются в нашем переводе.

<sup>15</sup> А. Превин неоднократно дирижировал сочинениями Чайковского.

будет мукой», «заготовит Гименей». В арии князя отклонение в эту тональность (на словах «как солнца луч») символизирует и образ Татьяны, и то счастье, которое она принесла в жизнь мужа. Ю. Н. Холопов предполагает, что данная тональность могла бы быть связана с мечтами героини о замужестве. Но подобные ассоциации, по его мнению, не складываются в полноценную систему [32, с. 99]. На наш взгляд, тональность D-dur может быть связана не только с мечтами Татьяны о замужестве, но и с семейной жизнью вообще. Показательно, например, что в рассказе няни о замужестве, идущем в A-dur, возникают неоднократные отклонения в D-dur (на словах «так, видно, Бог велел», «недели две ходила сваха», «благословил меня отец») [32].

Те же семантические ассоциации наблюдаются и в опере Превина. И Лора, и Алек в конце концов отказываются от своей мечты, в каком-то смысле они жертвуют чувствами ради семейного благополучия.

Противопоставление диезной и бемольной сферы в то же время напоминает о романтической концепции шумановского цикла «Любовь поэта». Напомним, что это сочинение опирается на продуманную систему тональностей, коррелирующую с общей драматургией. Начальные шесть номеров цикла, рисующие внутренний мир и переживания лирического героя, развертываются в диезных тональностях. Семантика диезной сферы ассоциируется со светлым чувством первой любви. Первая кульминационная точка приходится на седьмую песню (Ich grolle nicht), которая помещается в «нейтральную» тональность C-dur. С этого момента возникает драматургический перелом, что отражается и в тональной сфере. Вторая половина цикла (№ 8–13) движется в бемольных тональностях. В смысловом плане здесь присутствует постоянная смена настроения, герой находится в мучительных поисках внутреннего покоя, потому и семантика бемольной сферы связывается с миром мрачных раздумий страдающего сердца. Новая кульминация достигается в № 13 (Ich hab im Traum geweinet), написанном в es-moll. После этого происходит новый перелом. Шуман вновь возвращает диезные тональности (песни № 14–16), но на сей раз словно бы переосмысливает их семантику. Лирический герой осознает обманчивость любви, ее способность причинять боль и несчастье. Неслучайно он демонстративно хоронит свою любовь и боль в заключительном номере цикла (cis-moll). Однако сочинение, как известно, заканчивается постлюдией в Des-dur, репрезентирующей идеальную любовь и ее несокрушимость [20]. По сути, в вокальном цикле «Любовь поэта» через противопоставление диезной и бемольной сферы и их переосмысление Шуман представляет два образа любви — любви простой и сильной, свойственной многим людям, но в то же время стремительной, преходящей, способной угасать, поглощаться рутиной и превращаться в привычку, и любви возвышенной, идеальной, которую в обыденном понимании нередко называют «настоящей». Можно и более точно сказать, что композитор противопоставил любви конкретной саму идею любви. Думается, этой традиции следует и Превин в тональной драматургии своей оперы.

Рассмотрим теперь сценическую драматургию сочинения и воздействие на нее кинематографических приемов.

Опора на киноленту Д. Лина, а не на пьесу Кауарда создала для Превина определенные сложности. Как уже отмечалось выше, повествование в фильме было разделено на два плана — внутренний монолог Лоры и событийный ряд, данный в воспоминаниях. Эти два плана постоянно перемежались между собой.



Разграничить их в сценическом пространстве оперного спектакля представлялось непростой задачей. Как показывает анализ, композитор использует разные средства для того, чтобы дифференцировать внутреннее и внешнее повествовательное пространство. Их соотношение в сценической структуре оперы обусловлено как на имманентно-музыкальном уровне (с помощью оркестровки, гармонии, тональностей, внедрения лейтмотивов), так и внемузыкальном (различные сценические эффекты).

Остановимся сначала на музыкальном уровне. Впервые разделение внутреннего и внешнего планов осуществляется во 2-й сцене I акта, причем оба плана даны в контрапункте: мысли Лоры звучат на фоне болтовни Долли. Композитор подчеркивает этот контрапункт и в вокальной партии, и в гармонии. Монотонному быстрому скандированию фраз Долли, которая в конце концов переходит на речевую декламацию, свободную от высотных и ритмических указаний, противопоставляется экспрессивное пение Лоры. В тех случаях, когда вокальное интонирование присутствует в партии обеих женщин, партию Долли отличает некоторая примитивность, поскольку ее мелодика основывается на частых повторях мотивов, основанных на интервальном раскачивании (рис. 21). В гармонии нередко возникают элементы разного рода полифункциональности (например, в т. 22–23 на фоне D<sub>7</sub> C-dur звучит трезвучие a-moll, в т. 51–56 появляется доминантовый органнй пункт). В некоторых случаях композитор использует небольшие фрагменты политональных расслоений (см. т. 59–61, где в партии Лоры поется устой *b*, а в сопровождении оркестра в это время звучит аккорд A-dur на доминантовом басу B-dur).

The image shows a musical score fragment for 'A Short Meeting' from Act I, Scene 2. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for Dolli (D.M.) and the bottom for Lora (L.L.). The D.M. part has lyrics: 'An - y - way she picked up a trop - i - cal dis - ease.' The L.L. part has lyrics: 'I wish you'd stop talk - ing. Talk - ing and pry - ing and'. The second system also has two staves. The top staff has lyrics: 'Was it ber - i - ber - i? No, it was - n't ber - i - ber - i'. The bottom staff has lyrics: 'try - ing to find things out. I wish you were'.

Рис. 21. А. Превин. Короткая встреча. I акт, сцена 2 (фрагмент)

Важную роль в разграничении планов повествования играют лейтмотивы. Своим появлением они нередко переключают внутренний монолог во внешнее действие или наоборот. Правда, дополнительно композитор может использовать и сценические эффекты. Так, в 3-й сцене I акта переключение на внутренний монолог обеспечивается боем часов. Кроме того, в партитуре новый раздел ограничен тактом с ферматой. Непосредственно перед внутренним монологом появляются лейтмотивы выбора и любви. Их включение фактически отражает внутреннее состояние и мысли Лоры. Сценическая ситуация разворачивается следующим образом. Фред отгадывает кроссворд. Он зачитывает сонет Джона

Китса *When I have fears that I may cease to be*<sup>16</sup> и не может вспомнить последнее слово одной из строк<sup>17</sup>. Лора напоминает мужу, что строка «*Huge cloudy symbols of a high...*» заканчивается словом *romance*. В английском языке *romance* довольно многозначное слово, которое означает романтику, роман, романс, любовную историю. Появление сонета Китса и данного слова приобретает символический смысл и оказывается созвучно мыслям героини об Алеке. Показательно, что именно в этот момент и звучат оба лейтмотива.

Сам внутренний монолог начинается с довольно аскетичного оркестрового сопровождения, которое постепенно уплотняется, особенно в момент признания героини в своих чувствах (звучат струнные, медные и деревянные духовые). В рассматриваемой сцене Лора пытается убедить себя в том, что она счастлива в браке.

В свете упомянутой ранее тональной семантики необходимо заметить, что на словах «*Never forget. I'm a happily married woman*» («Никогда не забывать, что я женщина, счастливая в браке») появляется тональность *D-dur*. Гармония сопровождения при этом оказывается достаточно простой. Однако после слов «*The whole of my world. This is enough*» («Это весь мой мир. Этого достаточно») Превин использует специфическое гармоническое созвучие: к трезвучию *S (G-dur)* он добавляет увеличенную секунду (*es-fis*), которая затем изменяется на малую секунду (*d-es*, см. рис. 22). Гармония в этот момент словно бы противоречит словам Лоры: ее широкий домашний мир словно бы сужается, в консонантное благополучие вторгается диссонанс. С этого момента ход внутреннего монолога изменяется. Лору захватывают чувства. Она признается, что влюбилась в мужчину, который перевернул всю ее жизнь.

The image shows a musical score fragment for two instruments: Trumpet in C (Tpt. in C) and Vibraphone (Vib.). Both parts are marked with 'with straight mutes' and 'p' (piano). The Trumpet part consists of a series of chords in D major, starting with a G4-D5 octave and moving through various voicings. The Vibraphone part also consists of chords in D major, with a chromatic movement in the upper voice of the chords, starting with a G4-D5 octave and moving through various voicings.

Рис. 22. А. Превин. *Короткая встреча*. I акт, сцена 3 (фрагмент)

В некоторых сценах, наоборот, лейтмотивы служат сигналом перехода к внешнему плану повествования. Такова 9-я сцена II акта, которая начинается монологом Лоры. Героиня признается, что чуть было не совершила самоубийство, но что-то остановило ее на самом краю платформы. Она не думала в этот момент ни о муже, ни о детях, ни об Алеке. От последней черты ее уберегло, по ее собственным словам, «*the overwhelming desire, not to be unhappy anymore*»

<sup>16</sup> Джон Китс (1795–1821) — английский поэт-романтик второго поколения. Среди наиболее известных его произведений «Ода соловью», «Сон и поэзия», сонет «О первом взгляде на Гомера Чепмена».

<sup>17</sup> В сонете Китса лирический герой размышляет о скоротечности жизни перед лицом Вечности, с грустью думая о том, что не успеет реализовать все свои замыслы, а также вспоминает ту, с кем обречен расстаться. Он постигает свое одиночество во Вселенной, с горечью ощущая бренность земной любви и славы.

(«непреодолимое желание больше не быть несчастной»). Монолог разворачивается преимущественно на фоне сопровождения группы струнных инструментов. Последующее переключение на диалог Лоры с мужем обеспечивает лейтмотив выбора, звучащий у фагота соло.

Важную роль в переключении музыкальных планов выполняет и оркестровая фактура. Так, в начале 3-й сцены II акта переключению на внешний (событийный) план после монолога способствуют темповые изменения и смена музыкальной фактуры. Оркестровое сопровождение при этом имеет иллюстративный характер, поскольку «бурлящие» пассажи струнных изображают быстрые воды реки (герои стоят на мосту, Лора говорит фразу «the water roaring beneath our feet» / «вода ревела под нашими ногами»).

Разграничение планов на немзыкальном уровне, как уже указывалось, происходит благодаря определенным сценическим эффектам. В большинстве случаев в моменты внутренних монологов Лоры Превин делает соответствующие ремарки, согласно которым свет прожектора должен быть сосредоточен на фигуре героини либо певица должна повернуться лицом к зрителям.

Соотношение внутреннего и внешнего планов повествования внутри сцен выстраивается композитором различным образом. В одних случаях внутренний монолог помещается в начало или в завершение сцены. В других он присутствует либо в ее центре, либо обрамляет всю сцену.

Так, 6-я сцена начинается со случайной встречи Алека и Лоры в кафе, а завершается внутренним монологом героини. Особенность данной сцены составляет использование отдельного инструментального пласта — ресторанного трио, включающего скрипку, виолончель и фортепиано, которое располагается прямо на сцене. Превин предписывает играть музыкантам «громко и ужасно». Тяжеловесность аккордов фортепиано и некоторая примитивность музыки этого инструментального ансамбля (поскольку многие пассажи опираются преимущественно на движение по трезвучиям или скандирование трезвучных аккордов) противопоставляются мелодической извилистости вокальных партий героев. Интересно, что контраст этот не поддерживается в течение всей сцены, а лишь в начале и конце, отчасти в середине. По мере разговора героев контраст разных интонационных сфер нивелируется. Здесь Превин, по сути, передает тонкий психологический момент, когда увлеченные друг другом герои перестают воспринимать чуждую им звуковую среду, иными словами, происходит своеобразная интериоризация звукового пространства.

Переход к внутреннему монологу выражен как чисто сценически (свет усиливается на Лоре, когда она поворачивается к зрителям), так и музыкально (музыка сценического трио приглушается, а затем и вовсе исчезает, уступая место звучанию струнных инструментов).

Пятая сцена I акта — пример конструкции, в которой внутренний монолог несет обрамляющую функцию. Крайние разделы сцены выстраиваются идентично. В них Лора рассказывает, как проходила каждая ее поездка в Милфорд. Она подчеркивает, что до встречи с Алеком все ее четверги были одинаковые: она ходила по магазинам, пила чай в кофейне одна или с подругами, гуляла у реки и т. п. Рутинность ее будних дней, повторяемость действий находит отражение в гармонии. Превин насыщает музыкальную ткань разнообразными секвенциями. Середина сцены — короткая, казалось бы ничего не значащая встреча с Алеком, в самом начале выделенная мягким звучанием протянутых аккордов

струнных инструментов (словно бы жизнь в этот момент замедлилась, на мгновение остановилась).

Схожим образом выстраивается 8-я сцена I акта. В самом начале сцены композитор, по сути, совмещает разные планы: внешний и внутренний, соответствующие событиям в воспоминании (прошлом) и исповеди в настоящем времени. Внешний план представлен на визуальном уровне: Алек и Лора сидят в буфете на станции вокзала; внутренний — на музыкальном: в тот момент, когда Алек подходит к стойке и заказывает кофе, Лора начинает свой монолог («We walked back to the station. He put his hand under my arm...» / «Мы вернулись на станцию пешком. Он положил мне руку на плечо...»). Он прерывается разговором буфетчицы Миртл, помощницы Берилл и станционного зрителя Альберта. Так зритель погружается в событийный ряд. Заключительный монолог этой сцены вводится лейтмотивами семейного счастья и любви. Героиню в этот момент раздирают противоречивые чувства. Она воображает, как Алек приходит домой и признается жене в том, что встретил другую женщину, и тут же убеждает себя, что он не скажет ни слова.

В редких случаях Превин всю сцену выстраивает на внутреннем монологе Лоры. Такова, например, 10-я сцена I акта, в которой героиня находится в ожидании Алека на станции. Сцену открывает соло альта. На протяжении всей сцены участвуют только струнные инструменты.

Особую роль в опере играет 7-я сцена II акта. В киноленте, на которой основывался Превин, данная сцена отсутствует. Композитор объединяет любовный треугольник в трио, совмещая разные временные планы и пространства (места действия). Театральная сцена разделена на две части. Одна ее половина представляет гостиную в доме Джессонов, другая часть демонстрирует место встреч Лоры и Алека — мост над шлюзом. Сцена начинается с внутреннего монолога Лоры в гостиной. Композитор в данном случае прибегает к внешнетеатральным эффектам, в частности свет в этот момент должен концентрироваться на певице. Огромную смысловую роль данной сцены подчеркивает необычность самого монолога. Героиня впервые размышляет о сложившейся ситуации как бы отстраненно. Показательно, что она использует в своем монологе третье лицо, говоря о себе, Алека и муже как бы со стороны: «A woman is sitting in a quiet room. How long has she been there? Hours and years. A man is with her, reading a book. How long has he been there? Always. The woman is waiting to see her lover before she parts from him forever. How can be the man doesn't know that the woman is a stranger?»<sup>18</sup> После монолога Лора перемещается на другую часть сцены. Она стоит вместе с Алеком. Ее муж Фред также попадает в фокус, но он располагается у края сцены. По сути, в данный момент между Алеком и Лорой возникает любовный дуэт. Фред же, находящийся в комнате, становится мыслительной проекцией Лоры. Героиню настолько мучают угрызения совести, что она хочет умереть. Она высказывает эти мысли Алеку, но герой просит навсегда запомнить его. Лора также просит не забывать о ней. Поразительна концовка их дуэта: мелодии героев словно бы стремятся навстречу друг другу (у Лоры нисходящая линия, у Алека — восхо-

---

<sup>18</sup> «Женщина сидит молча в комнате. Как долго она там пробыла? Часы и годы. Рядом с ней мужчина, читающий книгу. Как долго он там пробыл? Всегда. Женщина ожидает встречи со своим возлюбленным для того, чтобы навсегда расстаться с ним. Как может мужчина не знать, что женщина, на которой он женился, стала для него чужой?»

дьящая, см. рис. 23). Фред повторяет фразу «to be remembered always» («чтобы меня помнили всегда»), словно отголосок. Но в его вокальной партии звучит лейтмотив выбора.

Рис. 23. А. Превин. *Короткая встреча*. 2-й акт, сцена 7 (фрагмент)

В XX–XXI веках жанр оперы остается актуальным, хотя подвергается существенным преобразованиям. Влияние киноискусства вносит свою лепту в преобразования и трансформацию оперы. При этом композиторы по-разному используют возможности киноискусства. Одни привлекают технологии, внедряя кинопроекцию в событийный ряд оперы (как, например, Б. А. Циммерман в «Солдатах»<sup>19</sup>), источником вдохновения для других служат киносценарии (так, опера Томаса Адеса «Ангел-истребитель», 2016, создана по одноименному фильму Луиса Бунюэля, 1962). Филипп Гласс, возможно, предложил наиболее необычное решение: его опера «Красавица и чудовище» (1994) должна синхронизироваться с одноименным фильмом Жана Кокто (1946), фактически заново озвучивая<sup>20</sup>.

Андре Превин предлагает свой вариант взаимодействия оперы и кино. Он следует во многом традициям классической камерной оперы. Конечно, в условиях начала XXI века, когда кардинально изменились взгляды на институт семьи и брака, когда голубые экраны переполнены откровенными сценами, опера «Короткая встреча» кажется необычайно старомодной: ее герои борются между чувством и долгом, принося в жертву свое душевное спокойствие; ее музыкальный язык достаточно прост и понятен, предельно лиричен, а в тональном отношении, как нам удалось показать, апеллирует к романтическим традициям. Безусловно, Превин очарован старым кинематографом, испытывая ностальгию по прошлому. Однако он не боится быть несовременным, ведь для него гораздо важнее раскрыть нечто сокровенное и истинное в людях, создать особую, духовную атмосферу, а возможно и досказать что-то недосказанное предыдущими поколениями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкально-театральные сочинения Андре Превина были созданы во второй половине XX — начале XXI века. Развитие цифровых и интерактивных технологий, средств массовой коммуникации, влияние идеологии музыкаль-

<sup>19</sup> Анализ оперы см. в работе Г. Я. Пантелиева [23].

<sup>20</sup> Более подробно об этом см.: [33].

ного авангарда обусловили интенсивное обновление форм сценического представления, музыкального языка, жанровой системы в данный период времени. В музыкальном театре, с одной стороны, были разрушены все оперные каноны, сложившиеся на предыдущем этапе (таковы гепталоги «Свет» К. Штокхаузена, трагедия слышания «Прометей» Л. Ноно, минималистские оперы Ф. Гласса «Эйнштейн на пляже» и «Эхнатон» и др.). С другой стороны, продолжали сохраняться и развиваться традиции драматической, лирической, камерной опер, получившие кульминацию в таких шедеврах, как «Улисс» Л. Даллапикколы, «Солдаты» Б. А. Циммермана, «Любовь издалека» К. Саариахо и мн. других.

Во второй половине XX века опера получила мощное развитие и в творчестве американских композиторов, в числе которых Дж. К. Менотти, Д. Адамс, Ф. Гласс, М. Монк и др. Как вписывается музыкально-театральное творчество Превина в этот контекст?

На мышление композитора, безусловно, оказали влияние экранное искусство и драматический театр. В первую очередь это сказалось в выборе сюжетов и тем. В отличие от своих великих соотечественников Джона Адамса и Филиппа Гласса, чьи оперы ориентированы в первую очередь на документалистику<sup>21</sup>, Превин предпочитает опираться на театральные пьесы. Причем его выбор падает на лучших драматургов современности — Т. Уильямса и Н. Кауарда. Сюжеты его опер также касаются актуальных проблем нашего времени. Однако если Гласса и Адамса интересуют крупные личности, фигуры, подчас определявшие ход мировой истории либо менявшие сознание миллионов людей, то в центре внимания Превина — рядовые, обычные люди с несхожими взглядами и системой ценностей, в результате чего между ними нередко возникают социальные конфликты. В этом отношении композитор продолжает традиции, заложенные в первую очередь в оперном творчестве Дж. К. Менотти, в сочинениях которого «драматургия часто находилась в связи с социальной проблематикой» [31, с. 9].

Показательно, что рассмотренные в работе сочинения имеют непосредственное отношение к кинематографу. Пьесы «Трамвай “Желание”» и «Короткая встреча» имели блестящие экранизации, удостоенные самых престижных кинематографических наград. Превину требовалась огромная смелость, чтобы предложить музыкальную версию постановок, которые во многих отношениях можно было считать эталонными.

Стоит отметить, что композитор останавливает свое внимание на пьесах, в которых музыка играет одну из важных смысловых ролей. Музыкальные образы «синего» пианино и полечки-варшавяночки в «Трамвае “Желание”» Уильямса олицетворяют различие культурной среды героев. Превин словно бы получает

---

<sup>21</sup> Так, Ф. Гласс в большей степени тяготеет к отражению в своем оперном творчестве судеб исторических личностей и их идей, оказавших влияние на мышление многих поколений людей. Такова его «портретная трилогия», включающая оперы «Эйнштейн на пляже» (1976), «Сатъяграха» (1979) и «Эхнатон» (1983). К этому же ряду относится опера «Вояж» (1990), посвященная Христофору Колумбу, а также оперы «Галилео Галилей» (2002) и «Кеплер» (2009). Оперы Джона Адамса зачастую основываются на реальных историях и событиях, затрагивая актуальные проблемы современности. Так, опера «Никсон в Китае» (1987) была связана с визитом президента США в Китай; опера «Смерть Клингхоффера» (1991) воплотила трагедию, случившуюся в 1985 году на борту океанского лайнера Achille Lauro, захваченного террористами; в опере «Доктор атомный» (2005) нашла отражение судьба создателя атомной бомбы Роберта Оппенгеймера. Более подробно о феномене документалистики в современной опере см. в диссертации А. Шорниковой [35].

мощный импульс от первоначальных источников, развертывая имманентно-музыкальными средствами заключенные в них идеи.

Установка на психологичность, индивидуальное раскрытие личности, отражение межличностной коммуникации определяют по большому счету камерный формат музыкально-театральных сочинений композитора. Количество действующих лиц в них, как правило, ограничено до 4–5 персонажей. Отсутствуют хоровые сцены и хореография.

Структура опер Превина подчиняется сквозному развитию, основанному на диалогах и монологах, в которых декламационность сочетается с ариозным стилем. Одной из особенностей драматургии музыкально-театральных сочинений композитора следует считать специфическое взаимодействие пространства и времени, отраженное в параллелизме сценических ситуаций, персонажах-двойниках или в пересечении различных планов повествования. Так, Превин разграничивает внутреннее и внешнее пространство (внутренние и внешние монологи) в «Короткой встрече», отводя большую роль не только сценическим эффектам, но прежде всего самой музыке. В данном сочинении присутствует также сценический параллелизм. Глубокому чувству Алека и Лоры противопоставляется легкий флирт буфетчицы Миртл и стационарного зрителя Альберта, одновременно с этим параллелизмом Превин выстраивает и иной, отражающий подлинную, но запретную любовь Лоры и Алека и семейную идиллию Лоры и Фреда. В «Трамвае «Желание»» в определенном смысле персонажами-двойниками выступают податливая Стелла и бесхарактерный Митч.

Со стилистической точки зрения Превин прежде всего продолжает традиции позднего романтизма. Это проявляется в обращении к расширенной тональной системе во всех сочинениях, в откровенной семантизации тональной драматургии. Опора на лейтмотивную систему в операх, тенденция к сквозному развитию и симфонизация драматического спектакля свидетельствуют о вагнеровском влиянии на музыкально-театральное мышление Превина. В то же время сочинениям композитора свойственна стилистическая многокомпонентность. Особенно ярко она заявляет о себе в опере «Трамвай «Желание»», где антагонизм академической и джазовой культуры выступает выражением социального конфликта пьесы.

В целом, в своем музыкально-театральном творчестве Превин, как уже отмечалось выше, выступает прежде всего преемником традиций камерной оперы Менотти, благодаря которому, как отмечает Л. Ханина, этот жанр занял ведущие позиции в американской опере второй половины XX века [31, с. 29]. Композиторов роднит стремление к отражению психологической характеристики персонажей через их интонационный строй, сближение оперы с драматическим театром, установка на эмоциональную выразительность, доступность музыкально-языковых средств, некоторая эклектичность стиля, а также желание соединить традиционное искусство с новыми технологиями, раскрыв новые резервы оперного жанра (у Менотти это радио- и телеоперы, у Превина — ориентация на кинематографическую эстетику).

Безусловно, что тема влияния кинематографа на академическую музыку Превина нуждается в более углубленном изучении. Для ее полного раскрытия необходимо проанализировать принципы работы композитора в области киномузыки. Поэтому творчество Превина представляет собой интересную и актуальную область исследования и открывает новые возможности для дальнейшей работы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. — 3-е доп. изд. — СПб. : Композитор, 2003. — 268 с.
3. Господинова А. Драматургия А. П. Чехова и Г. Ибсена: сопоставительный анализ : дис. ... канд. филол. наук. — М., 1999. — 143 с.
4. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
5. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского : Избранные произведения. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1981. — 208 с.
6. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века : учебное пособие. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — 296 с.
7. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века) : учебное пособие / РАМ им. Гнесиных. — М., 2009. — 232 с.
8. Кисеева Е. В. Актуальные тенденции развития оперы на рубеже XX–XXI веков // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития : материалы участников III Всероссийской конференции. — Ростов н/Д. : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021. — С. 145–156.
9. Кисеева Е. В. Экранные изображения в современной опере: к проблеме обновления жанра на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. — 2020. — № 3 (40). — С. 96–102.
10. Кисеева Е. В. Оперный театр на рубеже XX–XXI веков: к проблеме обновления оперного жанра // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре : сборник трудов международной научной конференции. — Ростов н/Д., 2019. — С. 230–239.
11. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. — 2018. — № 3 (32). — С. 58–64.
12. Кисеева Е. В. Проблема обновления оперного жанра в творчестве современных американских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 4 (33). — С. 42–46.
13. Конен В. Д. Композиторы Соединенных Штатов Америки // Музыка XX века : очерки. — Ч. 2, кн. 5 / ред. М. Г. Арановский и Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1987. — С. 240–268.
14. Конен В. Д. Пути американской музыки. — М. : Сов. композитор, 1961. — 491 с.
15. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
16. Крылова А. В. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров / А. В. Крылова, Е. В. Кисеева // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. — 2020. — № 2 (99). — С. 110–122.
17. Крылова Н. Социальное пространство драматургии Теннесси Уильямса // Вестник Башкирского университета. — 2013. — Т. 18, № 3. — С. 789–793.
18. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
19. Мдивани Т. Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX — начала XX веков: А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Рeger : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — Минск, 1983. — 248 с.
20. Музыка Австрии и Германии XIX века. — Книга вторая. — М. : Музыка, 1990. — 528 с.
21. Музыкальная культура США XX века : учебное пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. — М. : Московская консерватория, 2007. — 480 с.
22. Окунева Е. Г. «Дивный новый мир»: к вопросу о генезисе сериализма // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — № 4. — С. 136–151.
23. Пантиелев Г. Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы. — Вып. 1. — М. : Музыка, 1995. — С. 58–80.



24. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. — М. : Изд-во АСТ : Corrus, 2014. — 558 с.
25. Руднев В. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
26. Саламатова М. Поэтика трагического в пьесе Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» : (на примере образа Бланш Дюбуа) // INITIUM. Художественная литература : опыт современного прочтения : сборник статей молодых ученых. — Екатеринбург : Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, 2019. — С. 136–140.
27. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.
28. Титова А. К совершенному человечеству через музыку : оперные проекты К. Штокхаузена, К. Гуйвартса и Л. Ноно // Музыка и время. — 2017. — № 10. — С. 35–43.
29. Уильямс Т. Трамвай «Желание». — М. : АСТ, 2019. — 512 с.
30. Федоренко О. Я. Цветовая символика и художественный образ : (на примере пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”») // Молодой ученый. — 2016. — № 7 (111). — С. 1176–1179.
31. Ханина Л. Оперный театр Джан Карло Менотти : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2011. — 31 с.
32. Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 2. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 89–102.
33. Чупова А. «Красавица и чудовище» Ф. Гласса: между традицией и новаторством // Музыка в пространстве медиаккультуры : сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции, 17 апреля 2020 года. — Краснодар : Изд-во КГИК, 2020. — С. 175–183.
34. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : (на материале художественного и анимационного кино) : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Ростов н/Д., 2010. — 54 с.
35. Шорникова А. Влияние документальных форм искусства на оперный театр США рубежа XX–XXI веков // Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : материалы Международной научной онлайн-конференции, 24–27 ноября 2020 года. — М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2020. — С. 531–539.
36. Шорникова А. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX — начала XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2022. — 195 с.
37. Barron J. André Previn, Whose Music Knew No Boundaries, Dies at 89 // The New York Times. — 2019. — February 19.
38. Brockes E. André Previn: “I gambled on my talent” // The Guardian. — 2018. — October 2008.
39. McKee D. A Streetcar Named Desire. André Previn // The Opera Quarterly. — 2000. — No. 16/4. — P. 718–723.
40. Döhl F. About the Task of Adapting a Movie Classic for the Opera Stage: On André Previn’s A Streetcar Named Desire (1998) and Brief Encounter (2009) // In Search of the Great American Opera: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters / eds: Frédéric Döhl & Gregor Herzfeld. — Münster, 2016. — P. 147–175.
41. Döhl F. André George Previn // Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit / ed. Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen. — Hamburg, 2012.
42. Döhl F. If the Image is valid. André Previn und die Rezeption musikalischer Diversifikation // Transformationen — Entgrenzung in den Künsten. — Bielefeld, 2011. — S. 96–113.
43. Döhl F. Brief Encounter: Zu David Leans Film (1945) und André Previns Oper (2009) // Archiv für Musikwissenschaft. — 2013. — No. 70/4. — P. 311–332.

44. *Döhl F.* André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung. — Stuttgart, 2012. — 351 s.
45. *Döhl F.* Movie for the stage? Zu André Previns Opern // Archiv für Musikwissenschaft. — 2012. — No. 69/1. — P. 51–64.
46. *Gioia T.* West Coast Jazz — Modern Jazz in California 1945–1960. — New York, 1994. — 428 s.
47. *Coward N.* Tonight At 8:30 (plays). — New York : The Sun Dial Press, Inc., 1935. — 283 p.
48. *Holland B.* Pursuing the Soul of Streetcar in Opera // The New York Times. — 1998. — September 21.

---

## *Диплом жюри конкурса*

# МУЗЫКА ДЛЯ ТЕРМЕНВОКСА: В ПОИСКАХ ОСОБЕННОСТЕЙ ТРАКТОВКИ ТЕМБРА

---

*КОЛДАНОВА Дарья Сергеевна*

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

---

### ВВЕДЕНИЕ

Категория тембра получила активную разработку в творчестве современных композиторов. Искания в этой области не смогли обойти стороной одну из главных новаций XX столетия — *терменвокс*, он и выбран в качестве **объекта исследования**. **Предметом изучения** стали варианты художественного осмысления технических возможностей терменвокса и особенностей трактовки его тембра в современной академической музыке.

В музыкальной среде интерес к инструменту возник с момента его создания: уже в 1920-е появились сначала переложения классической музыки для терменвокса, а затем и первые оригинальные сочинения. На протяжении всего XX века в разных странах формировались школы игры и исполнительские династии, появлялись модификации, расширяющие возможности терменвокса. Сегодня он привлекает внимание не только академических и неакадемических композиторов и исполнителей, но и широкий круг слушателей, о чем свидетельствует статистика интернет-запросов, в частности многочисленные просмотры YouTube-каналов известных терменвоксистов. В целом массив произведений для терменвокса, созданных к настоящему времени, достаточно велик<sup>1</sup>.

Инструмент и музыка для него сегодня изучены в неравной степени. Публикации, посвященные терменвоксу, разноплановы, в них нашел отражение широкий круг вопросов, связанных с историей создания и устройством инструмента, спецификой его восприятия в музыкальной среде. Одна из первых работ — очерк А. Дроздова (1927) — содержит субъективные впечатления о тембре, сложившиеся при посещении автором лекции-демонстрации Л. Термена [14]. Сведения о конструктивных особенностях разных моделей терменвокса, приемах игры и исполнительских школах, хронологически возникших в процессе непрерывного усовершенствования возможностей инструмента, обобщены в электронной публикации советского конструктора Л. Королёва (1997) [30]. В статье О. Гуреевой (2006) освещена история создания терменвокса, а также приведены подробные биографические материалы, связанные с жизнью и научной деятельностью Л. Термена [13]. Характеристики инструмента отражены в ряде специализированных учебных пособий и справочников: Л. Акопяна [1], И. Алдошиной [2], А. Володина [8], Л. Термена [67], J. Chadabe [80].

---

<sup>1</sup> К настоящему моменту удалось найти около 60 партитур с участием терменвокса.

Традиция изучения сочинений для терменвокса только формируется: посвященные им отечественные публикации стали появляться лишь в последнее десятилетие. В очерке А. Саржанта (2014) рассмотрены особенности нотации в ряде сочинений для терменвокса, принадлежащих отечественным авторам [59]; в работе Е. Пирыязевой (2020) проанализирована сольная пьеса Л. Кавиной с позиции претворения монодических принципов [51]. В обозначенном контексте очевидно, что обращение к произведениям для терменвокса обладает **актуальностью**.

В ситуации малой изученности музыки для терменвокса возникает потребность остановиться на проблеме художественной трактовки его тембра. Такой ракурс обеспечивает комплексный подход и позволяет, с одной стороны, поднимать вопросы органо-логического свойства, связанные с особенностями устройства терменвокса, его техническими возможностями и тембровым обликом. С другой стороны, он требует целостного анализа отдельных сочинений и помогает раскрыть потенциал инструмента в связи с особенностями индивидуального восприятия его ресурсов разными композиторами. Кроме того, в работе рассмотрены ранее не изученные сочинения. В совокупности все сказанное обеспечивает **научную новизну** данного исследования.

Работа ставит перед собой **цель** продемонстрировать тембровый потенциал терменвокса и варианты его реализации в современных академических сочинениях разного жанра и состава.

В основные **задачи** исследования входит:

- изучить литературу, посвященную терменвоксу и музыке для него;
- изучить устройство инструмента, способы звукоизвлечения на нем; выделить факторы, влияющие на тембровые характеристики;
- проанализировать избранные оригинальные сочинения, на этой основе рассмотреть «поведение» терменвокса в разных фактурных и жанровых условиях, выявить способы его взаимодействия с различными акустическими инструментами;
- проследить взаимосвязь между тембровыми и техническими возможностями терменвокса и оркестровкой, формой, мелодикой анализируемых сочинений; установить влияние данных возможностей терменвокса на специфику композиционного письма;
- выделить образные амплуа, возникающие в связи с тембром терменвокса в анализируемых образцах и связать их с объективными и субъективными акустическими характеристиками инструмента, на основе этого дать картину художественной интерпретации тембра терменвокса в рассмотренных образцах разной стилевой направленности.

Необходимым для исследования **материалом** послужила разнообразная исследовательская литература, связанная с тематикой работы:

- статьи о терменвоксе, истории его создания, конструктивных особенностях и исполнительских возможностях [7, 13, 30, 39, 68, 69–72, 83, 84, 85, 88], о музыке для терменвокса [51, 59]; публикации о специфике восприятия тембра инструмента [3, 14, 26, 46];
- работы, связанные с областью тембра в целом [24, 40, 58], акустикой и психоакустикой [2, 45, 82];
- труды, посвященные особенностям инструментовки и оркестровки [5, 6, 22, 37, 52, 73, 76];

- исследования о технике музыкальной композиции и особенностях нотации [15, 25, 36, 43, 53, 60–63];
- труды по вопросам музыкального жанра [4, 29, 32, 47, 48, 64], формы [17, 33, 34], гармонии [23], полифонии [31, 44, 74];
- публикации о тенденциях и направлениях музыки XX–XXI веков [9, 12, 50, 54, 77, 86] и стилистике конкретных композиторов [11, 28, 57]; интервью с композиторами [18–20].

Также материалом исследования стали ноты рассматриваемых в работе сочинений. Выбор произведений для анализа был определен идеей о реализации тембра терменвокса в разных фактурных и жанровых условиях и доступностью нотных и аудиоматериалов. Для подробного изучения выбраны сочинения двух отечественных авторов: пьеса *Dona nobis pacem* для двух терменвоксов и клавира (2013) Андрея Попова и цикл для терменвокса и фортепиано «Шесть переводов из Вилли Мельникова» (1996) Александра Райхельсона, а также Концерт «Восемь времен года» для терменвокса с оркестром (2011) финского композитора Калеви Ахо. Перечисленные сочинения представляют разные национальные школы и принадлежат представителям нескольких стилистических направлений, чья композиционная техника отличается. Также эти сочинения несхожи по масштабу и жанровым обозначениям. Совокупно они смогут дать общее представление о трактовке тембра терменвокса в современной музыке. Также в исследовании обзорно рассмотрен сборник произведений для терменвокса, составленный в 2009 году Антоном Ровнером [27], — в нем представлено восемь сочинений, отражающих разные подходы к инструменту.

**Методология исследования** опирается на комплексный подход, включающий исторический, аналитический и компаративный методы.

**Структура работы** содержит введение, три главы, заключение и список литературы.

## Глава 1 ТЕРМЕНВОКС И МУЗЫКА ДЛЯ НЕГО: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

### 1.1. Устройство инструмента, особенности, специфика тембра

Идеи обновления музыкального искусства, пленявшие умы и сердца музыкантов на рубеже XIX–XX веков, смогли получить особое воплощение с момента изобретения электроакустических инструментов [25]. К числу первых из них относится терменвокс<sup>2</sup>. Он был создан в 1920-х годах в Петрограде инженером Львом Сергеевичем Терменом<sup>3</sup>. Изначально этот необычный инструмент, воспроизводящий музыку буквально «из воздуха», назывался «этерон» (от англ. ether — «эфир»). Но сообщество ученых, которому Термен представил свое изобретение, окрестило его в честь создателя «терменвоксом» (от лат. vox —

---

<sup>2</sup> Первые электромузыкальные инструменты появляются приблизительно с 1920-х, кроме терменвокса, это волны Маргено (1928), траутониум Ф. Траутвайна (1930), экводин А. Володина (1935), эмиртон А. Римского-Корсакова (1935), АНС (1958).

<sup>3</sup> Биографию Термена см.: [39, 66, 68].

«голос»). Таким образом, дословно название инструмента переводится как «голос Термена».

Среди всех существующих музыкальных инструментов терменвокс, пожалуй, является одним из самых трудных в освоении. Внешне игра представляет собой движение обеих рук в воздухе, исполнителю приходится ориентироваться исключительно на собственный слух, поскольку перед музыкантом нет никаких материальных источников, позволяющих регулировать силу звука, его высоту и другие характеристики (это в первую очередь касается классической версии инструмента).

Терменвокс устроен как физический прибор. Он состоит из двух высокочастотных генераторов с антеннами: вертикальной прямой, она расположена справа от корпуса, и горизонтальной подковообразной, находящейся слева. Первая отвечает за высотное положение тона звука, а вторая — за его громкость (рис. 1).

Принцип действия инструмента основан на изменении электрического поля, возникающем вследствие перемещений человеческого тела. Своими действиями исполнитель влияет на его пространственную картину. Эти трансформации преобразуются в звуковые сигналы, тоновое выражение которых зависит от манипуляций человека: сигналы становятся выше или ниже, громче или тише в такт с его движениями.

Терменвокс уникален широтой технических возможностей. Качественный рабочий диапазон современных моделей — от пяти до восьми<sup>4</sup> октав. Строй инструмента — нетемперированный, а следовательно, создаваемый им звук имеет зонную природу. На терменвоксе можно брать как точную музыкальную высоту (это делать несколько сложнее), так и более естественное для инструмента *glissando*.

При игре на терменвоксе важна особая пластика исполнителя. Для получения нетемперированного звучания достаточно волнообразного движения ладони и предплечья рядом с правой антенной. Чтобы добиться более плавного и точного изменения высоты звука, необходима мелкая техника: ладонь правой руки нужно держать неподвижной, а все манипуляции производить только пальцами. Громкость на инструменте регулируется высотой подъема левой руки: чем выше над антенной ладонь, тем громче звук.

Приемы игры на терменвоксе схожи с теми, что используются в практике струнных инструментов. Основными штрихами являются *legato*, *vibrato* и *glissando*: именно благодаря им тембр обретает «краску» — может прозвучать тепло, равнодушно или крикливо. При использовании *staccato* и *marcato* звук электроакустического инструмента звучит несколько «плоско».

Разнообразие характера и способов звукоизвлечения на инструменте обусловлено вехами в его историческом развитии, которые сформировали несколько поколений исполнителей.

Первая школа игры была основана самим изобретателем терменвокса — Л. Терменом. На его моделях музыканты играли стоя, а звуки образовывались в результате свободного перемещения рук в электромагнитном поле вблизи двух

---

<sup>4</sup> Чаще всего на терменвоксе играют в пределах пяти-шести октав — условно от большой до третьей. Точное звукоизвлечение в субконтр- и контроктаве, а также четвертой октаве технически возможно на терменвоксе, но звуки крайних регистров не всегда четко улавливаются человеческим ухом.

металлических антенн. Такой способ игры и по сей день считается *классическим*. При одновременном задействовании обеих рук проще всего удаются «вокальные» мелодии или органичное природе инструмента *glissando*. Исполнение темперированных музыкальных фрагментов моторного характера или мелодий с большими скачками оказывается технически возможным, но затруднительным. Классическая модель терменвокса была запатентована изобретателем в 1928 году в США. Работая там, Л. Термен познакомился с одаренной скрипачкой Кларой Рокмор (*Clara Rockmore*, 1911–1998), которая заинтересовалась новым инструментом, обучилась игре на нем и стала виртуозной исполнительницей. Благодаря ее концертным выступлениям и записям терменвокс в 1920–1930-е годы приобрел известность в США, а затем и во всем мире. Другими известными учениками Л. Термена стали его дочь Наталья Термен (род. 1948), Люси Розен (1890–1968) и Константин Ковальский<sup>5</sup> (1890–1976), ассистент изобретателя, музыкант и конструктор, который основал вторую школу игры на инструменте, функционировавшую параллельно с классической.

*Терменвокс Ковальского*, разработанный к концу 1920-х, существенно отличается от первых моделей. Музыкант играет в положении сидя; правая рука задает звуковысотность перемещениями около антенны, а левая управляет атакой и затуханием звука при помощи кнопочного манипулятора, в то время как громкость звука регулируется ножной педалью. Конструктивные новации позволили исполнять на этой модели музыку в быстром темпе, а также свободно использовать важнейшие штрихи, такие как *staccato*, *pizzicato* и трели, что было затруднительно на предыдущей версии инструмента. В последующие годы К. Ковальский вместе с инженером-конструктором Львом Королёвым (1930–2012) ввели ряд усовершенствований, благодаря которым терменвокс стал еще удобнее в обращении [30]. Появился визуализатор пространственного грифа — шкала, на которой отображается высота звука, соответствующая положению правой руки. Это позволило значительно легче по сравнению с прежними моделями находить нужную ноту, что очень важно, например, при игре в ансамбле. К. Ковальский стал первым в СССР и мире концертирующим терменвоксистом и прославился виртуозным исполнением таких произведений, как «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова, «Неаполитанская песенка» П. Чайковского и др. В конце 1980-х годов Л. Королёв и Зоя Дугина-Раневская (ученица Л. Термена и К. Ковальского) основали школу игры на терменвоксе в Москве [71]. Хотя модель Ковальского не получила столь широкого распространения, как классическая, она предварила конструктивные особенности современных терменвоксов, производство которых началось в 1970-х годах и продолжается по сей день.

Экзотическим вариантом терменвокса является *Matryomin*/«Матрёмин» — разработка японского терменвоксиста Масами Такеучи<sup>6</sup>, созданная в 1999 году в сотрудничестве с Л. Королёвым. Внешне конструкция представляет собой русскую матрешку, в деревянный корпус которой заключена антенна, реагирующая на приближение или удаление от нее руки исполнителя. Так музыкант

<sup>5</sup> Подробнее о К. Ковальском см.: [69].

<sup>6</sup> Масами Такеучи (Masami Takeuchi, род. 1967) — исполнитель и педагог, создатель японской терменвокс-культуры, общества «Друзья терменвокса» и Института терменвокса Масами Такеучи. Основатель компании Mandarin Electron, производящей матрёмины (с 2003 г.) и профессиональные японские терменвоксы (с 2013 г.).

управляет высотным положением звука, но при этом не может регулировать громкость звучания. Максимальная динамическая выразительность достигается при ансамблевом исполнении, когда создается ощущение хорового пения. В настоящий момент в Японии организована целая школа игры на этой разновидности терменвокса; функционируют известные коллективы матрёминистов — «Мэйбл» и «Да» [70].

Самым распространенным терменвоксом современного типа является модель Etherwave, спроектированная американским пионером электронной музыки Робертом Мугом<sup>7</sup>. Это компактный классический терменвокс с деревянным корпусом и двумя никелированными антеннами, имеющий внешний блок питания. Инструмент синтезировал в себе особенности моделей Л. Термена и К. Ковальского: Etherwave рассчитан на игру в классическом положении стоя, но в само устройство введены регуляторы тембров<sup>8</sup>, облегчающие процесс игры и делающие звучание инструмента выразительнее.

Существуют и другие варианты современных терменвоксов. Отечественная модель Classic, разработанная А. Смирновым<sup>9</sup>, построена по классической схеме, но усовершенствована в сторону плавной регулировки тембров и увеличения мобильности динамики. Эффективный рабочий диапазон данного инструмента — 6 октав. Схожий по техническим характеристикам терменвокс T-vox tour был разработан Г. Павловым<sup>10</sup> и выпущен ограниченным тиражом. Он отличается оригинальным тембром и рекордным для терменвокса рабочим диапазоном в восемь октав. На T-vox в настоящее время играют известные виртуозы Л. Кавина и О. Ростовская.

Несмотря на активное развитие инструмента, поиск вариантов его устройства, в академической системе музыкального образования не предусмотрено государственной программы вуза или ссуза, обучающей профессиональной игре на терменвоксе. Однако в разных странах есть школы и студии, а также связанные с ними онлайн-проекты, участниками которых становятся известные исполнители-терменвоксисты, обучающие игре на инструменте всех желающих.

Сегодня ведущим в России и в мире популяризатором терменвокса является Пётр Термен (р. 1991), правнук изобретателя инструмента, композитор, исполнитель-виртуоз, преподаватель и лектор. Он развивает собственный YouTube-канал, а также крупнейший в мире портал о терменвоксе Theremin Times, где опубликованы ценные материалы<sup>11</sup>, связанные с историей инструмента и причастными

---

<sup>7</sup> Роберт Муг (Robert A. Moog, Bob Moog, 1934–2005) — американский изобретатель. В 1950-е годы создал компанию RA MOOG, специализирующуюся на производстве терменвоксов разных моделей. В 1960-х компания сделала запуск модульных синтезаторов, спроектированных Мугом.

<sup>8</sup> В устройство основной платы терменвокса введены инструментальные тембры, напоминающие звучание флейты, гобоя, трубы, валторны, скрипки и виолончели. Так собственный тембр терменвокса приобретает эффектные оттенки, обогащающие его звучание в разных регистрах.

<sup>9</sup> Андрей Смирнов (род. 1956) — изобретатель, композитор, научный сотрудник и старший преподаватель Центра электроакустической музыки Московской консерватории, основатель Термен-центра (функционировал на базе Московской консерватории с 1992 по 2012 г.).

<sup>10</sup> Георгий Павлов — инженер-акустик, муж терменвоксистки Л. Кавиной.

<sup>11</sup> Среди них статьи, аудио- и видеозаписи, воспоминания, письма и интервью, анонсы концертов и проектов и др.



к его судьбе изобретателями, исполнителями и композиторами. С 2010 года под руководством П. Термена проходит ежегодный фестиваль терменвокс-культуры «Терменология», а с 2011 года работает школа игры на терменвоксе Russian Theremin school, где осуществляется обучение в очном (курсы, занятия в студии) и дистанционном (онлайн-лекции и проекты) форматах.

Прежде ведущей многофункциональной площадкой, посвященной терменвоксу и другим электроакустическим инструментам, был Термен-центр в Москве, образованный в 1992 году группой композиторов и специалистов в области электронной и компьютерной музыки под руководством Андрея Смирнова. Проект был нацелен на изучение и пропаганду электроакустической музыки в России: в центре проходили лекции, семинары, практические занятия, а также организовывались концерты, радио- и телепередачи, посвященные современной музыке. Работа центра была приостановлена в 2012 году.

В наши дни в Европе известнейшим виртуозом терменвокса и преподавателем является внучатая племянница Л. Термена — Лидия Кавина (род. 1967); она продолжает исполнительскую династию Л. Термена и К. Ковальского. С 2007 года проживает и работает в Великобритании. В разное время в России и за рубежом под ее руководством обучались известные исполнители: М. Такэучи, Б. Буххольц, К. Эйк, О. Ростовская. Лидия Евгеньевна и ее ученики успешно ведут YouTube-каналы, где публикуются уроки игры и концертные записи. Внушительное количество просмотров и восторженных комментариев свидетельствуют о большом интересе к терменвоксу в современной слушательской аудитории.

Особенности восприятия уникального тембра инструмента определили существующие варианты его трактовки. Как уже упоминалось, терменвокс имеет особые технические настройки, которые позволяют его тембру в зависимости от разных регистров и техники игры быть довольно точно похожим в своем звучании на академические инструменты: флейту, гобой, трубу, валторну, скрипку и виолончель. Кроме того, в среднем регистре терменвокс бывает едва отличим от человеческого голоса. С другой стороны, уже в первых моделях Л. Термена у инструмента обозначился собственный тембр, который субъективно воспринимается как холодноватый, несколько металлический с плывущей интонацией. Слушатели, присутствовавшие в 1920-х на презентации изобретения, отмечали особую «краску» его звучания: «Кто-то называет терменвокс “небесным” инструментом, кто-то “сферофоном”. Поражает тембр, одновременно напоминающий и струнные, и духовые инструменты, и даже какой-то особенный человеческий голос, словно “выросший из далеких времен и пространств”...» [26].

Специфика тембра терменвокса во многом определила реакцию на него композиторов, создавших сочинения специально для этого инструмента. Подробно останавливаясь в исследовании на некоторых из них, постараемся показать особенности тембрового и художественного потенциала терменвокса и разные варианты его воплощения в современной академической музыке.

## **1.2. Художественная реализация терменвокса в музыке композиторов XX–XXI веков**

Первое оригинальное музыкальное произведение для терменвокса появилось спустя четыре года с момента создания инструмента: в 1923 году отечественным композитором А. Пащенко была написана «Симфоническая мис-

терия»<sup>12</sup> для терменвокса с оркестром, премьерное исполнение которой состоялось в Ленинграде. До этого момента репертуар для терменвокса составляли исключительно переложения классических сочинений<sup>13</sup>. Л. Термен, получив патент на электроакустическое изобретение (1925 г. — Германия и США), стал активно демонстрировать свой инструмент заграничной публике, что вскоре привело к написанию сочинений для него. Так, в 1929 году вышли в свет «Первая аэрофоническая сюита» и «Мелодия» для терменвокса и фортепиано Й. Шиллингера (США), в 1944 году — «Фантазия» для терменвокса, гобоя, струнного квартета и фортепиано Б. Мартину (Чехословацкая Республика), в 1945 году — концерт для терменвокса с оркестром А. Фулейхана (США) и др. Можно считать, что с 1930-х спорадическое обращение композиторов к новому и необычному тембру стало «модной» тенденцией.

По возвращении в СССР Л. Термен попал под арест; после окончания лагерных работ и реабилитации в 1947 году инженер продолжал находиться в творческом затишье вплоть до 1970-х. В это время новые оригинальные сочинения для терменвокса как в Советском Союзе, так и за рубежом появлялись реже. После возобновления Л. Терменом публичной деятельности в музыкальной среде возникла новая волна интереса к его изобретению. Музыка, создаваемая для терменвокса, имела разную направленность — как академическую (традиционную и авангардную), так и экспериментальную; отдельно можно отметить широкое применение терменвокса в сопровождении видеоряда — оно переросло в длительную тенденцию у кинокомпозиторов XX — начала XXI века. К редкому тембру обращались авторы разных поколений, стилевых ориентиров и географической принадлежности (наибольшее количество сочинений написано композиторами в тех странах, где есть школы игры на терменвоксе и талантливые исполнители: в СССР и далее в России; в США, Германии и Японии). Жанровый состав репертуара для терменвокса в основном был и остается традиционным. Количественно в нем преобладают инструментальные пьесы, часто программные; несколько реже встречаются крупные полотна — сонаты и концерты (перечень сочинений для терменвокса см. в приложении).

В произведениях используются разные инструментальные составы. С одной стороны, композиторы сочетают терменвокс с *академическими инструментами*. Варианты организации могут быть следующими:

- дуэты — И. Шиллингер *Mouvement électrique et pathétique* для терменвокса и фортепиано; Л. Кавина *Suite* для терменвокса и фортепиано и др.;
- трио — В. Белунцов «Фантазия» для терменвокса, ксилофона и фортепиано; А. Ровнер *Three-cornered hat* для терменвокса, фагота и безладовой гитары и др.;
- камерные ансамбли — К. Вулф *Exercise 28* для терменвокса, скрипки, валторны и контрабаса; И. Юсупова «Прекрасные терменвоксы в прекрасных амбиентах» для двух терменвоксов и камерного ансамбля и др.;

---

<sup>12</sup> Партитура сочинения была утрачена в 1924 году после двух исполнений произведения в Ленинградской филармонии. В 2020 году, спустя почти сто лет, реконструировать партитуру по клавирным рукописям удалось О. Ростовской, и произведение А. Пащенко вновь прозвучало в стенах Санкт-Петербургской филармонии [56].

<sup>13</sup> Традиция делать переложения известных сочинений для терменвокса соло или с аккомпанементом других инструментов существует и сегодня.

- большой инструментальный состав — С. Нестерова фантазия «Солярис» для терменвокса, фортепиано и струнного оркестра; М. Шмотова «Гимн» для оркестра русских народных инструментов, терменвокса, органа и вибратона и др.

Встречаются сочинения для терменвокса соло (Л. Кавина «Монолог») или ансамбля терменвоксов (П. Грейнджер Free Music № 1 для четырех терменвоксов и Free Music № 2 для шести терменвоксов), а также произведения, в которых электроакустический инструмент выступает в ансамбле с голосом (Р. Крам «Вальс-карнавал» для четырех голосов а капелла и терменвокса; Л. Кавина In Whims of the Wind для терменвокса, сопрано и фортепиано; фрагментарно — К. Ахо Концерт для терменвокса с оркестром «Восемь времен года»).

С другой стороны, в составах сочинений звучание терменвокса может сочетаться с менее традиционными в тембровом отношении инструментами или «готовым» музыкальным материалом (С. Крейчи «Исповедь», «Погружение» и «Размышление» для терменвокса и синтезатора АНС; И. Юсупова «Китеж-19» для терменвокса и фонограммы и др.).

В связи с богатыми техническими и акустическими возможностями терменвокса в музыкальной практике сложились два варианта его трактовки. Один из них нашел широкое распространение еще при жизни Л. Термена. По первому образованию он был виолончелистом. Вероятно, поэтому и терменвокс он понимал преимущественно как некую разновидность одноголосного мелодического «темперированного» инструмента<sup>14</sup>. Точка зрения Л. Термена, его авторитет повлияли на многих музыкантов, также стремящихся показать способность терменвокса быть темперированным. В самых известных записях игры на нем, принадлежащих самому изобретателю инструмента, а также выдающимся исполнителям (К. Рокмор, Л. Кавиной, П. Термену и др.), звучат переложения классических произведений, где терменвокс воспроизводит кантиленную одноголосную мелодию<sup>15</sup>.

В оригинальных сочинениях для терменвокса в темперированной версии (как в ранних, так и в современных) прежде всего раскрывается мелодическое красноречие тембра; в качестве примеров назовем пьесу советского и американского композитора И. Шиллингера «Мелодия» для терменвокса и фортепиано (1929), цикл для терменвокса и фортепиано японского автора Юна Ямамото «Роза для Экклезиаста» (2005), пьесы виртуозной терменвоксистки и композитора О. Ростовской «Букет сирени» для терменвокса и фонограммы, «Свечение» для терменвокса и синтезатора АНС и др.

Параллельно с этим в художественной среде формировался иной взгляд на предназначение инструмента. Многие передовые музыканты XX века были не согласны с тем, что на терменвоксе — инструменте будущего — исполняют музыку прошлого. С такой позиции критиковал Л. Термена Дж. Кейдж. Он писал: «Большинство изобретателей электронных музыкальных инструментов пытались

---

<sup>14</sup> Хотя его взгляд на судьбу инструмента был шире. Л. Термену виделось возможным создать «оркестр» терменвоксов, который сможет полностью заменить собой все существующие акустические инструменты, но замыслу не удалось осуществиться из-за отъезда Л. Термена из Америки и его скорого ареста в СССР.

<sup>15</sup> Это «Вокализ» С. Рахманинова, «Лебедь» К. Сен-Санса, Ave Maria Ф. Шуберта. Ссылки на некоторые из записей: [https://www.youtube.com/watch?v=B0\\_KGGxFzso](https://www.youtube.com/watch?v=B0_KGGxFzso); <https://www.youtube.com/watch?v=MKzQMsNp2PY>.

имитировать инструменты XVIII и XIX веков, так же как ранние автомобильные дизайнеры — копировать кареты. Новакорд и соловокс служат примерами такого желания скорее имитировать прошлое, чем конструировать будущее. Когда Термен создал инструмент с совершенно новыми возможностями, терменвоксисты старались сблизить его звучание со звучанием какого-либо привычного инструмента, играя на нем шедевры прошлого приторно сладким вибрато с большим трудом... Терменвоксисты же действуют как цензоры, извлекая только то, что, по их мнению, нравится публике. Нас оградили от новых звуковых экспериментов» [24]. Второй вариант трактовки инструмента — *нетемперированный*, или *сонорный*, — в большей степени соответствует его электроакустической природе. В этом случае на терменвоксе воспроизводятся глиссандирующие звучности, трели и кластеры импровизационного характера. Изначально нетемперированная игра встречалась в прикладной сфере. Например, в киномузыке такие возможности инструмента используются для создания различных звуковых эффектов, как натуралистичных (пение птиц, свист ветра), так и фантастических (космических, потусторонне-мистических, «волшебных» звуков). Среди известных фильмов, в музыкальном сопровождении которых использован терменвокс, отметим советские и американские картины: «Одна» (1931, композитор Д. Шостакович), «На семи ветрах» (1962, композитор К. Молчанов), «Большое космическое путешествие» (1975, композитор А. Рыбников), «Марс атакует!» (1996, композитор Д. Эльфман) и др. По мнению О. Соколова, «с видеорядом музыкальный комментарий чаще связывается по принципу контрапункта, внушая зрителям то, что они не видят непосредственно на экране, — некий подтекст картины, ее эмоциональную атмосферу» [64]. В приведенных примерах нетемперированная трактовка терменвокса имеет ярко выраженный звукоизобразительный характер, усиливая эмоциональное восприятие увиденного на экране.

В области чистой (автономной) музыки сонорная трактовка терменвокса зарождается во второй половине XX века и закрепляется на рубеже XX и XXI веков. В качестве нетемперированного инструмента терменвокс выступает в авангардных сочинениях (Г. Диас-Херес *In Whims of the Sea* для виолы д'амур и терменвокса; Л. Кавина *In Whims of the Wind* для терменвокса, сопрано и фортепиано; В. Комаров *Voice of Theremin* для терменвокса и ленты и др.); а также в концертах известных исполнителей, содержащих элементы импровизации (К. Эйк для голоса и терменвокса, П. Термена и А. Ахмедеева для терменвокса и ханга и др.).

Также появляется немало сочинений, соединяющих два подхода к инструменту, где нетемперированные фрагменты включаются в традиционную партитуру, ориентированную на звучания с точной фиксацией высоты (А. Райхельсон «Обратное движение» и «Круг» для терменвокса и органа, В. Белунцов «Угасающий свет» для терменвокса и фортепиано; к этой же группе принадлежат и сочинения, проанализированные далее).

Комплексное впечатление об оригинальном репертуаре для терменвокса и его свойствах может дать сборник камерных сочинений, вышедший в 2009 году в издательстве «Композитор». Эта первая в России и в мире публикация такого рода появилась по инициативе композитора А. Вустина (1943–2020) [27]. В предисловии музыковед Ю. Дмитриюкова отмечает, что пьесы, включенные в издание, написаны в течение последних двадцати лет и представляют разные инструментальные составы, музыкальные стили и техники.

Среди авторов сборника не только собственно композиторы, пишущие в любом жанре и для любого инструментального состава, но и композиторы-исполнители, создающие опусы для своего инструмента, — терменвоксистки Л. Кавина и О. Ростовская, память пластических и акустических ощущений которых позволила показать многогранные технические возможности и выразительные качества инструмента.

Сочинение Л. Кавиной «Монолог» (1995) — единственное в сборнике произведение для терменвокса соло, обладает особой мелодической пронзительностью<sup>16</sup>. Близким ему по духу высказывания стало неоромантическое сочинение В. Белунцова «Угасающий свет» для терменвокса и фортепиано (1986), наполненное изящными поэтическими оттенками. Другие произведения формируют «авангардную» группу.

В опусе В. Николаева «19 пик» для терменвокса и струнного квартета (1999) использовано микрохроматическое письмо, которое откликается нетемперированной природе терменвокса. Две пьесы для терменвокса и органа А. Райхельсона — «Обратное движение» и «Круг» — образуют мини-цикл, демонстрирующий две философские концепции строения мира — линейную и циклическую. *Suonare* для терменвокса и органа О. Ростовской понимается автором как особый индивидуальный жанр, в котором заложена бинарность на разных уровнях организации музыкальной ткани; партия терменвокса изложена в импровизационной манере, сочинение изобилует кластерами и глissандо. «Движение в воздухе» для терменвокса и кларнета (1999) А. Ровнера — сочинение, написанное для виртуозной исполнительницы Л. Кавиной, имеет «говорящее» название, передающее суть игры на терменвоксе. А. Ровнер также является автором послесловия к сборнику; в нем он кратко повествует о судьбе терменвокса от времени его создания до наших дней и объясняет свою точку зрения, почему инструмент интересен композиторам и исполнителям в современном музыкальном пространстве.

Изначально партия терменвокса фиксировалась средствами традиционной нотации (с точным указанием высоты и длительности). Но проникновение в репертуар инструмента сонорных звучаний, ставшее регулярным начиная с 1980-х, привело к использованию нетрадиционных элементов. В пьесах сборника А. Ровнера используются разные виды нотации: традиционная, графическая и своего рода полипараметровая (совмещающая в себе свойства разных типов), применяемые в зависимости от трактовки терменвокса и других инструментов в составе сочинений. В целом, отклонения от привычного способа записи музыки, встречающиеся в сборнике, можно объединить в несколько групп. Во-первых, в нем мы находим сумму приемов, реагирующих на *отказ от точной звуковостности*. Это всевозможные виды *glissando*:

- плавное восходящее и нисходящее в пределах заданного диапазона (рис. 2);
- раскачивающееся волновое внутри заданных тонов (в данном случае обрисовывающих  $U_{m_{53}}$ , рис. 3);
- в приблизительно заданном диапазоне (рис. 4);
- изначально ограниченное указанным диапазоном, а затем переходящее в свободную от высотных и ритмических границ импровизацию (рис. 5).

<sup>16</sup> Анализ этого сочинения произвела Е. Пирязева [51].

Фрагментарно в пьесах сборника присутствует микрохроматика и характерные для нее знаки (рис. 2, б), а также встречаются подобию кластеров<sup>17</sup> разных типов [15]:

- «кластерные линии» (рис. 7);
- россыпь (рис. 8);
- сплошная тянущаяся кластерная линия (рис. 9);
- отказ от высоты при сохранении ритмической группировки (рис. 7).

Есть изменения, связанные со *временем*: отказ от метрической сетки (рис. 7, 10) или от ритма при сохраняющейся звуковысотности (рис. 11). Частично здесь задействованы особенности нотации, применявшейся в электронной музыке. Так, пьеса В. Николаева «19 пик» демонстрирует поиск способа нотации, отвечающего природе электроакустического инструмента. Название отражает структуру мелодической линии сочинения: изложенная в солирующей партии тема представляет волнообразный рисунок с 19 кульминационными пиками. Для ее фиксации композитор использует векторную графику, разделяя два параметра — высоту и громкость звука (звуковысотная линия дана в виде кривой, фиксирующей характер движения мелодической волны в определенном диапазоне; динамика изображена в виде треугольников разной конфигурации: их широкая часть обозначает максимальную громкость, узкая — минимальную); музыкальный материал струнного квартета нотирован микрохроматически (рис. 12). Использование векторной графики не является изобретением — ранее такой способ нотации был применен К. Штокхаузенем в «Электронных этюдах». При кажущейся непривычности такой способ нотации весьма органичен для терменвокса — он реагирует на природу звукообразования и звукоуправления на инструменте (терменвокс имеет две антенны, каждая из которых связана со своим параметром звучания — высотой и громкостью), а также отзывается его электронной природе, предрасположенности к микротемперации и глиссандированию.

Кроме того, указанный в сочинении размер 4/4 условен, исполнители ориентируются не на него, а на координаты реального времени: изложение материала регулируется секундной сеткой, указанной в партитуре, что свидетельствует о флуктуационной нотации (рис. 13).

Особенности нотации сочинений для терменвокса, вошедших в сборник А. Ровнера, обзорно рассмотрены в статье А. Саржанта [59]. Автор отмечает, что способы фиксации музыкального материала тесно связаны с техническими параметрами инструмента и приемами звукоизвлечения на нем: «...важными свойствами терменвокса, определяющими специфику его репертуара, становятся: 1) непрерывная звуковысотность (и “естественная” импровизационность); 2) vibrato, легко доступное обеим рукам исполнителя; 3) возможность быстрой и точной смены нюансировки» [Цит. по: 59, с. 24].

Подводя итог всем наблюдениям, можно констатировать, что массив оригинальных сочинений, формировавшийся с момента создания терменвокса до сегодняшнего дня, демонстрирует варианты разных подходов к особенностям инструмента. Имея богатый спектр технических и акустических возможностей,

---

<sup>17</sup> Терменвокс — одноголосный инструмент, и на нем невозможно сыграть кластер в традиционном понимании, но можно добиться эффекта кластерного звучания, когда образуется масса близко расположенных в сонорном поле звуков, сливающихся в моменте звучания.

терменвокс легко реализуется в условиях как традиционного, так и новейшего композиционного письма.

## Глава 2 ТЕРМЕНВОКС В УСЛОВИЯХ АНСАМБЛЕВЫХ СОЧИНЕНИЙ МАЛЫХ ФОРМ

### 2.1. *Dona nobis pacem* для двух терменвоксов и клавира Андрея Попова: опыт сакрализации тембра

Творчество Андрея Геннадиевича Попова (род. 29 сентября 1966 г.) — одного из представителей музыкального постминимализма в России — многогранно. Композитор отдает предпочтение инструментальному письму, хотя имеет опыт работы с оперой и камерной вокальной музыкой. Также среди опусов можно выделить линию экспериментальных сочинений<sup>18</sup> и произведений, связанных с духовной тематикой<sup>19</sup>.

Как и многие современные авторы, А. Попов испытывает особый интерес к красочным тембрам и тембровым сочетаниям; в этой связи его неоднократное обращение к терменвоксу выглядит закономерным. Как правило, сочинения, написанные для редко применяемых на практике музыкальных инструментов<sup>20</sup>, возникают в результате сотрудничества композитора и исполнителя. Так, произведения А. Попова для терменвокса были написаны для крупнейших в России и мире исполнительниц — уже упоминавшихся ранее О. Ростовской и Л. Кавиной.

Именно исполнители на терменвоксе, как никто другой, чувствуют особенности уникального тембра и выражают свои ощущения, связанные с его характеристиками. Так, Пётр Термен отмечает: «Мне кажется, что и терменвокс, и орган — это очень вселенские, можно сказать, очень загадочные инструменты. Иногда говорят, что “космические”, но не в прикладном фантастическом смысле, а как нечто более глубокое» [46]. По-видимому, мистические обертоны в звучании терменвокса оказались восприняты и А. Поповым, который впервые обратился к нему в 2011 году в пьесе «О лесе, темном лесе» для терменвокса и фонограммы (2011). Она задала вектор ряду последующих опусов: «Ветер с востока» для терменвокса и фортепиано (2012); *Dona nobis pacem* для двух терменвоксов и клавира (2013); «Мелопея» для терменвокса и фортепиано (2019). Композитору, чуткому к тонким и созерцательным поэтическим образам (что можно понять даже исходя из названий сочинений), оказался близок загадочный и глубокий тембр терменвокса. Его трактовку покажем на примере *Dona nobis pacem*.

Заголовок отсылает к жанру католической мессы [74], фразой «*Dona nobis pacem*» завершается молитвословие *Agnus Dei*, во время исполнения которого

<sup>18</sup> В них А. Попов работает с новыми формами звучания, привлекает необычные тембры и связанные с ними техники, академический и электроакустический инструменты, академический инструмент в нетрадиционной трактовке.

<sup>19</sup> Для сочинений духовного характера автор использует как религиозные сюжеты, так и оригинальные канонические тексты (православные и католические).

<sup>20</sup> Кроме терменвокса, А. Попов обращается к тембрам вибратона, мандолины, органа, маримбы, электрогитары, цимбал и других инструментов, редко применяемых в академической музыке.

происходит таинство причащения Тела и Крови Христовой. Богослужебный текст состоит из троекратных прошений, два из которых — о спасении и третье — о даровании мира; он не только заключает в себе просьбу, идущую от человека к Богу, но и символизирует снисхождение Божьего благословения как на большой земной мир, так и на внутреннюю мир отдельной человеческой души.

Молитвословие *Dona nobis pacem* обрело черты самостоятельного жанра сначала в рамках богослужебной традиции, обособившись от более крупной части *Agnus Dei*, а затем и за пределами церковной ситуации. Так, на этот текст в разное время была написана светская музыка сакрального содержания, не предполагающая исполнение в церкви: *Dona nobis pacem* Э. Грига для смешанного хора а капелла (1862), Г. Уствольской для флейты пикколо, тубы и фортепиано (1971), М. Рихтера (2014) и др. Сочинение А. Попова продолжило данную традицию.

Любая молитва предполагает взаимодействие человека и высших сил. Как представляется, А. Попов выбирает для своего сочинения такой инструментальный состав и музыкальный материал, которые способствуют передаче состояния пребывания в двух пространствах — земном и небесном. В музыке *Dona nobis pacem* оно ощутимо благодаря контрасту партий клавира<sup>21</sup> и пары терменвоксов: они имеют различную фактурную организацию и материал. Пласты, связанные с исполнительскими партиями, с одной стороны, взаимодействуют между собой, а с другой — существуют в разных плоскостях и развиваются автономно (их возможно уподобить горнему и дольнему мирам).

Организация нижнего пласта (он связан с партией клавира) определяет контуры целого. Произведение имеет трехчастную планировку, в которой крайние части построены на исходном материале, а средняя — на ином; они выполняют функции экспозиции (тт. 1–24), развития (тт. 25–45) и репризы (тт. 46–55).

Паттерн, лежащий в основе первой части, занимает три такта и заключает в себе троекратное повторение аккордовой последовательности<sup>22</sup> (рис. 14). Ее музыкальное содержание многозначно. Гармония исходного паттерна представлена исключительно трезвучиями, функциональные связи между которыми ощутимы, но ослаблены, что делает аккорды равноправными. Несмотря на ключевой знак, указывающий на F-dur или d-moll, выделить устой затруднительно. Следовательно, гармоническое оформление имеет модальные черты, благодаря которым звучание приобретает молитвенный аскетичный характер с оттенком архаики. Вместе с тем простота гармонических средств, их типизированность соответствуют эстетике минимализма, а создаваемое в изложении гармоническое качество можно уподобить *статической* тональности, характерной для минималистических сочинений [23].

Всего в первой части паттерн проводится восемь раз: дважды в своем первоначальном метре, затем начинает изменяться в сторону поэтапного укрупнения, прибавляя с каждым проведением по одной доле и постепенно доходя до размера  $14/4$ . Следовательно, одним из приемов развития паттерна здесь выступает *аддичия*. Наряду с ней наблюдаются следующие изменения:

<sup>21</sup> Авторское обозначение «клавир» заставляет задуматься о смысле, вложенном в него. Вероятно, оно указывает на родовое наименование группы инструментов и ориентирует нас на музыку барокко, в которой так обозначались все клавишные от органа до клавесина.

<sup>22</sup> В этом можно видеть параллель со структурой молитвословия *Agnus Dei*.



- постепенно нарастает плотность аккордов: от т. 13 охват голосов разрастается с четырех до шести (при этом склад по-прежнему остается трезвучным), а с т. 19 — до восьми голосов, образующих септаккорды, нонаккорды и аккорды с внедренными тонами;
- паттерн выходит из нижнего регистра в верхний (с т. 13, затем с т. 19);
- музыка проходит путь крещендирования от *p* до *f*.

В т. 25 начинается средняя часть, структура и содержание которой переключаются с экспозицией (рис. 15).

Приемом преобразования материала в этой части вновь выступает аддиция с постепенным укрупнением метра от  $\frac{6}{4}$  до  $\frac{12}{4}$ . Различия между клавириными паттернами первой и средней частей выявляются преимущественно в интонировании. Плавное движение, параллельные консонантные ходы фактурных голосов, средний регистр (хоровой диапазон) и спокойная динамика второго паттерна указывают на вокальный тип интонирования. Первый же паттерн имел инструментальный характер звучания, который создавало чередование плотных аккордов с кварто-квинтовыми ходами баса в низком регистре. Вследствие нарастания фактурной плотности в развитии второго паттерна (тт. 40–45) вокальная природа средней части будет постепенно ослаблена.

Реприза (от т. 46) возвращает материал первой части и становится итогом развертывания формы, ее кульминацией. Характер воспроизведения исходного паттерна говорит о динамизации композиционного процесса: паттерн появляется в усеченном до одного такта масштабе, отчего смена метра при его повторе интенсифицируется и начинает происходить не через три такта, как было в двух предыдущих частях, а ежетаково. Кроме того, вместо аддиции к исходному материалу применяется *субтракция*. Паттерн первой части в репризе появляется в метрическом оформлении, близком к достигнутому в ходе развертывания экспозиционного этапа формы: он излагается на  $\frac{12}{4}$ . Пройдя восемь повторений, за счет последовательного усечения долей его размер постепенно уменьшается до  $\frac{6}{4}$  (в тексте этот метр записан как  $\frac{3}{2}$ ). Усечение такта ведет к уменьшению материала (с 24 тактов до 10). В итоге между крайними частями возникают зеркально-симметричные отношения: реприза проводит композиционный процесс первой части в обратном порядке, возвращая паттерн к исходным значениям.

Теперь рассмотрим закономерности развития в дуэте терменвоксов. Солисты вступают в т. 4 и поначалу образуют между собой «дуэт согласия». Ведущей интонацией их высказывания становится плавное секундное покачивание, создающее умиротворяющий и убаюкивающий характер — вокальная природа верхнего пласта контрастирует инструментальности паттерна в клавириной партии. Если развитие фактуры нижних голосов регулировалось минималистическими приемами, то в верхнем пласте действуют иные средства, которые восходят к принципам организации полифонической музыки разного времени.

В первой части господствует имитационная полифония (простые имитации и неточные канонические секвенции). Вместе с полифонизацией фактуры в дуэте солистов нарастает динамическое напряжение и меняется регистр, устремляясь в молитвенном воздыхании вверх; в т. 10 появляется новый триольный ритм, который создает контраст к дуольности нижних голосов, помогая большему обособлению фактурных пластов. Реакцией на эти изменения становится стремление клавира «догнать» восходящий дуэт солистов. Как уже отмечалось, с т. 13 в клавириной партии нарастает плотность фактуры, а регистр меняется с ниж-

него на средний. Такое взаимодействие пластов может быть обусловлено двумя причинами: акустической (если бы регистрово клавишные паттерны оставались неизменны, они бы затихли и окончательно «погасли» на фоне выразительного мелодического развития терменвоксов) и образной (исходя из эмоционального восприятия программного заголовка, можно предположить, что верхний пласт фактуры подобен небесному миру, где пребывает Бог и ангелы — их дивное пение пытается передать дуэт терменвоксов, а нижний пласт олицетворяет земной мир — в нем люди не могут прикоснуться к небесам, но смотрят вверх с надеждой и пребывают в усердной молитве, стараясь быть как можно ближе к Богу).

«Колоратурный» характер мелодического движения верхних голосов (с т. 13) напоминает юбилеи, создавая аллюзию к духовной музыке далекого прошлого, в частности к аллилуариям<sup>23</sup>. В совокупности с партией клавира в этот момент возникает яркий антифонный эффект, подобный тому, что происходит во время богослужения между хором и священнослужителями.

До т. 16 оба терменвокса воспроизводили мелодии, имеющие в партитуре точную звуковысотную фиксацию. Затем в их партиях возникает *glissando*, раскрывающее *нетемперированный* потенциал инструментов. Глиссандирование не меняет интонационной природы верхнего пласта, оставаясь вполне вокальным, плавно и естественно скользящим в среднем и высоком регистрах, доступных для пения сопрано и меццо-сопрано.

С наступлением второй части партия терменвоксов появляется с новым музыкальным материалом и приемом игры *staccato*. Акустически его звучание здесь похоже на *pizzicato* скрипки. Прерывистая и скупая мелодическая линия, в особенности в первой из партий, отсылает к полифонической технике гокетирования<sup>24</sup>. Так, жанровый прообраз второй части остается по-прежнему вокальным, но имеет иные характеристики, чем в первой. Изменения в верхнем пласте противоположны процессам, происходящим в нижних голосах. Как уже упоминалось, в средней части их материал стал более кантиленным, следовательно, соотношение двух фактурных пластов осталось контрастным (*рис. 16*).

Появление репризы в партии солистов готовится заранее: в т. 37 у второго терменвокса возникает мелодия, похожая на ту, что открывала первую часть, хотя по-настоящему этот раздел наступит лишь в т. 46. В его основе лежит материал из первой части, в который включено глиссандирование. Фактурные взаимоотношения верхнего и нижнего пластов в репризе иные, чем в предыдущих частях: партии терменвоксов меняют регистровое положение с высокого на среднее, постепенно сближаясь с тесситурой нижних голосов и сливаясь с ними в единый звуковой пласт, — так в завершении сочинения наступает некий момент «разрешения» молитвы, выхода к точке покоя.

Художественное содержание, медитативный характер *Dona nobis pacem* и сумма использованных приемов, позволяет отнести сочинение к линии *сакрального минимализма*. В этом опусе мы отметили соединение минималистических средств (это репетитивность, аддиция, субстрация, опора на элементарный материал) и приемов, восходящих к полифонической музыке далекого

<sup>23</sup> Аллилуарий — хвалительный жанр богослужебной музыки, для которого характерны длительные выразительные распевы в высоком регистре на словах «аллилуйя».

<sup>24</sup> Гокет — техника многоголосной композиции в музыке XIII–XIV веков. Расцвет гокета в западноевропейской музыке наступил в период *Ars antiqua*, в XIII веке [31].

прошлого (использование имитационных техник, гокетирования, юбилейных распевов; модальной гармонии).

Сочетание музыкальных процессов разного качества в *Dona nobis pacem* наблюдается и на уровне устройства всей композиции. Имея три раздела, взаимоотношения которых указывают на сложную трехчастность, музыка воплощает в себе статичный монообраз, не соответствующий сложной форме. Постепенное погружение в молитвенное состояние и длительное пребывание в нем более всего отвечает ресурсам *континуальной формы* [17].

Наконец, композиция *Dona nobis pacem* основывается на контрапункте двух пластов, нижний из которых более стабилен и устойчив, а верхний — мобилен и подвижен. Благодаря этому форма сочинения близка вариациям на *basso ostinato*. В пьесе выражена и такая характерная для этой формы особенность, как несовпадение границ в двух фактурных пластах. Музыка дуэта терменвоксов, с одной стороны, поддерживает структурирование по три такта, которое отвечает минималистическому оформлению нижнего пласта и ритму происходящих в нем обновлений; с другой стороны, развитие верхних голосов объединяется в несколько волн, приводящих к глиссандирующим построениям (первая из них — от т. 4 до т. 16, вторая — от т. 19 до т. 22, третья — от т. 28 до т. 40, четвертая — от т. 43 до т. 46). Выявлению воолнообразного развития помогает комплекс средств: учащение ритмической пульсации, постепенное диминуирование, расширение диапазона звучания и нарастание динамики.

Вариации на *basso ostinato* относятся к числу форм, в которых выражен принцип *единовременного контраста*<sup>25</sup>. Сложившись в полифонической музыке как средство усиления выразительности и эмоциональной наполненности, он проявился в музыке Палестрины, Генделя и др., но самые яркие и гениальные его образцы представлены в сочинениях Баха. В руках А. Попова этот принцип получает индивидуальную трактовку и служит одним из главных средств в передаче взаимного сосуществования двух миров — горнего и дольного.

Отдельного внимания заслуживает разговор о трактовке тембра терменвокса в рассматриваемом опусе. В *Dona nobis pacem* инструмент привлечен для олицетворения иного и непостижимого мира. Случайно ли это? По-видимому, нет. Терменвокс воспроизводит синтезированный звук неакустической природы, его звучание может восприниматься как отрешенное, надличностное, нечеловеческое и связываться с сакральными и мистическими образами. Причем собственные качества тембра позволяют задавать, *режиссировать* воплощаемое содержание еще на прекомпозиционной стадии. Вероятно, так и произошло в случае с *Dona nobis pacem*, где качества тембра предопределили жанр произведения, его композиционные особенности и образный строй.

Попытаемся интерпретировать анализируемый нами музыкальный материал на основе существующих в музыкальном наследии вариантов запечатления образов, связанных с духовным сюжетом. Умиротворяющие парящие мелодии двух терменвоксов в высоком регистре можно сравнить с совершенным пением небесных бесплотных сил. Музыка клавирного нижнего пласта — преимущественно низкий регистр, плотные аккорды и малая степень интонационной вы-

<sup>25</sup> Понятие «единовременный контраст» было обозначено Т. Ливановой [34], а затем получило обстоятельное разъяснение в статье Е. Назайкинского [47], где ученый предлагает заменить термин на более однозначный по своим коннотациях — «контраст в одновременности».

разительности — говорит о земном пении, олицетворяя образ церковного хора, исполняющего молитвословия мессы.

Таким образом, *Dona nobis pacem* расет отражает рефлексии на вечную тему взаимоотношений человека и Бога. Размышления о жизни и смерти, грехе и раскаянии, вере и надежде никогда не потеряют актуальности для художника и для простого человека. Обладая знаками своего времени, сочинение А. Попова повествует о тех же переживаниях, что и в прежние времена, — о непреходящем стремлении к свету через общение с высшими силами.

## 2.2. Взгляд на тембр терменвокса в цикле Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова»

Музыка, написанная для терменвокса в последние десятилетия, тем или иным образом связана с новейшими техниками композиции и индивидуальными способами работы с ними. Одним из сочинений, демонстрирующих изобретательность музыкального языка рубежа XX–XXI веков, стал цикл Александра Райхельсона<sup>26</sup> «Шесть переводов (пьес) из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано (1996). Произведение возникло в то время, когда композитор работал в Термен-центре. В этот же период А. Райхельсон создал еще один цикл пьес — для терменвокса и органа и посвятил его Л. Кавиной.

Круг сочинений А. Райхельсона охватывает разные музыкальные направления. Своеобразной нитью, объединившей его творческие искания, стало трепетное отношение к литературному слову и его претворению в музыку. А. Райхельсон начинал свой композиторский путь во время сотрудничества с радио «Эхо Москвы». С 1991 по 1995 год каждые две недели он вел литературные программы, которые отличались от других информационных передач своей художественностью и музыкальностью. В эфире звучали в том числе и собственные композиции А. Райхельсона. В эти годы он создал несколько необычных сочинений («Эллипсис», «Вариации» и «Интермеццо»), зафиксированных при помощи слов, но по своей сути являющихся музыкальными: их нужно было не прочитывать, а слушать — они не нуждались в истолковании и переводе, как обычные литературные тексты; художественная выразительность и смысл композиций раскрывались в процессе звучания. Формы сочинений также были музыкальными. Автором был поставлен эксперимент: он предложил прослушать данные композиции (в которых звучит русская речь) нескольким носителям разных языков — оказалось, что каждый из них понял замысел произведений. После этого А. Райхельсон создал ряд камерно-вокальных опусов на выразительные лирические тексты: цикл пьес на стихи К. Бальмонта и Г. Тракля для двух сопрано и баритона (баса); «Лунное» для высокого голоса на стихи Н. Тэффи; вокальный цикл для баса на стихи немецких поэтов; вокально-фортепианное сочинение «11» на слова Бонифация для двух сопрано, баритона и двух фортепиано; вокальный цикл для баритона «Псалмы Давида для пения». Некоторые сочинения были написаны на собственные литературные тексты композитора («Там нет земли...» для фортепиано и электроники; пьеса № 3 из цикла «Три пьесы для флейты соло» и др.).

<sup>26</sup> Александр Владимирович Райхельсон (род. 1969) — пианист, композитор, преподаватель. Подробнее о нем см.: [38, 55].

Одним из способов авторской «переработки» вербального текста в музыкальный является техника *криптофонии*, к которой А. Райхельсон обращается систематически: с нею связаны пьеса «Возвращение» для двух скрипок и электроники (1999), пьеса № 3 из цикла пьес для флейты соло (1995), Фуга из цикла «Шесть предпочтений» для органа соло (2001), сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники (2011), пьеса «Там нет земли...» для фортепиано и электроники (2021). Особняком в этом ряду сочинений стоят циклы *переводов* с указанием первоисточника: «Семь переводов из В. Хлебникова» для фортепиано и «Шесть переводов из В. Мельникова» для терменвокса и фортепиано — сами названия этих произведений говорят об использовании композитором письма, при котором реализуется идея межсемиотического перевода из одной знаковой системы (язык) в другую (музыка).

Криптофония<sup>27</sup> зародилась в рамках течения концептуализма<sup>28</sup> 1980-х. Для него характерно усиление роли вербального начала, изобретение оригинальных творческих идей парамузыкального свойства, поэтому партитуры концептуальных сочинений нужно не только слышать, но и видеть — часто нотный текст приобретает специфические черты.

Как указывает в своих статьях И. Сниткова, криптофония — это техника музыкальной композиции, заключающаяся в последовательном перекодировании словесного текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых или иных соответствий [60, 61]. Обоснование криптофонии и ее характерные особенности развернуто представлены также в статье Р. Потапкиной [53]. По ее мнению, в процессе создания криптофонического сочинения можно выделить три основных этапа:

- 1) выбор *уртекста* (в его функции выступает тот или иной внемузыкальный источник);
- 2) выбор способа *кодировки/шифровки* уртекста в музыкальное звучание;
- 3) творческая переработка *уртекста* в конкретное сочинение, которое, согласно Р. Потапкиной, представляет собой *шифротекст*.

Из них только последний связан с композиционной стадией, остальные относятся к прекомпозиционному этапу.

Чаще всего в качестве *уртекста* избирается литературный источник. В зависимости от идейной установки композитора он может быть поэтическим (И. Юсупова «Откровения Эмили» на стихи Эмили Дикинсон; А. Райхельсон «Там нет земли...» для фортепиано и электроники) или прозаического свойства (И. Соколов «Волокос», «Письмо Кейджу» на собственные тексты). Нередко текст обладает определенной жанровой природой (это письма, статьи, религиозные проповеди, псалмы, эпитафии, шарады и загадки и т. д.). Наконец, его могут отличать развернутые (С. Загний «Главная тема» на текст газетной статьи) или краткие масштабы (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова», № 5).

<sup>27</sup> Термин принадлежит композитору С. Невраеву, который впервые использовал его в своем комментарии к сочинению «Чувствительные оды» (1991).

<sup>28</sup> По определению основоположника московского концептуализма Д. Пригова: «Концептуализм основным своим содержанием... объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии» [54].

Обобщение аналитических наблюдений, выполненных разными авторами, позволяет заключать, что на этапе *кодировки* уртекста сложилось несколько способов создания криптофонического ряда. Чаще всего композиторы развивают существующую систему звуко-буквенных соответствий, которая позволяет «переводить» слова в нотный текст. При последовательной алфавитной шифровке могут использоваться такие принципы:

- *хроматический*, ему свойственно последовательное кодирование ряда по полутонам от исходной точки вверх и вниз или только в одном направлении (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова»<sup>29</sup>);
- *диатонический* принцип подразумевает аналогичный алгоритм последовательной кодировки, только по диатоническим звукам лада (криптофонические сочинения С. Загния);
- *интервальной* кодировке свойственно деление алфавита пополам и сопоставление получившихся буквенных пар с их интервальными соответствиями (из возможных 12 полутонов получается 24 интервальных комбинации; если в алфавите букв больше, то некоторые звуки получают двойной код, Д. Смирнов «Семь ангелов Уильяма Блейка»).

При этом используемые алфавиты могут принадлежать к разным языкам, шифроваться целиком (если в качестве уртекста выбраны развернутые тексты) или частично (если уртекст представлен отдельными словами). При кодировании всего алфавита возникает количественное несоответствие букв (например, 26 букв в латинице или 33 — в русском языке) числу звуков — хроматических или диатонических. В этом случае один и тот же звук получает двойную или тройную номинацию в полученном ряде тонов, поскольку диапазон используемого звукоряда расширяется на необходимое число октав (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова», № 2)<sup>30</sup>.

Хотя в криптофонических сочинениях главенствует выведение из слова звуковысотного параметра, в отдельных случаях встречается кодирование тембров, ритма, приемов звукоизвлечения на инструменте и др.<sup>31</sup> Так, ритмическая шифровка может быть схожей по природе с азбукой Морзе и иметь аналогичное предназначение. В предельной концентрации такая кодировка представлена в фортепианной миниатюре Д. Смирнова «Морзе Бах», в которой «скрыто имя великого композитора во всех ее элементах: в звуковысотности, в мелодическом контуре, в гармонии и ритмическом рисунке»<sup>32</sup> [62].

Заключительный, третий этап криптофонической композиции, связанный с созданием собственно звучащей музыки, *шифротекста*, по Р. Потапкиной, всег-

<sup>29</sup> Прелюдия № 2 из цикла проанализирована А. Соколовым [63].

<sup>30</sup> В отдельных случаях композиторы используют строгую регистровую закрепленность тонов. Таким образом, одной букве алфавита соответствует единственный неповторяющийся звук. Если композитор не соблюдает этой закономерности, то процесс дешифровки сочинения затрудняется, т. к. звукобуквы оказываются в одной октаве и получают множественное значение.

<sup>31</sup> Это свидетельствует о принадлежности техники постструктуралистскому этапу, когда утвердилось представление о полипараметровой организации звучания.

<sup>32</sup> Д. Смирнов продемонстрировал в статье пьесу *Morse Bach* целиком: в ней видно, что ритмической шифровке подвергаются шесть букв, фамилия и инициалы композитора — *BACH J. S.* Каждой букве соответствует ее код Морзе с особой группировкой длительностей, которая организует ритмический порядок одного такта. Всего в пьесе шесть тактов — по количеству последовательно кодируемых букв [62].

да индивидуализирован и опирается на стилистические установки композитора, его жанровые, фактурные, мелодические, гармонические и иные предпочтения.

И. Сниткова [60] также предлагает классификацию криптофонии. С позиций функций первоисточника-уртекста, она называет:

- 1) *нарративную* криптофонию, в которой «слово является инструментом сообщения, средством передачи конкретной информации». Иными словами, уртекст в ней выполняет *кларитивную* функцию, разъясняя внутренний смысл первоисточника (следовательно, уртекст близок «сюжетной программе»). Текст может быть кодирован в звуковысотный или ритмический параметр (А. Райхельсон Сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники, 1-я ч.; в пьесе осуществлен звуковысотный и ритмический перевод одного из псалмов Давида);
- 2) *номинативно-символическая* криптофония, «восходящая к архаической традиции сокрытия сакральных понятий в разветвленной системе символики, а также к технике монограмм». В этом виде криптофонии уртекст по-прежнему является вербальным, но уже неповествовательным и неразвернутым (он аналогичен «обобщенной программе»). Наиболее известные примеры — это темы-монограммы ВАСН, DSCH, которые соответствуют латинским буквенным обозначениям нот и образуют риторическую фигуру креста, а также монограммы А. Шнитке, Э. Денисова, Дж. Кейджа (Д. Смирнов Элегия ор. 74 для виолончели соло; Дж. Кейдж «Четыре стены» для голоса и фортепиано).

Авторы криптофонической музыки отмечают, что в ней происходит переосмысление и перевоплощение содержания исходного текста, нередко этот процесс овеян неким мистическим оттенком. Криптофоническая партитура становится коммуникацией: в нее помещен скрытый код («секретное сообщение»), который доступен к прочтению и интерпретации не каждому. И. Юсупова выражает свое понимание преимуществ криптофонической техники следующим образом: «Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков» [20].

Вернемся к циклу «Шести переводов» А. Райхельсона. В качестве *уртекста* композитор выбрал стихотворения своего друга, поэта-мистификатора Вилли Мельникова (настоящее имя Виталий Робертович Мельников, 1962–2016).

Его литературный стиль специфичен: автор склонен к пронзительным афористическим высказываниям; особенно интересны его неологизмы в авторской интерпретации, например «слова-кентавры», которые неоднократно встречаются в избранных А. Райхельсоном стихотворениях — *жаборонок* (№ 4), *извненастье*, *металломглет*, *синесерь* (№ 6). Использование такой изобретательной, красочной и несколько наивной лексики напоминает речь ребенка, на ходу придумывающего слова для выражения и описания увиденного или услышанного, что роднит стиль В. Мельникова с поэтами-авангардистами первой половины XX века. О себе автор говорит следующее: «Я — словообразоварвар, неисправкинг, непредсказубр, неукротигр, в чем-то — изящерица. Социальное происхождение — творянин из разночтинцев. Род занятий — вездельник. Склад ума — мультименталист. Национальность — идеец. Профессия — болеглот» [41].

Причина возникновения такого неординарного литературного языка связана с полиязычием автора — он утверждал, что писал стихи на 93 языках, свободно

говорил на 153 наречиях и читал на 250 языках. В источниках указывается, что В. Мельников изобрел особые стили написания текста — «муфтолингву», которую образуют авторские неологизмы-образы (примеры см. выше), и «интроксианалингву», где русские слова заменяются похожими по звучанию словами других языков [16].

А. Райхельсон выбрал для своего сочинения шесть разнохарактерных стихотворений, написанных В. Мельниковым в 1990-е годы; три из них (№ 1, 3 и 5) принадлежат к поэтическому циклу «Определезвия и оощуцпки», имеющему электронную публикацию [42]; остальные тексты найти в открытом доступе не удалось.

Объем номеров в цикле переводов оказывается разным и зависит от количества слов в уртексте. Стихотворения имеют разный склад: однострочные верлибры (моностихи) — № 3, 4, 5; многострочные верлибры — краткий, из 3 строк (№ 1), и длинный, из 9 строк (№ 2). Лишь одно стихотворение представляет собой рифмованный амфибрахий, оно положено в основу финальной пьесы, является самым продолжительным в цикле (12 строк с заглавием) и содержит три вида рифмовки — кольцевой, смежный и перекрестный.

В цикле А. Райхельсона применена система перевода алфавита в звуки, при которой каждой букве соответствует свой тон. Алфавит последовательно кодируется вверх и вниз по хроматическому принципу от исходной точки, обозначающей букву А (своеобразного финалиса системы); получившийся ряд из 66 тонов (33 буквы русского алфавита вверх и вниз от центра системы) имеет диапазон 6 октав. В нем каждый звук хроматической гаммы получает неоднократное соотношение с буквами алфавита. При этом точка отсчета координат в каждой из пьес выбирается свободно. Так, в первом и третьем номерах цикла в качестве «финалиса» выступает  $c^1$  (рис. 17), в четвертом —  $fis^1$ . Последовательное кодирование по двум направлениям (вверх и вниз) дает варибельность при межсемиотическом переводе, т. к. у каждой буквы появляется двойное звуковысотное обозначение.

Мелодии, образуемые буквенным составом стихотворений, оказываются угловатыми и диссонантными, похожими на серийные. К слову, не только характер звучания, но и сам способ организации музыкальной ткани роднит криптофоническое письмо с серийной техникой.

Имея звуковую заготовку в виде широкого ряда тонов, А. Райхельсон осуществляет творческий перевод уртекста в музыкальный *шифротекст*. Каждое стихотворение рождает свою пьесу, однако в музыкальном цикле оказывается не шесть, а пять номеров — два последних стихотворения контрапунктически объединены в рамках одной заключительной пьесы. Номера цикла исполняются *аттасса* и образуют некий калейдоскоп разных состояний поэта, чьи слова обрели музыкальный облик.

При создании шифротекста композитор старается сохранять исходную словесную структуру (1 слово = 1 такт<sup>33</sup>). Буквы-звуки могут появляться последовательно (рис. 18) или нет, тогда слова в такте складываются из «разбросанных» в фактуре единиц (рис. 19). Перевод слова в звуковую плоскость может давать мелодии или аккорды, изложенные в одной из партий (№ 4) либо сразу в обеих, одновременно (№ 3) или с передачей между ними (№ 2). При этом композитор

<sup>33</sup> Есть и исключения, например в № 1 длинное слово «беспредельностей», завершающее пьесу, помещено в два такта.



соблюдает регистровую закрепленность тонов, что позволяет идентифицировать разные буквы, соотнесенные с одним и тем же звуком.

В финале цикла два стихотворения № 5 и № 6 соединяются друг с другом, образуя форму, подобную фуге: «перевод» стихотворения № 5, обозначенный автором как *тема*, после экспозиционного шеститактового изложения начинает повторяться, передаваясь от партии терменвокса к фортепиано и наоборот. Поначалу материал «темы» контрапунктирует сам себе (в функции противосложения звуко состав темы имеет самостоятельное ритмическое оформление, рис. 20). Затем с т. 15 его начинает сопровождать «перевод» стихотворения № 6. С этого момента, по указанию автора, музыка в двух партиях должна исполняться независимо друг от друга.

К шифровке текста № 5 А. Райхельсон подходит иначе, чем в предыдущих номерах, — он использует не весь алфавит, а только 19 букв, входящих в состав этого стихотворения: *a, б, в, г, д, е, з, и, л, н, о, р, с, т, ш, ы, ь, ю, я*. Причем автор совмещает ряды с несколькими «финалисами», из-за чего количество звуков, используемых в «шифротексте», оказывается меньше еще в несколько раз. Их всего шесть — *a, h, cis, e, fis, gis*, и каждому из них соответствует от трех до пяти букв. Опора на диатонический по природе ряд делает звучание финала отличным от предшествующих номеров. За счет количественной и ритмической акцентуации в теме тонов *a* и *cis* данная последовательность приобретает ладовый облик ля мажора (пример 22), а семантика этой тональности [21], коррелирует с ключевым словом переводимого стихотворения — «любовь».

Изложение шифротекста связано с разными фактурными моделями. С одной стороны, можно увидеть опору на *ансамблевые закономерности*: в № 1 и № 3 обнаруживается подобие инструментального трио (зашифрованный текст с самого начала начинает передаваться из одного самостоятельного голоса в другой), в № 2 и № 5 — дуэтный склад; для фактуры подобного типа характерно мелодическое изложение криптофонического ряда одновременно в партиях фортепиано и терменвокса. Наконец, фактура № 4 представляет собой *соло с сопровождением* — в этом случае используется аккордовое изложение шифротекста. Выбор того или иного фактурного облика, вероятно, вызван содержанием отдельных номеров: замысел соединить стихотворения № 5 и № 6 потребовал контрапунктической «пары» в финале; образ «пения жаборонка» в № 4 вызвал обращение к типично песенно-романсовой фактуре, а № 3 стал переходным к ней.

Выбранный для цикла переводов инструментальный состав откликается на задачи, стоящие перед композитором. Тембр терменвокса, наделенный неким «мистическим» оттенком, оказался созвучен самой идее криптофонии («секретного сообщения») и образам, заложенным в избранном уртексте. Кроме этого, одно из преимуществ инструмента — диапазон в восемь октав — позволило целиком охватить объем алфавита, переведенного в звуковысотную систему (в совокупности — 66 тонов в разных регистрах). Если суммировать регистровые позиции, самым низким звуком, появляющимся в пьесах цикла в партии терменвокса, оказывается *C*, а самым высоким — *fis*<sup>3</sup> (таким образом, в сочинении задействован диапазон в 5 октав).

В целом, терменвоксу, вокальному по своей природе, не удастся занять полноценного положения солиста в цикле. Так происходит из-за избранных в нем фактурных моделей, которые в основном ориентированы на ансамблевую игру. Также этому препятствует и несвойственная инструменту тесситура: в большем

числе номеров (№ 1, 2 и 4) его партия излагается в басовом ключе и практически не покидает нижнего регистра, в котором несколько приглушается собственный голос терменвокса. Вероятно, на такой подход повлияла поэзия В. Мельникова — непростая для понимания и близкая, по мнению исследователей, к зауми [49].

Еще одной особенностью цикла становится вкрапление *нетемперированного* звучания терменвокса. Хотя в большем числе пьес его партия точно фиксирована, мало-помалу в ней появляется сонорный и алеаторный «привкус». Так, в № 3 встречаются «экстремальные» скачки (например, от  $c^2$  до  $f^3$ ), представляющие сложность для точного звукоизвлечения; в предыдущем втором номере возникают «гроздья» близко расположенных звуков, исполняемые в быстром темпе и низком регистре, — они также дают сонорную звукоокраску. В № 3 есть и еще один интересный нюанс, связанный с характером звучания: автор вводит особое обозначение острого *glissando*, которое нужно исполнять «рывком» вперед к антенне терменвокса (рис. 21). При такой атаке перед каждым звуком образуется ультрахроматический «след».

Постепенная концентрация нетемперированного звучания приводит к эффектной акустической кульминации в № 4 — единственному «переводу», где партия терменвокса носит чисто импровизационный характер и записывается при помощи волнообразных линий (рис. 22). Сонорное звучание терменвокса здесь похоже на гул или вой и воспринимается как пение химерического персонажа, о котором идет речь в уртексте.

Таким образом, криптофония, как современная техника композиции, открыла новые возможности для художественной реализации терменвокса, моделей его темперированного и сонорного поведения. В цикле А. Райхельсона «Шесть переводов из В. Мельникова» нетемперированный потенциал инструмента раскрывается постепенно. Его сонорные качества выявляются за счет особой техники исполнения, необычных авторских штрихов, мелодики, регистров, динамики, агогики. В четвертом номере нетемперированная природа терменвокса прорывается сквозь строгие закономерности ряда, освобождаясь от его знаков, но при этом ярче всего демонстрирует смысл и причудливые образы уртекста средствами импровизационной игры.

В рассмотренном нами сочинении акустический облик тембра терменвокса оказался связан с уникальным родом творческой интерпретации текста. Криптофонические переводы можно назвать особой формой вокальной музыки, в которой текст не слышен, но заложенные в нем художественные образы в целом оказываются понятны благодаря избранному инструментальному составу, манере игры, звукоизобразительным штрихам, регистрам и иным особенностям. Об этом также говорит И. Сниткова, отмечая, что «криптофония решает задачи художественно-риторические, коммуникативные, подчеркнуто нацеленные на выявление смысла через особые формы его артикуляции» [60].

Как отмечалось ранее, Александр Райхельсон являет собой художника, творческие взгляды которого определило не только занятие музыкой — исполнительством и композицией, но и серьезное увлечение литературой. Оно повлияло не только на привлекательность техники криптофонии для автора, но и на особенности работы с тембром терменвокса в условиях криптофонического сочинения. Свой цикл «Шесть переводов» А. Райхельсон выстроил так, что слушателю оказались открыты и образы художественного текста, и богатые звуковые возможности терменвокса.

### Глава 3

## ПОДХОД К ИНСТРУМЕНТУ В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА «ВОСЕМЬ ВРЕМЕН ГОДА» КАЛЕВИ АХО

### 3.1. Содержание Концерта и особенности музыкального письма

Интерес к категории тембра пронизывает разные этапы творчества К. Ахо<sup>34</sup> и заключается в стремлении вводить партию соло в большинство своих сочинений. В связи с этим появляется тенденция к *концертизации* симфоний: уже в первых из них композитор демонстрирует соло скрипки, а в последующих — значительно расширяет круг инструментов-солистов.

В 1992 году К. Ахо получил должность штатного композитора в оркестре г. Лахти, одном из ведущих симфонических коллективов Скандинавии, и занимал ее до 2011 года. Личное общение с музыкантами, для которых он должен был сочинять согласно своему контракту, подействовало очень плодотворно. Композитор вспоминает: «Со временем я узнал по имени каждого оркестранта, знал все о том, как они играют и чего от них ждать. Благодаря работе с ними у меня стали появляться новые идеи по части инструментовки» [18]. Закономерно, что именно начиная с 2000-х в творчестве К. Ахо друг за другом появляются концерты и симфонии. Всего таких сочинений — тридцать, причем солируют в них не только распространенные тембры — скрипка, фортепиано, кларнет или виолончель, но и более редкие — контрафагот, литавры, ударные, бас-кларнет, сопрано- или тенор-саксофон и др. Солисты появляются не только в концертах, но и в симфониях К. Ахо: орган в Восьмой (1993), тромбон в Девятой (1993–1994), а для изложения оркестровых партитур свойственно появление многочисленных соло. Композитор признается, что намеренно пишет сольные фрагменты для «рядовых музыкантов» — «второго тромбона или третьего фагота» [28].

Значительная часть сочинений К. Ахо возникла по заказу (концертов это касается в первую очередь), и произведение для терменвокса не стало исключением. В 2011 году композитор получил предложение на его создание от Каролины Эйк<sup>35</sup>, немецкой исполнительницы, популяризирующей терменвокс. В этом же году сочинение было завершено, а его премьера состоялась в октябре 2012 года.

Концерт К. Ахо программный и посвящен одной из любимых тем искусства — теме времен года. В сочинении их цикл разворачивается от осени до лета<sup>36</sup>. Правда, количество сезонов, вынесенное в название, удивляет — ведь их не четыре, а восемь. Они имеют следующие заголовки:

- I. Sadonkorjuu / Ernte («Сбор урожая»).
- II. Ruska / Herbstverfärbung («Краски осени»).
- III. Musta lumi / Schwarzer Schnee («Черный снег»).

<sup>34</sup> Калеви Ахо (фин. Kalevi Aho; род. 1949) — финский композитор и музыкальный педагог. Подробнее о нем см.: [28].

<sup>35</sup> Каролина Эйк (род. 1987) — одна из самых виртуозных современных терменвоксисток; в ее репертуаре — произведения разных стилей и эпох, классические и экспериментальные; пишет музыку для терменвокса сама, практикует концертную импровизацию.

<sup>36</sup> В подобных циклах год может начинаться с любого сезона: с января по декабрь, соответственно современному календарю (Чайковский, Глазунов, Гаврилин); с весны, согласно календарю полевых работ (Гайдн и Ходош); редко с позднего лета или осени (кроме Ахо, в цикле «10 прелюдий для фортепиано» ор. 2 молодого композитора Н. Андреева).

IV. Joulukaamos / Weihnachtsdunkelheit («Рождественские сумерки»).

V. Pakkatalvi / Frostwinter («Морозная зима»).

VI. Hankikanto / Tragender Schnee («Ледяной наст»).

VII. Jäidenlähtö / Eisschmelze («Таяние льда»).

VIII. Keskiyön aurinko / Mitternachtssonne («Полуночное солнце»).

Следовательно, две части из восьми посвящены картинам осени, по одной весне и лету, а четыре, абсолютное большинство, связаны с зимой. Это, а также некоторые другие детали (например, эпитеты в названиях «Чёрный снег», «Полуночное солнце») убеждает, что перед нами разворачивается панорама суровых северных пейзажных зарисовок.

И. Горная в книге «Финская камерно-вокальная музыка XX века» отмечает, что тема времен года имеет в финской музыкальной культуре свои особенности, их суть емко выражена в словах Сакариаса Топелиуса: «Суровая северная природа, обладая восхитительной, но зато короткой весной, не может позабыть своей длинной зимней ночи» [Цит. по: 11, с. 86]. Именно такое соотношение сезонов отражает Концерт К. Ахо.

В то же время северные зимние пейзажи завораживают. Не случайно, например, в саамском языке существует более 180 различных слов для обозначения снега и льда (*Guoldu* — облако снега, вздымающееся с земли при крепком морозе и сильном ветре; *Moarri* — поверхность, на которой лед или смерзшийся снег крошится и ранит ноги животных и т. д. [10]). Поэтому и у К. Ахо снег и лед показаны в разных состояниях: черный снег, обледенелый снег, тающий лед. В целом, выбор программы Концерта, а также определенных акцентов в ней, обусловлены качествами тембра солиста. В первой главе исследования было отмечено, что звучание терменвокса «холодное» и «матовое» — подобранный композитором круг поэтических образов оказывается необычайно созвучен «голосу» инструмента.

В первой части — *Ernte* («Сбор урожая») — терменвоксу поручена протяженная кантилена, точно нотированная, которая сначала объединяется в дуэты с разными тембрами (скрипкой, затем фаготом и, наконец, кларнетом), а в завершении представлена соло на фоне плотных аккордов оркестра (рис. 23).

Партия солиста подобно трактована и в следующей части — *Herbstverfärbung* («Краски осени»). Перед нами картина, предвещающая наступление вереницы холодных и сумрачных дней. Этому способствуют оркестровые тембры, используемые в данной части: «прохладное» звучание вибратонов и подвесных ветряных колокольчиков на гармоническом фоне засурдиненных струнных. Терменвокс появляется в музыкальном пейзаже не сразу, а после оркестра (как это было в предыдущей части), и теперь он приспособливается под новые условия, созданные звучанием деревянных духовых. Начиная с т. 78 появляется мелодия, звучащая у терменвокса «под маской» флейты пикколо. Но главный интерес этой части заключается в экспозиции сонорного звучания солиста. В тт. 88–90 появляются три ниспадающих *glissando*, благодаря которым мы слышим «естество» электроакустического инструмента. Звукоизобразительное «ниспадание» связано с поэтической программой: лучи осеннего солнца тускнеют и листва осыпается с деревьев на землю. Вслед за этим в оркестре зашелестят колокольчики, передавая дуновение ветра. Вторая цепь ниспадающих *glissando* появится в тт. 100–104, а затем звучание терменвокса растворится в низком регистре.

Движение к *нетемперированному* использованию солирующего тембра закрепится в третьей части Концерта — *Schwarzer Schnee* («Чёрный снег»). Она

объемнее предыдущих не только по масштабу, но и по смысловой нагрузке. Если ранее терменвокс «приспосабливался» к оркестру, то теперь всё с точностью наоборот: инструменты преимущественно деревянной духовой группы начинают подражать мелодиям терменвокса, глиссандировать и бороться с ним за роль звукоизобразительного соло. Терменвокс появляется с т. 117, и все ходы в его партии сразу же отмечаются ремаркой *glissando*. Яркий момент наступает в т. 123 (а после повторяется еще дважды — примерно в середине и в конце части). Здесь оркестр замирает, и звучит только терменвокс с ремарками *improvisando* и *lamentando*, его партия становится импровизационной, а в нотацию инкрустируются графические элементы — дугообразные линии разного объема и амплитуды (рис. 24).

Четвертая часть — *Weihnachtsdunkelheit* («Рождественские сумерки») — решена нестандартно и примечательна включением в оркестровую ткань вокальной партии<sup>37</sup>. Она представляет собой вокализ и нотирована в одной системе с инструментальной: верхняя строчка предназначена для голоса, а нижняя — для терменвокса. Лирический дуэт навеивает воспоминания о зимних вечерах в семейном кругу и о тихом пении рождественских хоралов. Звучание терменвокса здесь практически неотлично от человеческого голоса (изложено приблизительно в пределах первой октавы в спокойной динамике). Мелодии плавно перетекают друг в друга, поэтому на слух голос и инструмент не всегда дифференцируются (рис. 25).

Манифестацией сонорного звучания терменвокса в Концерте становится пятая часть — *Frostwinter* («Морозная зима»). В ней звуковыми средствами изображается снежная буря, и одной из главных красок в ее «прорисовке» оказывается в буквальном смысле завывающее звучание терменвокса. Его партия вновь изложена с помощью элементов графической нотации — на этот раз ломаных линий большой амплитуды. Таким образом, мы можем наблюдать, как гармония становится сонорной и вся музыкальная структура сдвигается в нетемперированную сторону (рис. 26).

На протяжении последующих частей Концерта сонорная трактовка терменвокса встретится еще дважды. Нетемперированный фрагмент (т. 428) появляется в седьмой части — *Eisschmelze* («Таяние льда»), где в партии солиста используется так называемая нами *полипараметровая* запись, совмещающая в себе элементы традиционной и графической нотации: ломаная линия объединяется со штилями шестнадцатых длительностей (рис. 27). Это обозначение, не встречавшееся в предыдущих частях, указывает на волновое, обостренное глиссандирование. Нужно признать уникальность этого момента, т. к. подобный прием игры невозможно воспроизвести на академическом инструменте. Мощное и порывистое движение в партии терменвокса передает необузданную природную стихию.

Восьмая часть Концерта — *Mitternachtssonne* («Полуночное солнце») — эффектный финал, объединяющий в себе отголоски музыкального материала предыдущих частей. Эти мотивы проносятся перед взором наблюдателя как реминисценции о пережитом прошлом. Принципиально новыми музыкальными приемами здесь становятся включение звона колокола (с т. 551) и имитация на терменвоксе пения птиц (заключительный раздел, от т. 562 и до конца). Поначалу она представлена точно нотированной интонацией кукушки, а затем переходит в импровизационную каденцию-кodu, истаивающую в птичьих трелях. Наступила долгожданная весна, развеив сумрак былых дней (рис. 28).

<sup>37</sup> Предполагается, что она исполняется солисткой.

### 3.2. Трактовка солирующего тембра и его функционирование в условиях оркестра

Переводя программу Концерта «Восемь времен года» в ряд звуковых образов, К. Ахо прибегает к двоякой трактовке солирующего тембра, которая зависит от содержания той или иной части: количественно преобладает темперированное изложение, но отличительной чертой произведения становится именно сонорное звучание инструмента. Используя его, композитор прибегает к разным приемам игры, в первую очередь к различным видам *glissando*, отличающихся друг от друга по разным параметрам: диапазону, направлению (одно- или разнонаправленные), фиксации границ, способу записи (традиционная и графическая) и пластике исполнения (форма линии). Таким образом, *glissando* вызывает привлечение элементов недетерминированной нотации в партитуре. В целом, все фрагменты нетемперированной игры терменвокса оказываются художественно оправданы, поскольку выполняют звукоизобразительную роль, передавая какие-либо природные звучания, определяемые пейзажными картинами сезонов: в зимних частях (III, V и VII) это завывание и свист ветра, в летней VIII части — пение птиц и т. д.

Использование сонорного звучания в партии солиста обострило проблему взаимодействия двух разных по природе тембровых масс: сугубо акустической (оркестр) и электроакустической (терменвокс). В ее решении, с одной стороны, Ахо мог опираться на свою практику. Например, им создана Восьмая (органная) симфония (1993), в которой взаимодействуют две тембровые массы, также «смотрящие в разные стороны»; одну из них (оркестр) Г. Берлиоз сравнивал с королём, а другую (орган) — с папой [6]. Вместе с тем К. Ахо мог учитывать опыт своего учителя — Эйноухани Раутаваары (1928–2016), которому принадлежит схожее по тематике и технологическим проблемам сочинение — Концерт для птиц и симфонического оркестра *Santus arcticus* (1972), в котором соединены оркестровое звучание и записанные на пленку голоса птиц. Н. Хилько, проанализировав этот опус, объяснила, как в нем взаимодействуют исполнительские силы [73]. Функцию солиста выполняет магнитофонная запись птичьего пения; в каждой из трех частей сочинения главенствует свой птичий лейтголос. Конкретная музыка в контексте традиционной становится системообразующим элементом всей ткани. Интонационный материал и тембры образуют семантические группы, которые можно назвать «птичьими» и «человеческими». Благодаря их взаимодействию возникает органичная и благозвучная «полифония», казалось бы, совсем разных музыкальных сфер. Чтобы соединить их, композитор «подгоняет» характеристики птичьего пения к условиям оркестра: меняет звуковысотное положение, громкость, интенсивность артикуляции; и наоборот, темброво и динамически приспособливает инструменты оркестра к слиянию с голосами птиц, помещая в разные партии фрагменты, подражающие их пению. Подобно Раутавааре, Ахо также находит способы, как «приладить» друг к другу оркестр и терменвокс.

В инструментальные линии на протяжении всего сочинения Ахо включил глissандирование<sup>38</sup>. Мы найдем его уже в самых первых тактах, в партиях пер-

<sup>38</sup> Примечательно, что в оркестровых партиях глissандо дано в рамках традиционной нотации, и его особенностью становится четкая фиксация границ, в отличие от глissандо в партии терменвокса. Таким образом Ахо не нарушает природу академических инструментов.

вых скрипок: внутри узкого интервала секунды (т. 4) помещено *glissando*, дающее микротоновое скольжение, которое предваряет последующее вступление нетемперированного терменвокса (рис. 29). Подобный прием встречается и в начале третьей части. Здесь первым вступает гобой с «нюющим» нисходящим *glissando* в объеме малой терции, подражающий сонорным возможностям терменвокса.

Солист в свою очередь приспособляется к оркестру за счет тембровой имитации [58], подстраиваясь под звучание академических инструментов. Это достигается за счет суммы средств, среди них:

- *регистр*: в высоком терменвокс может звучать как флейта (рис. 30) или скрипка, в среднем — как человеческий голос или виолончель;
- *типовые интонации и способ звукоизвлечения*, характерные для того или иного инструмента: широкая кантилена и *vibrato* помогают вызвать ассоциации с игрой струнных; фиоритур, пассажи в быстром темпе — с флейтой и т. д.

Моменты тембровой имитации всегда очевидны для слуха, поскольку постоянно сопоставляются с собственным голосом терменвокса — его густой тембровой краской и не всегда темперированным звучанием; благодаря этому партия солиста становится бифункциональной в своей трактовке, что делает восприятие музыкальной картины более объемным.

Помимо представления многогранных возможностей солиста, Ахо проделал большую работу над оркестровкой в целом. С логической стороны ему необходимо было подобрать такие тембры, которые бы коррелировали с необычным звучанием терменвокса. С идейно-художественной стороны перед Ахо стояла задача достоверно передать в музыке образы, обозначенные в программных заголовках частей Концерта. В оркестровке мы можем выделить следующие закономерности:

- композитор обращается к камерному составу без медных духовых (из инструментов данной группы сохранена только валторна, обладающая мягким и теплым звучанием);
- кроме того, ансамблевое, а не туттийное изложение выходит в сочинении на передний план. Такое решение позволяет солисту, имеющему узнаваемый, но не особо насыщенный тембр, в полной мере выполнять свою роль;
- значительно расширена группа ударных: благодаря включению довольно редких музыкальных и шумовых инструментов, таких как *вибрафон*, *ветряные колокольчики*, *маленькие тарелочки*, *подвесные тарелочки*, *золифон* (ветряная машина), *кампана* (металлический колокольчик без языка), *музыкальная подвеска* («ветерок»), *дождевые палочки*, появляется возможность достигать разнообразного колорита, соответствующего тому или иному поэтическому образу. Вместе с тем важно, что среди инструментов преобладают такие, которые по-разному звенят [52], а следовательно, коррелируют с металлическим оттенком солирующего тембра.

Рассматривая закономерности оркестровки, обратим внимание на акустическую сторону дуэтов и небольших ансамблей, образующихся в оркестре. В них в совместном звучании сливаются и традиционные, и редкие инструменты: терменвокс, кларнет и музыкальная подвеска («ветерок»), а также терменвокс и вибрафон во II части и др. Эти и подобные тембровые миксты всегда обладают характерным колоритом, их звучание можно рассматривать как *суммарный тембр* [65].

Поиск в области новых тембров звучаний стал одной из характерных черт новейшей музыки. Ей также свойственна работа со способами звукоизвлечения, влияющими на общий колорит. Хотя в этой партитуре нет непривычных штрихов (исключение составляет *glissando*, введенное во все оркестровые партии), композитору удается «управлять» оттенками звука, воплощающих программный замысел во всей полноте. Если речь идет о суровых зимних стихиях или о тревожных образах, звучность может быть жесткой и рельефной (терменвокс, ч. VII, тт. 427–429) или колкой (*detashe* в высоком регистре у струнной группы, ч. V, тт. 260–264); а в моментах лирики — быть разреженной или полетной (флейта, гобой, кларнет, терменвокс и колокольчики, ч. VIII, тт. 482–488); густой, матовой (терменвокс, ч. I, тт. 11–26) или бархатной (терменвокс и голос, ч. VIII, тт. 497–522) и т. д. В любом из возможных случаев суммарная звукоокраска наполнена множественными утонченными характеристиками, что свидетельствует о первостепенной роли тембров в Концерте и указывает на то, что это сочинение написано современным композитором, осознающим актуальность вопроса тембрики в музыке.

Инструментальные ансамбли образуются с участием солиста или без (но тогда они вступают в своеобразный диалог с терменвоксом). Приемы изменения оркестровой горизонтали (образование ансамблей) на фоне стабильной инструментальной канвы-вертикали работают на целостность и живописность восприятия программных образов, а также подчеркивают тембр терменвокса в окружении иных инструментов. Превалирование в партитуре ансамблевого письма можно объяснить спецификой солирующего тембра, его не слишком ярким и объемным звуком. Фактически особенности оркестровки в Концерте определяются этим свойством терменвокса.

Оркестровое звучание значительно уступает объему ансамблевых разделов в Концерте. С динамической точки зрения *tutti* в большинстве случаев звучит мягко и не громогласно, как бы балансируя со сдержанным звучанием дуэтов и ансамблей оркестровых групп. В таких фрагментах подразумевается сохранение камерно-лирического или повествовательно-эпического склада музыки, уместного в большинстве живописных, поэтических частей Концерта. Характер звучания *tutti* можно описать как фоновый, смягченный, шелестящий, подчеркивающий звукоизобразительную направленность музыки.

Что касается поведения солиста, обособление тембра терменвокса подчеркивается индивидуальным динамическим развитием партии соло в контрасте с пространством окружающих его инструментов. Такой прием Г. Банщикова называет *полидинамикой*, т. е. применением различающихся динамических показателей к одновременно звучащим элементам музыкальной ткани для подчеркивания наиболее важных из них посредством динамического выделения [5]. На большем протяжении Концерта выразительные фрагменты у солиста звучат громче, нежели чем остальная музыкальная канва. И наоборот, когда мелодия терменвокса растворяется в общих формах движения или вовсе отключается на время из партитуры, широкое динамическое развитие происходит у оркестровых групп или *tutti*.

Таким образом, при работе над Концертом «Восемь времен года», композитор подобрал тембры, которые гармонируют со специфичным звучанием терменвокса, а также нашел вариант оркестровки, помогающий достоверно передать в музыке природные стихии и образы, заложенные в программе. К. Ахо исполь-



зовал в партитуре колористические приемы, продолжая традиции композиторов позднеромантического периода — Р. Вагнера, Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова и др. [22]. Однако финский автор трактовал их иначе, чем предшественники, — в условиях камерного состава, а не большого симфонического оркестра. В его решениях ощущается рука композитора, принадлежащего второй половине XX века.

Как известно, в музыке XX и XXI веков категория тембра обрела высокую значимость, встав в один ряд с гармонией, ритмикой и музыкальной формой [65]; в сочинении она нередко выступает в качестве смыслообразующего и структурообразующего фактора. В этой связи Концерт Калеви Ахо «Восемь времен года» выступает весьма показательным сочинением, ведь в нем именно тембр определил и избранную программу, круг внемузыкальных образов; и особенности оркестровки с большим вниманием к «холодноватым» тембрам (вибрафон, колокольчики, тарелочки и т. д.), и особенности фактуры (в ней весомы ансамблевые переключки), и, наконец, особенности формы частей (они достаточно компактны и связаны с показом одного образа-состояния).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из всех электроакустических инструментов, возникших в первой половине XX века, терменвоксу была уготована самая счастливая судьба: он получил мировое признание, был неоднократно усовершенствован, но главное — сегодня он волнует исполнителей и композиторов не меньше, чем на момент своего появления. Имея двойственную природу — и темперированную, и нетемперированную, инструмент «дождался» времени, в котором его потенциал будет в полной мере раскрыт: несмотря на богатые мелодические возможности, дающие терменвоксу право реализоваться аналогично любому другому классическому однопольному инструменту, постепенно он выявил облик синтетического, нового современного тембра — именно тот, который был озвучен Л. Терменом в конце 1980-х: «Когда я сделал терменвокс, его возможности превосходили возможности всех существовавших инструментов, так что я был убежден, что композиторы должны создавать новую музыку для этого нового тембра и, что вдобавок к традиционной исполнительской технике, они должны осваивать новые» [84].

Чаяния изобретателя наиболее ярко и эффективно начали воплощаться в жизнь с 1990-х, когда эстетически уравнились в правах тон и шум, появились электронная, сонорная, спектральная музыка и представления о категориях звучания значительно расширились. Современные композиторы, охватив умом все возможности инструмента, отразили его природу в своих работах. Судить об этом можно на основе анализа сочинений, попавших в орбиту данного исследования.

Их общей чертой стало совмещение темперированной и нетемперированной трактовки терменвокса в рамках одной партитуры. Такой «синтезирующий» подход свидетельствует о том, что в современной академической музыке терменвокс, наконец, осознан во всем богатстве своих ресурсов. При этом, поскольку все авторы имеют индивидуальную стилистику и технику, да и замыслы их сочинений несхожи, каждый подход к звучанию инструмента имеет свои «обертонны».

«Глубина» разработки сонорных возможностей тембра в рассмотренных произведениях различна. Статическое континуальное развитие дуэта термен-

воксов в *Dona nobis pacem* А. Попова коррелирует с духовным жанром и обеспечивает тембру перманентное сакральное качество, что снимает необходимость часто использовать сонорные звучности, в отличие от циклических сочинений А. Райхельсона и К. Ахо, составленных из разнохарактерных частей. Для двух этих опусов оказался актуальным звукоизобразительный подход, возникший вследствие опоры на идею «перевода» и литературную программу. Поэтому партия терменвокса и в цикле А. Райхельсона, и в концерте К. Ахо основана на частой смене регистров, динамики, приемов игры, фактурных, гармонических и мелодических особенностей, способов интонирования, что обеспечивает больший охват образов-состояний, которые активнее раскрывают сонорные качества инструмента.

В связи с используемыми жанрами, композиционными техниками и инструментальными составами композиторы решают разные задачи. А. Попов вписывает необычный для акустического восприятия дуэт терменвоксов в такой же необычный контекст, сочетающий в себе закономерности старинной полифонической музыки и новой минималистической композиции; А. Райхельсон представляет терменвокс в авангардном ключе, поручая ему функцию посредника между литературным и музыкальным образными рядами, а условия реализации «перевода» заставляют терменвокс показывать свои способности часто в несвойственном для его «певучей» природы характере игры и низкой тесситуре.

Если сочинения малых форм больше связаны с претворением особенностей терменвокса в условиях той или иной новейшей техники композиции, то К. Ахо, избирающий для своего Концерта традиционные средства, стремится решить проблему иного свойства, связанную с адаптацией друг другу электроакустического инструмента и оркестровых акустических тембров. В этой связи в партии терменвокса использована сумма определенных темброкolorистических и фактурных средств, которые наделяют звучание терменвокса особой краской в контексте тех или иных инструментальных сочетаний и приемов игры; а в оркестровые партии регулярно включается глиссандирование.

Подробно рассмотренные нами сочинения возникли примерно в одно и то же время — на рубеже XX–XXI веков и отразили его характерные тенденции (например, внимание к тембрике), направления («новая простота», сакральный минимализм, концептуализм) и техники (постминимализм, криптофония). В произведениях нашли выражение и черты индивидуальной авторской стилистики: приверженность постминимализму А. Попова, чуткое внимание к литературному слову, свойственное А. Райхельсону и определившее идею его «Шести переводов», стремление к «постепенному расширению собственных границ», характерное манере К. Ахо. Однако главной для этих произведений стала установка на поиск и раскрытие особенностей терменвокса. У нас есть все основания заключать, что индивидуальное образное поле *Dona nobis pacem* А. Попова, «Шести переводов из Вилли Мельникова» А. Райхельсона и «Восьми времен года» К. Ахо откристаллизовалось благодаря акустическим характеристикам инструмента, особенностям его уникального тембра. Их индивидуальное восприятие позволило трактовать тембр терменвокса как сакральный (А. Попов), мистический, ирреальный (А. Райхельсон) и лирический (К. Ахо).

Осуществив обзор современного состояния музыки для терменвокса, постараемся представить, каково может быть ее будущее. Сегодня поиск индивидуальных способов работы с тембром продолжается, но сочинения для терменвокса появляются нечасто. Важнейшим фактором, определяющим обращение

композитора к какому-либо необычному инструменту, является благополучие исполнительской ситуации — пока музицирование на терменвоксе не столь распространено, инструмент остается редким «героем» партитур.

Как изменить сложившуюся ситуацию? Ответить на этот вопрос непросто. Однако, если ввести изучение произведений для терменвокса в контекст академических вузовских дисциплин, профессиональный интерес к удивительному по красоте тембру должен возрасти.

Данное исследование — первое в своем роде, масштабно затрагивающее разные вопросы, связанные с терменвоксом. Хочется надеяться, что оно поможет формированию традиций анализа музыки для этого инструмента, а это, в свою очередь, будет стимулировать композиторскую и исполнительскую практику.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акоюн Л. Музыка XX века : энциклопедический словарь. — М. : Практика, 2010. — С. 568.
2. Алдошина И. Музыкальная акустика : учебник / И. Алдошина, Р. Приттс. — СПб. : Композитор, 2006. — 720 с.
3. Анфилов Г. Физика и музыка. — М.: Гос. изд-во. дет. литературы Мин. просвещения РСФСР, 1962. — 192 с.
4. Арановский М. Симфонические искания. — М. : Советский композитор, 1979. — 286 с.
5. Банищиков Г. Законы функциональной инструментовки : учебное пособие. — Л. : Композитор, 1997. — 240 с.
6. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке в двух томах. — Т. II. — М. : Музыка, 1972. — 531 с.
7. Верин-Галицкая А. Как терменвокс превратился в синтезатор? — URL: [https://stravinsky.online/kak\\_tiermienvoks\\_prievratilsia\\_v\\_sintiezator](https://stravinsky.online/kak_tiermienvoks_prievratilsia_v_sintiezator) (дата обращения: 06.02.2022).
8. Володин А. Электронные музыкальные инструменты. — М. : Энергия, 1979. — 146 с.
9. Высоцкая М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие / М. Высоцкая, Г. Григорьева. — М. : Московская консерватория, 2011. — 440 с.
10. Гаршин И. Саамский (лопарский) язык. — URL: <http://www.garshin.ru/linguistics/languages/nostratic/uralic/finno-ugric/finno-permian/sami.html> (дата обращения: 08.10.2020).
11. Горная И. Финская камерно-вокальная музыка XX века : монография. — Петрозаводск : Карелия, 2005. — 392 с.
12. Гуляницкая Н. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2014. — № 1. — С. 182–193. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-muzykalno-sakralnoe-prostranstvo-sobytiya-fakty-deyateli> (дата обращения: 22.04.2022).
13. Гуреева О. Идентификация Термена // Компоненты и технологии. — М. : Компоненты и технологии, 2006. — № 7. — URL: <https://kit-e.ru/market/identifikacziya-termena-termenvoks/> (дата обращения: 17.09.2021).
14. Дроздов А. Лекция-концерт Л. С. Термена // Музыка и революция. — 1927. — № 5–6. — М. : Музсектор Госиздата, 1927. — С. 38–39.
15. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. — Киев : Гамаюн, 1999. — 315 с.
16. Жильцова С. Вилли Мельников : исповедь полиглота. — URL: <http://www.bibliotekar.ru/1villi.htm> (дата обращения: 12.04.2022).
17. Задерацкий В. Музыкальная форма. — Вып. 2. — М., 2008. — 528 с.
18. Интервью И. Овчинникова с К. Ахо. — 31.12.2017. — URL: <https://gazetaigraem.ru/article/7904> (дата обращения: 18.12.2020).
19. Интервью с композитором Александром Райхельсоном : [рукопись]. — Петрозаводск, 2022. — 2 с.
20. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой. — URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (дата обращения: 20.04.2022).
21. Казанцева Л. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация : сборник научных статей. — Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. — С. 117–135.
22. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. Н. Корндорф. — М. : Музыка, 1989. — 304 с.
23. Катунян М. Статическая тональность // Laudamus : К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. — М. : Композитор, 1992. — С. 120–128.

24. Кейдж Дж. Тишина : Лекции и статьи / пер. с англ. — Вологда : Полиграф-книга, 2012. — 385 с.
25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чешского К. Иванова. — М. : Музыка, 1976. — 266 с.
26. Кокин Л. Из физтеха в Гранд-опера // Юность академиков : документальная повесть. — 2-е изд., доп. — М. : Сов. Россия, 1981. — С. 89–102.
27. Композиции для терменвокса и сопровождающих инструментов : [ноты] / сост. и авт. послесл. А. Ровнер ; предисл. Ю. Дмитриуковой. — М. : Композитор, 2009. — 63 с.
28. Копосова И. Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — Петрозаводск, 2004. — 213 с.
29. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. — М., 2008. — 43 с.
30. Королёв Л. Терменвокс в России и исполнительские школы игры на нем. — URL: <https://theremin.ru/archive/koroliov.htm> (дата обращения: 11.11.2021).
31. Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 3. — М., 1975. — С. 322–345.
32. Кузнецов И. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — М., 1980. — 211 с.
33. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. — М. : ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
34. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1. Симфонизм. — М.-Л. : Гос. муз. изд-во, 1948. — 287 с.
35. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М. : Советский композитор, 1978. — 352 с.
36. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus : К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. — М. : Композитор, 1992. — С. 129–137.
37. Макушкин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке // Вестник ЧелГУ. — 2010. — № 11. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tendentsii-v-kamerno-ansamblevoyu-muzyke> (дата обращения: 23.04.2022).
38. Малаховка музыкальная. Ч. 2. — URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5fbfba9608bac754f39bf00e/malahovka-muzykalnaia-chast-2-5ffe8f35625bfc732d194b8d> (дата обращения: 14.04.2022).
39. Мальский А. Лев Термен и терменвокс: самый фантастический музыкальный инструмент. — URL: <https://www.mirf.ru/science/lev-theremin-i-thereminvox/> (дата обращения: 19.01.2021).
40. Манафова М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века : на примере творчества Э. Денисова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — СПб., 2011. — 184 с.
41. Мельников В. О книге «От Лингводайвинга до Лингвокосмоса». — URL: <https://clp.ru/kniga-v-melnikov-ot-lingvodajvinga-do-lingvosmosa.html> (дата обращения: 15.04.2022).
42. Мельников В. Поэтический цикл «Определезвия и ошущепки». — URL: <https://kzref.org/villi-r-melenikov-opredelezviya-i-oshushepki.html> (дата обращения: 15.04.2022).
43. Мельникова Е. Нетрадиционные формы синтеза слова и музыки в композиции XX века // Наука об искусстве : XXI век : материалы научно-практической конференции (22–23 марта 2004 года). — Екатеринбург : Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 2004. — С. 73–80.
44. Милка А. Полифония : учебник для музыкальных вузов. В 2 ч. Ч. I. Строгое письмо. — СПб. : Композитор, 2016. — 336 с.
45. Морозов В. Теория резонансного пения : видеоматериал. — URL: [https://www.youtube.com/watch?v=tDrXVcg9s\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=tDrXVcg9s_s) (дата обращения: 17.11.2020).
46. Музыка из воздуха : в Кафедральном соборе сыграют на необычном инструменте. — URL: [https://news.rambler.ru/other/42375678/?utm\\_content=news\\_media&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copypink](https://news.rambler.ru/other/42375678/?utm_content=news_media&utm_medium=read_more&utm_source=copypink) (дата обращения: 20.01.2022).

47. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе : сборник статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1986. — С. 267–297.
48. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
49. Никуличева Д. Психолингвистический феномен творчества поэта-полиглота Вилли Мельникова // Языковое бытие человека и этноса. — 2011. — № 18. — М. : ИНИОН РАН, АСОУ, 2011. — С. 161–165.
50. Панова А. Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — М., 2020. — 188 с.
51. Пирязева Е. Мелодика сочинения для терменвокса Л. Кавиной «Монолог» // Вестник музыкальной науки. — 2020. — Т. 8, № 3. — С. 84–92.
52. Пистон У. Оркестровка : учебное пособие / пер. с англ. К. Иванова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 464 с.
53. Потанкина Р. Криптофония: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 3. — С. 96–103.
54. Пригов Д. Что надо знать о концептуализме. — URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigovkontseptualizm> (дата обращения: 16.04.2022).
55. Райхельсон А. В. / Персональная страница на сайте МГК им. Чайковского. — URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8964> (дата обращения: 14.04.2022).
56. Ростовская О. Сегодня нужно становиться «человеками эпохи Возрождения». — URL: <https://whitehall.spbstu.ru/media/news/culture/segodnya-nuzhno-stanovitsya-chelovekami-epokhi-vozhzhdeniya/> (дата обращения: 4.09.2022).
57. Ручкина Н. Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — М., 2017. — 234 с.
58. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания : сборник статей. — М., 1976. — С. 146–206.
59. Саржант А. Особенности нотации и исполнительская интерпретация сочинений для терменвокса // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование : материалы Международных научных конференций студентов, 28–29 ноября 2012 года и 27–28 ноября 2013 года. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. — С. 24–28.
60. Сниткова И. «Немое» слово и «говорящая» музыка : (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века : Московский форум : материалы международных научных конференций : научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — С. 98–109.
61. Сниткова И. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. — М., 2002. — С. 158–168.
62. Смирнов Д. Музыка и код Морзе / пер. с англ. С. Синцовой // Piano Duo X : альманах : материалы Международной научно-практической конференции в рамках X Международного фестиваля Piano Duo, 24–25 апреля 2012 г. / науч. ред., сост. С. В. Синцова. — Вып. 10. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2012. — С. 160–174.
63. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века : учебное пособие. — М. : ВЛАДОС, 2004. — С. 201–205.
64. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. — С. 180.
65. Теория современной композиции : учебное пособие / сост. Г. Григорьева [и др.] ; отв. ред. В. Ценова. — М. : Музыка, 2007. — 616 с.
66. Термен Л. С. // Музыкальная энциклопедия Gufo.me. — URL: [https://www.bbc.com/russian/society/2012/03/120313\\_leon\\_theremin\\_thermenvox\\_life](https://www.bbc.com/russian/society/2012/03/120313_leon_theremin_thermenvox_life) (дата обращения: 13.03.2021).
67. Термен Л. Физика и музыкальное искусство. — М. : Знание, 1966. — 32 с.

68. Термен Н. Подробная биография Льва Сергеевича Термена. — URL: <http://fizfaq1502.narod.ru/articles/termen.htm> (дата обращения: 15.12.2020).
69. Термен П. Константин Ковальский. — URL: <https://theremin.today/ru/kowalsky> (дата обращения: 15.03.2021).
70. Термен П. Матрёмин. — URL: <https://theremin.today/ru/archives/1428> (дата обращения: 15.03.2021).
71. Термен П. Терменвокс «системы Ковальского». — URL: <https://theremin.today/ru/kowalsky/theremin> (дата обращения: 21.10.2021).
72. Термен П. Что такое терменвокс? — URL: <https://theremin.today/ru/abouttheremin> (дата обращения: 14.03.2021).
73. Хилько Н. О сонорной организации в «Cantus Arcticus» Э. Раутаваары // Культурные коды двух тысячелетий : материалы международной научной конференции, 1–4 декабря 2000 г. — Вып. 2. — Петрозаводск, 2000. — С. 101–103.
74. Холопов Ю. Месса // Григорианский хорал : научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва, Ю. Холопов. — Москва, 1997. — С. 40–67.
75. Холопова В. Музыка как вид искусства : учебное пособие. — 4-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2014. — 320 с.
76. Хруст Н. Новые инструментальные техники : опыт классификации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. — М., 2017. — 480 с.
77. Хрущёва Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. — М. : РИПОЛ Классик, 2020. — 303 с.
78. Bernstein L. Leonard Bernstein Talks About the Theremin, the Ondes Martenot and the Tape Recorder. — URL: <https://www.thereminvox.com/stories/history/leonard-bernstein-talks-about-the-theremin-the-ondes-martenot-and-the-tape-recorder/> (Accessed: 25.04.2022).
79. Brice R. Music engineering. — Oxford : Newlines, 2001. — 512 p.
80. Chadabe J. Electric sound: The Past and Promise of Electronic Music. — N. Y. : Prentice Hall, 1997. — 383 p.
81. Eyck C. The Art of Playing the Theremin. — Berlin : SERVI Verlag, 2006. — 89 p.
82. Hall D. Musical Acoustics. An introduction. — N. Y. : Wadsworth Publ., 1980. — 488 p.
83. Kasey M. Strange Vibrations: The Evolution of the Theremin. — California State University, Monterey Bay, 2019. — 27 p.
84. Mattis O. An Interview with Leon Theremin (1989). — URL: <https://www.thereminvox.com/stories/history/an-interview-with-leon-theremin/2/> (Accessed: 26.04.2022).
85. Rockmore C. Method for theremin. — N. Y., 1992. — 16 p.
86. Ross A. The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. — N. Y. : Farrar, Straus & Giroux, 2007. — 494 p.
87. Rossing T. The Science of Sound. — N. Y., 1982. — 680 p.
88. Saggini V. Lydia Kavina: The Theremin Yesterday And Today. — URL: <https://www.thereminvox.com/stories/people/lydia-kavina-interview/> (Accessed: 25.04.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

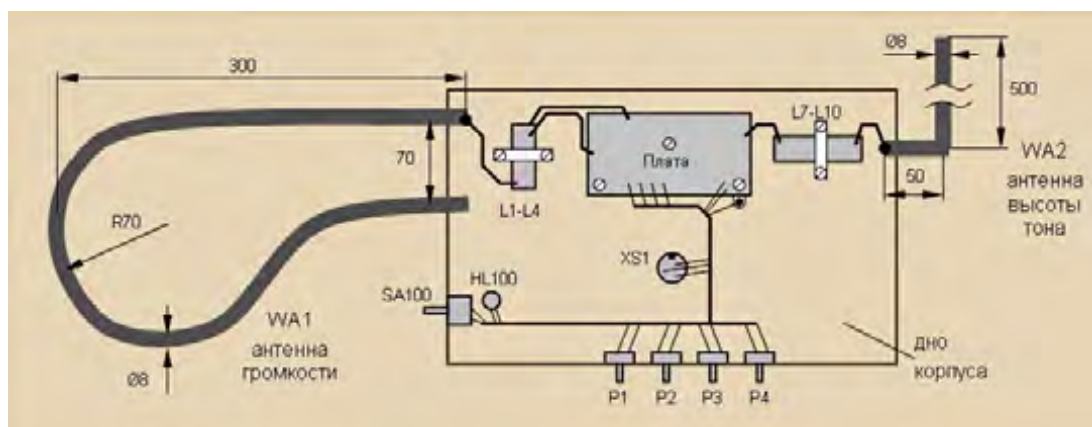


Рис. 1. Функциональная схема устройства терменвокса

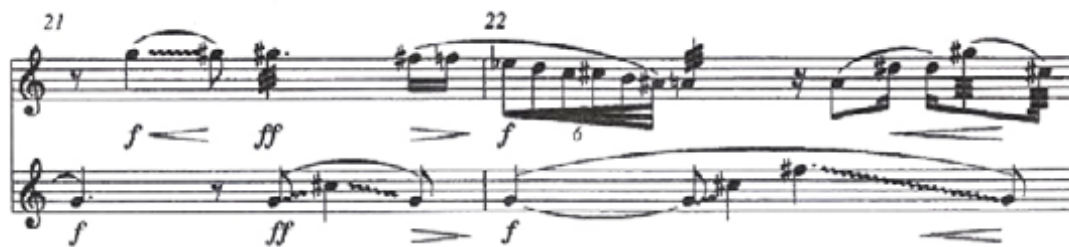


Рис. 2. А. Ровнер «Движения в воздухе» для терменвокса и кларнета, тт. 21–22



Рис. 3. Л. Кавина «Монолог» для терменвокса соло, тт. 60–64



Рис. 4. А. Ровнер «Движения в воздухе» для терменвокса и кларнета, т. 99



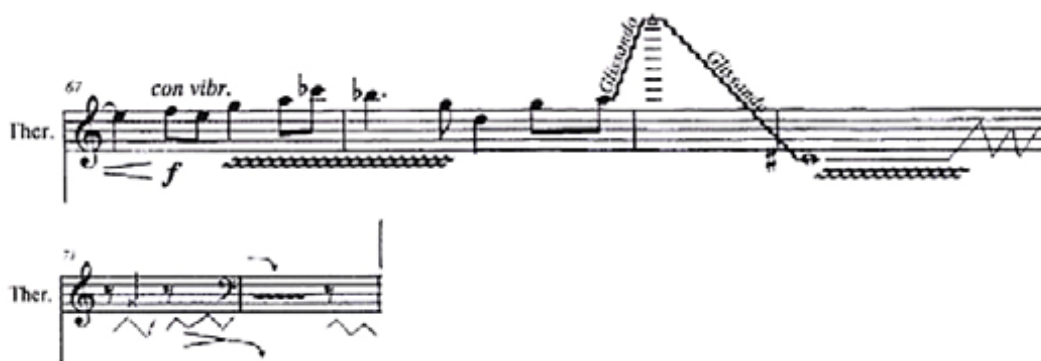


Рис 5. В. Белунцов «Угасающий свет» для терменвокса и фортепиано, тт. 67–72

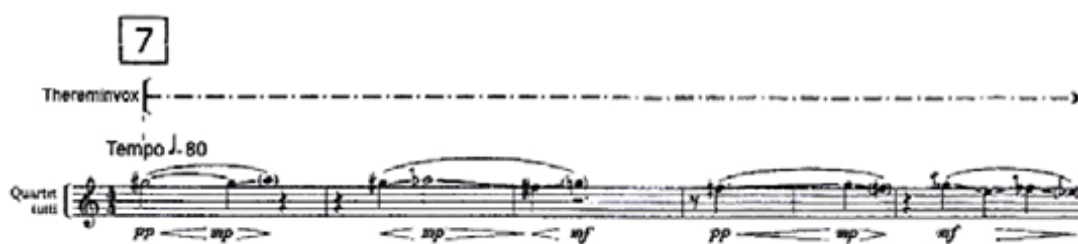


Рис. 6. В. Николаев «19 пик» для терменвокса и струнного квартета, и. 7



Рис. 7. О. Ростовская Suopare для терменвокса и органа, фрагмент



Рис. 8. А. Райхельсон «Обратное движение» для терменвокса и органа, т. 12

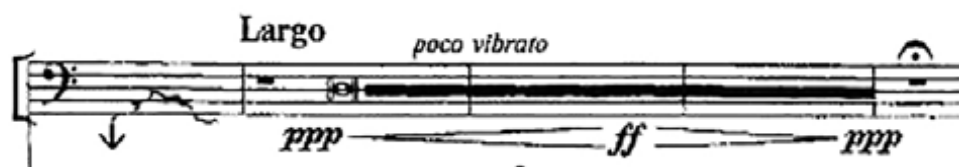


Рис. 9. А. Райхельсон «Круг» для терменвокса и органа, тт. 27–31



Рис. 10. А. Райхельсон «Обратное движение» для терменвокса и органа, тт. 1–4



Рис. 11. А. Райхельсон «Круг» для терменвокса и органа, т. 8

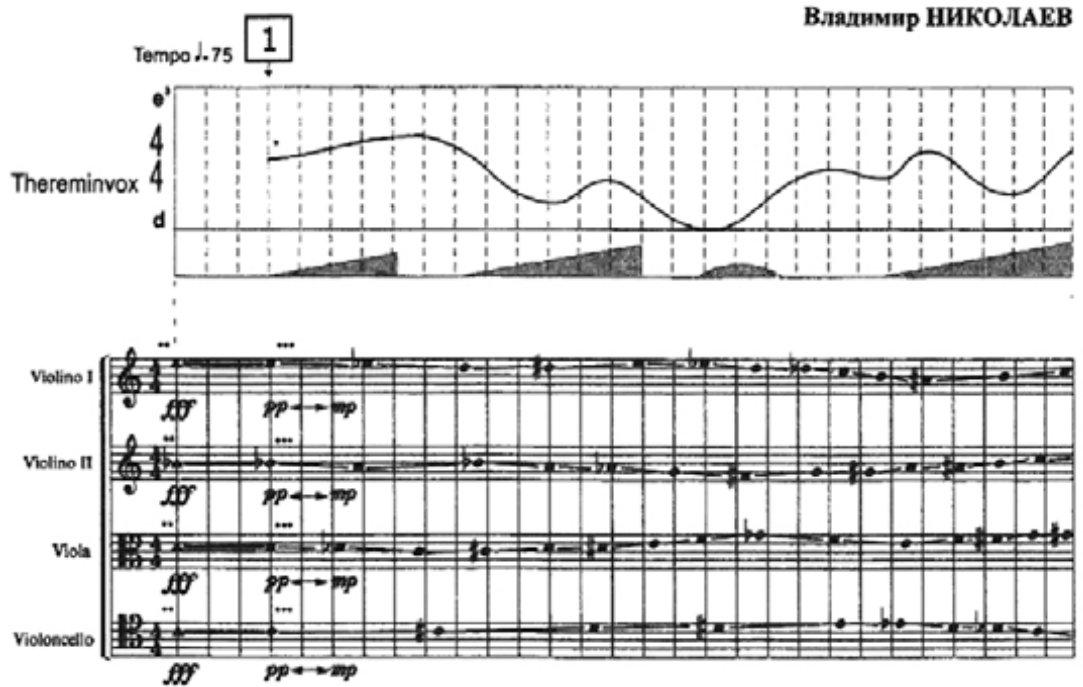


Рис. 12. В. Николаев «19 пик» для терменвокса и струнного квартета

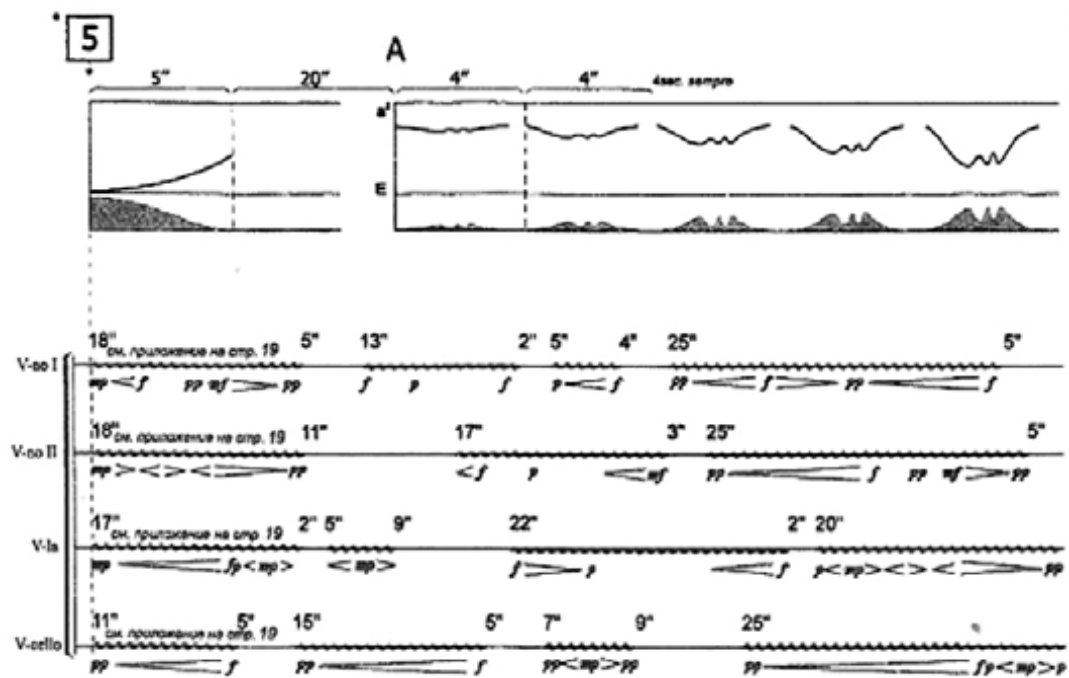


Рис. 13. В. Николаев «19 пик» для терменвокса и струнного квартета, ц.5-6

Theremin 1

Theremin 2

Piano

$\text{♩} = 65$

*p*

Рис. 14. А. Попов *Dona nobis pacem*, мт. 1–3

Th. 1

Th. 2

Pno.

*mp*

*p*

Рис. 15. А. Попов *Dona nobis pacem*, мт. 25–27

Th. 1

Th. 2

Pno.

*p*

Рис. 16. А. Попов *Dona nobis pacem*, мт. 31–33

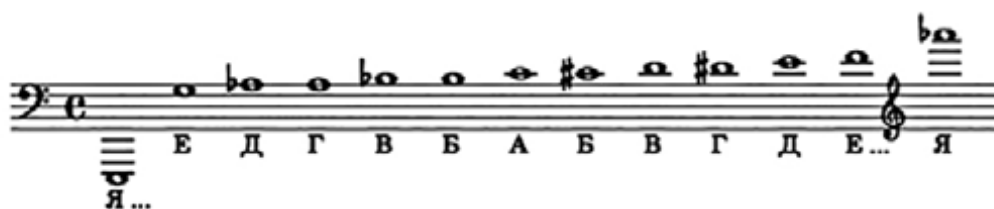


Рис. 17. Принцип хроматической «алфавитной» кодировки от звука с<sup>1</sup>  
(пример заимствован из статьи Р. Потанкиной о криптофонии [53])

№3

J. 120

Рис. 18. А. Райхельсон «Шесть переводов», № 3, тт. 1–2  
(красным цветом обозначен уртекст, зеленым — фактурные дублировки)

№4

Lento misterioso

rit.

Рис. 19. А. Райхельсон «Шесть переводов», № 4  
(красным цветом обозначен уртекст, зеленым — фактурные звуки)

№№ 5; 6\*

Moderato  $\text{♩} = 115$

(T)

*pp legato*

*legato*

*p*

Рис. 20. А. Райхельсон «Шесть переводов», № 5, 6, тт. 1–7

$\text{♩} = 120$

*p*

Рис. 21. А. Райхельсон «Шесть переводов», № 3, тт. 1–2, партия терменвокса

№4

Lento misterioso

*p*

*pp*

*poco cresc.*

*mf*

*pp*

*rit.*

*attacca*

Рис. 22. А. Райхельсон «Шесть переводов», № 4, партия терменвокса

Th

*ppp* < *p*

*dolce*

*sf*

Рис. 23. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. I, тт. 11–14

Th

*f*

*p* *lento*

*improvisando*

Рис. 24. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. III, тт. 120–123



Рис. 25. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. IV, тт. 185–192

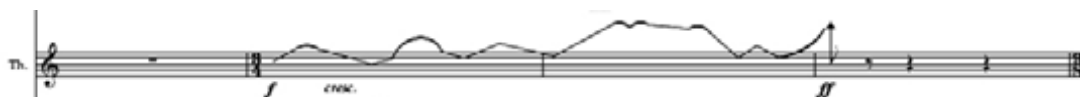


Рис. 26. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. V, тт. 247–250



Рис. 27. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. VII, тт. 427–429



Рис. 28. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. VIII, окончание



Рис. 29. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. I, тт. 1–5



Рис. 30. К. Ахо Концерт «Восемь времен года», ч. I, тт. 80–83

---

*Диплом жюри конкурса*

**АНГЛИЙСКАЯ КОНСОРТНАЯ ФАНТАЗИЯ XX ВЕКА:  
ГЕНЕЗИС, ЖАНРОВАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ,  
КОНЦЕПЦИЯ ФОРМЫ**

---

*РОМАНЫЧЕВА Анастасия Николаевна*  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

---

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность исследования.** Камерно-инструментальная музыка вызывала интерес у английских композиторов во все времена. Поэтому неудивительно, что ряд весомых новаторских достижений английской музыкальной культуры возникает именно в этой области. Одним из важнейших среди них становится развитие и обновление консортной фантазии, результатом которого является возникновение в XVII веке собственной модификации жанра с нехарактерными для континентальных инструментальных фантазий того времени чертами.

Фантазия в истории музыки занимает уникальное по своей загадочности положение. Беря свое начало в XVI веке, она медленно и планомерно обретает свой набор жанровых черт. Так, в ранних источниках «фантазия» отсылает скорее к композиторскому воображению, делая акцент на особой категории состояния («вдохновение»). В учебнике *Practica musica* немецкого органиста Германа Финка, вышедшем в 1556 году, фантазия трактована как некое не поддающееся определению неосязаемое личностное качество, отличающееся у каждого музыканта, поскольку уровень владения им зависел исключительно от индивидуального творческого начала<sup>1</sup>. Несмотря на то что впоследствии термин «фантазия» обретет более конкретное представление, вопрос о жанровых границах поставит ряд проблем как на уровне терминологии, так и на уровне конкретных систематических факторов, определяющих фантазию как жанр<sup>2</sup>. Это обуславливается тем, что разные эпохи предполагают разные условия существования данного жанра, его форму, стиль изложения, исполнительский состав, типологию.

Традиция сочинений в жанре фантазии в английской музыкальной культуре уходит корнями в эпоху Возрождения. Первые образцы во многом испытали

---

<sup>1</sup> *Strahle G. Fantasy and Music in sixteenth- and seventeenth century England. — Adelaide, 1987. — P. 14.*

<sup>2</sup> Большой пласт научной литературы посвящен жанру фантазии в XVI–XVII века (см. работы И. Г. Палажченко, Т. В. Смирновой, К. Филда, Т. С. Кюрегян, В. В. Протопопова и др.). Начиная с XIX века фантазия рассматривается в контексте творчества конкретных композиторов (в частности, Шопена, Шумана, Шуберта, Листа).

влияние со стороны итальянских (в частности, Ф. К. да Милано и А. Феррабоско-старшего) и французских (А. ле Рой) мастеров в области лютневого искусства. Позднее в Англии появились фантазии для консорта виол разных составов, спрос на них был очень велик практически в течение столетия (с середины XVI до середины XVII века). Признанными мастерами консортных фантазий считаются У. Бёрд, Дж. Уорд, А. Феррабоско-младший, У. Лоуз, Дж. Дженкинс, М. Локк. Последние образцы жанра можно обнаружить в творчестве Г. Пёрселла (согласно каталогу Ф. Циммермана — около 15 сочинений) — своеобразное приношение композитора уходящей эпохе.

XX век ставит новые задачи и условия для существования фантазии. К тому времени в общеевропейской практике число сочинений, написанных в этом жанре, заметно сокращается по сравнению с XIX веком. В первой половине века еще сохраняется романтическая тенденция написания фантазий на определенную тему. Ю. Г. Чернявская в своей диссертации, посвященной сочинениям Роберта Шумана, отмечая роль фантазийности как принципа, не рассматривает бытование жанра с его специфическими чертами, ссылаясь на замечание А. С. Соколова об эволюции сочинений из жанрово-конкретных в абстрактно-нейтральные<sup>3</sup>. И редкое появление фантазий в мировой музыке, скорее, подтверждает это.

Однако для английской музыкальной культуры первой половины XX века это утверждение оказывается в корне неправомерным, потому что она становится настоящим кладом произведений, написанных в жанре фантазии. В его традиции прослеживаются две линии: первая связана с романтической фантазией, написанной на какую-то тему или темы (авторские или заимствованные), в основе ее формы лежит вариационная работа с материалом<sup>4</sup>; вторая — с совершенно уникальной в музыкальной истории инициативой английского бизнесмена Уолтера Уилсона Коббетта, повлекшей за собой появление фантазий в творчестве практически всех английских композиторов того времени. Учрежденный Коббеттом в 1905 году конкурс имел вполне наполеоновские планы<sup>5</sup>: «закрывать брешь» в камерной музыке, образовавшуюся ввиду отсутствия, на его взгляд, альтернативы сонатной форме для написания крупного одночастного произведения. Прототипом для новой английской фантазии стала консортная фантазия эпохи Возрождения.

Особенно важно, что Коббетт предполагал не столько создание *жанра*, сколько *формы*. Согласно условиям, одночастное сочинение длительностью не более 12 минут должно было состоять из нескольких равнозначных разделов, исполняемых без перерыва, контрастных по темпу и ритмической организации. Требования, конечно, не слишком конкретные для обоснования теории новой формы. В рамках конкурса происходило уточнение требований Коббетта, которым более всего соответствовала созданная в 1912 году фантазия Р. Воана Уильямс-

<sup>3</sup> Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии. — М., 2017. — С. 190.

<sup>4</sup> Вот лишь некоторые авторы, обращавшиеся к подобному типу фантазий: Р. Воан Уильямс, Г. Холст, Г. Вуд, У. Хёрлстоун, А. Грэй.

<sup>5</sup> Кратко они были обозначены самим Коббеттом в 1911 году в Клубе любителей концертов при Королевской академии музыки. Ознакомиться с текстом речи можно в *British Chamber Music // Musical Times*. — 1911, April. — P. 242.



са, форма которой построена как сжатая сюита из четырех частей. Ее композицию Коббетт отмечал как наиболее соответствующую его собственному видению и рекомендовал фантазию Воана Уильямса как прототип для будущих английских фантазий. Однако рекомендации Коббетта и реальная композиторская практика не соотносятся в точности. В результате фантазия становится экспериментальным жанром, в котором ввиду расплывчатости формулировки требований был имманентно заложен поиск формы.

**Степень научной разработанности проблемы.** Специальные исследования, посвященные английским консортным фантазиям XX века, в отечественном музыковедении отсутствуют. Более того, в разделах о камерно-инструментальной музыке тех исследований, которые посвящены английской музыкальной культуре XX века, и статьях о фантазии в целом эта уникальная модификация жанра даже не упоминается, а рассматриваются исключительно клавирные фантазии и фантазии на темы<sup>6</sup>. Это, в частности, объясняется тем, что до сих пор на русском языке не существуют исследования творчества целого ряда выдающихся композиторов Великобритании того времени — Э. Элгара, Ф. Дилиуса, Г. Холста, А. Блисса, Ф. Бриджа, С. Скотта, Х. Пэрри, Ч. Стэнфорда, Дж. Айрленда и многих других. А диссертация О. Б. Манулкиной «Фольклор в симфониях Ралфа Воана Уильямса» доступна широкому кругу читателей лишь в формате автореферата. Однако большинство из перечисленных композиторов являются авторами новых консортных фантазий.

Ввиду сложившейся ситуации особую ценность приобретают статьи и диссертации, фокусирующиеся на вопросах изучения консортных жанров в Англии XVI–XVII столетий. Огромный вклад в разработку этой темы внесла Т. В. Смирнова своей диссертацией «Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков» (2009) и многочисленными статьями<sup>7</sup>. Впервые в отечественном музыковедении осуществляется попытка систематизации композиционных типов фантазий.

В рамках настоящей конкурсной работы также особый интерес представляет диссертация И. Р. Палажченко «Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков: генезис и пути развития» (1992). Автор формулирует отличительные принципы жанра: множественность образов, сочетающихся по принципу наибольшего контраста, склонность к «напряженному лирическому эмоциональному тону»<sup>8</sup>, скрытой рефлексии, позволяющей стать важнейшим зерном

---

<sup>6</sup> См.: Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. — М., 1986 ; Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. — М., 1974 ; Кюрегян Т. С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. — М., 1981. — Т. 5. — С. 767–771 ; Бэлза И. Ф. Современная английская музыка. — М., 1945 ; Буш А. Прошлое и настоящее английской музыки // Советская музыка. — 1953. — № 7. — С. 73–77 ; Шнеерсон Г. М. Современная английская музыка. — М., 1945.

<sup>7</sup> К вопросу об исторической эволюции английских консортных жанров XVI–XVII веков // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 1. — С. 85–92 ; Специфика английской раннебарочной консортной фантазии // Старинная музыка. — 2009. — № 3. — С. 22–24 ; Танцевальные жанры в английской консортной культуре рубежа XVI–XVII веков: на пути к «абсолютной» музыке // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 2. — С. 128–132 ; Некоторые особенности формообразования английской консортной фантазии // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. — 2004. — С. 53–55.

<sup>8</sup> Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков : Генезис и пути развития : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992. — С. 9.

для последующего расцвета фантазии как самостоятельного жанра в творчестве И. С. Баха, который по своему местоположению в общей жанровой иерархии противопоставляется фуге, сонате и симфонии ввиду отсутствия «предзаданности канона». Следует отметить, что в этом исследовании автор практически не принимает во внимание совершенно разное положение фантазии в сольной и ансамблевой культуре, а также в большей степени фокусируется на клавирных фантазиях.

Ввиду большой роли камерно-инструментальной музыки в культуре Англии закономерно появление огромного исследовательского интереса к этой теме и, как следствие, возникновение значительного числа научных работ в Великобритании. Примечательно, что одним из основополагающих трудов о камерной музыке до сих пор считается двухтомное издание Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music (1929–1930). Статьи в этом справочнике организованы в словарно-алфавитном порядке. В 1963 году также вышел дополнительный, третий том, в котором материал охватывает период после 1929 года и сгруппирован по странам. В разное время к изучению камерно-инструментальной музыки в Англии обращались: Г. Ульрих<sup>9</sup>, Г. Мейер<sup>10</sup>, Дж. Бэрон<sup>11</sup> и многие другие.

Однако уже в 1915 году была издана первая статья о фантазиях к конкурсу, автором которой был Э. Уокер. В ней содержались основные положения и идеи конкурса, а также кратко освещались результаты. Впоследствии этот текст был использован Коббеттом в качестве материала о фантазии в его энциклопедическом справочнике. Особое место новой английской консортной фантазии уделяется в статье К. Филда в «Музыкальном словаре Гроува». А в 2008 году появляются сразу две диссертации — Дж. Ходжеса «Фантазия У. У. Коббетта: наследие камерной музыки в эпоху Ренессанса английской музыки» и К. Лент «Уолтер Уилсон Коббетт и английская фантазия». В этих двух работах впервые приводятся исторические факты о возникновении жанра и аналитический разбор некоторых фантазий, однако в них не ставится вопрос о конкретных связях между фантазией эпохи Тюдоров и фантазией нового английского Ренессанса, помимо упоминания о предложении самого Коббетта.

Широкое освещение темы потребовало привлечения литературы, связанной с анализом музыкальной формы (например, труды Б. В. Асафьева<sup>12</sup>, Т. С. Кюрегян<sup>13</sup>, Л. О. Акопяна<sup>14</sup>, В. П. Бобровского<sup>15</sup>, Ю. Н. Холопова<sup>16</sup>, Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана<sup>17</sup>, В. В. Задерацкого<sup>18</sup>), английской музыкой и культурой (важнейшее место здесь продолжают сохранять книги, диссертации и статьи Л. Г. Ковнацкой, являющейся ведущим специалистом России в области английской

<sup>9</sup> Ulrich H. Chamber Music. — New York ; London, 1948.

<sup>10</sup> Meyer H. Early English Chamber Music: From the Middle Ages to Purcell. — Boston, 1982.

<sup>11</sup> Baron J. Chamber music: a research and information guide. — New York ; London, 2002.

<sup>12</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.

<sup>13</sup> Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. — М., 1998.

<sup>14</sup> Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., 1995.

<sup>15</sup> Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.

<sup>16</sup> Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. — М., 2006.

<sup>17</sup> Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : учебник специального курса для музыкальных вузов. — М., 1967.

<sup>18</sup> Задерацкий В. В. Музыкальная форма. — М., 1995–2008. — Вып. 1–2.

музыки<sup>19 20</sup>), а также посвященные проблемам жанра и стиля (среди них работы Е. В. Назайкинского<sup>21</sup>, М. Н. Лобановой<sup>22</sup>, М. К. Михайлова<sup>23</sup>).

**Основной объект исследования** — жанры камерно-инструментальной фантазии XVI–XVII и XX веков. **Предмет исследования** — генезис и традиции консортной фантазии, проблемы идентификации, систематизации жанровых подвидов, концепция формы и трактовки драматургии, обновление сложившегося жанра в XX веке.

**Материалом исследования** являются фантазии и корпус произведений In Nomine Дж. Тавернера, Г. Пёрселла, У. Бёрда, У. Хёрлстоуна, Ф. Бриджа, Г. Вуда, Р. Воана Уильямса.

**Цель работы** — рассмотреть наличие структурных связей и преемственных закономерностей между фантазией эпохи Тюдоров и фантазией первой половины XX века, выявить особенности соотношения «прообраза» и предложенной У. Коббеттом структуры фантазии, сформулировать ее жанровые признаки на основе анализа представленных на конкурс сочинений.

Для достижения данной цели требовалось решить следующие **задачи**:

- уточнить дефиниции термина «фантазия» в рамках исследуемой темы;
- изучить образцы фантазий и In Nomine как возможных «первоисточников» в качестве структурной модели для композиторов XX века и оценить соотношение их особенностей и тех критериев, которые сформулировал У. Коббетт;
- исследовать исторический и культурный контекст становления Нового английского ренессанса на рубеже XIX и XX веков, в условиях которого возникали новые композиторские школы (ярчайшие — Х. Пэрри и Ч. Стэнфорда) и имена, а также появлялись такие инициативы, как конкурс Коббетта;
- осуществить перевод выпущенных официальных требований комитета конкурса камерной музыки У. Коббетта и The Worshipful Company of Musicians.
- выполнить музыкально-стилистический и структурный анализ фантазий Ф. Бриджа, У. Хёрлстоуна, Г. Вуда и Р. Воана Уильямса.

**Научная новизна:** впервые английская фантазия XX века становится объектом самостоятельного музыковедческого исследования на русском языке. В работе проведено специальное исследование феномена фантазии в английской консортной музыке в контексте филиации жанра, установлены важные аспекты проявления связей между фантазиями XVI и XX веков, обозначено единство исторической линии преемственности фантазии как жанра; проведена жанровая идентификация английских камерно-инструментальных фантазий XX века на основе концепций их форм, индивидуальных решений композиции, особенностей тематизма и инструментального письма.

<sup>19</sup> Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. — М., 1986.

<sup>20</sup> Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. — М., 1974.

<sup>21</sup> Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — М., 2003.

<sup>22</sup> Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : История и современность. — М., 2015.

<sup>23</sup> Михайлов М. К. Стиль в музыке : Исследование. — Л., 1981.

## 1. Генезис: консортная фантазия и *In Nomine* в Англии XVI–XVII веков

Дефиниция жанра фантазии столь же многозначна, сколь многочисленны варианты ее воплощения в музыкальном искусстве. Этимологически это понятие происходит от древнегреческого слова *φαντασία*, которое имеет сразу несколько буквальных значений: показывание, сияние, впечатление, образ, представление, видение. В русский язык слово «фантазия» пришло только во времена правления Петра I, вероятно, из польского или итальянского языка, унаследовавшего это слово от греческого<sup>24</sup>. Однако в английском языке общеприняты сразу несколько вариантов написания этого слова, предполагающих более точную дифференциацию области использования терминологии: *fantasy* — самый распространенный вариант, обозначающий фантазию в широком смысле слова, преимущественно как деятельность воображения, воссоздающую нечто новое<sup>25</sup>; *fantasia* — обозначение музыкального жанра (барочная фантазия; фантазия на тему или темы); *phantasy* — старое английское написание слова «фантазия». Именно оно было принято на конкурсах, учрежденных в 1905 году Уолтером Уилсоном Коббеттом и the Worshipful Company of Musicians, в качестве названия нового жанра камерной музыки<sup>26</sup>. Еще одним вариантом обозначения является слово *fancy*. Оно использовалось в качестве наименования инструментального полифонического жанра в XV–XVI столетиях английскими композиторами и употреблялось наравне с общеевропейскими вариантами.

Столь вариативный подход к написанию одного и того же термина в данном случае абсолютно адекватен ввиду имманентной многоликости фантазии как жанра. Эта многоликость выражается не только в естественном эволюционном развитии основных черт жанра (что присуще абсолютно всем хоть сколько-нибудь устойчивым культурным явлениям), но и во все еще актуальном использовании фантазии как «политермина» в рамках одной культурной сферы — музыки.

Особую специфику в изучение фантазии привносит то, что это понятие в широком смысле слова непосредственно сопряжено с творчеством как таковым, отсюда прослеживаются связи с другими областями науки — психологией, философией, социологией. Так, В. Вундт в своем исследовании «Фантазия как основа искусства» обуславливает возникновение игры и искусства в целом из функционирования фантазии как чувственного представления<sup>27</sup>. В этом его концепция совпадает с более поздней теорией Й. Хейзинги<sup>28</sup> о человеке, познающем мир через игровую деятельность.

В истории музыки нередко встречается трансформация терминологических определений. Как отмечает в своей диссертации Ю. Г. Чернявская, в процессе неизбежной исторической эволюции «представление о каждом конкретном жанре меняется, меняются его чисто музыкальные характеристики, могут измениться и средства, условия исполнения, социальная функция, и лишь само название

<sup>24</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — М., 1964–1973. — Т. 4. — С. 185.

<sup>25</sup> Брюханцева Н. В. Фантазия как философско-антропологическая проблема : автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Томск, 2002. — С. 8.

<sup>26</sup> Field C. Phantasy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 2001.

<sup>27</sup> Вундт В. Фантазия как основа искусства. — СПб., 1914. — С. 96.

<sup>28</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens = Человек играющий. — СПб., 2011.

остается неизменным. То есть изменяется в различные эпохи то, что этот термин обозначал»<sup>29</sup>. Однако в данном случае дело не просто в различных эпохах, ведь многие из перечисленных вариантов дефиниции фантазии имеют между собой мало общего. И если какие-то трактовки действительно связаны преемственностью и представляют собой перерождение «старого в новое», то иные либо обнаруживают далекие имплицитные связи, либо вовсе демонстрируют их отсутствие.

Ввиду этого в ряде исследовательских работ фантазия упоминается без соответствующей идентификации. Так, В. А. Цуккерман описывает фантазию как «жанр, отражающий особую свободу творчества». В его совместном труде с Л. А. Мазелем «Анализ музыкальных произведений» фантазия упоминается как «жанр, отражающий импровизационность творческого процесса»<sup>30</sup>. Т. С. Кюрегян проводит прямую корреляцию фантазии и свободной формы, выделяя два вида свободных форм: импровизационно-фантазийного характера (применяемая во вступительных пьесах (или разделах) типа прелюдии, фантазии в сочетании с фугой, а иногда и в составе какого-либо иного цикла) и с определенной, но индивидуальной конструкцией. В связи с фантазиями Моцарта, Шопена, Шуберта, Шумана и Мендельсона упоминаются возможные реализации общей композиции как сонатной формы, контрастно-составной формы и сонатно-симфонического цикла<sup>31</sup>. В разделе о простом и динамическом сопряжениях М. Ш. Бонфельд называет фантазию в числе тех жанров, для которых наиболее характерно применение некоего хода для соединения любых разделов вне зависимости от типа материала и тональности<sup>32</sup>.

Французский композитор Андре Одер в своем труде «Музыкальные формы» дает свое видение краткой эволюции клавирной фантазии. Акцентируя внимание на связи между фантазией (подчеркнув, что английские верджиналисты называют ее *fancu*) и ричеркаром, исследователь отмечает, что английские, немецкие и итальянские композиторы в XVII веке фактически уподобляют форму фантазии ричеркару. В разделе, посвященном структуре фантазии, Одер ограничивается тем, что она может «варьироваться от автора к автору и даже от произведения к произведению»<sup>33</sup>.

Во «Всеобщем учебнике музыки» Адольфа Бернхарда Маркса, чья система музыкальных форм и терминологии исключительно широко использовалась во второй половине XIX века и частично в начале XX века в России<sup>34</sup>, фантазия также характеризуется как произведение, написанное в любой форме, не имеющее никакого регламента по модуляциям, количеству и порядку разделов, а также их внутренней организации. Инструментальный состав ограничен инструментом-соло, «концертирующим инструментом с сопровождением» и оркестром. В качестве *возможных* форм и ненастойчивых рекомендаций предлагается «песнеобразное вступление адажио», за которым может следовать аллегро, переходящее в рондо, фугу, вариацию и т. д. Резюмирует Маркс описание фантазии следующим образом:

<sup>29</sup> Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана. — М., 2017. — С. 19.

<sup>30</sup> Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967. — С. 567.

<sup>31</sup> Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. — М., 1998. — С. 126–127.

<sup>32</sup> Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. — М., 2003. — Ч. 2. — С. 123.

<sup>33</sup> Одер А. Музыкальные формы. — М., 2004. — С. 164.

<sup>34</sup> Дулат-Алеев В. Р. Классификация музыкальных форм А. Б. Маркса в России: история, теория, педагогическая практика // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — № 2 (34). — С. 10.

«Все, одним словом, предоставлено личному настроению и идее композитора, не подчиняясь никакому определенному закону»<sup>35</sup>.

В поисках подходящего определения английской консортной фантазии мы неизбежно сталкиваемся с проблемой, которую порождает длительное развитие жанра, а именно возникновение *разновидностей* фантазий. Это действительно мешает сформулировать какое-либо одно всеобъемлющее определение фантазии. Это проблема до сих пор остается актуальной, а ее последствия очень наглядно демонстрируются в исследовательских работах.

Первые попытки более конкретного описания английских фантазий совпадают со временем их появления. На данный момент автору настоящей конкурсной работы удалось обнаружить, что самое раннее упоминание относится к концу XVI века (однако это требует проверки и привлечения большего количества манускриптов и литературы, которые, к сожалению, на данном этапе недоступны). Томас Морли в трактате «Простое и доступное введение в практическую музыку» приводит примеры фантазий для различных составов: клавирные, лютневые, органные, редкие вокальные, а также консортные. Фантазии он определяет как важнейший жанр инструментальной музыки:

«Здесь музыкант берет мотив по своему желанию и развивает его и обращается с ним так, как ему угодно, сочиняя много или мало в зависимости от того, как ему покажется лучше. Фантазия больше, чем любая другая музыка, позволяет показать мастерство, поскольку композитор ничем не связан, но может добавлять, уменьшать и изменять в свое удовольствие»<sup>36</sup>.

Морли отмечает некоторую свободу голосоведения, ритмической организации, допустимую при написании фантазий. Он также пишет, что среди всех инструментальных жанров именно в фантазиях основу составляет имитационное развитие изначального мотива.

В противоположность другим инструментальным жанрам Морли даже не предпринимает попытки охарактеризовать возможную форму фантазий. Более того, единственным «правилом» он обозначает запрет на смену лада и выход из тональности. Однако при анализе обнаруживается, что в большинстве образцов данное правило *не соблюдается*. Объясняется это довольно просто: Морли описывал хронологически *первые* образцы фантазий (напомним, что трактат написан в 1597 году, а жанр фантазии развивался в Англии с 1580-х по 1680-е годы), для которых устойчивость модуса была свойственна. Из этого же следует вывод, что фантазия, развиваясь на протяжении почти столетия, претерпевала значительные изменения, требующие систематизации, о чем речь пойдет дальше.

Фантазия (как уже упоминалось, сами авторы называли ее словом *fancy*) была чисто инструментальным полифоническим жанром, материал которого имел, как и во многих жанрах того времени, вокальную природу. Прослеживается прямая связь между фантазией и строением мотета. Для *fancy* не характерно использование материала импровизационного характера, т. к. это могло ослабить логику полифонического развития, которое имело ведущее значение<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Маркс А. Всеобщий учебник музыки. — СПб., 1872. — С. 293.

<sup>36</sup> Цит. по: *Кофанова Е. С.* Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики. — М., 2000. — С. 257.

<sup>37</sup> *Смирнова Т. В.* Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков. — Новосибирск, 2009. — С. 23.

В тот же период возникает ряд уникальных сочинений, которые встречаются только в английской музыкальной культуре — *In Nomine*. Это инструментальное сочинение, в котором в качестве *cantus firmus* звучит сарумский антифон «*Gloria Tibi Trinitas*» («*Слава Тебе, Троица*»). Именно его использовал в своей праздничной шестиголосной мессе английский композитор Джон Тавернер (ок. 1490–1545). Источником для последующих, уже консортных сочинений стал фрагмент *Benedictus*, где на слова «*In nomine Domini*» приходится четырехголосный имитационный вокальный раздел с проведением *cantus firmus* в увеличении. В дальнейшем отдельные публикации *In Nomine* в переложении для клавира<sup>38</sup> способствовали распространению жанра; в то время существовало огромное количество аранжировок *In Nomine* для различных инструментов, и, видимо, их популярность также повлияла и на консортную музыку. Однако консортная *In Nomine* — чисто инструментальный жанр эпохи, в котором использованная в качестве *cantus firmus* тема служила основой для дальнейших контрапунктических решений и преобразований. Положение *In Nomine* уникально: являясь жанром, за которым стоит конкретный автор, оно оставалось актуальным более века для английских композиторов, хотя, по сути, является примером устоявшейся полифонической композиции на избранный *cantus firmus*. Сохранилось более 150 сочинений 58 композиторов в этом жанре, начиная с Тавернера и до Пёрселла<sup>39</sup>.

Наличие ряда характерных устойчивых особенностей позволяет некоторым исследователям<sup>40</sup> говорить об *In Nomine* как о самостоятельном жанре, а именно: объединение всех пьес за счет единого *cantus firmus*, формирование общей композиции с помощью его однократного полного проведения при сохранении большинства характерных ладовых и структурных параметров. Но данный вопрос является дискуссионным, поскольку степень влияния фантазии на *In Nomine* довольно высока. Например, А. Феррабоско — младший называет одно из своих сочинений *In nomine fantasia*. Объединял эти жанры и Г. Пёрселл.

Возможна и более простая трактовка *In Nomine* как вариационной основы, характерной для английской музыкальной культуры, по аналогии с другими мелодическими и гармоническими моделями, которые систематически проявлялись в сочинениях локально близких композиторов и использовались ими в качестве остинато. Так, в отзыве на диссертацию Н. И. Наумовой «Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века)» Г. И. Лыжов сравнивает *In Nomine* с гармонической моделью Ruggiero, бытовавшей в виде пьес с одноименным названием<sup>41</sup>. К тому же типу относится итальянское гармоническое остинато *Romanesca*. В данном контексте следует отметить, что коли-

<sup>38</sup> Например, в *The Mulliner Book*, *The Fitzwilliam Virginal Book*, *Certaine Notes* Дж. Дзя. Более подробно об этом см. диссертацию Р. Вейднера *The early In Nomine: a genesis of chamber music* (Rochester, 1961).

<sup>39</sup> *Edwards W. In Nomine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol. Oxford. — 2001. — Vol. 9. — P. 530.*

<sup>40</sup> В частности, такой точки зрения придерживаются Э. Мейер, Т. Смирнова.

<sup>41</sup> Отзыв официального оппонента на диссертацию Наумовой Натальи Игоревны «Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века)», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». — URL: [https://kazancons.ru/images/dissovvet/naumova\\_review\\_or\\_lyizhov.pdf](https://kazancons.ru/images/dissovvet/naumova_review_or_lyizhov.pdf) (дата обращения: 19.03.2022).

чество написанных In Nomine в Англии в разы превышает число воплощенных моделей Ruggiero. В условиях столь широкого распространения формируется собственная традиция написания In Nomine с рядом более значительных признаков, описанных ранее, которые позволяют говорить об In Nomine уже как о жанре, а не просто о региональной вариационной модели. Также используемый антифон не может являться *гармонической* моделью не только в силу своего вокального моноподического происхождения, но и ввиду функционирования в рамках исключительно полифонического формообразующего процесса.

Повышение исследовательского интереса к консортным фантазиям XVI–XVII веков приходится на XX век. Здесь есть несколько предпосылок. С одной стороны, общее устремление европейской культуры первой половины XX века к ее относительно далекому прошлому (к «колыбели» форм и моделей композиции), благодаря которому возможны новые пути развития музыкального искусства. Это касается как профессионального искусства прошлого, так и фольклорных образцов.

Первоначальный научный интерес был обращен к творчеству конкретных авторов<sup>42</sup>. Однако в 1951 году была защищена магистерская работа Мюррея Лефковица «Английская фантазия для виол. Анализ их характерных стилевых черт»<sup>43</sup>. Работа Лефковица — первый масштабный труд, посвященный именно консортным фантазиям и (в гораздо меньшей степени) In Nomine. В нем:

1. Впервые осуществлена попытка систематизации типов фантазий. При этом автор следует традиционному хронологическому пути.
2. Проведено исследование способов реализации формы фугато в фантазиях, обрисованы связь и тенденции дальнейшего развития и эволюции жанра фуги<sup>44</sup>.
3. Представлен анализ избранных фантазий внушительного числа композиторов (начиная с Бёрда и до Пёрселла).

В работе Лефковица, однако, некоторые положения должны быть скорректированы, например требуются терминологические уточнения (так, автор не может определиться с выбором между понятиями «модус» и «тональность» для анализа произведений, поэтому он просто предлагает свой термин — *modatinality*), а также более детальный анализ жанровых связей фантазии. А именно — в работе в основном упоминается ее близость с жанром инструментальной фуги, но слишком мало и незначительно говорится о связях с мотетом и ричеркаром, что является, на мой взгляд, большим упущением, поскольку данная параллель значительно помогает при анализе структуры композиции фантазий.

Совершенно иной подход к систематизации фантазий был предпринят Т. С. Смирновой в ее диссертации «Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков» (2009). При совпадении с Лефковицем в определении этапов формирования жанра автор выстраивает собственную типологию

---

<sup>42</sup> Например, статья Х. Слипэр «Джон Дженкинс и английская фантазия-сюита» (1940) и диссертация Э. Л. Фэрли «Исследования в области музыки Мэтью Локка» (1941).

<sup>43</sup> *Lefkowitz M. The English fantasia for viols: an analysis of its typical style characteristics.* — Los Angeles, 1951.

<sup>44</sup> См. также статью В. В. Протопопова «Ричеркар, канцона, фантазия — предшественники фуги» (*Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных музыкальных форм XVI — начала XIX века.* М., 1979).



на основе композиционных форм сочинений. После диссертации И. Р. Палажченко Т. С. Смирнова впервые столь подробно углубилась не только в проблемы изучения жанров фантазии и In Nomine, но и наметила общестилевые тенденции танцевальных консортных образов.

Вследствие возникновения целого ряда различий в подходе к группировке фантазий, не только в зависимости от эпохи, но и от существующей традиции, возникает необходимость в универсальном делении фантазий на условные большие группы. В рамках данной работы предлагается основываться на модели, предложенной Ю. С. Бочаровым<sup>45</sup>:

- «моноаффектная» фантазия: относится к видовой группе жанров, воплощаемых в виде самостоятельных отдельных пьес, часто не имеющих конкретных «первичных» бытовых прообразов (в основном танцевальных); основополагающим формообразующим принципом такого типа является импровизационность фактуры и общей композиции; нередко в таких фантазиях в качестве основного способа экспонирования и развертывания материала выступает вариационный метод работы;
- «полиаффектная» фантазия: может быть как органически полиаффектной (имманентно контрастное одночастное сочинение), так и суммарно (как, например, это реализуется в сюитах или бинарных циклах «фантазия и fuga»). В таких фантазиях основополагающим принципом формообразования является выраженный в разной степени контраст. Вследствие этого для большого ряда фантазий одной из наиболее употребляемых форм является контрастно-составная.

## 2. Музыкальное возрождение в Англии на рубеже XIX и XX веков

Впервые слово «ренессанс» по отношению английской музыкальной культуре XIX–XX веков (англ. «The English Musical Renaissance») было использовано музыкальным критиком газеты *The Daily Telegraph* Джозефом Беннеттом<sup>46</sup> в статье от 4 сентября 1882 года<sup>47</sup>. Небольшая колонка была посвящена Бирмингемскому музыкальному фестивалю — одному из известнейших английских фестивалей, регулярно проводившемуся с 1784 по 1912 годы<sup>48</sup>. Это событие раз в трехлетие привлекало большое число музыкальных деятелей не только Англии, но и других стран Европы и прекратило свое существование с началом Первой мировой

<sup>45</sup> Подробно систематизация барочных инструментальных жанров изложена в статье: Бочаров Ю. С. О систематизации жанров инструментальной музыки эпохи барокко. — URL: <https://docplayer.com/79815128-O-sistematizacii-zhanrov-instrumentalnoy-muzyki-epohi-barokko-1.html> (дата обращения: 22.04.2022).

<sup>46</sup> Джозеф Беннетт (1831–1911) — музыковед, главный музыкальный критик *The Daily Telegraph*, либреттист текстов для опер, кантат и ораторий ряда английских композиторов того времени, например: Ч. Стэнфорда (опера *The Canterbury Pilgrims*), А. Салливана (кантата *The Golden Legend*), Ф. Коуэна (шесть ораторий, включая самую знаменитую — *The Rose of Sharon*).

<sup>47</sup> Eatock C. *The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance // 19th-Century Music*. — 2010. — Vol. 34, № 1. — P. 88.

<sup>48</sup> Более подробно о нем см.: Elliot A. *The music makers: a brief history of the Birmingham Triennial Music Festivals, 1784–1912*. — Birmingham, 2000.

войны. Изначально программа Бирмингемского фестиваля состояла преимущественно из хоровых сочинений Генделя, однако с 1834 года после большого успеха специально заказанной комитетом фестиваля оратории «Давид» австрийского композитора Сигизмунда Нойкомма следование подобной практике стало традицией<sup>49</sup>. Таким образом, каждый раз премьера очередного заказанного сочинения (одного или нескольких) становилась гвоздем всего фестиваля, а он сам превратился в один из центров продвижения новой музыки в Англии.

В 1882 году центральными произведениями фестиваля были кантата Нильса Гаде «Психея» и оратория Шарля Гуно «Искушение». Премьерными исполнениями дирижировали сами композиторы. И если оратория Гуно завершила весь фестиваль того года, то кантата Гаде исполнялась за день до «Искушения», 31 августа. Концертная программа вечера состояла из двух частей, во второй прозвучало сразу несколько сочинений: Свадебный марш и песня «Золотая нить» Гуно, а также Первая симфония G-dur Хьюберта Пэрри. Именно об этой симфонии, а также о ранее исполненной на фестивале «Серенаде» Чарльза Стэнфорда Джозеф Беннетт и написал строки, ознаменовавшие начало истории нового английского музыкального ренессанса:

«Г-н Стэнфорд уже некоторое время занимает высокое положение среди наших восходящих композиторов, особенно после того, как его опера “Тайный пророк” получила признание в Германии. “Серенада” укрепит его статус, поскольку это произведение, которым английское искусство имеет все основания гордиться. [...] Соль-мажорная симфония г-на Пэрри, будучи более амбициозной, чем “Серенада” кембриджского композитора, заслуживает считаться главным доказательством того, что английская музыка достигла эпохи Возрождения»<sup>50</sup>.

Впоследствии эту характеристику Беннетта стали активно использовать другие музыкальные критики и исследователи. В частности, английский композитор Мортон Лейтем (1843–1931) в 1888 году прочитал в Кембриджском университете лекцию «Музыкальный ренессанс в Англии»<sup>51</sup>, раскрыв позже основные тезисы в книге «Ренессанс музыки» (1890), а журналист *The Times*, музыковед Джон Фуллер Мейтленд<sup>52</sup> в своей книге *English Music in the XIXth Century* (1902) выделил два основных раздела: «До Ренессанса (1801–1850)» и «Ренессанс (1851–1900)»<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> Среди композиторов, которые писали произведения для Бирмингемского музыкального фестиваля, можно назвать Феликса Мендельсона (1837, Второй фортепианный концерт), Макса Бруха (1879, оратория *Das Lied von der Glocke*), Антонина Дворжака (дважды — 1885, кантата «Невеста призрака»; 1891, Реквием), Шарля Гуно (дважды — 1882, оратория «Искушение», 1885; оратория «Смерть и жизнь»), Эдварда Элгара (1900, оратория «Сновидение Геронтиуса»).

<sup>50</sup> *Bennett J. Birmingham musical festival // The Daily Telegraph (London). 1882, 4 September. — P. 3.* (Перевод здесь и далее выполнен мной. — А. Р.)

<sup>51</sup> *Latham M. Renaissance of Music. — London, 1890.*

<sup>52</sup> Джон Александр Фуллер Мейтленд (1856–1936) был не только редактором и автором нескольких статей первого выпуска «Музыкального словаря Гроува», но и одним из инициаторов, подготовивших первое издание «Вёрджинальной книги Фитцуильяма» (1894–1899).

<sup>53</sup> *Fuller Maitland J. English Music in the XIXth Century. — New York, 1902.* Также Фуллер Мейтленд посвятил другую свою книгу «главным лицам» английского музыкального Ренессанса — Пэрри и Стэнфорду: *The Music of Parry and Stanford* (1934).

Эпоха нового ренессанса английской музыки охватывает более столетия. Однако вопрос о ее временных границах остается открытым не только по причине разных подходов к их определению (так, «пластом» отсчета считают вторую половину XIX века<sup>54</sup>, окончанием — период с 1940 по 1976 — год смерти Бенджамина Бриттена<sup>55</sup>), но также из-за полемической оценки раннего периода нового ренессанса английской музыки современниками, дискурс вокруг которой развернулся в конце 1880-х — начале 1890-х гг.

В центре процесса активизации английской национальной школы стояли выдающиеся английские композиторы Александр Маккензи, возглавлявший на протяжении трети века Королевскую академию музыки, а также Хьюберт Пэрри и Чарльз Стэнфорд, которые не только являлись профессорами Оксфорда и Кембриджа соответственно, но и руководили обучением огромного числа английских композиторов того времени<sup>56</sup>. Во многом именно благодаря обширной инициативе Пэрри и Стэнфорда, их композиторской, научной и педагогической работе, практике в Комитете фольклорного общества английская музыкальная культура обрела свой курс развития и, в дальнейшем, свое лицо. Более того, во многом нынешнее состояние и положение музыки в Великобритании исходит из деятельности этих двух выдающихся музыкантов.

Несмотря на то что и Пэрри, и Стэнфорд поддерживал большой круг влиятельных лиц, не все современники были согласны с оценкой, данной Беннеттом новым английским композиторам, ставя под сомнение в целом легитимность существования английского музыкального ренессанса как культурного явления.

Так, в своей книге *English Music in the XIXth Century* Фуллер Мейтленд провозглашает лидерами английского Ренессанса А. Маккензи, Х. Пэрри, А. Томаса, Ф. Коуэна и Ч. Стэнфорда. Противопоставляя их другим композиторам XIX века (особенно тем, кто писал легкую, «поверхностную», по мнению автора, музыку, например А. Салливану), в сочинениях лидеров Фуллер Мейтленд отмечает «британскую ноту», прозвучавшую впервые со времен Пёрселла. По его замечанию, при сравнении с русской композиторской школой того времени можно отметить, что англичане «обладают гораздо большей устойчивостью замыслов, более обширными техническими ресурсами в различных музыкальных стилях и, как минимум, сравнительно такой же оригинальностью»<sup>57</sup>. Вслед за этим Фуллер Мейтленд указывает, что мир пока не готов признавать этих композиторов равновеликими Баху, Бетховену, Вагнеру и Брамсу, однако тут же

---

<sup>54</sup> Так в статье *Some Plain Words* Фредерика Кордера, вышедшей в *Musical Times* в 1918 году, автор «бросает клич» в поисках «следов высказываний, которые были бы доказательством, что Англия просыпается, полная решимости максимально приобщить своих композиторов к делу?». Ответом этому стала статья коллектива авторов (в том числе в нее вошел материал, подготовленный Коббеттом) *More Plain Words*, вышедшая там же в конце 1918 года.

<sup>55</sup> См. *Hughes M., Stradling R. The English Musical Renaissance, 1840–1940 : Constructing a National Music.* — New York, 2001 ; *Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века.* — М., 1986 ; *Pirie P. The English Musical Renaissance.* — Gollancz, 1979 ; *Kuriyama Z. Reshaping Musical History : Gerald Finzi and the English Musical Renaissance // The Finzi Journal.* — 2018. — P. 7–18.

<sup>56</sup> Среди учеников Хьюберта Пэрри — Р. Воан Уильямс, Г. Холст, Г. Хауэллс, А. Блисс, Дж. Финци. У Чарльза Стэнфорда в разное время учились А. Бенджамин, Ф. Бридж, У. Хёрлстон, Дж. Баттерворт, Р. Воан Уильямс, Г. Хауэллс, С. Кольбридж-Тейлор, Дж. Дайсон, Дж. Айрлэнд, Э. Моран, А. Герни.

<sup>57</sup> *Fuller Maitland J. English Music in the XIXth Century.* — New York, 1902. — P. 186.

поясняет связь сего факта с тем, что в Англии адекватная оценка подлинного масштаба творческой личности происходит гораздо медленнее, чем в Германии. Подобный «агрессивный маркетинг», являющийся попыткой привлечь внимание к британским композиторам и показать, что английская культура может бороться на музыкальной арене с другими нациями, был направлен прежде всего на самих англичан и всячески распространялся в большинстве периодических изданий, которые контролировали журналисты из круга Фуллера Мейтленда. Однако такая воинственная пропаганда только отстраняла публику и внушала противоположное мнение.

Одним из самых ярких саркастических выражений, направленных против основных действующих лиц английского музыкального ренессанса, стало замечание Бернарда Шоу, сделанное им в критическом обзоре оратории Стэнфорда «Эдем» (ор. 40, 1890–1891):

«Кто я такой, чтобы быть авторитетом в пренебрежительном отношении к именитым музыкантам? Если вы сомневаетесь, что “Эдем” — шедевр, спросите доктора Пэрри или доктора Маккензи, и они будут рукоплескать ему. Безусловно, мнение доктора Маккензи неоспоримо, ведь разве не он является автором “Veni Creator”, великоленной музыки, за которую ручаются профессор Стэнфорд и доктор Пэрри? Вы хотите знать, кто такой Пэрри? Что же, это автор “Blest Pair of Sirens”, о достоинствах которой вас проконсультируют доктор Маккензи и доктор Стэнфорд»<sup>58</sup>.

Подобной точки зрения придерживался широкий круг любителей музыки, представляя это как практически пропагандистскую кампанию по лоббированию определенного круга британских композиторов. Непопулярность и даже неприятие их музыки на родной земле ярко подчеркивают результаты опроса, проведенного в рамках субботних концертов в расположенном в Гайд-парке Хрустальном дворце, который был построен к Всемирной выставке 1851 года. Благодаря музыкальным амбициям и убеждениям дирижера Аугустуса Маннса, который с 1855 года стал руководить оркестром Хрустального дворца, на регулярных субботних концертах часто исполнялась музыка британских композиторов того времени. В 1880 году на предпоследних концертах сезонов Маннс провел опрос, ставивший целью установить, какие произведения из числа уже исполнявшихся аудитория хотела бы вновь услышать в качестве завершения сезона. В опросе приняли участие почти 1200 человек. И несмотря на то что в течение года из 300 композиторов, чьи сочинения звучали в Хрустальном дворце, более 80 были британцами, суммарно их результат едва превысил 5%<sup>59</sup>.

Такая атмосфера отсутствия интереса и энтузиазма сложилась в Англии ввиду множества обстоятельств. Во-первых, исходя из анализа концертных программ тех лет, несмотря на активизацию деятельности в области организаций различных тематических серий концертов в Англии, значительное большинство исполнявшихся сочинений принадлежит перу иностранных композиторов (в основном немецких). Исследователь Б. Ходжес утверждает, что некоторые бри-

<sup>58</sup> Shaw B. Music in London 1890–1894. — London, 1949. — Vol. 1. — P. 260.

<sup>59</sup> Eatock C. The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance // 19th-Century Music. — 2010. — Vol. 34, №1. — P. 94.

танские композиторы даже брали себе «иностранные» псевдонимы, чтобы их произведения с большей вероятностью были успешно исполнены<sup>60</sup>. Во-вторых, в самых редких случаях концерты камерно-инструментальной музыки могли похвастаться большим масштабом слушательской аудитории, которая состояла из очень ограниченного круга лиц.

В-третьих, из-за низкого спроса камерно-инструментальные сочинения печатали с большой неохотой — издатели не были в этом заинтересованы. Также настоящей проблемой являлся поиск исполнителей, которые бы специализировались на произведениях для инструментальных ансамблей, и в сложившейся ситуации многие композиторы были обречены самостоятельно находить музыкантов и договариваться с ними об условиях. Так, по замечанию британского композитора Томаса Данхилла, сначала было распознавание британских исполнителей, и только после — британских композиторов<sup>61</sup>. Позднее инициатива Уолтера Коббетта создания первого композиторского конкурса камерной музыки в Англии — рассчитанного в основном на молодое поколение композиторов (как писал сам У. Коббетт, конкурс предназначен «пролить свет на талант молодых английских композиторов»<sup>62</sup>) — оказалась не только значительной финансовой поддержкой (так, приз за первое место в конкурсе 1905 года составлял 50 фунтов, что эквивалентно примерно 6 тысячам 480 фунтам стерлингов по курсу 2022 года), но и консолидировала музыкантов, композиторов, слушателей, являясь своеобразной рекламной площадкой, а также привлекала внимание новых английских меценатов.

Тенденция разносторонней государственной поддержки в музыкальной сфере, сформировавшаяся во времена правления королевы Виктории, продолжилась и сохранялась в первые годы нового столетия. Внутренняя политика Эдвардианской эпохи отличалась куда меньшей активностью, за исключением области культуры ввиду интересов короля, всячески поощрявшего любые нововведения в области искусства. В частности, непосредственно под покровительством Эдварда VII (еще до его вступления на престол) в 1882 году был учрежден Королевский колледж музыки, одним из основателей которого был Джордж Гроув, объединивший в стенах этого учебного заведения школы Пэрри и Стэнфорда. Именно это время становится контекстом наиболее активной деятельности английского бизнесмена, основателя и главного председателя компании Scandinavia Belting Company, мецената, командора ордена Британской империи (СВЕ) Уолтера Коббетта (1847–1937).

### 3. К истории конкурсов и комиссий Уолтера Коббетта (1905–1919)

Сэр Уолтер Уилсон Коббетт родился в районе Блэкхит на юго-востоке Лондона 11 июля 1847 года. Получив образование во Франции и Германии, Коббетт никогда не оставлял одно из главных увлечений своей жизни — камерную

<sup>60</sup> Hodges B. W. W. *Cobbett's Phantasy : A Legacy of Chamber music in the British Musical Renaissance*. — Greensboro, 2008. — P. 9.

<sup>61</sup> Dunhill T. *British Chamber Music // Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. — London, 1929. — Vol. I. — P. 197.

<sup>62</sup> *Cobbett competitions and commissions // Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber music*. — London, 1929. — P. 284.

музыку. Будучи, благодаря своему отцу, еще с ранних лет большим любителем музыкального искусства, Коббетт брал уроки скрипки у Джозефа Дандо, однако оставался в этой области на уровне любителя, и его исполнительский опыт был небольшим. Интерес непосредственно к камерной музыке зародился у Уолтера Коббетта после концерта Йозефа Иоахима в лондонском St. James's Hall, в рамках которого исполнялся струнный квартет Бетховена<sup>63</sup>. Его непосредственное покровительство камерной музыке Англии началось уже в пожилом возрасте.



Рис. 1. Портрет У. У. Коббетта. Неизвестный художник (1916–1924)

Необычайно важным стал его труд *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* («Энциклопедический справочник камерной музыки Коббетта»), представляющий собой огромный словарь в двух томах со статьями, посвященными различным аспектам, связанным с камерно-инструментальной музыкой.

<sup>63</sup> Chamber music life // *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. — London, 1929. — Vol. I. — P. 254. (К сожалению, Коббетт не уточняет, какой именно квартет исполнялся.)

Энциклопедический справочник был выпущен в 1929–1930 годах, а в 1963 году, уже после смерти Коббетта, вышел третий том под редакцией Колина Мэйсона, посвященный камерной музыке после 1929 года. В отличие от предыдущих томов, в третьем материал изложен не в алфавитном порядке, а организован по странам: Австрия и Германия, Франция, Италия, государства Восточной Европы, Великобритания, СССР, США и страны Латинской Америки.

Однако главным достижением Уолтера Коббетта, безусловно, стал конкурс для английских композиторов на лучшую камерно-инструментальную фантазию. История конкурсов Коббетта берет свое начало 2 мая 1905 года, когда на заседании организации *The Worshipful Company of Musicians*, в рамках которого Уолтер Коббетт был включен в ее состав участников, он сразу предложил создать и профинансировать новый композиторский конкурс. Фактически Коббетт сразу представил другим членам организации готовый концепт конкурса, попросив возможность его проведения под эгидой *The Worshipful Company of Musicians*. Мероприятие было в короткие сроки согласовано. В оргкомитет первого конкурса вошли: сэр Фредерик Бридж<sup>64</sup>, У. Коббетт, К. Эдгар, А. Литлтон, Т. Саутгейт, а также Достопочтимый мастер Чарльз Томас Даниель Крюс — действующий главный магистр *The Worshipful Company of Musicians*, который профинансировал приз в 10 фунтов для второй премии. Судейскую коллегию же представляли Александр Маккензи — председатель жюри, У. Коббетт, Альфред Гибсон<sup>65</sup> и скрипач Германн Стернберг, который выделил внутри конкурса свой специальный приз в 10 фунтов за «лучший образец художественной формы короткой камерно-инструментальной пьесы для струнных»<sup>66</sup>.

В 1911 году в Клубе любителей концертов при Королевской академии музыки Коббетт поделился ходом мыслей, которые привели его к идее создания нового композиторского конкурса: «Я размышлял о том, что в литературе есть лирическая и эпическая поэма, короткий рассказ и длинный роман; у оркестра, кроме симфонии, увертюра и симфоническая поэма; но в камерной музыке есть только одна форма, которая имеет равное значение... И я пришел к выводу, что нужен был новый тип [формы], соответствующий потребностям композитора, сочиняющего камерную музыку. Я хотел бы добавить, что никакого бунта против устоявшихся форм я никогда не замышлял — тем более замены одной формы другой... Сонатная форма всегда останется для любителей абсолютной музыки самой полезной из музыкальных структур. Я бы сказал, что новая форма скорее должна стоять рядом со старой и, хотя она задумана в менее амбициозном масштабе, всё же должна считаться достойной академического уровня»<sup>67</sup>. Отсутствие традиции написания одночастного произведения для камерного ансамбля

<sup>64</sup> Джон Фредерик Бридж (1844–1924) — английский органист, композитор, командор Королевского Викторианского ордена. Помимо публичных лекций в колледже Грэшем, вел свой курс в Королевском колледже музыки и Лондонском университете. Среди его учеников — композиторы Артур Бенджамин, Ноэль Гэй, а также один из основателей исторически ориентированного исполнительства (HIP) Арнольд Долмеч. Несмотря на совпадение фамилий, не является родственником композитора Фрэнка Бриджа.

<sup>65</sup> Альфред Гибсон (1849–1924) — английский скрипач, профессор Королевской Академии музыки с 1895 по 1922 год.

<sup>66</sup> *Occasional Notes // The Musical Times*. — 1905. — № 46. — P. 791.

<sup>67</sup> Цитата по: *British Chamber Music // Musical Times*. — 1911, April. — № 52. — P. 242.

в музыке на протяжении столь долгого времени Коббетт считал одной из самых странных причуд в истории музыки.

Такой новой форме Коббетт дал название фантазии, подразумевая связь между новым жанром и жанром *fancu*, но только в отношении одночастной структуры всего произведения и исполнительского состава (консорт). Фантазия должна быть разделена также на несколько контрастных *равнозначных* разделов, исполняющихся без перерыва.

Помощь Коббетту в организации конкурса, распространении информации о нем и подбор коллегии жюри осуществила The Worshipful Company of Musicians. Они также выпустили в печать 1 июня того же года большое количество листовок с положением конкурса. Правила гласили, что партитуры должны быть анонимными, запечатаны в конверт с именем и адресом конкурсанта для возможности шифровки работы. Исходя из содержания листовки, премия будет присуждена «...конкурсанту, чья работа представляла собой, по мнению судей, наилучший пример художественной формы, пригодной для короткого произведения камерной музыки для струнных»<sup>68</sup>.

Конкурс проходил пять раз до 1919 года. Каждый раз условия конкурса подразумевали написание сочинения для разных составов ансамбля. Даже после закрытия конкурса в британской музыке какое-то время сохранялась идея создавать произведения в жанре фантазии Коббетта. Так, в 1932 году Бенджамин Бриттен создал Фантазию для гобоя и струнных.

Первый конкурс состоялся в 1905 году. В тот год в оргкомитет было прислано 67 рукописей фантазий, в финал прошло восемь конкурсных работ, из которых премиями были отмечены сочинения шести авторов. Победителем конкурса стал Уильям Хёрлстоун (1876–1906), один из лучших учеников Ч. Стэнфорда, который уже в те годы демонстрировал большой интерес именно к камерно-инструментальной музыке. Его смерть спустя всего несколько месяцев после конкурса оказалась горькой утратой для английской музыкальной культуры. Как отмечал Уолтер Коббетт в статье, посвященной Хёрлстоуну, он «был рожден композитором камерной музыки; демонстрировал незаурядные способности в формообразовании, его музыкальные темы в крупных сочинениях всегда безупречно разработаны, раскрывая изначальный тематизм в разнообразных вариантах трактовки; особенно острым было его чувство меры, которое позволяло ему всегда держать под контролем музыкальный материал»<sup>69</sup>. Фантазия *a-moll* является одним из последних сочинений композитора, параллельно с ней Хёрлстоун окончил работу над фортепианным квартетом *op. 43*, который был опубликован посмертно.

О том, кому досталась вторая и третья премия, ведутся споры. Пол Хиндмарш и Тревор Брэй<sup>70</sup> утверждают, что вторая премия присуждена была Фрэнку Бриджу (1879–1941), а третья — Гайдну Вуду (1882–1959). Иная информация указана в диссертации Б. Ходжес. Исследователь соглашается со второй премией Бриджа, однако указывает, что третье призовое место занял композитор

<sup>68</sup> Оригинал листовки бы выложен в открытый доступ на сайте архива The Worshipful Company of Musicians.

<sup>69</sup> Hurlstone, William Yeates // *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. — London, 1929. — Vol. 1. — P. 583.

<sup>70</sup> *Bray T. A Life in Brief*. — URL: <http://trevor-bray-music-research.co.uk/Bridge/> (дата обращения: 09.12.2019).



Джеймс Фрискин, а Гайдну Вуду была отдана поощрительная премия<sup>71</sup>. Однако, согласно архиву The Worshipful Company of Musicians, а также статье Эдвина Эванса в Cobbett's Cyclopedic Survey, места распределились иначе: второе место — фантазия Гайдна Вуда, третье место — фантазия Фрэнка Бриджа, четвертое место — фантазия Джеймса Фрискина. Примечательно, что в рамках первых заказов Коббетта на написание фантазий для фортепианного квартета и фортепианного квинтета в 1910 году были сделаны предложения именно Бриджу и Фрискину.

#### 4. Композиция фантазий Уильяма Хёрлстоуна, Гайдна Вуда и Фрэнка Бриджа в контексте традиции жанра

Все трое победителей первого конкурса — ученики Чарльза Стэнфорда примерно одного поколения.

И если Вуд уже к тому времени проявлял склонность к симфонической музыке, то Хёрлстоун и Бридж были в большей степени заинтересованы музыкой камерной. Более того, камерно-инструментальное творчество Хёрлстоуна, которого Стэнфорд выделял из всех своих учеников как наиболее одаренного, в то время активно продвигалось и поддерживалось в академических кругах, в том числе за счет влияния Стэнфорда<sup>72</sup>. Уровень его образования, увлеченность техникой композиции и ее совершенствованием позволили ему в 1906 году стать одним из самых молодых профессоров Королевского музыкального колледжа по классу контрапункта. В полной мере раскрыться дарованию композитора не дала его ранняя смерть весной 1906 года.

Бридж, как и Хёрлстоун, находился в тот период под влиянием взглядов и методов обучения Стэнфорда, уделяя большое внимание контролю как технической организации формы в целом, так и методов разработки музыкального материала. Именно в камерно-инструментальной музыке он был заинтересован в поиске конкретного воплощения своих звуковых идей. Бридж на протяжении целых пяти лет будет обращаться к доработке своего видения формы фантазии вплоть до 1910 года, когда он завершит Фантазию для фортепианного квартета *fis-moll* Н. 94, где идея арочной композиции, решенной в концентрической форме, будет приведена к наиболее сбалансированному варианту. Эту же идею в своей Фантазии для гобоя и струнного трио *ор. 2* (1932) использует Бенджамин Бриттен, ученик Бриджа.

Совершенно противоположная ситуация с камерной музыкой сложилась в творчестве Гайдна Вуда. Несмотря на то что его фантазия для струнного квартета *F-dur*, посвященная его учителю Ч. Стэнфорду<sup>73</sup>, была награждена второй премией на конкурсе 1905 года, статья о композиторе в «Энциклопедическом справочнике Коббетта» одна из самых кратких, во многом из-за того, что напи-

<sup>71</sup> Hodges B. Cobbett's Phantasy : A Legacy of Chamber Music in the British Musical Renaissance. — Greensboro, 2008. — P. 47.

<sup>72</sup> Rodmell P. Charles Villiers Stanford. — London, 2017. — P. 249.

<sup>73</sup> Помимо посвящения Стэнфорду, на титульном листе рукописи также указаны и перечеркнуты строки из Пролога первого акта пьесы У. Шекспира «Генрих V»: «Gently to hear, kindly to judge» (один из распространенных вариантов перевода — «Кротко слушать, добром судить»).

санное к конкурсу сочинение является единственным камерно-инструментальным произведением Вуда. Более того, в 1949 году композитор делает переложение фантазии для струнного оркестра, внося лишь незначительные изменения в партитуру (например, добавляя октавную дублировку мелодической линии в репризе среднего раздела), и дает сочинению новое название — Фантазия-концерт для струнных (Fantasy-concerto for strings). Предыдущий вариант сочинения для квартета Вуд уничтожил, однако ее экземпляр остался в библиотеке Гилдхолл в Лондоне в фонде архива The Worshipful Company of Musicians.

В трактовке новой английской фантазии обращают на себя внимание особенности композиции, проявившиеся в сочинениях Хёрлстоуна, Вуда и Бриджа как первых образцов жанра. При всей разнице в стилях этих трех композиторов, на уровне организации целого прослеживается ряд тенденций, обнаруживающих сходство их мышления. И вместе с тем *отличия* в интерпретации общих черт композиции выглядят особенно показательно, характеризую индивидуальность их мышления.

И Бридж, и Вуд, и Хёрлстоун в своих сочинениях обращаются к трехчастной контрастно-составной форме.

В фантазии Бриджа трехчастность проявляется в рамках внутреннего строения крупных разделов, контрастных по отношению друг к другу. Каждый из разделов написан в сложной трехчастной форме и обособлен от предыдущего за счет структурной завершенности: раздел А оканчивается тональным закреплением *f*-moll в заключительном полном кадансе и дополнении, раздел В также утверждает собственную тональность (*D*-dur) в полной каденции, завершаясь не в виде тонического трезвучия, а красочной аккордовой последовательностью:  $I_6 - VII_n = V - II_{65} - I^6$ .

#### Бридж. Фантазия для струнного квартета *f*-moll

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план		
Вступление $\frac{6}{8}$ Allegro moderato	f-moll Тематический материал представлен темой первой части раздела А		
А $\frac{6}{8}$ Allegro moderato	a f-moll	b As-dur — F-dur	a <sub>1</sub> f-moll
В $\frac{3}{4}$ Andante moderato	c D-dur	d Fis-dur	c <sub>1</sub> D-dur
С $\frac{2}{4}$ Allegro ma non troppo	e d-moll / F-dur	g Тонально неустойчивый раздел, содержит элементы темы первой части раздела А	e <sub>1</sub> F-dur

Фантазию Хёрлстоуна У. Коббетт охарактеризовал как «гениальную мозаику тем»<sup>74</sup>. Организация формы этого сочинения более свободна, чем у Бриджа. Однако, исходя уже из первичного сравнения композиций, можно отметить, что фантазия Бриджа больше имеет сходства с мозаикой из-за тематической многосоставности, потому что строится за счет постоянного введения нового музыкального материала.

<sup>74</sup> Cobbett W. W. The Chamber Music Life // Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. — London, 1929. — Vol. I. — P. 261.

ла. Метроритмический, темповый, фактурный и тональный контраст между всеми крупными разделами особенно подчеркивается наличием шести тем, притом не производного характера. Они не имеют какую-то тему в качестве одного прототипа. На протяжении всего произведения лишь единожды в средней части раздела С не полностью проводится тема из первой части раздела А.

Рис. 2. Ф. Бридж. Фантазия для струнного квартета. Тема а

Фантазия Хёрлстоуна также написана в контрастно-составной форме из трех разделов, однако их внутреннее строение не однородное, как у Бриджа, а, наоборот, предельно разнообразно: сложная двухчастная форма в первом разделе с включением, в котором также намечается типовой ход темы второго раздела В; трехчастная форма с измененной репризой в разделе С.

### Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета a-moll

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план		
<p><b>A</b> 4/4 Andante sostenuto</p>	a a-moll		b A-dur
<p><b>B</b> 3/4 Allegro non troppo</p>	Свободный раздел, в котором, с одной стороны, вводится новая тема (с), с другой стороны, происходит разработка тем первого раздела		
<p><b>C</b> 2/4 Allegro vivace</p>	c' A-dur	a <sub>1</sub> Тонально неустойчивый раздел	c' <sub>1</sub> A-dur

Наиболее сложное строение имеет второй раздел В, напоминающий по своему строению разработку, поскольку, несмотря на то что здесь появляется новая тема (с), которая в своем первоначальном виде проводится всего один раз, большая часть раздела основывается на развитии и преобразовании двух тем раздела А.

Иное воплощение контрастно-составной формы получила фантазия Гайдна Вуда. Одним из основных отличий этого сочинения от других образцов жанра является использование в качестве организующей структуры первого раздела сонатной формы — той самой формы, которой Уолтер Коббетт искал альтернативу в рамках своего конкурса. Несмотря на небольшой масштаб реализации сонатной формы, в ней присутствуют все основные разделы. Вторая и третья части написаны в простой и сложной трехчастной форме с контрастной серединой соответственно.

#### Вуд. Фантазия для струнного квартета F-dur

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план								
	Экспозиция				Разработка	Реприза			
	ГТ F-dur	СТ	ПТ C-dur	ЗТ		ГТ F-dur	СТ	ПТ F-dur	ЗТ
<b>А</b> $\frac{4}{4}$ Allegro moderato									
<b>В</b> $\frac{3}{4}$ Andante con moto	a A-dur				b Развивающая середина; тонально неустойчива			a A-dur	
<b>С</b> $\frac{2}{4}$ Allegro risoluto	c d-moll				d f-moll			c <sup>1</sup> d-moll — F-dur	

Хотя схожесть композиторских решений в отношении функционального распределения ролей основных разделов контрастно-составной формы с медленной лирической серединой и быстрым (мажорным в минорных фантазиях Хёрлстоуна и Бриджа) финалом довольно очевидна, именно в таком решении структуры всей фантазии Вуда кроится ее главное отличие от сочинений Хёрлстоуна и Бриджа, о чем речь пойдет ниже.

Исходя из анализа композиций фантазий Хёрлстоуна, Вуда и Бриджа можно выделить ряд явных сходств в композиции формы на макроуровне:

1. Все трое композиторов, исходя из требований, предложенных У. Коббеттом, избирают трехчастную контрастно-составную форму.
2. Каждый из разделов отличается от других метрически, причем с явной тенденцией перехода от более сложной метроритмической организации ( $\frac{4}{4}$  у Хёрлстоуна,  $\frac{6}{8}$  у Бриджа) к более простой —  $\frac{3}{4}$  для второго раздела и  $\frac{2}{4}$  для третьего. В мажорной фантазии Вуда из-за совершенно иной образной сферы и общего настроения в первом разделе используется размер *alla breve*.
3. Сходная трактовка третьего раздела как быстрого мажорного финала со скерцозными чертами, написанного в сложной трёхчастной форме, в которой появляется реминисценция тем из предыдущих частей. Помимо этого, в фантазиях Хёрлстоуна и Бриджа в разделе В используется материал темы «а» из первой части первого раздела.

Интересен один прием, использованный, однако, этими двумя композиторами в разных частях формы: секвенцированное повторение *подряд* тематического материала первой части раздела А полностью на расстоянии одного тона. Бридж использует данный прием развития в первом разделе после экспонирования темы среднего раздела в тонально подвижной середине, сначала проводя тему «а» в тональности d-moll, а потом в точности секвенцируя в c-moll. Хёрлстоун вводит подобное секвенцирование в среднюю часть заключительного раздела. Секвенция основной темы здесь восходящая: f-moll — g-moll. В то же время сходство в трактовке данного приема имеет достаточно глубокие основания. Во-первых, прием используется в тонально подвижных (более того — активных) средних частях, где нет доминирования одной тональности, а идет постоянное модулирование. Подобный прием усиливает ощущение неустойчивости, зыбкости и тонального непостоянства, т. к. базируется на одной из основных тем формы. Во-вторых, специфика построения этой части, приводящей к модуляционному ходу, предназначена оттенять тональную устойчивость и замкнутость крайних частей формы.

Несмотря на то что на макроуровне структура фантазий трех победителей первого конкурса Коббетта обнаруживает ряд сходных черт, в своих важнейших конструктивных особенностях они совершенно различны.

Каждый раздел фантазии Бриджа экспонирует две новых темы, в результате чего во всей форме насчитывается пять самостоятельных тем с ярко выраженными индивидуальными чертами. Границы разделов четко обозначены полными кадансами и цезурами. Всего один раз за всю форму происходит проникновение тематизма одного раздела в другой, что было описано выше. Таким образом, можно сделать вывод, что тематическая многосоставность и автономность, даже независимость разделов являются ключевой основой композиции фантазии Бриджа. Это решение мало напоминает более поздний вариант композиции с сюитным соотношением между разделами, как будет в фантазии Воана Уильямса, а, скорее, сходно с одним из вариантов модели квартетной цикличности XIX века (но в миниатюре), где первая часть является носителем основных тем, вторая часть медленная, содержит контрастные пасторальные черты, а третья — быстрый финал.

Фантазия Хёрлстоуна демонстрирует совершенно противоположную трактовку формы. В ней всего три темы, более того, тема второго раздела (с) производна от темы «а», тогда как третий раздел весь построен на ее вариантном преобразовании, который ритмически сближает эти две темы.

Рис. 3. У. Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета. Тема а

Рис. 4. У. Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета. Тема с

Рис. 5. У. Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета. Тема с'

В основе всей формы — мотивные и фактурные преобразования избранного тематического комплекса. Весь средний раздел — это разработка трех основных тем, вычленение наиболее ярких элементов и их развитие. Появление тематизма нового раздела предвосхищается в предыдущем за счет внедрения наиболее репрезентативных элементов музыкального материала в предкадансовую зону. Отсутствуют цезуры, границы размываются за счет разноплановых связок: если в первом разделе это постепенно нарастающая диминуированная гармоническая пульсация, приводящая к модуляции, то во втором — быстрый поступенный пассаж, который подготавливает темпоритмическую и образную характеристики финального раздела.

Основной структурной особенностью фантазии для струнного квартета F-dur Гайдна Вуда является внутреннее строение разделов, и прежде всего раздела А. Из доступных опубликованных английских камерно-инструментальных фантазий XX века, которые вознаградились премией на конкурсе Коббетта, сочинение Вуда является единственным, где используется сонатная форма. Данный выбор композитора имеет несколько последствий, которые значительно отличают фантазию Вуда от других сочинений.

Общая образная и эмоциональная сферы всех разделов сочинения сильно контрастируют за счет специфики преобладания мажорных тональностей. Это сказывается на характере всех тем. Так, главная тема, очень светлая, легкая и подвижная, явно создана под влиянием более ранних оркестровых опытов композитора.



Рис. 6. Г. Вуд. Фантазия для струнного квартета F-dur. Раздел А. Главная тема

Интересно интонационное строение двух фраз первого предложения. Главная тема экспонируется в партии альты, однако начальный квартетный затакт у виолончели также воспринимается как ее часть и очень хорошо прослушивается из-за своей активности и тяготения. Тем острее прослушивается «игра» интервалами в построении второй фразы: квартетный скачок с V ступени на I переносится на сильную долю, остальные интервалы мотива третьего такта в сравнении с первым изменены при сохранении ритмического рисунка. В четвертом такте очень терпко звучит мелодический вид F-dur. Вообще большетерцовые сопоставления в фантазии очень часто используются, наиболее активно проявляется соотношение F-dur — A-dur. Так, следующее проведение главной темы тоже проходит в A-dur, именно в этой тональности написан средний раздел В.

Связующая тема фактически начинается с разработки интонаций главной темы. Ее первая фаза открывается резким контрастом: после быстрой модуляции в однотерцовый минор — fis-moll — тема (без квартетного затактового хода) проводится в октавной дублировке в партиях виолончели и альты с более резкими, жесткими штрихами. Мелодическое линейное развитие отдельных интонаций приводит к имитационному изложению первой фразы главной темы, которое резко прерывается после быстрого пассажа введением новой темы, состоящей из двух элементов: аккордовых синкопирующих переключек и скерцозных нисходящих пассажей. Именно эти элементы вместе с главной темой будут служить основным материалом для разработки. Побочная тема лирическая и, напротив, носит несколько нейтральный характер. Ее мелодическая линия не отличается особенной выразительностью, в ней отсутствуют кульминационные зоны. Возможно, именно ее спокойствие, «бесконфликтность» (особенно по сравнению со связующей темой) обуславливают отсутствие какого-либо развития темы в разработке.

Средний раздел контрастно-составной формы написан в простой трехчастной форме. Его основная тема близка романтической лирике некоторых побочных партий и вторых частей симфоний П. И. Чайковского, отличается от предыдущего раздела большой ролью подголосков в партиях второй скрипки и альты.



Рис. 7. Г. Вуд. Фантазия для струнного квартета F-dur. Раздел В

Середина развивающего типа открывается трансформацией основной мелодической линии, однако постепенно она переходит в поиск новой темы, обретая ее в полном виде в партии альты. В этой теме прослеживается некоторое интонационное родство с основной темой раздела за счет поступенного нисходящего движения, однако энергичная характерная ритмика практически полностью скрывает это сходство.

Финальный раздел фантазии построен на нескольких новых темах. Однако наиболее яркой и активно развивающейся является основная тема первой части. Скерцозная по своей природе, эта тема отличается тональной подвижностью и неопределенностью. Несмотря на то что фактически к тоническому аккорду в первых проведениях тематический материал не приходит, основная тональность d-moll «вызревает» за счет функциональных тяготений аккордовой последовательности и мелодической линии. С этой темой также связано драматическое напряжение, фактически впервые появляющееся во всей фантазии в репризе. Однако это ощущение тревоги быстро теряет силы с модуляционным возвращением в основную тональность всей фантазии, приводящей к небольшой, очень подвижной и светлой коде.

Прежде всего в этом сочинении обращает на себя внимание обилие контрастного тематического материала. Сочетание нескольких видов крупных форм приводит к образованию семи основных тематических комплексов. Для сравнения: у Хёрлстоуна — три основных темы; у Бриджа — пять. В фантазии Вуда не только не происходит проникновения тем в другие разделы в качестве реминисценции (за исключением почти незаметного повтора в подголоске первого такта главной темы сонатной формы в самом конце сочинения), но при этом они не связаны явным интонационным или ритмическим родством.

Однако главное, что подобное решение композиции сочинения значительно приближает ее к сонатному циклу, умещенному в рамках одночастного сочинения, что ощутимо размывает жанровые границы. Это также позволило Вуду в дальнейшем вовсе переименовать свое сочинение, назвав оркестровую версию Fantasy-Concerto.

Таким образом, рассмотренные произведения воплощают *индивидуальное* воплощение *заданной* композиционной модели, причем на разных уровнях: тематическое решение, тональный план, процесс развития, функции разделов.

## 5. Фантазия для фортепианного квартета Фрэнка Бриджа: композиция и стиль

Имя английского композитора первой половины XX века Фрэнка Бриджа практически не встречается в работах отечественных исследователей<sup>75</sup>, а если и называется, то в неразрывной связи с его гениальным учеником Бенджамином Бриттеном. Некоторую известность в российской музыкальной культуре Бридж получил благодаря сочинению Бриттена «Вариации на тему Фрэнка Бриджа», ор. 10 (1937), в котором в качестве темы использовалась вторая часть Трех идиллий для струнного квартета Н. 67 (1906): Бридж трижды обращался к новой английской фантазии (чаще, чем другие британские композиторы его времени),

<sup>75</sup> Про обучение Бриджа у Чарльза Стэнфорда упоминает Л. Г. Ковнацкая (Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. С. 58). Краткие биографические сведения о композиторе обозначены в статье Г. М. Шнеерсона в «Музыкальной энциклопедии».



и эти три сочинения составляют интересный эволюционный путь интерпретации композитором жанра, его логическое завершение — последняя Фантазия для фортепианного квартета Н. 94 (1910). Придя к идеальной, по его мнению, для фантазии концентрической форме, композитор фактически утратил к ней интерес. Так, в 1915 году для очередного конкурса Коббетта, в рамках которого в качестве конкурсных работ принимались сочинения в трех жанрах на выбор — соната, сюита или фантазия, Бридж представил свой Второй струнный квартет Н. 115, являющийся последним крупным камерно-инструментальным сочинением композитора зрелого периода. После Бридж кардинально изменил свой музыкальный язык и стиль, перейдя к полному отказу от мажоро-минорной системы.

Хотя в мировом музыкознании произведения позднего «радикального» периода практически не рассматривались, нельзя утверждать, что и стиль раннего Бриджа в достаточной степени освещен и изучен. Особого внимания требуют камерно-инструментальные сочинения, относящиеся к основной сфере композиторского интереса Бриджа в 1900–1910 годы. Именно в этом жанре он был в наибольшей степени заинтересован в поиске конкретного технического воплощения своих звуковых идей. И особенно ярко заметен этот поиск в трех фантазиях Бриджа, написанных в 1905, 1907 и 1910 годах в качестве конкурсных работ. Сравнение этих трех произведений представляет собой особый интерес, потому что позволяет не только обнаружить стилевые сходства и различия композиторского метода в рамках одного жанра, но и проследить эволюцию технических приемов и их реализацию в структуре композиции в целом.

Однако жанр фантазии не прижился в творчестве Бриджа. Он продолжал писать небольшие циклы из пьес для камерных ансамблей, а также многочастные квартеты, квинтеты, секстеты для разных составов инструментов. Однако в них практически не обнаруживаются черты именно фантазий на уровне формы, лишь общие стилевые приемы.

Бридж уже обращался к жанру фортепианного квартета в 1902 году. Написанный в трех частях Фортепианный квартет *c-moll* Н. 15 был ученическим сочинением композитора, созданным под патронажем Стэнфорда. Он близок романтическим традициям, наследуемым, в частности, через Фортепианный квартет *Es-dur* Op. 47 Роберта Шумана (1842)<sup>76</sup>.

Фантазия для фортепианного квартета *fis-moll* Н. 94 является наиболее точной, цельной, сбалансированной интерпретацией той концентрической формы, которую Бридж использовал и для предыдущих своих фантазий. Эту же арочную структуру он также впоследствии использует для Скрипичной сонаты Н. 183 (1932), однако ее стилистика слишком далека от ранних сочинений, которая формировалась как под влиянием представителей романтизма (в большей степени Шумана), так и старших современников Бриджа (Г. Форе, К. Дебюсси, Э. Сати).

Концентрическая форма здесь представлена в ясной структуре благодаря четко выраженному внутреннему контрасту, достигаемому различными средствами: темповыми, фактурными, тональными. Поэтому ее удобно представить в виде таблицы.

<sup>76</sup> Huss F. The music of Frank Bridge. — New York, 2015. — P. 22.

Бридж. Фантазия для фортепианного квартета *fis-moll*

Вступление	A	B	C	B'	Вступление'	A'
<i>fis</i>	<i>fis — D — fis</i>	<i>d</i>	<i>Es</i>	<i>d</i>	<i>D</i>	<i>e — D — fis — Fis</i>

Форма больших разделов (А и В) — трехчастная с сокращенной репризой, кроме раздела А', где, наоборот, реприза в структурном отношении превосходит первое проведение основной темы. И в этом отношении раздел А' абсолютно зеркален А.

Если середина крайних частей композиционно и тонально имеет четкую организацию, то в скерцозной части (В) она носит разработочный характер, и это не случайно: в них (а также в первом разделе А') сосредоточена непосредственно разработка основного комплекса тематизма квартета в противовес остальным структурам музыкальной формы, где происходит скорее варьирование музыкальной ткани, ее фактуры, нежели вычленение и развитие основных интонаций.

По сравнению с предыдущими фантазиями Бриджа доля разработочного материала значительно ниже.

Рис. 8. Ф. Бридж. Фантазия для фортепианного квартета. Граница разделов А и В

Можно отметить в связи с этим два интересных следствия. Во-первых, композиция квартета в значительной степени построена на экспонировании нового материала и его варьированном повторении. Концентрическая форма позволяет первоначальному тематизму прийти к новому качеству звучания в заключительном разделе. Однако трактовка формы в данном квартете идет иным путем. Во-вторых, экспонированный изначально материал не поддается влиянию разработки, он самоценен в своем первоначальном виде. Более того, разделы находятся в несколько дистанцированном друг от друга отношении. Безусловно, можно наблюдать важные кульминационные изменения, касающиеся репризы в  $A'$ , о которых речь пойдет далее, однако это *не переосмысление* основной темы, а лишь раскрытие ее звукового, фонического потенциала. Но вид самой мелодической линии темы, ее логика гармонического развития сохраняются. Тем самым можно говорить о самобытности и неприкосновенности основных тематических параметров.

Обращает на себя внимание тональный план фантазии:  $fis — d — Es — d — fis$ . За каждым разделом закреплена конкретная тональность, она не претерпевает изменений даже при повторном проведении тем. Тональные соотношения между частями — вторая степень родства, переход между ними осуществляется через мелодико-гармоническую модуляцию. Так, например, при переходе от раздела А к В происходит переосмысление тона «ля» в партии фортепиано, который из III ступени  $fis$ -moll становится V  $d$ -moll.

Другой пример — преобразование путем развития мелодического движения всех голосов ткани в момент перехода к мажорному центральному разделу, когда после полного кадансирования в  $d$ -moll происходит мелодический ход по ПУМ<sub>7</sub>, который оказывается VII<sub>7нат</sub>  $Es$ -dur и, со сменой типа фактуры, переходит в длительный органнй пункт доминанты (ц. 9, т. 12 — ц. 10). При этом в партии фортепиано тремолируется терцовый тон «фа», подготавливающий вступление V<sub>7</sub> в т. 12, ц. 9 аналогично предыдущей модуляции.

Важно отметить, что на самом деле подготовка к модуляции происходит гораздо раньше, чем кадансовая и переходная зоны разделов. И подготовка эта имеет различную природу. В приведенном выше фрагменте первого раздела ясно видно, что октавные фигурации, появившиеся задолго до заключения первой части — еще в репризе (ц. 1), и октавные фигурации, являющиеся основой фактуры фортепианной партии в разделе В, имеют одну природу, хоть и разное ритмическое, фактурное и регистровое воплощение. Подобная длительная подготовка — редкий случай в творчестве Бриджа; возможно, это объясняется тем, что она несколько «сглаживает» контраст между частями. В этом проявляется уникальность данного квартета, в том числе в ряду других фантазий.

Отдельного рассмотрения заслуживает краткое вступление Фантазии для фортепианного квартета.

Такие унисонные импульсы, предваряющие экспозицию основной темы, характерны для стилистики ранних камерно-инструментальных сочинений Бриджа. В фортепианных ансамблях унисонной мелодии у струнных противопоставляется диатонический ход в низком регистре фортепиано. У струнных — контрастом унисону выступает партия виолончели.

В Квартете этот ход приводит к разрешению в тоническую функцию. Однако можно обнаружить, что все вступление построено на органном пункте тоники,

The image displays a musical score for the beginning of a Fugue for Piano Quartet by F. Bridge. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin, Viola, Cello, and Piano. The tempo is 'Andante con moto' and the dynamics are 'f poco largamente'. The score shows the initial entries of the four instruments, with the Piano part featuring complex chordal textures and moving lines. The bottom system includes tempo changes to 'molto rall.' and 'a tempo', and dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Рис. 9. Ф. Бридж. Фантазия для фортепианного квартета. Вступление

что отличает его от вступления, например, в Фантазии для фортепианного трио, где довлеющее значение имеет доминантовая сфера.

Особого внимания заслуживают полутоновые сдвиги верхнего слоя фортепианной фактуры (тт. 3, 4). Подобные сдвиги постоянно встречаются у Бриджа в фортепианных партиях и диктуются, скорее всего, линейным движением вертикального комплекса. При дальнейшем анализе фортепианной фактуры можно заметить, что ее голоса отличает полифоническое развитие подголосочного типа, ему противопоставляется чисто аккордовая трактовка музыкальной ткани (как в середине трехчастной формы раздела А). А такие полутоновые сдвиги нельзя отнести ни к одному тому, ни к другому типу. Они имеют декламационную природу и часто приходятся на кульминационные зоны, как, например, в первом разделе Фантазии для фортепианного трио.



Рис. 10. Ф. Бридж. Фантазия для фортепианного трио *c-moll* (тт. 61–63)

Во всех трех фантазиях можно обнаружить явные сходства в этих структурах. Для струнного квартета и фортепианного трио общее сходство раскрывается также в восходящей первой интонации, и общее развитие небольших вступлений в принципе энергично устремлено к доминантовой функции. Тогда как в рассматриваемом Квартете заданный импульс единичен, и его логика движения идет, наоборот, на спад.

Но композиция Фантазии для фортепианного квартета уникальна тем, насколько в ней наиболее выигранно и логично распределены все кульминации в сравнении с прошлыми опытами композитора. Дело в том, что в предыдущих своих камерно-инструментальных сочинениях Бридж часто использовал такой распространенный прием, как проведение тематического материала в унисон верхними струнными инструментами на фоне гармонических фигураций у фортепиано или виолончели. Так, в Фантазии для фортепианного трио и Фантазии для струнного квартета данный прием используется уже в экспозиции первого раздела, а потом несколько раз фигурирует еще и в других частях. Тем самым в данных произведениях наступление и основная фаза кульминации не слишком акцентируются, потому что представлены они цепью рассредоточенных по всей форме кульминаций.

В фортепианном квартете есть одна основная кульминация, совпадающая с репризой *A'* (ц. 18, т. 9). При этом данная кульминация также подготавливается повторами основной темы в дублировке пар инструментов на фоне либо паузирования у третьего струнного инструмента, либо «стоячего», тихого подголоска.

Данное экспрессивное воплощение тематического комплекса позволяет достигнуть идеальной трактовки концентрической формы среди всех сочинений. Плавная подготовка вступления в двухоктавном проведении темы наиболее полно раскрывает весь тембровый потенциал ансамбля фортепианного квартета, давая прочувствовать фонизм различных комбинаций инструментов (и по контрасту — мощное, драматическое единовременное звучание унисона всех струнных).

Для ранней стилистики Бриджа характерно постоянство в фактурном воплощении скерцозных тематических комплексов, что можно наблюдать и в данной фантазии. Есть некоторые параллели между тематизмом раздела *B* и другими скерцозными темами в творчестве Бриджа. Как, например, в третьей идиллии

Рис. 11. Ф. Бридж. Фантазия для фортепианного квартета. Реприза раздела А

Н. 67, где основа движения — нисходящий ход по тоническому аккорду с включением тонов субдоминантовой сферы. Однако скерцозность у Бриджа носит неоднозначный характер, потому что ее нельзя отнести непосредственно к отражению шуточной природы жанра скерцо, а скорее опосредованному ее проявлению, подверженному влиянию напряженных, тревожных интонаций.

Противопоставление такой деформированной скерцозности и печально-лирического музыкального материала, представленного в сложном сплаве полифонического и гармонического музыкальных складов, является основой композиции фантазий Фрэнка Бриджа.

Ранее камерно-инструментальное творчество Бриджа является концентрированным выражением достижения тех важнейших стилистических тенденций, которые были сформированы в его творчестве к 1910-м годам. Сочинения этого периода демонстрируют характерные и показательные логические взаимосвязи. К циклическим жанрам для камерных ансамблей Бридж обращался планомерно на протяжении всего творческого пути, поэтому в процессе сравнения этих сочинений можно проследить изменения в его композиторском методе. В процессе поиска тематизма, максимально точно соответствующего авторскому замыслу, методов его преобразования и развития Фрэнк Бридж шел по пути от расширенного мажор-минора ранних произведений к атональной системе (рубежным произведением

зрелого и позднего периодов считается Соната для фортепиано Н. 160). И существование в новом контексте прежних, характерных для композиции Бриджа черт, безусловно, должно вызывать неподдельный интерес со стороны исследователей.

### **6. Фантазия для струнного квартета Ральфа Воана Уильямса как образец «идеальной композиции» жанра**

В 1912 году Уолтер Коббетт сделал наибольшее число заказов английским композиторам на написание фантазий для разных инструментальных составов (а именно пять). В числе тех, кто принял его предложение, были Ричард Уолтью (Фантазия e-moll для фортепианного квартета), Уолтон О'Доннелл (Фантазия для виолончели и фортепиано), Дональд Тovej (Фантазия для кларнета и струнного квартета), Йорк Боуэн (Фантазия для скрипки и фортепиано) и Ральф Воан Уильямс. Этот заказ положил начало дружбе и сотрудничеству между композитором и меценатом. Так, при создании «Энциклопедического справочника камерной музыки» Коббетт попросил Воана Уильямса написать статью об особенностях функционирования народной песни в камерной музыке и фольклорных попевках. В свою очередь, Фантазию для струнного квартета Воан Уильямс посвятил Коббетту и членам Лондонского струнного квартета.

Уже к этому времени творческое наследие композитора было крайне разносторонним: Фантазия для фортепиано с оркестром (1896), ряд хоровых сочинений, среди которых самым известным является *missa brevis* «Кембриджская месса» (1899), также гимны, кэролы, Симфония № 1 «Морская» (1903–1909), музыка к комедии Артистофана «Осы» (1909), Фантазия на тему Томаса Таллиса (1910), вокальные сочинения для голоса и фортепиано, пьесы для фортепиано и другие произведения. В те же годы он работает над первой оперой «Хью-гуртовщик, или Любовь в колодцах» (1910–1914) и Симфонией № 2 («Лондонская», 1911–1913).

Однако особый интерес для Воана Уильямса представляют камерно-инструментальные сочинения (период 1880-х — 1920-х гг.). Поэтому, когда композитор приступил к созданию фантазии, он уже обладал не только существенным опытом в сфере создания камерно-инструментальных произведений, но и навыком работы с различными инструментальными составами именно *квнтетов*, от исключительно струнных смычковых инструментов до включающих духовые и фортепиано.

К тому времени состоялось уже два конкурса фантазий, в рамках которых члены жюри (в их числе, конечно, и Уолтер Коббетт) ознакомились с партитурами более чем 130 сочинений. Однако из всех работ именно Фантазию для струнного квартета Ральфа Воана Уильямса меценат выделял больше остальных<sup>77</sup>. Так, в своей статье о камерной музыке в «Энциклопедическом справочнике» Коббетт писал:

«Струнный квинтет, который по моему заказу написал доктор Ральф Воан Уильямс, — это музыкальное произведение, настолько точно репрезентирующее фантазию в том виде, как я себе это представлял, что вполне может являться образцом для тех, кто в будущем захочет написать в данной форме»<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Так, на юбилее Уолтера Коббетта в 1927 году прозвучали всего две фантазии — Фрэнка Бриджа и Ральфа Воана Уильямса.

<sup>78</sup> *The Chamber Music Life // Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. — London, 1929. — Vol. I. — P. 262.

Он также указывает, что именно этот квинтет полностью отвечает поставленным критериям и включает все те элементы, которые необходимы фантазии как жанру. Однако более подробных объяснений своей позиции Коббетт публично не давал.

Несмотря на то что рассмотренные ранее фантазии и это сочинение разделяет меньше десяти лет, поражает глубина отличий между ними, и их природа ясна: будучи немногим старше, Воан Уильямс на тот момент уже пришел к основополагающим элементам собственного стиля, несколько лет занимался исследованием, реконструкцией и записью английского музыкального фольклора, а после окончания своего обучения и у Стэнфорда, и у Пэрри взял несколько уроков у Мориса Равеля по оркестровке. Уже начиная с 1900-х годов постепенно в его творчестве формируется совокупность выразительных средств, составляющих его музыкальный язык, неразрывно связанный с «фольклорным комплексом»<sup>79</sup>.

Фантазия для струнного квинтета (две скрипки, два альты и виолончель) состоит из четырех частей, построенных по принципу сюиты.

I. Прелюдия (*Lento ma non troppo*; 3/2; два тональных центра — С и F).

The image displays two systems of a musical score for a string quintet. The first system shows the beginning of the piece with a 'Solo' marking and a 'mf' dynamic. The second system shows the continuation of the solo line, with a 'pp' dynamic marking. The score is annotated with orange and blue boxes highlighting specific melodic phrases.

Рис. 12. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. Прелюдия. Основная тема (а)

<sup>79</sup> Манулкина О. Б. Фольклор в симфониях Ралфа Воана Уильямса : автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Санкт-Петербург, 1994. — С. 6.



II. Скерцо (Prestissimo; 7/4; тональный центр — D).

III. Alla sarabanda (Lento; 3/4; f-moll).

IV. Бурлеска (Allegro moderato; 2/4; d-moll — D-dur).

Открывает сочинение развернутое соло альты. Эта тема является ярким образцом мелодики Воана Уильямса этого периода. Ее начальный мотив — интонационное ядро сочинения, являющееся формирующим источником для всех последующих частей, а подобный сольный тип изложения — один из наиболее характерных способов фактурного оформления мелодии с фольклорными аллюзиями.

В основе темы Фантазии лежит минорная пентатоника, которая является одним из основных ладов, используемых композитором (особенно в качестве основы для мелодики). Как отмечает в своей диссертации «Фольклор в симфониях Ралфа Воана Уильямса» О. Б. Манулкина, в отличие от семиступенных ладов с вариантной тоновой системой, пентатоника универсализировала его музыку, раскрывая «одно из существенных для Воана Уильямса положений о взаимосвязи, общих корнях народной песни и григорианского хорала»<sup>80</sup>.

Главная тема отличается протяженной непрерывностью, слитностью. Она состоит из девяти тактов и помещена от начала до конца под одной лигой, являясь неразрывным мелодическим «поток». Ее фольклорные истоки обуславливают неквадратность структуры, свободу метроритмической организации, волнообразное движение мелодической линии по ступеням пентатоники. В теме динамические оттенки выставлены минимально — помимо указания начальной динамики *mf*, обозначены только два небольших диминуэндо на границах внутреннего членения. Несмотря на обозначенную слитность и ровность мелодии, ее можно разделить на три построения, равных по количеству тактов (3 + 3 + 3), но не одинаковых по весомости их наполнения (см. пример 16). Первая фраза воспринимается метрически наиболее определенной. Ее начальный мотив по своей природе скорее инструментальный и представлен восходящим движением по тонам минорной пентатоники в пределах октавы с дополнением в виде вариантного повтора хода V — VII<sub>нат</sub> — I с измененной ритмикой. Вторая фраза фактически воспроизводит этот мотив, однако в неточном увеличении и без вариантного повтора, продолжая инициированное ранее поступенное движение вверх. За счет свободного и от этого непропорционального укрупнения длительностей, с одной стороны, происходит смена распределения тоновой весомости мелодической линии (как, например, более длительная остановка на тоне *соль*, чем на *фа*, в противоположность первой фразе, где пятая ступень выпадала на слабую долю), с другой стороны, размывается ощущение времени и метра. Однако во многом определяющим синтаксис элементом становится предъем к I ступени, который за счет пунктирного ритма возвращает чувство метрической пульсации и акцентирует сильную долю. Третья фраза возвращается к прежней весомости длительностей и представляет из себя поступенное нисходящее движение, ослабляя при этом накопившееся напряжение.

Воан Уильямс не единожды поручает экспонирование центральной темы именно альту. Так, четырьмя годами ранее в первом струнном квартете он доверяет подобную роль именно этому инструменту. Можно обратить внимание, что

<sup>80</sup> Манулкина О. Б. Фольклор в симфониях Ралфа Воана Уильямса : автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Санкт-Петербург, 1994. — С. 7.

по своей структуре основная мелодия первого струнного квартета очень сходна с темой Фантазии, но представлена как будто в «сжатом» виде: певучая мелодическая линия имеет волнообразный рисунок, с повтором достижения верхней ступени, после которой мелодия постепенно спускается, подводя к аккорду мажорной субдоминанты.

Рис. 13. Р. Воан Уильямс. Струнный квартет № 1 g-moll. I часть

Интересно, что тема первого раздела Фантазии для струнного квартета F-dur Гайдна Вуда также поручена альту и преимущественно построена на пентатонике, однако в ней ввиду избранного темпа в сочетании с особенностями фактуры фольклорные истоки ощущаются в гораздо меньшей степени.

Возвращаясь к сочинению Воана Уильямса, рассмотрим форму Прелюдии. Она выстраивается свободно, и, помимо основной темы (a), в ней можно выделить еще два важных структурных элемента. Первый из них (b, тт. 10–15) — фактурно контрастирующее построение из цепочки сектаккордов, обрамленных трезвучием мажорной субдоминанты. Его отличает от двух других тематических комплексов дальнейшее развитие — обогащение подголосками, появление неточных секвентных повторов с изменениями фактуры, динамики и расширением гармонической последовательности.

Последний элемент является производным из третьей фразы начальной темы. Она вновь возвращается к монодийному изложению и является даже более устойчивой по отношению к развитию или каким-либо изменениям.

Рис. 14. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. Прелюдия. Тема с

Следующий раздел Прелюдии последовательно соединяет вместе все три ранее экспонированные темы. Тема *c* проводится точно, аккордовая последовательность скорее представлена в большей степени фактурно и ритмически, однако по-новому организована функционально, подчиняясь другим голосам с мелодическими элементами. Основная тема *a* еще больше укрупняет длительности в последней фазе восходящего движения. А ее точный повтор в конце Прелюдии образует тематическую арку, однако он также обладает функцией перехода к следующей части — Скерцо.

Эта часть — самая продолжительная во всем цикле. Моторное, практически не прекращающееся движение, которое дает очень сильный импульс развертыванию формы в целом, основывается на очень четкой акцентуации выбранной ритмической формулы в партии виолончели. Ее общая специфика прежде всего определяется особенностями сложного нечетного размера: 7/4 (4 + 3).



Рис. 15. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. Скерцо

Интересно, что в последней части, Бурлеске, оstinатные разделы, также экспонируются у виолончели. Уже в период создания рассматриваемого сочинения у композитора сформировалась своя система зависимостей между выбором тембра и типом тематизма.

Скерцо написано в сложной трехчастной форме с варьированной репризой. В ее среднем разделе, как и в других частях Фантазии, присутствует реминисценция тем *a* и *b* Прелюдии. Однако аккордовая последовательность первой части не просто проводится в своем первоначальном виде, но продолжает свой процесс варьирования. Этому во многом способствует соединение темы *b* с основной ритмической формулой Скерцо. Более того, потенциал ее развития заложен в лежащих в ее основе полутоновых сдвигах аккордов. Именно хроматизация, в противовес стабильной, «незыблемой» пентатонике, оказывается имманентным свойством темы для возможности развертывания.

Третья часть — *Alla sarabanda* — самая маленькая в цикле. Написанная в простой двухчастной форме с включением, она оказывается лирическим центром всей Фантазии. На протяжении всей части играют только четыре инструмента (без виолончели). Для приглушения их звучания впервые используется сурдина.

Очевидно интонационное родство темы третьей части и начальной темы Прелюдии, в том числе благодаря их высотному совпадению. Ей также присущ волнообразный рисунок мелодической линии, однако здесь ладовой основой является натуральный минор, а не пентатоника.



Рис. 16. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. *Alla sarabanda*

Фактура неизменна на протяжении всей части. Ее динамический диапазон уместается в пределах от *ppp* до *p*. Главный мелодический голос полностью отдан партии первой скрипки. Его сопровождают интонационно родственные контрапунктирующие подголоски. Они обладают разной степенью распевности и иногда переходят в «шагающее» трехдольно-аккордовое движение. Лишь в одном фрагменте подголосок становится ярче основной мелодии, однако мотив сразу «подхватывается» и имитируется в ведущей мелодической линии, возвращая себе инициативу.



Рис. 17. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. *Alla sarabanda* (тт. 21–27)

От жанра сарабанды здесь остались «внешние» выразительные средства: акцент на вторую долю, медленный темп, квадратность построения. Ее эмоциональная сфера же близка светлой печали сарабанд французских композиторов XX века — К. Дебюсси, Э. Сати.

Наконец, последняя часть Фантазии — Бурлеска — аккумулирует и синтезирует самые яркие черты предыдущих частей. В ней прослеживаются черты нескольких форм. Во-первых, это форма *basso ostinato*, с той лишь оговоркой, что некоторые контрастные разделы не содержат остинатную тему, а где-то она

трактована довольно свободно. Во-вторых, это форма рондо, в котором нет повторения рефрена как цельного раздела, но его функцию выполняет остинатная тема:  $A - B - A_1 - B_1 - C - A_2$ .



Рис. 18. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. *Burlasca*. Тема basso ostinato

Первый раздел А объединяет выразительные средства, тематизм и подголосочную фактуру второй и третьей частей Фантазии. Последовательно вступающие голоса не имитируют друг друга, а каждый раз представляют новый тип подголоска. Остинатная тема четырежды проходит в партии виолончели, а после вступления всех инструментов еще трижды звучит, но уже в исполнении сначала двух скрипок в октавном изложении, затем — в своем первоначальном виде у альты, а затем модулирует в тональность минорной доминанты. Последнее проведение является своеобразным переходом к первому контрастному разделу.

Раздел В — более подвижный, моторный. Яркий пунктирный ритм остинатной темы сменяет метрическая выравненность движения.

Рис. 19. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. *Burlasca*. Раздел В

В репризе раздела происходит смена тональности с *f-moll* на *D-dur*, а также изменяются пассажи перед вступлением финального проведения  $A_2$ , интонационно вбирая основные опорные точки мелодических оборотов темы остигато.

Средний раздел представляет собой еще один вариант проведения basso ostinato и является кульминационным. Ни один из ранее представленных материалов не звучал настолько торжественно. Смена темпа на *Andante* при укрупнении длительностей придает теме ликующий характер.



Рис. 20. Р. Воан Уильямс. Фантазия для струнного квинтета. *Burlasca*. Раздел A1

Однако вместе с тем раздел оказывается очень коротким, его триумфальное звучание прерывает реминисценция восходящего хода сольной темы Прелюдии, которая соединяется с вариантом своего нисходящего поступенного движения, ранее экспонированном в качестве третьего элемента части (см. рис. 14).

Фантазию завершает последнее тихое проведение темы *basso ostinato*, чей последний мотив передается от инструмента к инструменту и застывает в высоте на V ступени у первой скрипки, на ее фоне еле слышно «просвечивает» тоническое трезвучие одноименного мажора.

Воан Уильямс вновь обратился к жанрам сарабанды и бурлески в 1950 году во время работы над *Concerto grosso*. Произведение состоит из пяти частей, вторая — *Burlasca Ostinata*, наследующая идею использования остинатной формы для этого жанра, а третья — *Sarabande*. И все же в *Concerto grosso* интерпретация жанра оказывается иной, раскрывая поздний стиль композитора.

Безусловно, одним из основных приемов развития, использованных в Фантазии, является многоплановое варьирование. Тонкая работа с метроритмом, мелодикой, развитием и сочетанием корпуса тем, выбор контрастной фактуры для каждой части при фактически едином «звуковом поле» всех частей ввиду цельности ладовой организации — весь этот комплекс позволяет уравновесить соотношение разделов Фантазии. Ведь ни один из них не является более или менее значимым по отношению к остальным, здесь отсутствует какое-либо внутреннее подчинение или, наоборот, главенство распределенных ролей. При этом части не обособлены, а, наоборот, связаны неразрывным единством. Возможно, подобными свойствами фантазии других композиторов обладали в меньшей степени. А ведь это являлось одним из главных требований Уолтера Коббетта к композиции фантазии — равноправие частей. Вероятно, именно поэтому Фантазия для струнного квинтета Ральфа Воана Уильямса стала для него идеальным образцом жанра.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уолтер Коббетт продолжал поддерживать английскую камерную музыку вплоть до своей смерти в 1937 году. Помимо композиторского конкурса, выпуска «Энциклопедического справочника камерной музыки», Коббетт основал собственное периодическое издание *Chamber Music Supplement*. Также он создал

бесплатную библиотеку камерной музыки, обладающую огромной коллекцией всевозможных изданий (нотных и исследовательских), с которой можно до сих пор ознакомиться в Лондоне, а также положил начало серии концертов камерной музыки в рабочих районах нескольких британских городов.

Новая английская фантазия продолжала развиваться, хотя и несколько медленнее без помощи своего главного покровителя. Так, уже после закрытия конкурса и без официальных заказов появилось несколько сочинений, представляющих собой разновидность фантазий, в инструментальный состав которых входил деревянный духовой инструмент, что впервые использовал в своей Фантазии для кларнета и струнного квинтета Дональд Тovej в 1912 году. Эту линию продолжили такие композиторы, как Бенджамин Бриттен (Фантазия для гобоя и струнного трио, ор. 2, 1932), Йорк Боуэн (Фантазия для бас-кларнета и струнного квартета, ор. 93, 1932), Эрнест Моран (Фантазия для гобоя и струнного трио, 1945) и др.

Трудно переоценить значимость той роли, которую сыграл Уолтер Уилсон Коббетт в ренессансе английской музыки в XX веке. Избрав в качестве центрального элемента композиторского конкурса жанр камерно-инструментальной фантазии, обладавший большой значимостью для национальной музыкальной культуры Великобритании, Коббетт во многом предопределил дальнейший вектор развития камерной музыки своей страны.

Его замысел, направленный на привлечение внимания молодых авторов к старинным формам и жанрам в качестве композиционной основы современных сочинений, совпадает с веяниями того периода, проявления которых можно найти в культурах других европейских стран. Разносторонний успех новой английской фантазии также обусловлен стремлениями британских композиторов того времени избавиться от сильнейшего влияния немецкой музыки на пути обретения подлинного национального стиля.

Как видно из сравнения произведений разных композиторов, новоявленная камерно-инструментальная фантазия оказалась очень гибким жанром, способным, не изменяя основному регламенту, подстраиваться под композиционные находки, различные решения строения всей формы сочинения и внутренней организации его разделов, особенности стиля и ансамблевого письма композиторов. Вместе с тем очевидно, что большинство авторов пришли к идее решения контрастных разделов при непосредственном единстве тематических элементов основных разделов, хотя это и не было включено в качестве требования. Так как конкурс был ориентирован именно на молодых английских композиторов, он не только служил для них значительной поддержкой, открывая новые имена широкой публике благодаря в том числе большой рекламной кампании, которая была проведена силами Коббетта, но и оказался одной из важнейших инициатив в области музыкального искусства в Великобритании первой половины XX века.

За последние годы интерес к новым английским фантазиям возрос, что следует из увеличения количества концертов, музыкальных альбомов<sup>81</sup>, а также исследований, полностью фокусирующихся на жанре фантазии и личности Уолтера Коббетта. Имеющиеся видения английской музыкальной культуры начала

---

<sup>81</sup> Так, в 2015 году вышел альбом *English Phantasy*, где в исполнении Квартета имени Ф. Бриджа прозвучали фантазии У. Хёрлстоуна, Г. Хауэллса, Г. Холста, Дж. Холбрука, Ю. Гуссенса и Ф. Бриджа.

XX века до сих пор требуют более полного научного освещения. Дальнейшее изучение этой темы, начиная с творчества целого ряда ведущих композиторов и заканчивая представлением всех особенностей той эпохи в целом, должно актуализировать уже имеющиеся сведения с точки зрения современного музыковедения, а также в полной мере оценить роль британских деятелей того времени, в том числе Уолтера Уилсона Коббетта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агапова И. М. Жанр фантазии в музыкальном искусстве XVI–XVII веков / И. М. Агапова, Т. С. Сорокина // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. — Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — С. 166–185.
2. Акоюн Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — Москва : Практика, 1995. — 256 с.
3. Акоюн Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. — Москва : Практика, 2010. — 855 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Ленинград : Музыка, 1971. — 376 с.
5. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. — Москва : Советский композитор, 1961. — 257 с.
6. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — Москва : Музыка, 1978. — 332 с.
7. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений : Структуры тональной музыки : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 ч. — Москва : ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1. — 256 с.
8. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений : Структуры тональной музыки : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 ч. — Москва : ВЛАДОС, 2003. — Ч. 2. — 208 с.
9. Бочаров Ю. С. О систематизации жанров инструментальной музыки эпохи барокко // Музыкальная наука в едином культурном пространстве : IV Международная интернет-конференция, 15 марта — 15 декабря 2016 / Российская академия музыки им. Гнесиных. — URL: <https://docplayer.com/79815128-O-sistematizacii-zhanrov-instrumentalnoy-muzyki-epohi-barokko-1.html> (дата обращения: 22.04.2022).
10. Брюханцева Н. С. Фантазия как философско-антропологическая проблема : специальность 09.00.13 : автореф. дис. ... канд. философских наук / Брюханцева Наталья Васильевна. — Томск, 2002. — 21 с.
11. Буш А. Прошлое и настоящее английской музыки // Советская музыка. — 1953. — № 7. — С. 73–77.
12. Вундт В. Фантазия как основа искусства / под ред. А. П. Нечаева ; пер. с нем. Л. А. Зандера. — Санкт-Петербург : Издание т-ва М. О. Вольф, 1914. — 146 с.
13. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Собрание сочинений : в 7 т. / М. С. Друскин ; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая ; РИИИ ; СПбГК. — Санкт-Петербург : Композитор, 2007. — Т. 1. — 752 с.
14. Дулат-Алеев В. Р. Классификация музыкальных форм А. Б. Маркса в России: история, теория, педагогическая практика // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — № 2 (34). — С. 10–17.
15. Дэниэл К. Англия. История страны. — Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Мидгард, 2007. — 480 с.
16. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. — Москва : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 303 с.



17. *Задерацкий В. В.* Музыкальная форма. — Москва : Музыка, 2008. — Вып. 2. — 526 с.
18. История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. — Москва : Музыка, 2005. — 572 с.
19. *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. — Москва : Советский композитор, 1986. — 213 с.
20. *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. — Москва : Советский композитор, 1974. — 392 с.
21. *Конен В. Д.* Перселл и опера. — Москва : Музыка, 1978. — 262 с.
22. *Кофанова Е. С.* Трактаг Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики : специальность 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Кофанова Екатерина Сергеевна. — Москва, 2000. — 642 с.
23. *Крайнова Е. С.* Загадки английских In Nomine // Старинная музыка. — Москва, 2004. — № 3–4. — С. 21–25.
24. *Кюрегян Т. С.* Фантазия // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. — Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1981. — Т. 5. — С. 767–771.
25. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. — Москва : ГЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
26. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — Москва : Музыка, 1994. — 320 с.
27. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр : История и современность. — Москва : Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2015. — 208 с.
28. *Мазель Л. А.* Фантазия f-moll Шопена // Исследования о Шопене / Л. А. Мазель. — Москва : Советский композитор, 1971. — С. 5–142.
29. *Мазель Л. А.* Анализ музыкальных произведений : учебник специального курса для музыкальных вузов / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — Москва : Музыка, 1967. — 753 с.
30. *Манулкина О. Б.* Фольклор в симфониях Ралфа Воана Уильямса : специальность 17.00.02 : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Манулкина Ольга Борисовна. — Санкт-Петербург, 1994. — 18 с.
31. *Маркс А.* Всеобщий учебник музыки : руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / пер. с 9-го нем. изд. под ред. А. С. Фаминцына. — Санкт-Петербург : Издание А. Иогансена, 1872. — 442 с.
32. *Михайлов М. К.* Стиль в музыке : Исследование. — Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 262 с.
33. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — Москва : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
34. *Одер А.* Музыкальные формы / пер. с фр. В. Шабаевой. — Москва : Астрель : АСТ, 2004. — 192 с.
35. *Палажченко И. Р.* Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков : Генезис и пути развития : специальность 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 1992. — 26 с.
36. *Протопопов В. В.* Контрастно-составные музыкальные формы // Избранные исследования и статьи / В. В. Протопопов. — М., 1983. — С. 168–175.
37. *Протопопов В. В.* Ричеркар, канцона, фантазия — предшественники фуги // Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века : учебное пособие для студентов музыкальных вузов / В. В. Протопопов. — Москва : Музыка, 1979. — С. 6–64.
38. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. — Ленинград, 1986. — 197 с.
39. *Смирнова Т. В.* Английские консортные жанры конца XVI — первой четверти XVII веков : специальность 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Смирнова Татьяна Вячеславовна. — Новосибирск, 2009. — 180 с.
40. *Смирнова Т. В.* In Nomine Кристофера Тая // Вестник музыкальной науки. — Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. — № 2 (2). — С. 32–42.

41. *Таурагис А. И.* Бенджамин Бриттен : очерк жизни и творчества. — Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. — 150 с.
42. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens = Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
43. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / науч. ред. и подгот. текста к печ. Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой. — Москва : Московская консерватория, 2006. — 432 с.
44. *Холопов Ю. Н.* О принципах композиции старинной музыки : Статьи. Материалы. — Москва : Московская консерватория, 2015. — 520 с.
45. *Хохлова А. Л.* Инструментальная фантазия: к проблеме генезиса и эволюции жанра. — Саратов : Саратовский источник, 2011. — 104 с.
46. *Чернявская Ю. Г.* Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : специальность 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Чернявская Юлия Германовна. — Москва, 2017. — 206 с.
47. *Шнеерсон Г. М.* Современная английская музыка. — Москва : Моск. гос. фил., 1945. — 28 с.
48. *Южак К. И.* О структуре изоритмического мотета XIV века // Теория, история, психология музыкального искусства : сборник статей. — Петрозаводск, 1990. — С. 46–59.
49. *Antcliffe H.* The Recent Rise of Chamber Music in England // Musical Quarterly VI. — 1920. — P. 12–23.
50. *Baron J.* Chamber music: a research and information guide. — New York ; London : Psychology Press, 2002. — 657 p.
51. *Bixby P.* «The Landscape Is Empty» : The Lateness of Pastoral Conventions in the Music of Frank Bridge, Gustav Holst, and Ralph Vaughan Williams, 1910–1930. — Irvine, 2019. — 99 p.
52. *Bray T.* A Life in Brief. — URL: <http://trevor-bray-music-research.co.uk/Bridge/> (дата обращения: 9.12.2019).
53. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music.* — London : Oxford University Press, 1929. — Vol. 1. A–H. — 612 p.
54. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music.* — London : Oxford University Press, 1930. — Vol. 2. I–Z. — 660 p.
55. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music.* — London : Oxford University Press, 1963. — Vol. 3. — 211 p.
56. *Donington R.* The Origin of the in Nomine / R. Donington, T. Dart // Music & Letters. — 1949. — Vol. 30, No. 2. — Pp. 101–106.
57. *Earle B.* Modernism and Reification in the Music of Frank Bridge / Journal of the Royal Musical Association. — 2016. — № 2. — Pp. 335–402.
58. *Eatock C.* The Crystal Palace Concerts : Canon Formation and the English Musical Renaissance // 19th-Century Music. — 2010. — Vol. 34, № 1. — Pp. 87–105.
59. *Edwards W.* In Nomine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol. / ed. by S. Sadie. — Oxford, 2001. — Vol. 9. — P. 530.
60. *Elgar E. W.* A future for English music and other lectures. — London : Dobson, 1968. — 291 p.
61. *Elliot A.* The music makers: a brief history of the Birmingham Triennial Music Festivals, 1784–1912. — Birmingham : Birmingham Library Services, 2000. — 38 p.
62. *Field C.* Fantasia / C. Field, E. Helm, W. Drabkin // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. — Oxford : Oxford Univ. Press, 2001. — Vol. 8. — Pp. 545–558.
63. *Field C.* Phantasy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol. / ed. by S. Sadie. — Oxford, 2001. — Vol. 19. — P. 530.
64. *Fuller Maitland J.* English Music in the XIXth Century. — New York : E. P. Dutton & Co ; London : Grant Richards, 1902. — 319 p.

65. *Hindmarsh P.* Frank Bridge : a Thematic Catalogue 1900–1941. — London, 1983. — 256 p.
66. *Hindmarsh P.* Frank Bridge : Seeds of Discontent // *The Musical Times*. — 1991. — January. — Vol. 132. — No. 1775. — Pp. 695–698.
67. *Hodges B. W. W.* Cobbett's Phantasy : A Legacy of Chamber Music in the British Musical Renaissance. — Greensboro, 2008. — 73 p.
68. *Howes F.* The English Musical Renaissance. — London : Secker & Warburg, 1966. — 381 p.
69. *Hughes M.* The English Musical Renaissance, 1840–1940 : Constructing a National Music / M. Hughes, R. A. Stradling. — New York : Manchester University Press, 2001. — 270 p.
70. *Huss F.* The music of Frank Bridge. — New York, 2015. — 259 p.
71. *Kennedy M.* A catalogue of the works of Ralph Vaughan Williams. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 1996. — 322 p.
72. *Kirby D.* The chamber music of William Yeates Hurlstone. — Cincinnati, 1995. — 262 p.
73. *Kuriyama Z.* Reshaping Musical History : Gerald Finzi and the English Musical Renaissance // *The Finzi Journal*. — 2018. — P. 7–18.
74. *Latham M.* Renaissance of Music. London, 1890. — London : D. Stott, 1890. — 190 p.
75. *Le Huray P.* Music and the Reformation in England, 1549–1660. — New York : Oxford. univ. press, 1967. — 454 p.
76. *Lebrecht N.* Music in London: a history and handbook. — London : Aurum press, 1992. — VIII. — 183 p.
77. *Lefkowitz M.* The English fantasia for viols: an analysis of its typical style characteristics. — Los Angeles, 1951. — 427 p.
78. *Lent K.* Walter Wilson Cobbett and the English Phantasy. — Ohio, 2008. — 87 p.
79. *Meyer H.* Early English Chamber Music : From the Middle Ages to Purcell. — Boston : M. Boyars, 1982. — 363 p.
80. *Meyer H.* The «In Nomine» and the Birth of Polyphonic Instrumental Style in England, *Music & Letters*, 1936. — Vol. 17. — Pp. 25–36.
81. *Nettel R.* The orchestra in England : A social history. — London : J. Cape, 1946. — 296 p.
82. *Payne A.* Frank Bridge: Radical and Conservative. — London : Thames Pub, 2010. — 111 p.
83. *Pirie P.* The English Musical Renaissance. — Gollancz, 1979. — 270 p.
84. *Pulver J.* The Fancy // *Musical Times*. — 1922. — Vol. 63. — P. 396–397.
85. *Redwood C.* William Hurlstone, Croydon's forgotten Musical Genius. — Highbridge, 2015. — 333 p.
86. *Rodmell P.* Charles Villiers Stanford. — London, 2017. — 518 p.
87. *Rupprecht P.* British Musical Modernism : The Manchester Group and their Contemporaries. — Cambridge : Cambridge University Press, 2015. — Pp. 452–479.
88. *Schaarwachetr K.* Chasing a Myth and a Legend: «The British Musical Renaissance» in a «Land without Music» // *Musical Times*. — 2008. — Vol. 149, № 1904. — Pp. 53–60.
89. *Schmitz O.* Das Land ohne Musik. Englische gesellschaftsprobleme. — München, 1914. — 288 s.
90. *Shaw B.* Music in London 1890–1894. — London : Constable and Company Limited, 1949. — Vol. 1. — 312 p.
91. *Sleeper H. J.* John Jenkins and the English Fantasia-Suite for String Ensemble // *Bulletin of the American Musicological Society*. — 1940. — № 4. — Pp. 34–36.
92. *Strahle G.* Fantasy and music in sixteenth- and seventeenth century England. — Adelaide : University of Adelaide, 1987. — 627 p.
93. *Ulrich H.* Chamber Music. — New York ; London : Columbia University, 1948. — 401 p.
94. *Vaughan Williams R.* National Music and Other Essays. — Oxford : Oxford University Press, 1987. — 312 p.

- 
95. *Walker E.* A history of music in England. — Oxford : Clarendon press, 1952. — XII, 468 p.
  96. *Walker E.* The Modern British Phantasy // Chamber music. — Vol. 17. — 1915. — P. 17-27.
  97. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek. — Leipzig : Wolfgang Deer, 1732. — 659 s.
  98. *Weidner R.* The early In Nomine: a genesis of chamber music. — Rochester, 1961. — 172 p.
  99. *Wood H.* Frank Bridge and The Land Without Music // Tempo. — 1977. — № 121. — P. 7-11.

---

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

---

*Первая премия*

**ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОБЪЕКТ  
МУЗЕЕФИКАЦИИ: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ  
И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ АКТУАЛИЗАЦИИ**

---

*МАМАЕВА Елена Ивановна*

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

---

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность темы исследования.** В современном мире трансформация наследия выражается в первую очередь в форме глобальной экспансии. Расширение мирового и национального наследия происходит путем включения в него новых объектов и фрагментов окружающей действительности. Так, в XXI в. в орбиту «наследия» были включены традиции, обычаи, навыки и формы деятельности — то, что именуется «нематериальным наследием». Институт музея как оптимальная культурная форма сохранения и трансляции наследия также существенно меняется. Трансформация музея выражена в расширении спектра форм и видов деятельности, что является прямым следствием увеличения аудитории (как в географическом отношении, так и в социальном), а также связана с усложнением наследия, с которым работает музей. Постоянная аккумуляция изменений приводит к качественным глубинным преобразованиям, теоретическое осмысление которых еще активно продолжается. Научное осмысление непрерывно умножаемых эмпирических фактов, появляющихся в ходе постоянной трансформации наследия и музейного мира, остается движущей силой социальных и гуманитарных наук. Поэтому научные исследования, анализирующие новые формы и виды наследия, имеют выраженную актуальность и до сих пор продолжают вносить ощутимый вклад в историю, культурологию и музееведение.

Настоящее исследование посвящено практически неизученному феномену — фармацевтическому наследию. Фармация — древнейшая форма человеческой деятельности, заключающаяся в организации лекарственного вспомоществования населению, однако вошедшая в орбиту «наследия» сравнительно недавно — менее 200 лет назад. Безусловно, фармация внесла огромный вклад в историю развития мировой цивилизации. Появилась бы современная химия

без средневековых аптекарей и алхимиков? Каким бы был XX век без пенициллина и других антибиотиков? Эти и многие другие факты дают полное право включить фармацевтическое наследие в феномен общечеловеческого наследия как его вид. Значимость фармацевтического наследия как историко-культурного феномена подтверждает широкая географическая распространенность и количественные показатели его музеефикации. Однако обобщающему теоретическому исследованию в музееведческом и культурологическом аспектах фармацевтическое наследие еще не подвергалось. Таким образом, мы можем констатировать, что в отношении фармацевтического наследия практика его документирования значительно обогнала его теоретическое осмысление.

**Степень научной разработанности темы.** В ходе работы над настоящим исследованием обнаружилось, что изучение феномена фармацевтического наследия является фрагментарным и сосредоточено на материале той или иной страны, в которой такие исследования осуществлялись. Комплексного анализа, касающегося вопросов генезиса, эволюции и современного состояния фармацевтического наследия, не обнаружено. Поэтому нами привлекались к изучению философские, исторические и музееведческие труды, посвященные общим или смежным темам.

Философско-культурологические основы исследования составили работы Э. А. Баллера<sup>1</sup>, Ю. А. Веденина<sup>2</sup>, Д. Н. Замятина<sup>3</sup>, М. С. Кагана<sup>4</sup>, Д. С. Лихачева<sup>5</sup>, Ю. М. Лотмана<sup>6</sup>, Э. С. Маркаряна<sup>7</sup>, Т. Шольс<sup>8</sup>. Также были использованы работы М. А. Поляковой<sup>9</sup>, Е. Н. Мастеницы<sup>10</sup>, Т. П. Калугиной<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Баллер Э. А. Социальный прогресс и культурное наследие. — М., 1987. — 160 с.

<sup>2</sup> Веденин Ю. А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике: тезисы докладов науч.-практ. конф. — Ставрополь, 1997. — С. 4–9.

<sup>3</sup> Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // Социологические исследования. — 2010. — № 2. — С. 75–82.

<sup>4</sup> Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. — Ленинград, 1991. — 383 с.

<sup>5</sup> Лихачев Д. С. Декларация прав культуры (окончательный вариант) // Площадь Д. С. Лихачева: сайт. — СПб., 2006. — URL: <http://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/123/> (дата обращения: 10.03.2020).

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. — СПб., 2000. — 703 с.

<sup>7</sup> Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. — М., 1983. — 284 с.

<sup>8</sup> Шольс Т. Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов. — Тула, 2013. — 356 с.

<sup>9</sup> Полякова М. А. «Культурное наследие»: историческая динамика понятия // Обсерватория культуры. — 2006. — № 1. — С. 60–63; Она же. Охрана культурного наследия России. — М., 2005. — 271 с.

<sup>10</sup> Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи: сб. ст. / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — СПб., 2008. — Т. 180. — С. 252–262; Она же. Социальные функции музея в глобальном мире // Труды С.-Петерб. гос. ин-та культуры. — 2015. — Т. 210. — С. 229–236.

<sup>11</sup> Калугина Т. П. Музей и «музеефикаторский» тип культуры // В диапазоне гуманитарного знания: сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. — СПб., 2001. — Вып. 4. — С. 243.

Музеологические основы исследования составили труды П. ван Менша<sup>12</sup>, Ф. И. Шмита<sup>13</sup>, М. Е. Каулен<sup>14</sup>, О. С. Сапанжа<sup>15</sup>, М. Куртова<sup>16</sup>. Обращение к исследованиям В. Г. Ананьева<sup>17</sup>, Т. Ю. Юрениной<sup>18</sup>, В. П. Грицкевича<sup>19</sup> в области истории музейного дела обусловило необходимость проведения анализа возникновения и развития фармацевтического наследия в рамках эволюции музейной сферы.

«Генетическое» родство медицинского и фармацевтического наследия, а также традиционная практика их совместной музеефикации стали причиной обращения к исследованиям, посвященным медицинскому наследию. Проблематика медицинских, а также фармацевтических музеев освещена в статьях Е. И. Грибковой и А. Л. Татариновой<sup>20</sup>, М. Н. Гурьяновой<sup>21</sup>, И. К. Жолобовой<sup>22</sup>, Е. В. Комиссаровой<sup>23</sup>, К. А. Пашкова<sup>24</sup>. Практической музеологии в области медицинского и фармацевтического наследия посвящены издания Российского общества историков медицины: в 2015 г. был опубликован гид по отечественным и зарубеж-

<sup>12</sup> Менш П. ван. К методологии музеологии / пер. с англ. В. Г. Ананьев. — М., 2018. — 447 с.

<sup>13</sup> Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. — Л., 1929. — 245 с.

<sup>14</sup> Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. — М., 2012. — 430 с.

<sup>15</sup> Сапанжа О. С. Музеология: историография и методология: учеб. пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению «050100 — Педагогическое образование». — СПб., 2014. — 111 с.; Она же. Теория музея и музейности: историографический обзор и историческая типология: моногр. — СПб., 2011. — 98 с.; Она же. Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопросы музеологии. — 2012. — № 1 (5). — С. 3–12.

<sup>16</sup> Куртов М. Музеология и интенсивная география // Центр экспериментальной музеологии [сайт]. — URL: <https://redmuseum.church/kurtov-muzeologiya-i-intensivnaya-geografiya?fbclid=IwAR2lMUix0vexIJRbQk9RUqNNjJuCjJfTC9sBsTVxDtXeTE9jWJfA6WgDk8w> (дата обращения: 05.01.2021).

<sup>17</sup> Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии: учебно-метод. пособие. — СПб., 2014. — 136 с.

<sup>18</sup> Юренина Т. Ю. Музееведение: учебник для подготовки кадров высшей квалификации. — М., 2020. — 440 с.; Она же. Музей в мировой культуре. — М., 2003. — 532 с.

<sup>19</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 2004. — 406 с.; Он же. История музейного дела конца XVIII — начала XX вв.: моногр. — СПб., 2007. — 335 с.; Он же. История музейного дела в новейший период (1918–2000). — СПб., 2009. — 152 с.

<sup>20</sup> Грибкова Е. И., Татаринова А. Л. Аптеки-музеи // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2019. — Вып. 4. — С. 504–508.

<sup>21</sup> Гурьянова М. Н., Ворожцова Е. С. Развитие экскурсионной работы в музее Пермской государственной фармацевтической академии // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2018. — Вып. 3. — С. 94–98.

<sup>22</sup> Жолобова И. К., Чаплыгина Е. В., Бойченко А. Е., Шапочка П. А. Виртуальный музей медицинского учреждения высшего образования как современный способ коммуникации и репрезентации историко-медицинского наследия // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах. — М., 2020. — Вып. 5. — С. 113–119.

<sup>23</sup> Комиссарова Е. В., Кищенко О. С. Роль региональных музеев в сохранении историко-медицинского наследия России // Вопросы музеологии. — 2016. — № 2 (14). — С. 34–43.

<sup>24</sup> Пашков К. А., Бергер Е. Е., Слышкин Г. Г. История медицины в музейных коллекциях // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2018. — Вып. 3. — С. 307–312; Пашков К. А., Слышкин Г. Г., Чиж Н. В. Медицинские музеи: этапы становления // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2019. — Вып. 4. — С. 509–518.

ным музеям здравоохранения<sup>25</sup>, а в 2017 г. — сборник, раскрывающий вопросы истории становления и особенности экспозиций отечественных и зарубежных медицинских и фармацевтических музеев<sup>26</sup>. Наибольший вклад в изучение отечественных медицинских музеев внесли труды М. П. Кузыбаевой<sup>27</sup>. Также необходимо отметить масштабное исследование одного из создателей Медицинского музея Каталонии (Испания) Фелипе Сиды «Медицинская музеология»<sup>28</sup>: в двух томах отражены исторические, теоретические и практические аспекты работы с наследием в медицинских музеях.

В поле исследований Американского института истории фармации, существующего с 1941 г., входят вопросы фармацевтического наследия преимущественно североамериканского континента. С 1959 г. институт издает журнал «Аптека в истории», на страницах которого публикуются статьи, посвященные истории фармации. В 1999 г. институт выпустил путеводитель по аптечным музеям и историческим коллекциям в США и Канаде<sup>29</sup>.

Феномен европейского (преимущественно — испанского) фармацевтического наследия рассматривается в докторской диссертации Розарио Пелайо Торрент<sup>30</sup>.

В процессе работы над настоящим исследованием мы опирались на статьи зарубежных авторов, посвященные истории и функционированию отдельных

<sup>25</sup> Гид по медицинским музеям Евразии / К. А. Пашков и др. — М., 2015. — 220 с.

<sup>26</sup> Пашков К. А., Бергер Е. Е., Слышкин Г. Г. и др. Медицинское музееведение: справочные материалы по истории медицины для студентов медицинских и фармацевтических вузов всех форм обучения. — М., 2017. — 351 с.

<sup>27</sup> Кузыбаева М. П. Из истории выставочной деятельности в русской провинции второй половины XIX века // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. — 2014. — № 5. — С. 34–42; Она же. Из истории музеев в медицинских НИИ: музейно-выставочная деятельность в НИИ скорой помощи имени Н. В. Склифосовского // Вопросы музеологии. — 2015. — № 2. — С. 142–148; Она же. К вопросу о репрезентации фармацевтического наследия // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. — Новосибирск, 2017. — С. 188–192; Кузыбаева М. П., Сосонкина В. Ф. К истории аптечных музеев // Рецепт. — 2016. — Т. 19, № 6. — С. 714–724; Она же. К истории формирования сети современных медицинских музеев России // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2013. — № 7. — С. 236–245; Она же. Медицина и здравоохранение России на выставках второй половины XIX — начала XX вв. // Вопросы истории естествознания и техники. — 2014. — Т. 35, № 1. — С. 79–103; Она же. Медицинские музеи Вузов в начале XX века // Высшее образование в России. — 2011. — № 7. — С. 146–151; Она же. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII — первая треть XX в.): дис. ... канд. ист. наук. — М., 2011. — 294 с.; Она же. Раритеты Московского музея истории фармации // Фармация. — 2015. — № 1. — С. 53–56; Она же. Хирургические музеи России: история и современное состояние // Вестник хирургии имени И. И. Грекова. — 2008. — Т. 167, № 3. — С. 82–86.

<sup>28</sup> Cid F. *Museologia medica*. Vol. I / Felip Cid. — Bilbao, 2007 // Universidad del País Vasco [site]. — URL: [https://www.ehu.eus/documents/1970815/0/Museolog%C3%ADa\\_m%C3%A9dica\\_Tomo\\_I](https://www.ehu.eus/documents/1970815/0/Museolog%C3%ADa_m%C3%A9dica_Tomo_I) (дата обращения: 03.02.2021).

<sup>29</sup> Griffenhagen G. A., Steib E. W., Fisher B. D. *Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada*. — Madison, 1999 // American Institute of the History of Pharmacy [сайт]. — URL: <https://aihp.org/wp-content/uploads/2017/07/museumguide.pdf> (дата обращения: 03.01.2020).

<sup>30</sup> Torrent Rosario Pelayo. *El Museo de la Real Academia nacional de farmacia: tesis doctoral*. — Madrid, 2014 // Universidad Complutense de Madrid [site]. — URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28789/1/T35867.pdf> (дата обращения: 21.06.2021).



фармацевтических музеев, а также официальные документы организаций, занимающихся документированием фармацевтического наследия. Значительный объем информации, подвергшийся анализу, был получен из общедоступных источников (интернет-ресурсы) на более чем 40 языках мира — это официальные сайты музеев, коммерческих и некоммерческих организаций, университетов, а также электронные путеводители и бюллетени, электронные базы данных и каталоги.

**Объектом исследования** является фармацевтическое наследие как культурный феномен, олицетворяющий значимый социокультурный опыт человечества и сохраняемый для передачи будущим поколениям.

**Предметом исследования** является генезис и способы музеефикации фармацевтического наследия в мировой практике.

**Хронологические рамки исследования** открываются с момента появления первого музея фармацевтической тематики в 1842 г. и заканчиваются 2020 г. Исторические экскурсы в более ранние периоды приводятся в главе, посвященной генезису и эволюции фармацевтического наследия.

**Географические рамки исследования** являются максимально широкими и охватывают все континенты, за исключением Антарктиды. Такой географический размах обусловлен стремлением к системному осмыслению эволюции фармацевтического наследия и предопределен желанием избежать фрагментарности и погрешностей влияния национальных особенностей развития музейного дела. В рамках исследования были проанализированы 355 музеев и музейных учреждений фармацевтической тематики в 44 странах мира.

**Цель исследования** заключается в изучении и систематизации мирового опыта, в сохранении и презентации фармацевтического наследия для определения наиболее эффективных форм его актуализации.

**Задачи исследования:**

1. Определить сущность понятия «фармацевтическое наследие» и выявить его структуру.
2. Рассмотреть подходы к классификации фармацевтического наследия для обоснования оптимальных вариантов его классификации.
3. Проанализировать генезис и этапы развития фармацевтического наследия в соответствии с периодизацией общей истории музейного дела и развития фармацевтической отрасли.
4. Разработать типологию форм музеефикации фармацевтического наследия.
5. Проанализировать основные мировые тенденции мировой практики актуализации фармацевтического наследия.

**Методология и методы исследования** носят комплексный характер. Концептуальной основой настоящего исследования является система представлений о наследии как информационно-культурном феномене и музеефикации как наиболее оптимальном способе его сохранения и актуализации. Системный подход, используемый в исследовании, позволяет рассматривать фармацевтическое наследие как элемент культуры в целом, а музейную практику документирования фармацевтического наследия как элемент системного явления — развитие музейной сферы.

В первой части исследования применяется понятийно-терминологический анализ дефиниций с целью выявления содержания базовых понятий. Использование этой методики позволяет дать конкретные понятийные рамки предмета

исследования. Определению содержания и конструирования структуры явлений, отраженных в базовых понятиях конкурсной работы, способствует применение типологического метода.

Для анализа причин возникновения фармацевтического наследия и особенностей эволюции различных типов и форм его музеефикации на разных этапах развития мировой музейной практики применяется историко-генетический метод. Для выявления закономерностей и особенностей практики сохранения и трансляции фармацевтического наследия в современном отечественном и зарубежном музейном деле используется совокупность описательного и сравнительного методов. Также задействован историко-статистический метод, позволяющий определить динамику развития институциональных элементов фармацевтического наследия.

## 1. ЭКСПЛИКАЦИЯ, КЛАССИФИКАЦИЯ И ТИПОЛОГИЗАЦИЯ ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Четкого определения понятия «фармацевтическое наследие» в научной литературе не встречается, хотя само понятие употребляется в различных источниках, имеющих отношение к истории фармации и к самому фармацевтическому наследию. К примеру, французские ассоциации, занимающиеся сохранением медицинских и фармацевтических объектов недвижимости и музейных коллекций, употребляют термин «фармацевтическое наследие» в уставных документах, но не дают его определения. Несмотря на отсутствие академической формулировки, на практике «фармацевтическое наследие» выделилось из всеобщего наследия к середине XIX в. и сегодня является объектом сохранения, изучения и популяризации многочисленных музеев и национальных фондов: французских ассоциаций «Отелей Дьё и аптек» (Réseau des Hôtels-Dieu et Apothicaireries) и «Сохранение фармацевтического наследия» (Sauvegarde du Patrimoine Pharmaceutique), Датского фонда сохранения старинного аптечного оборудования (Fonden til Bevarelse af Gammelt Dansk Apoteksinventar), впоследствии вошедшего в Датский фонд истории фармации (Dansk Farmacihistorisk Fond), и др.

«Фармацевтическое наследие» является частью «культурного наследия». Эволюция понятия «культурное наследие» и различные подходы к его определению находятся в прямой зависимости от широты и сложности понимания «культуры». Как отмечает Д. Н. Замятин, «наследие по существу может пониматься как определенный ментально-материальный культурный слой, как “кожа” культуры, необходимая ей для органической жизни, воспроизводства и развития. Но вместе с развитием самой культуры происходит развитие и наследия, его образа, который меняется вместе с культурой, будучи ее неотъемлемой составляющей».<sup>31</sup>

Понимание «культурного наследия» в XX в. развивалось в двух направлениях: с одной стороны, оно постоянно расширялось, с другой — «анархизировалось». Одно из положений концепции «музеефикаторского типа культуры» российского культуролога и искусствоведа Т. П. Калугиной заключается в том, что в XX в. произошла «анархизация» культуры: «бесконечное многообразие» культур перерабатывается «вне единой системы координат и общего принципа для иерархии

<sup>31</sup> Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // Социологические исследования. — 2010. — № 2. — С. 76.

ценностей», вследствие чего «наследием может стать абсолютно все». «Все созданное и накопленное прошлыми культурами ... автоматически переносится в современность ... и превращается в объекты и ценности “здесь и теперь”»<sup>32</sup>. В XX в. «культурное наследие» превратилось в широкую междисциплинарную категорию с неисчерпаемым потенциалом включения в нее множества новых объектов. Реализация этого потенциала происходит благодаря стремлению современного общества зафиксировать значимые эпизоды прошлого и настоящего в рамках «наследия» для того, чтобы в бесконечной трансформации сохранять свою идентичность. Включение потенциальных историко-культурных ресурсов в орбиту «культурного наследия» или констатация уже свершившегося перехода должны сопровождаться научной интерпретацией такого включения/перехода, что и является основной целью данного исследования. Существующая культурная практика позволяет выделить еще один пласт «культурного наследия» — «фармацевтическое наследие».

В настоящем исследовании фармация интерпретируется как система научных знаний и практик, заключающихся в поиске, изготовлении, стандартизации, хранении и отпуске лекарственных средств. Фармация как феномен представляет собой общемировую систему социально-экономических отношений, включающую в себя мировой и региональные фармацевтические рынки, образованные фармацевтическими производственными и сбытовыми компаниями, научно-исследовательскими институтами, национальными системами высшего и среднеспециального фармацевтического образования, а также потребителями фармацевтической продукции. Фармация также — это форма человеческой деятельности, эволюционировавшая в течение тысячелетий от шаманства и знахарства до лицензируемой профессиональной деятельности. Развитие фармацевтической промышленности и глобального транснационального рынка во второй половине XX в. значительно повлияло на профессиональную фармацевтическую деятельность.

В ходе исторической эволюции фармации как формы человеческой деятельности образуется значительный пласт наследия как многовековой результат изысканий, изучений, систематизации лекарственных средств народными целителями, монахами, алхимиками, учеными и академиками. Современная таблетка содержит в себе не только и не столько набор химических соединений, сколько многовековую работу человеческой мысли, целью которой всегда была победа над болезнью и смертью. Каждая эпоха и каждое поколение добавляли свои артефакты (как материальные, так и нематериальные) в общий «котел» фармацевтического наследия и сегодня продолжают его умножать. Таким образом, фармацевтическое наследие — это совокупность научных и практических достижений фармацевтической деятельности человечества.

В целях настоящего исследования предлагаем следующую трактовку термина «фармацевтическое наследие» — это совокупность материальных и нематериальных свидетельств исторического развития фармацевтической науки и практики, олицетворяющих значимый социокультурный опыт человечества и сохраняемых для передачи будущим поколениям<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Калугина Т. П. Музей и «музеефикаторский» тип культуры // В диапазоне гуманитарного знания: сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. — СПб., 2001. — Вып. 4. — С. 243.

<sup>33</sup> Мамаева Е. И. Историко-культурное фармацевтическое наследие: концептуализация, дифференциация и содержание // Вестник С.-Петербург. гос. ин-та культуры. — 2021. — № 1. — С. 88.

При включении фармацевтического наследия в общий пласт наследия возникает вопрос о его дифференциации от других видов наследия, и в первую очередь медицинского. Этот вопрос значительно осложняется общими источниками происхождения, длительной совместной историей развития и общей целью существования медицины и фармации. На протяжении долгого времени фармация была составной частью медицины в некотором подчинительном положении, и функции по постановке диагноза и приготовлению лекарств выполняло одно лицо. Однако историческое развитие привело к разделению профессий лекаря и аптекаря на две взаимосвязанные, но различные сферы практик: углубление научных знаний и растущая специализация труда требовали специальной подготовки и владение различными теоретическими знаниями и практическими навыками как для врача, так и для фармацевта. Профессиональная дифференциация лекаря и аптекаря произошла в разных странах в разное время: в XIII в. появились законы о разделении профессиональной ответственности врача и фармацевта в Западной Европе, в XVII в. — в России. Параллельно процессу разделения профессиональной ответственности происходило и институциональное разделение: постановку диагноза, лечение и приготовление лекарств стали осуществлять в разных местах.

С позиции XXI в., т. е. на основании уже сложившейся практики раздельного сосуществования медицины и фармации, дифференциацию фармацевтического и медицинского наследия осуществить нетрудно: медицинское наследие — это все, что имеет отношение к врачам и больницам, а фармацевтическое — все, что относится к аптекам и провизорам. Сомнения к отнесению к тому или иному виду наследия возникают, когда рассматриваются комплексные объекты наследия — например, музеефицированные больницы с больничными аптеками. Затруднения при отнесении к медицинскому или фармацевтическому наследию вызывают артефакты, возникшие или бытовавшие во времена, когда фармация и медицина еще не разделились. Одним из решений проблемы принадлежности объекта к медицинскому или фармацевтическому наследию может стать актуальность включения объекта в сферу наследия или последующая интерпретация значимости объекта. Для этого необходимо решить дилемму: для какой сферы — медицинской или фармацевтической — рассматриваемый потенциальный объект наследия настолько важен, что возникла необходимость направить усилия на его сохранение и актуализацию? Или в каком контексте — медицинском или фармацевтическом — объект культурного наследия уже хранится, изучается и презентуется?

Таким образом, дифференциация медицинского и фармацевтического наследия либо очевидна, либо находится в прямой зависимости от культурного контекста включения объекта в сферу наследия. По мере хронологического приближения к сегодняшнему дню эта дифференциация становится более ярко выраженной, по мере хронологического отдаления возрастает зависимость дифференциации от актуальности включения объекта в сферу наследия и/или от его интерпретации.

Фармацевтическое наследие можно классифицировать по нескольким основаниям. В первую очередь выделяется материальное и нематериальное фармацевтическое наследие. Материальное фармацевтическое наследие представляет собой широкий ряд артефактов и памятников, олицетворяющих эволюцию фармации: старинные аптеки и сопутствующие им атрибуты (оборудование, образцы лекар-

ственных средств и т. п.), коллекции аптечных сосудов, образцов лекарственных препаратов, лечебных травников и фармакопей, мемориальные коллекции выдающихся ученых и практиков фармации, архивные и предметные коллекции фармацевтических предприятий и т. д.

Нематериальное фармацевтическое наследие заключено в традициях и образцах исторически сложившейся практики различных фармацевтических сообществ (академических и научных сообществ, практикующих провизоров и т. д.), а также в фармацевтической лингвистике, фармацевтической семиотике и т. п. Нематериальное фармацевтическое наследие слабо изучено. Причины такой «невнимательности» кроются в недостаточном развитии научной дисциплины «История фармации»: скудная историческая и историографическая база значительно затрудняет исследование нематериального фармацевтического наследия. Также немаловажным аспектом является проблема субъекта исследований: как и в «истории медицины», полемика о том, кто должен изучать историю фармации — фармацевт или историк, до сих не затихает<sup>34</sup>.

Остановимся подробнее на материальном фармацевтическом наследии. По нашему мнению, материальное фармацевтическое наследие целесообразно классифицировать по функциональному признаку. Эта классификация отображает основные направления фармации как практической и научной деятельности и основана на первоначальных функциях движимых и недвижимых артефактов:

- научное фармацевтическое наследие выражено рукописными и печатными трудами лекарей, монахов-лечцов, алхимиков, аптекарей, ученых-фармацевтов, а также анонимными фармацевтическими трудами;
- производственное (с XIX в. — индустриальное) фармацевтическое наследие проявляется в недвижимых объектах — алхимических кабинетах, аптечных лабораториях, фармацевтических заводах и фабриках, а также в сопутствующем им производственном оборудовании, образцах сырья и готовой продукции;
- аптечные сады и огороды отражают историю развития культивирования лекарственного растительного сырья;
- в отдельную группу необходимо отнести аптеки как наиболее релевантные свидетельства исторического развития лекарственного обеспечения населения. Под аптеками как объектами наследия подразумевается весь аптечный комплекс: здания и помещения, интерьеры, сопутствующая атрибутика и ассортимент отпускаемой продукции. Аптеки как объекты наследия совмещают в себе атрибуты как научного, так и производственного фармацевтического наследия. С момента появления первых аптек и почти до середины XX в. здесь концентрировались почти все фармацевтические практики: подготовка субстанций и изготовление лекарственных средств, контрольно-аналитические и научные исследования,

---

<sup>34</sup> Бородулин В. И., Банзелюк Е. Н., Бергер Е. Е. XXI век: кому писать историю медицины — врачам для врачей или историкам для историков? // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2019. — Вып. 4. — С. 41–49; Глянецев С. П. О социальной и традиционной истории медицины, или о том, кому изучать и преподавать историю медицины в XXI веке? (полемические заметки) // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2019. — Вып. 4. — С. 49–65; Михель Д. В. Социальная история медицины: становление и проблематика // Журнал исследований социальной политики. — 2009. — Т. 7, № 3. — С. 295–311.

профессиональное обучение и распространение лекарств населению. Центральные и крупные аптеки выступали как распределительные центры для небольших городских и сельских аптек;

- наследие, отражающее историю фармацевтического образования, включает в себя, как правило, устаревшее и выведенное из процесса обучения учебное оборудование и пособия, учебные коллекции сырья и лекарственных средств, а также мемориальные кабинеты фармацевтов-преподавателей<sup>35</sup>.

Как и любое материальное наследие, фармацевтическое наследие группируется на движимое и недвижимое. Традиционно недвижимое наследие представлено зданиями и отдельными помещениями аптек, фармацевтических фабрик и заводов, контрольно-аналитических лабораторий, а также аптечными садами и огородами. Предметный комплекс, отражающий историю развития фармацевтической науки и практики, относится к движимому фармацевтическому наследию.

Музеефикация является приоритетным способом сохранения и актуализации наследия и трактуется как «помещение в музей или превращение в разновидность музея ключевого момента жизни, который может быть ключевым моментом как человеческой деятельности, так и природного места»<sup>36</sup>. В процессе музеефикации «ключевой момент» обретает такое свойство, как «музеальность», и получает музейный статус. Стержневым понятием «музеефикации» является «музей». Единого определения этого термина пока не существует. Однако на основании интерпретации различных подходов к определению понятия «музей» можно выделить следующие ключевые детерминанты: наследие, общество, пространство, время, деятельность. Каждая из них или комбинации нескольких служит основой для раскрытия различных сторон сущности такого сложного феномена, как «музей», и может стать основой для классификации и типологизации музеев, документирующих фармацевтическое наследие.

В процессе классификации фармацевтических музеев ключевой детерминантой является «наследие». Эта детерминанта позволяет определить место фармацевтических музеев в структуре музейного мира. Исходя из специфики наследия, которое документируют фармацевтические музеи, определение которого было предложено выше, предлагаем отнести их к отраслевым музеям и выделить фармацевтический профиль как подгруппу в отраслевых музеях здравоохранения. Внутри своей подгруппы на основании детерминанты «наследие» фармацевтические музеи целесообразно классифицировать по доминантным типам хранимого наследия: коллекционные, ансамблевые и средовые фармацевтические музеи. Градация «масштабов» документированного фармацевтического наследия позволяет выделять национальные и локальные (местные) фармацевтические музеи.

Детерминанта «общество» дает основания классифицировать фармацевтические музеи по форме собственности и статусу. Так, музеи фармацевтической тематики могут находиться в государственной, муниципальной или корпоративной собственности, а также в частной или собственности некоммерческих орга-

<sup>35</sup> Мамаева Е. И. Историко-культурное фармацевтическое наследие: концептуализация, дифференциация и содержание // Вестник С.-Петербург. гос. ин-та культуры. — 2021. — № 1. — С. 90.

<sup>36</sup> Ключевые понятия музеологии / сост. Андре Десвалле, Франсуа Майресс. — М., 2012. — С. 45.

низаций. Статусная квалификация предполагает выделение фармацевтических музеев, обладающих официальным (зарегистрированным) музейным статусом и реализующих преимущественно только специфические музейные функции, и музеев, не обладающих таким статусом официально, для которых музейные функции являются сопутствующими, но не главными.

Детерминанта «деятельность» определяет основное направление функционирования музея и позволяет выделять научно-исследовательские, научно-просветительские и учебные. В учебных фармацевтических музеях особую подгруппу составляют университетские музеи.

Комплексная классификация по предложенным параметрам помогает дать предварительную характеристику конкретным музеям фармацевтического профиля и обрисовать их генезис и ценность, масштаб и оптимальные способы демонстрации фармацевтического наследия. Так, классификация по форме собственности дает представление о том, какому сообществу и какого уровня (нации, региона, города, предприятия или семьи) накопленное потенциальное фармацевтическое наследие стало настолько важно, чтобы совершить усилия и затратить средства на создание и дальнейшее содержание музея. Классификация по статусу позволяет судить о ценности и значимости фармацевтического наследия и отношении к нему сообщества, которому принадлежит наследие: наделение фармацевтического наследия официальным музейным статусом означает наивысшую оценку, а пребывание объекта наследия в неофициальном статусе (как учреждение музейного типа) свидетельствует о его малой значимости, или недооценке, или нежелании сообщества затратить усилия на придание фармацевтическому наследию официального статуса и осуществлять сопутствующие материальные затраты. Классификация музеев по «масштабу» документируемого наследия дает возможность охарактеризовать не только территориальный размах и хронологический диапазон фармацевтического наследия, но и также масштаб сообщества, с которым идентифицируется такое наследие: нация, регион или небольшое поселение. Характеристику состава фармацевтического наследия и связанный с ним оптимальный способ его систематизации и демонстрации раскрывает классификация по доминантным типам хранимого наследия: фармацевтическое наследие может быть представлено в форме коллекций, отдельным архитектурным ансамблем, в музеефицированном интерьере или как элемент более крупного музейного образования — например, экомuzeя.

На основе современной музейной практики документирования фармацевтического наследия и различных походов к классификации фармацевтических музеев предлагаем выделение следующих типов музеев и учреждений музейного типа фармацевтического профиля.

## 1. Исторические аптеки

Исторические аптеки возникают путем «мягкой» музеефикации, в процессе которой сохраняются первоначальные функции и связи с внешней средой и дополнительно приобретаются музейные функции. Такие аптеки не прекращают деятельность по отпуску и изготовлению лекарств, но одновременно направляют усилия на сохранение старинных аптечных интерьеров, оборудования и лекарственных образцов. Также они могут осуществлять экскурсионную и научную деятельность. Иногда в исторических аптеках происходит функциональная локализация: выделя-

ется отдельная зона для отпуска лекарств населению и отдельная зона для показа коллекций и проведения публичных мероприятий. Но чаще всего исторические интерьеры и представленные в них коллекции фармацевтических артефактов являются местом выполнения функциональных обязанностей прозоров.

Почти всегда исторические аптеки юридически остаются организациями системы здравоохранения и не имеют официального статуса музея, но здание, интерьеры и коллекции могут иметь охранный статус памятника. Чаще всего историческими аптеками владеют частные лица или аптечные сети, которые и выступают инициаторами их сохранения и популяризации. Музейная составляющая исторических аптек дает их владельцам дополнительный репутационный ресурс для развития фармацевтического бизнеса: исторические интерьеры и атрибутика притягательны для клиентуры и в глазах посетителей являются эффектными признаками преемственности, высокого качества обслуживания и отпускаемых медикаментов. Мотивом «музеефикации» действующей аптеки могут быть и личные причины владельцев: увлечение стариной или желание сохранить историю фармацевтических династий.

Исторические аптеки музеефицируются *in situ*. Они аккумулируют в себе одно пространство, а временной интервал датировки сохранившихся интерьеров и коллекций может быть как узким, так и широким.

## 2. Обособленный аптечный музей

Наиболее часто аптечный музей — это полностью музеефицированное фармацевтическое предприятие, имеющее официальный музейный статус и, в отличие от исторических аптек, входящее в систему учреждений культуры. Аптечные музеи не реализуют функцию лекарственного обеспечения населения.

Фармацевтические коллекции, представленные в обособленном аптечном музее, могут быть разнообразными, но ведущую роль, как правило, играют исторические экстерьеры и интерьеры. По способу представления наследия обособленные аптечные музеи преимущественно ансамблевые, что позволяет передать особую «ауру» места. Аптечный музей музеефицируется *in situ*, что позволяет сохранять историко-культурный ландшафт и оригинальный архитектурный облик. Экспозиция аптечного музея аккумулирует в себе одно пространство. Чаще всего происходит музеефикация аптеки «на оптимальную дату».

На практике спектр инициаторов музеефикации и собственников обособленных аптечных музеев довольно широк: это может быть и государство в лице Министерства культуры, и муниципальная администрация, и аптечная сеть, и некоммерческая организация или частное лицо. Но, как правило, масштаб фармацевтического наследия в аптечном музее характеризуется локальностью — такие музеи являются фрагментом истории совершенно конкретного города или поселения, и чаще всего инициаторами превращения аптеки в музей выступают местные сообщества.

## 3. Аптечный музей как часть музейного комплекса или более крупного музея

Существенным отличием от предыдущего типа является включение аптечного музея в более крупное музейное образование: скансен, экомузей, живой



музей, развлекательный исторический парк. Аптечный музей может быть частью крупного музея как отдельный филиал или как обособленная часть экспозиции. Такое включение придает фармацевтическому наследию дополнительную экспозиционную нагрузку: наследие свидетельствует уже не столько о развитии медицины и лекарственного обеспечения, сколько о социально-бытовом укладе общества того или иного периода в истории. В отличие от обособленного аптечного музея, тяготеющего к истории небольшой локации, аптечные музеи как часть музейных комплексов имеют более «собираТЕЛЬный» образ и представляют фармацевтическую историю региона или нации в целом. Чтобы соответствовать территориальному и временному масштабу крупного головного музея, фармацевтическое наследие комплектуется чаще всего *ex situ* («с миру по нитке») и в широком хронологическом интервале, и таким образом аптечный музей аккумулирует в себе несколько пространств и хронологических периодов, хотя и встречается музеефикация на определенную дату. Аптечный музей в составе музейного комплекса часто имеет государственную или муниципальную форму собственности.

#### 4. Фармацевтический музей

Отдельный тип музея специализируется на документировании истории развития фармации и ее элементов, не акцентируя при этом связь наследия с окружающим социокультурным пространством. Ведущей функцией такого музея является научно-исследовательская. Генезис и эволюция фармацевтической науки и практики чаще всего представлены в виде коллекций, скомплектованных *ex situ*. Систематическая организация коллекций фармацевтического музея позволяет принимать ему форму как традиционного музея, так и кибермузея.

Экспозиции фармацевтических музеев аккумулируют в себе несколько пространств и несколько временных периодов. Географический и хронологический масштабы коллекций коррелируются с уровнем субъекта музеефикации: государственные фармацевтические музеи собирают коллекции национального значения; муниципальные — фармацевтические коллекции региона или города; корпоративные фармацевтические музеи отражают историю и достижения конкретного фармпредприятия. Фармацевтические музеи, организованные профессиональными объединениями, могут иметь как национальное, так и региональное значение и, по сути, представляют собой саморефлексию фармацевтов на исторический путь развития профессии. Особый подтип представляют музеи фармацевтических отделений университетов: они создавались как учебные для подготовки будущих провизоров — коллекции музея использовались для демонстрации студентам *Materia medica*, а по прошествии времени превращались в исторические.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что музеи, документирующие фармацевтическое наследие, классифицируются по множеству оснований, что дает широкий спектр подходов к их изучению. Типы музеев, специализирующихся на фармацевтическом наследии, различаются между собой степенью генетической связи с окружающим социокультурным пространством, оптимальным способом музеефикации, масштабом и акцентом представляемого ими фармацевтического наследия.

## 2. ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ: ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ

Исторический процесс формирования фармацевтического наследия опирается на эволюцию музейного и фармацевтического дела одновременно. Периодизация развития музеев фармацевтического профиля напрямую связана с общей эволюцией музейного дела и стадиями его развития. Существуют различные варианты общей периодизации развития музейного дела. В концентрированном виде авторские подходы отечественных и зарубежных музееведов перечислены в работе В. П. Грицкевича. Самим автором выдвинут свой вариант периодизации музейного дела, учитывающий «специфику самого его развития» и трансформации в социальной и культурной жизни общества<sup>37</sup>.

Наиболее тематически близкие музеям фармацевтического профиля — медицинские музеи. Ряд авторов — члены Российского общества историков медицины — предлагает «гибкий» вариант периодизации эволюции медицинских музеев. Развитие музеев медицинского профиля прошло следующие этапы в своей истории: этап «генезиса стихийной деятельности по коллекционированию натурфактов», этап «тематического обособления и систематизации собраний, посвященных человеческому организму», этапы «институциональной интеграции с медицинским образованием и наукой» и «публикации и просветительской популяризации коллекций»<sup>38</sup>. «Гибкость» предложенной периодизации заключается в том, что, по мнению авторов, она не поддается «строгой хронологизации».

Хронология генезиса и эволюции музеев фармацевтического профиля коррелируется с общими тенденциями истории развития музейного дела и характером эволюции медицинских музеев, генетически близких фармацевтическим. Важным фактором, определяющим специфику периодизации развития музеев фармацевтической тематики, является история фармации в XIX–XX вв. Опираясь на вышеуказанные положения, предлагаем выделить следующие этапы развития фармацевтического наследия и генезиса музеев фармацевтического профиля.

Первый этап — частное коллекционирование в XVI — первой половине XIX в. Разнообразные факторы экономического, социального, политического и культурного характера эпохи Возрождения спровоцировали увлечение коллекционированием среди образованных слоев населения в европейских странах. На этом этапе развития фармацевтического наследия сама «фармация» выступала в двух ипостасях: во-первых, наряду с другими представителями нарождающегося буржуазного слоя, врачи и аптекари стали первыми коллекционерами, а во-вторых — редкие и экзотические фармацевтические артефакты стали объектами коллекционирования. Рассмотрим эти тенденции подробнее.

Постепенная рационализация знаний и необходимость расширения сырьевой базы для выполнения профессиональных функций и привлечения клиентов, продиктованные нарождающимся капитализмом, повлияли на склонность аптекарей к раннему собиранию различных, преимущественно натуралистических

<sup>37</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 2004. — С. 22–23.

<sup>38</sup> Пашков К. А., Слышкин Г. Г., Чиж Н. В. Медицинские музеи: этапы становления // Труды по истории медицины = Opera medica historica: альманах / Рос. о-во историков медицины. — М., 2019. — Вып. 4. — С. 510.

коллекций. Представители медицины, к числу которых относились аптекари, являлись образованной прослойкой средневекового общества, и влиянию научных открытий и гуманистических идей они подвергались больше, чем широкие слои неграмотного населения. Коллекционирование среди представителей буржуазного сословия, к которым также относились лекари и аптеки, стало распространенным явлением благодаря увеличению их финансовых возможностей и стремлению подражать аристократическим кругам, что в краткой перспективе позволяло нарастить репутацию и увеличить клиентуру и прибыль. Еще одним немаловажным фактором является профессиональный безбарьерный доступ к миру материальных вещей — лечебным растениям, минералам, продуктам животного происхождения: наиболее ценные и занимательные образцы изымались из оборота и составляли своеобразную коллекцию.

В XVI в. итальянские фармацевты занимали первое место в мире по количеству и качеству естественно-научных коллекций. В это время в Италии числилось 250 энциклопедических собраний природных образцов, скомплектованных с научно-профессиональной целью<sup>39</sup>. Благодаря своим естественно-научным коллекциям вошли в историю итальянские аптекари-коллекционеры: Ферранте Императо из Неаполя, Франческо Кальчолари из Вероны, папский врач и управляющий ботаническим садом пап Микеле Меркати из Рима и др.<sup>40</sup>

В XVII и XVIII вв. возрос уровень отбора и научной обработки естественно-научных коллекций, изменились способы хранения и показа<sup>41</sup>. Становление научной парадигмы в эпоху Просвещения способствовало тому, что составление и изучение коллекций стали вестись в процессе изучения ботаники, зоологии, анатомии, хотя весомым поводом оставалась необходимость практического поиска нового лекарственного сырья<sup>42</sup>. Так, научный и профессиональный интерес амстердамского провизора Альберта Себа способствовал созданию зоологической коллекции, впоследствии приобретенной Петром I для Кунсткамеры<sup>43</sup>.

Вторая тенденция этапа частного коллекционирования фармацевтического наследия в XVI — первой половине XIX в. заключается в том, что предметом коллекционирования становится сама *Materia medica*. Как алхимия Европы и Ближнего Востока оказала большое влияние на развитие медицины и фармации, так и компоненты алхимических панацей и эликсиров бессмертия нередко становились основой первых собраний, ставших прародителями научных коллекций<sup>44</sup>. В европейских кунсткамерах присутствовали экзотические природные и переработанные материалы, обладающие лечебными свойствами<sup>45</sup>. Еще в XIV в. в коллекции герцога Жана Беррийского содержалось много магических камней. В XVI столетии император Священной Римской империи Карл V Габсбург собирал и использовал особые камни для профилактики и лечения болезней.

<sup>39</sup> Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. — М., 2003. — С. 122–123; Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 2004. — С. 152–153.

<sup>40</sup> Юренева Т. Ю. Музееведение: учебник для подготовки кадров высшей квалификации. — М., 2020. — С. 69–70.

<sup>41</sup> Там же. — С. 247.

<sup>42</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 2004. — С. 228.

<sup>43</sup> Там же. — С. 232.

<sup>44</sup> Там же. — С. 89.

<sup>45</sup> Там же. — С. 111.

«Рог единорога» и египетские мумии были дорогостоящим приобретением для коллекционеров в XV–XVI вв., а аптекари использовали их в качестве кровоостанавливающих средств<sup>46</sup>.

Огромным вкладом фармации в развитие науки являются аптекарские сады и огороды. Изначально участки для выращивания лекарственных растений возникали при средневековых монастырях. При городских и сельских аптеках разбивались лекарственные огороды. Со временем культивирование лекарственных растений становится на научную основу, а аптечные сады и огороды приобретают черты научных учреждений<sup>47</sup>. Как аптекарские огороды были заложены первые в России ботанические сады: образованный в 1706 г. «Московский аптекарский огород» сегодня является Ботаническим садом Московского университета имени М. В. Ломоносова и основанный в 1714 г. Аптекарский сад в Санкт-Петербурге сегодня является Ботаническим садом Ботанического института имени В. Л. Комарова Российской академии наук.

Таким образом, на раннем этапе развития музейного дела фармация выступала одновременно в роли субъекта и объекта музеефикации: в первом случае в лице аптекаря — коллекционера всевозможных «диговин», в другом — в виде протоколлекций магических и лечебных артефактов и «живых коллекций» аптекарских садов и огородов.

Второй этап — выделение фармацевтических коллекций и появление первых музеев, документирующих фармацевтическое наследие (вторая половина XIX — 1940-е гг.).

С середины XIX в. ведущим фактором музеефикации фармацевтического наследия является эволюция фармацевтической отрасли. К этому времени в рамках национальных государств фармация выделилась в самостоятельную отрасль народного хозяйства: возникли промышленные фармацевтические фабрики и заводы, значительно расширилась сеть аптечных учреждений, усилились регулирование и контроль фармацевтических рынков со стороны государства, функционировали учебные и научные фармацевтические школы, появились первые профессиональные фармацевтические объединения и стали издаваться специализированные периодические издания. В то же время наблюдается профессиональная самоидентификация фармацевтов, и здесь хочется отметить параллель с происшедшей тогда профессионализацией музейного сектора, обозначенной Петером ван Меншем как первая «музейная революция»<sup>48</sup>.

Первый фармацевтический музей возник в Великобритании в 1842 г. За год до этого в Лондоне было основано Королевское фармацевтическое общество, ставшее инициатором создания первого музея фармации. Изначальной функцией музея было обеспечение учебного процесса для студентов недавно образованной фармацевтической школы Королевского фармацевтического общества. Доминирование учебной и научной функций в деятельности первого фармацевтического музея иллюстрируют служебные совмещения первого хранителя Теофила Редвула: одно-

<sup>46</sup> Грицкевич В. П. История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб., 2004. — С. 151.

<sup>47</sup> Мамаева Е. И. Генезис и эволюция историко-культурного фармацевтического наследия: проблема периодизации // Культурный код. — 2022. — № 1. — С. 43.

<sup>48</sup> Менш П. ван. К методологии музеологии / пер. с англ. В. Г. Ананьев. — М., 2018. — С. 42–43.

временно он выполнял обязанности также профессора фармации, библиотекаря и редактора «Фармацевтического журнала». Существенное развитие музеев получил в пятидесятилетний период работы хранителем Эдварда Моррела Холмса: количественный показатель коллекций увеличился до 20 000 экземпляров, были сформированы коллекции мировых образцов лекарственного сырья и отдельные учебные коллекции, регулярно публиковались каталоги, статьи и заметки для «Фармацевтического журнала». С течением времени коллекции фармацевтического музея устарели и перестали подходить для обучения студентов актуальной фармации, и с 1937 г. на их основе возникла историческая фармацевтическая коллекция. Таким образом, первый фармацевтический музей эволюционировал от учебного музея к историческому. На сегодняшний день музей продолжает свою работу<sup>49</sup>.

Во второй половине XIX в. возникли австрийские, немецкие, французские, итальянские, чешские фармацевтические коллекции. Инициатором создания фармацевтических коллекций в Австрии и Чехии выступили, как и в Великобритании, профессиональные ассоциации фармацевтов. Австрийская фармацевтическая коллекция была основана в 1863 г., но в дополненном виде оформилась как музей только в 1908 г.<sup>50</sup> Чешская фармацевтическая коллекция формировалась с 1883 г. и уже во второй половине XX в. стала основой для Чешского фармацевтического музея в Куксе<sup>51</sup>.

Зачинателем первой немецкой фармацевтической коллекции в конце XIX в. выступил частный коллекционер — фармацевт Йозеф Майер. Сегодня его коллекция находится в Смитсоновском институте в США<sup>52</sup>. Одна из первых французских фармацевтических коллекций возникла по причине закрытия древнейшего учреждения здравоохранения — Отеля Дьё в Сен-Дени. В 1907 г. здание Отеля было снесено, и сохранившиеся фармацевтические артефакты были переданы в существовавший тогда городской музей. Фармацевтическая коллекция была выставлена в экспозиционном интерьере больницы аптеки только в 1981 г.<sup>53</sup> Так же и в Италии: одна из первых фармацевтических коллекций возникла на остатках оборудования и материалов закрывшейся аптеки Санта-Фина. Аптека была основана в XIII в. и проработала до 1880-х гг. В 1906 г. коллекция аптеки была приобретена для Гражданского музея Сан-Джиминьяно<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> 175 years of the Royal Pharmaceutical Society Museum // The Pharmaceutical Journal. — 2017. — 23 October. — URL: <https://www.pharmaceutical-journal.com/your-rps/175-years-of-the-royal-pharmaceutical-society-museum/20203760.article> (дата обращения: 10.01.2021).

<sup>50</sup> Der Allgemeine Österreichische Apothekerverein und seine naturhistorische Sammlung // Österreichische Apothekerkammer [site]. — Wien, 2021. — URL: <https://apothekerkammer.at/Internet/OEAK/newspresse.nsf/webPages/82F0D44FC99D800CC1258342004792D0?OpenDocument> (дата обращения: 16.01.2021).

<sup>51</sup> Historie České farmaceutické muzeum (ČFM) // České farmaceutické muzeum [site]. — Kuks, 2002. — URL: <https://www.ceska-apatyka.cz/historie-muzea> (дата обращения: 03.05.2020).

<sup>52</sup> Jo Mayer, Pharmacist, Historian and Collector // Smithsonian [site]. — 2021. — URL: <https://www.si.edu/spotlight/bristol-myers-squibb-european-apothecary/jo-mayer-pharmacist-historian-and-collector> (дата обращения: 03.10.2021).

<sup>53</sup> Hôtel-dieu et apothicairerie // Musée d'art et d'histoire Paul Eluard [site]. — URL: <https://musee-saint-denis.com/portfolio/lhotel-dieu-et-lapothicairerie/> (дата обращения: 31.08.2021).

<sup>54</sup> Spezieria di Santa Fina // Museo Galileo : Istituto e Museo di Storia della Scienza [site]. — Florencia, 2008. — URL: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/SpezieriaSantaFina.html> (дата обращения: 04.07.2021).

Как и в Европе, первые фармацевтические коллекции, преобразованные в первой половине XX в. в полноценные музеи или музейные экспозиции, формировались на американских континентах также во второй половине XIX в. Одним из первых «коллекционеров» предметов фармацевтического наследия в США стал Смитсоновский институт. Институт начала комплектовать артефакты, связанные со здоровьем и медициной, в 1881 г.<sup>55</sup> В 1947 г. в Национальном музее США открылась экспозиция «Старинная аптека» — это была первая и на протяжении долгого времени единственная реконструкция старинного помещения в музее Смитсоновского института<sup>56</sup>. Значительно раньше открылся первый южноамериканский фармацевтический музей — в 1900 г. при факультете фармации и биохимии Университета Буэнос-Айреса был организован музей фармакоботаники. В основе музея лежала личная коллекция фармацевта Хуана Анибала Домингеса, собранная им в результате полевых исследований для каталогизации аргентинской *Materia Medica*<sup>57</sup>.

Первый фармацевтический музей в России возник в 1920 г. История московского фармацевтического музея подробно описана в диссертации М. П. Кузыбаевой «Медицинские музеи России»<sup>58</sup>. На сегодняшний день музей уже давно не существует, но разрабатываются варианты его восстановления на площадках старинных зданий в Москве<sup>59</sup>.

В 1920–1940-е гг. фармацевтические коллекции начинают оформляться в полноценные музеи: в этот период начинают свою работу 18 музеев в Испании, Италии, Швейцарии, Германии, Дании, Польше, Чехословакии, Хорватии, Литве, Латвии. Большая часть открывшихся музеев была сосредоточена на изучении истории фармации и отдельных ее направлений и, согласно предложенной в первой главе типологии, относится к типу фармацевтических музеев. Возникают и другие типы музеев, документирующих фармацевтическое наследие. К примеру, в 1907 г. в шведском Скансене открылась «Аптека Кронан» — первый аптечный музей в составе крупного музейного образования<sup>60</sup>. Первая историческая аптека появилась в 1938 г. в Хорватии. Старинные интерьеры и оборудование были перенесены в соседнее помещение как музейная экспозиция при продолжающей работать аптеке Францисканского монастыря в Дубровнике<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> Balm of America: Patent Medicine Collection // National Museum of American History [site]. — Washington, 2021. — URL: <https://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/balm-of-america-patent-medicine-collection> (дата обращения: 03.10.2021).

<sup>56</sup> Biography of a Collection // Smithsonian [site]. — 2021. — URL: <https://www.si.edu/spotlight/bristol-myers-squibb-european-apothecary/biography-of-a-collection> (дата обращения: 03.10.2021).

<sup>57</sup> Museo de Farmacobotánica // Facultad de Farmacia y Bioquímica Universidad de Buenos Aires [site]. — Buenos Aires, 2021. — URL: <http://www.ffyb.uba.ar/museo-farmacobotanica/historia-2170?es,,mnu-e-326-1-mnu-> (дата обращения: 18.11.2021).

<sup>58</sup> Кузыбаева М. П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII — первая треть XX в.): дис. ... канд. ист. наук. — М., 2011. — С. 186–189.

<sup>59</sup> Федина Е. А. Музей фармации: быть или не быть // Инновационная наука. — 2019. — № 11. — С. 163–164.

<sup>60</sup> Apoteket // Skansen [site]. — Stockholm, 2021. — URL: <https://www.skansen.se/sv/apoteket-ua> (дата обращения: 04.01.2021).

<sup>61</sup> Nikic A. Pharmacy of friars minor in Dubrovnik as Franciscan contribution to the history of pharmacy // Acta med — hist Adriat. — 2006. — № 4 (1). — P. 153–162; The Old Pharmacy Dubrovnik // Pharmacy-museum [site]. — Dubrovnik, 2021. — URL: <https://malabraca.wixsite.com/pharmacy-museum/english> (дата обращения: 27.06.2021).

Таким образом, уже на втором этапе эволюции фармацевтического наследия наблюдается возникновение широкого спектра типов музеев. Инициаторами музеефикации выступают частные коллекционеры, академические и профессиональные сообщества. Презентация фармацевтического наследия чаще всего приобретает форму систематического показа, однако и ансамблевый показ в виде реконструкции аптечных интерьеров или в контексте музеев под открытым небом тоже встречается.

Третий этап — расширение сети фармацевтических музеев в 1950-е гг. и по настоящее время.

Если с момента открытия первого фармацевтического музея и до середины XX в. открылось чуть более 20 таких музеев, то с 1950 г. и по настоящее время их открылось более 330. По нашим расчетам, количество фармацевтических музеев увеличивалось каждые 10 лет в среднем на 30 %. Причины такого стремительного количественного роста музеев фармацевтического профиля заключаются как в либерализации общества и демократизации музейного мира, так и в радикальных изменениях в фармацевтической отрасли.

Эволюция фармации во второй половине XX в. породила не свойственные предыдущим этапам проблемы внутри фармацевтической отрасли, и действия, направленные на решение этих проблем, оказали прямое влияние на темпы музеефикации фармацевтического наследия. Документирование фармацевтического наследия было осмыслено и как средство профессиональной самоидентификации, и как средство, обладающее высоким маркетинговым потенциалом.

На рубеже XIX и XX вв. сформировались национальные фармацевтические отрасли и рынки с присущими им уникальными традициями и особенностями. Нарастающая глобализация во второй половине XX в. способствовала возникновению мировой фармацевтической отрасли. Транснациональные фармацевтические корпорации стремятся унифицировать национальные фармацевтические рынки, и в противодействие им вступают национальные фармацевтические союзы, институты памяти и другие акторы, используя фармацевтическое наследие как овеществленный аргумент в защите своей национальной истории и уникальности.

Геометрический рост численности населения, демографическое старение, демократизация медицины во второй половине XX в. вынуждали отрасль постоянно наращивать массовость фармацевтической продукции путем перехода на промышленное производство лекарств и медикаментов. Развитие фармацевтической промышленности, в свою очередь, способствовало изменению исторически сложившихся профессиональных функций провизоров и фармацевтов. С момента возникновения фармацевтической специализации и вплоть до середины XX в. основная работа фармацевта заключалась в ручном изготовлении лекарств, но потом, вследствие увеличения доли промышленных медикаментов и их относительно низкой стоимости, спрос на экстенпоральную рецептуру значительно снизился, и в работе провизоров ключевой функцией стала фармацевтическая консультация. Такое функциональное изменение отразилось на отношении пациентов к провизорам — в их глазах он стал продавцом-консультантом. Разумеется, фармацевты не желали терять высокий статус в глазах общества, и одним из выходов в сложившемся противоречии между утраченным профессиональным престижем и невозможностью вернуться к традиционным формам деятельности (ручному приготовлению лекарств) стало обращение к образцам «золотой эпохи» профессионального прошлого. Популяризация фармацевтических артефактов, свидетельствующих о высоком статусе фармацевта, который

сохранялся за ним в течение тысячелетия, стал очевидным способом поддержки профессиональных заслуг.

Во второй половине XX в. фармацевтическое наследие стало рассматриваться и как потенциальный ресурс для внутреннего развития отрасли. К этому времени фармацевтический рынок совершил переход от производственной ориентации к сбытовой: т. е. производственные мощности фармацевтической отрасли выросли до такого уровня, что были способны полностью и даже с лихвой удовлетворять спрос населения на медикаменты, и основной проблемой стало увеличение сбыта лекарственной продукции. В то же время крупные транснациональные и национальные фармацевтические корпорации накопили достаточно финансовых и материальных ресурсов, что в определенный момент позволяло вывести из оборота наиболее привлекательные объекты для их дальнейшей музеефикации. Так, старинные артефакты и связанные с ними истории стали неценовым способом привлечения клиентов и увеличения спроса, а исторические аптеки и аптечные музеи стали своеобразным маркетинговым инструментом. Таким образом, внутренний кризис и внешние успехи фармацевтической отрасли стали причинами массовой музеефикации фармацевтического наследия.

Подводя итог, можно констатировать, что накопление и оформление фармацевтического наследия в протомузейные и музейные коллекции берут свое начало в эпоху Возрождения и продолжаются до середины XIX в. Во второй половине XIX и в начале XX в. появляются первые музеи, специализирующиеся на фармацевтическом наследии. Уже на этом этапе возникает многообразие типов музеев фармацевтической тематики. Третий этап в истории развития музеев фармации еще не закончен и характеризуется лавинообразным ростом количественных показателей новых фармацевтических музеев. Наибольшее влияние на приращение фармацевтического наследия оказала эволюция фармацевтической отрасли.

### 3. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКИ СОХРАНЕНИЯ И ПРЕЗЕНТАЦИИ ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Национальные особенности документирования фармацевтического наследия, особенности мотивации субъектов его музеефикации, а также развитие музейного дела и трансформация фармацевтической отрасли определили главные тенденции современной практики сохранения и презентации фармацевтического наследия. Эти тенденции являются также результатом взаимовлияния объекта и субъекта музеефикации фармацевтического наследия. Рассмотрим подробнее каждую тенденцию и приведем примеры.

Одна из тенденций заключается в консолидации фармацевтического наследия в виде национальных фармацевтических музеев. Статус национального фармацевтического музея не является официальным статусом, а характеризует масштаб пространства, которое представляет документируемое им фармацевтическое наследие. Такое наследие должно демонстрировать исторический путь и достижения фармацевтической отрасли на территории национальной общности или государства. Чаще всего это коллекционные музеи, формирующие фонды *ex situ*. Специфика коллекций, определяемая широтой территориального и хронологического охвата, оказывает влияние на формы экспозиционного показа: чаще всего применяется систематический метод, но и ансамблевый тоже встречается.



По нашим подсчетам, из 355 музеев фармацевтического профиля в 44 странах мира 28 музеев в 24 странах могут считать себя национальными фармацевтическими. Отсутствие национальных фармацевтических музеев может объясняться разными причинами: в некоторых странах процесс документирования фармацевтического наследия оформился поздно и не успел закрепиться в форме национальной фармацевтической коллекции, в других странах вследствие исторической, культурной и политической обособленности регионов акторы музеефикации предпочитают концентрироваться на региональном наследии. Такие музеи еще не возникли во Франции, Финляндии, Венгрии, Хорватии, Белоруссии, Канаде, США, Австралии, Японии. Национального фармацевтического музея нет пока и в России, хотя основанный в 1920 г. в Москве фармацевтический музей (на сегодняшний день утраченный) вполне отвечал всем критериям общенационального фармацевтического музея.

Примером исторической обособленности регионов в рамках одного государства может служить Испания, но прогресс консолидации фармацевтического наследия привел к тому, что в стране существует два национальных фармацевтических музея. Так, в Испании есть фармацевтический музей при Мадридском университете Комплутенсе (университет носит это название с 1970 г.) и музей при фармацевтическом факультете Барселонского университета, отражающие историю эволюции фармацевтической науки и практики в Испании и Каталонии соответственно. Прослеживается даже некоторый соревновательный момент в истории открытия этих фармацевтических музеев. Музей фармации в Мадриде был открыт в 1951 г.<sup>62</sup>, а Барселонский фармацевтический музей — в 1957 г.<sup>63</sup>

Сосуществование двух национальных фармацевтических музеев в рамках одной страны может быть основано на тематическом разделении коллекций. Так, в Дании музей по истории аптек Датского фонда истории фармации<sup>64</sup> посвящен истории национальной аптечной службы, а Музей натуральной медицины в Копенгагене<sup>65</sup> — фармакогнозии.

Консолидация фармацевтического наследия в виде национальных фармацевтических музеев началась в 1920–1930-е гг. в Германии, Швейцарии и Латвии. В 1925 г. благодаря пожертвованию преподавателя фармации своей личной коллекции был основан фармацевтический музей Департамента фармацевтических наук Базельского университета в Швейцарии<sup>66</sup>. В 1937 г. начал работу Немецкий аптечный музей в Гейдельбергском замке<sup>67</sup>. Спустя год на основе

<sup>62</sup> Museo de la Farmacia Hispana // Universidad Complutense Madrid [site]. — Madrid, 2021. — URL: <https://www.ucm.es/museofarmaciahispana/historia> (дата обращения: 30.06.2021).

<sup>63</sup> Museum // Universitat de Barcelona [site]. — Barcelona, 2021. — URL: <http://www.ub.edu/museufar/elmuseuengl.htm> (дата обращения: 03.07.2021).

<sup>64</sup> Dansk Farmacihistorisk Fond — en fælles ramme for de farmacihistoriske aktiviteter i Danmark / Dansk Farmacihistorisk Fond. — Hillerød, 2015. — URL: [https://dfhf.dk/media/pdf/beretning-historien\\_om\\_fonden.pdf](https://dfhf.dk/media/pdf/beretning-historien_om_fonden.pdf) (дата обращения: 06.01.2021).

<sup>65</sup> Om NaturMedicinsk Museum // Københavns universitet [site]. — København, 2021. — URL: <https://nmm.ku.dk/om-naturmedicinsk-museum> (дата обращения: 04.01.2021).

<sup>66</sup> Die Sammlung // Pharmaziemuseum Universität Basel [site]. — Basel, 2021. — URL: <https://pharmaziemuseum.ch/de/museum/sammlung> (дата обращения: 24.01.2021).

<sup>67</sup> Arbeitsgemeinschaft Pharmaziehistorische Museen und Sammlungen // Deutsches Apotheken-Museum im Heidelberger Schloss [site]. — Heidelberg, 2021. — URL: <https://www.deutsches-apotheken-museum.de/partner/ag-ph-hist-museen> (дата обращения: 23.01.2021).

частных коллекций латышского фармацевта Дависа Блументаля и профессора Яниса Майзитиса, а также архивов Рижского и Курземского фармацевтических обществ в помещениях кафедры фармацевтической химии Латвийского университета был создан фармацевтический музей, который сегодня известен как филиал Музея истории медицины имени Паула Страдыня в Риге<sup>68</sup>. На сегодняшний день перечисленные музеи на выставках и экспозициях стараются представить эволюцию фармацевтической науки и практики в рамках своих национальных государств.

В середине XX в. национальные фармацевтические музеи появляются в Бразилии (1951 г. — Фармацевтический музей Антонио Лаго<sup>69</sup>), в Испании (1951 и 1957 гг. — *об этих музеях упоминалось выше*), в Румынии (1962 г. — Национальный фармацевтический музей как подразделение фармацевтического факультета Бухарестского университета<sup>70</sup>), в Турции (1960 г. — Фармацевтический музей при фармацевтическом факультете Стамбульского университета<sup>71</sup>), в Норвегии (1963 г. — Норвежский фармацевтический музей как подразделение Норвежского фольклорного музея в Осло<sup>72</sup>). Активная консолидация фармацевтического наследия в форме национальных музеев отмечается в конце XX — начале XXI в.

Масштабом хронологического и географического размаха, который демонстрирует фармацевтическая коллекция, выделяется Португальский фармацевтический музей. Он был открыт в июне 1996 г. в Лиссабоне. Португальский музей стремится представить развитие фармации по всей планете в течение 5000-летней истории. Экспозиция музея совмещает коллекционный и интерьерный показы, выстроенные по хронологическому и географическому принципу. Демонстрируются исторические интерьеры аптек различных стран мира, начиная от Средневековья и заканчивая первой третью XX в.<sup>73</sup>

Национальные фармацевтические музеи выступают как многофункциональные музейные центры, соединяя в себе музейную экспозицию, исторический архив и библиотеку научной литературы, и часто курируют в стране научно-исследовательскую работу по изучению истории фармации и связанную с ней издательскую деятельность.

Вторая тенденция современной практики сохранения и презентации фармацевтического наследия заключается в его интеграции в музейные формы актуализации социальной и культурной истории. Это происходит путем создания или

---

<sup>68</sup> Музей фармации в Старой Риге // Музей истории медицины имени Паула Страдыня [сайт]. — Рига, 2021. — URL: <https://mvm.lv/ru/istoriya-zdanij> (дата обращения: 04.01.2021).

<sup>69</sup> Museu de Farmácia Antonio Lago // Museu do Rio [site]. — Rio de Janeiro, 2021. — URL: <http://www.museusdorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-1/item/61-museu-de-farmacia-antonio-lago> (дата обращения: 16.01.2021).

<sup>70</sup> Colectia muzeala de la facultatea de farmacie din Bucuresti // Colectii de Istoria Farmaciei din Romania si Fonduri Personale de Arhiva: Muzeu Virtual [site]. — Bucuresti, 2013–2020. — URL: <http://muzeuistoriafarmaciei.ro/prezentarea-colectiei-documente> (дата обращения: 01.05.2020).

<sup>71</sup> Tekiner H. One hundred years of the history of pharmacy studies in Turkey // Pharmazie. — 2015. — № 70. — Pp. 139–144.

<sup>72</sup> Norsk Farmasihistorisk Museum // Norsk folkemuseum [site]. — Oslo, 2021. — URL: <https://norskfolkemuseum.no/norskfarmasihistoriskmuseum> (дата обращения: 06.01.2021).

<sup>73</sup> Museu da Farmácia [site]. — 2021. — URL: <https://www.museudafarmacia.pt> (дата обращения: 27.06.2021).

выделения исторических аптек, аптечных музеев или фармацевтических коллекционных музеев в структуре этнографических или городских музеев, экомузеев или как обособленных экспозиционных секций в краеведческих экспозициях. Способность музеефицированной аптеки или коллекции фармацевтических артефактов вписаться в ткань повествования экспозиции, посвященной истории места, народа или быта, объясняется тем, что в любом аптечном учреждении фиксируется не только уровень здравоохранения на той или иной территории, но и местные социальные связи.

По нашим подсчетам, музеев фармацевтического профиля в структуре комплексных исторических, этнографических и других музеев насчитывается 64. Превалирующее большинство из них — это музеефицированные аптеки как отдельные секции в краеведческих экспозициях. Аптечные музеи в структуре музеев под открытым небом документируют фармацевтическое наследие в контексте сельской культуры, и таких музеев большая часть. Отмечается количественное отставание аптечных музеев в структуре исторических городских кварталов или тематических парков, реконструирующих исторические городские поселения. Множество фармацевтических музеев в крупных комплексных музеях отмечается в Финляндии, США и Канаде, по одному-два таких музея есть в скандинавских странах, Германии, Великобритании, на Украине.

Фармацевтическое наследие по-разному вписывается в крупные музейные образования на европейском и американском континентах: в европейских музеях наиболее распространенным контекстом музеефикации аптек являются первые индустриальные поселения, а в США и Канаде — колонии первопоселенцев. В первом случае аптечный музей успешно демонстрирует переход от цеховой организации производства к промышленной и интенсификацию внедрения науки и научных методов в народное здравоохранение. Примером может служить аптечный музей «Аптека Эмиля Ду» в английском живом музее «Черная страна» (Дадли, Уэст-Мидленс, Великобритания), открытый с 1978 г.<sup>74</sup> В американском случае основным мотивом создания аптечного музея в реконструированных или музеефицированных пионерских городках является стремление показать генезис собственно американской системы здравоохранения. Наглядным примером является Парк наследия в Калгари (Канада). Этот сезонный музей живой истории в 1972 г. приобрел обстановку аптеки Глэдхилла 1908 г. и сделал ее частью экспозиции. Теперь музеефицированная аптека «иллюстрирует важность фармацевтических учреждений в городах канадских прерий, заменяющих подчас и врачей, и ветеринаров»<sup>75</sup>.

Музеефицированная аптека может выступать как «рядовой персонаж» в экспозиционном пространстве комплексного музея, а может играть и главную роль. Так, аптека легко вписывается в распространенный прием краеведческих экспозиций — «улицу времени». Примером экспозиций, где аптека является равноценным элементом исторической реконструкции улицы поселения, могут

---

<sup>74</sup> Emile Doo's Chemist Shop // Black country living museum [site]. — Dudley, 2021. — URL: [https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doo-s-chemist-shop/23.htm#.X\\_sMY4gzZPa](https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doo-s-chemist-shop/23.htm#.X_sMY4gzZPa) (дата обращения: 10.01.2021).

<sup>75</sup> Gledhill's Drug Store // Heritage Park Historical Village [site]. — URL: <https://www.heritagepark.ca/plan-your-visit/attractions-and-exhibits/gledhills-drug-store> (дата обращения: 13.09.2021).

служить американские музеи: музей Бессера в портовом городе Алпена (штат Мичиган)<sup>76</sup>, музей Общества наследия в Веймаре (штат Техас)<sup>77</sup>, исторический музей Детройта (штат Мичиган)<sup>78</sup>. Напротив, в европейских краеведческих экспозициях аптеки чаще доминируют над остальными элементами. В этом случае в качестве примеров приведем немецкие музеи: музей Бад-Швальбаха (Гессен)<sup>79</sup>, музей Бурга (Шлезвиг-Гольштейн)<sup>80</sup>, Музей горного дела и истории города Обернкирхен (Нижняя Саксония)<sup>81</sup>.

Таким образом, многочисленные примеры свидетельствуют, что музеефикация фармацевтического наследия в структуре крупных комплексных музеев является актуальной и распространенной практикой, обладающей национальной вариацией.

Следующая тенденция современной практики документирования фармацевтического наследия выражена в его музеефикации совместно с медицинским и религиозным наследием. Из 355 музеев и музейных учреждений фармацевтического профиля мы выделяем 53 объекта, сохраняющих фармацевтическое наследие вкупе с другими видами наследия. Эта тенденция также имеет ярко выраженный национальный характер, и амбассадором в ней выступает Франция и франкоговорящие территории. В эпоху Средневековья здесь развивалась сеть благотворительных монастырских больниц и аптек при них — так называемые «Отели Дьё». В 60-е гг. XX в. во Франции началась активная музеефикация старинных учреждений здравоохранения, и в том числе бывших монастырских больниц и аптек при них. На сегодняшний день такого количества музеефицированных объектов здравоохранения, как во Франции, нет ни в одной стране, лишь отдаленно к этому показателю может приближаться Италия.

Инициаторами музеефикации аптек и больничных интерьеров выступает широкий круг субъектов: муниципалитеты, некоммерческие организации или частные больничные учреждения. Аптечные интерьеры и сопутствующие фармацевтические коллекции в Отелях Дьё музеефицируются *in situ*, даже если Отели Дьё остаются действующими госпиталями. Довольно часто в Отелях Дьё находятся геронтологические центры, и исторические аптечные интерьеры выступают как

---

<sup>76</sup> Avenue of Shops // Besser Museum [site]. — Alpena, 2021. — URL: <https://www.bessermuseum.org/avenue-of-shops> (дата обращения: 07.10.2021).

<sup>77</sup> Griffenhagen G., Steib E. W., Fisher B. D. A Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada. — Madison, 1999. — P. 81 // American Institute of the History of Pharmacy [сайт]. — URL: <https://aihp.org/wp-content/uploads/2017/07/museumguide.pdf> (дата обращения: 03.01.2020).

<sup>78</sup> Griffenhagen G., Steib E. W., Fisher B. D. A Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada. — Madison, 1999. — P. 39–40 // American Institute of the History of Pharmacy [сайт]. — URL: <https://aihp.org/wp-content/uploads/2017/07/museumguide.pdf> (дата обращения: 03.01.2020).

<sup>79</sup> Kur-Stadt-Apotheken-Museum // Museen in Hessen [site]. — Bad-Schwalbach, 2021. — URL: [https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur\\_stadt\\_apotheken\\_museum](https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur_stadt_apotheken_museum) (дата обращения: 26.01.2021).

<sup>80</sup> Entstehung der Museumsapotheke // Burger Apotheken-Gewerbe-& Schiffahrtsmuseum [site]. — Burg, 2021. — URL: <http://www.burger-museum.de/entstehung.htm> (дата обращения: 25.01.2020).

<sup>81</sup> Schalterapotheke Privilegierte Apotheke Gebrüder Pape // Museum für Bergbau und Stadtgeschichte Obernkirchen [site]. — Obernkirchen, 2012. — URL: <http://www.museum-obernkirchen.de/ausstellung/schalterapotheke.html> (дата обращения: 25.01.2021).

своеобразное средство реабилитации и адаптации для пожилых людей. Доступ в аптечные музеи в действующих больницах часто ограничен по времени и количеству посетителей. Яркий пример музеефикации аптечного интерьера в действующей больнице — это больница Сен-Жак в Безнасоне, основанная еще в XVII в. Сохранившаяся больничная аптека считается красивейшей во Франции<sup>82</sup>.

Однако почти половина Отелей Дьё была полностью перепрофилирована под музеи. Множество музеефицированных Отелей Дьё комплексно сохраняет фармацевтическое, медицинское и религиозное наследие, однако большая часть специализируется именно на фармацевтическом наследии. Даже там, где музеефицировано медицинское и религиозное наследие, больничные аптеки доминируют как главные и самые ценные экспозиции, так как обладают некоторым эстетическим преимуществом над медицинским больничным наследием. Примером такой музеефикации фармацевтического и медицинского наследия является Отель Дьё в Бож (Baugé). Он стал музеем в 2001 г. и презентует историю монастырской медицины и фармации с XVII в. В структуре музейного показа есть две аптеки: аптека XVII в., переставшая быть действующей в 1940-х гг. и получившая статус исторического памятника в 1947 г., и аптека XIX в., являющаяся собственностью ассоциации «Сохранение фармацевтического наследия»<sup>83</sup>.

Отели Дьё — это преимущественно французская традиция; в остальных странах совместная актуализация фармацевтического и медицинского наследия осуществляется в рамках музеефицированных госпитальных учреждений.

Совместная музеефикация медицинского и фармацевтического наследия практикуется в мемориальных музеях, посвященных жизни и деятельности врачей. Примером может стать мемориальный музей — дом доктора Эфраима Макдауэлла (г. Данвилл, штат Кентукки, США), где аптечная экспозиция открылась в 1959 г. благодаря поддержке фармацевтических корпораций Пфайзер и Эли Лилли<sup>84</sup>. Еще одна иллюстрация — аптечная экспозиция в Национальном музее-усадьбе Николая Ивановича Пирогова в Виннице (Украина). Открытие аптечной экспозиции было приурочено к 150-летию со дня рождения выдающегося хирурга в 1960 г.<sup>85</sup>

Таким образом, музеефикация фармацевтического наследия вместе с другими видами наследия свидетельствует о его адаптивности и пластичности. Исторические аптечные интерьеры и фармацевтические коллекции не только выгодно дополняют другие виды наследия, но также исполняют ведущую роль в краеведческих музеях и музеях здравоохранения.

<sup>82</sup> CHRU — Hôpital Saint-Jacques // Réseau des Hôtels-Dieu et Apothicaireries [site]. — 2021. — URL: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/239-besancon.html> (дата обращения: 17.01.2021).

<sup>83</sup> La visite de l'Hôtel-Dieu de Baugé // Les trésors de baugé-en-anjou [site]. — Baugé en Anjou, 2021. — URL: <https://www.chateau-bauge.fr/hotel-dieu/la-visite> (дата обращения: 18.01.2021).

<sup>84</sup> Griffenhagen G., Steib E. W., Fisher B. D. A Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada. — Madison, 1999. — P. 31 // American Institute of the History of Pharmacy [сайт]. — URL: <https://aihph.org/wp-content/uploads/2017/07/museumguide.pdf> (дата обращения: 03.01.2020); The McDowell House // McDowell House Museum [site]. — Danville, 2021. — URL: <http://mcdowellhouse.com/history/mcdowell-house-history> (дата обращения: 10.10.2021).

<sup>85</sup> Музей-аптека Н. И. Пирогова // Национальная музей-усадьба Н. И. Пирогова [сайт]. — Винница, 2008. — URL: [http://www.pirogov.com.ua/apteka\\_ua.htm](http://www.pirogov.com.ua/apteka_ua.htm) (дата обращения: 11.04.2020).

Четвертой тенденцией современной практики актуализации фармацевтического наследия является развитие особого типа музеев — исторических аптек и аптечных музеев. Исторические аптеки и аптечные музеи отличаются самостоятельностью и независимой позицией к социокультурному окружению. Они аккумулируют в себе одно конкретное «пространство» и являются уникальным микрокосмом, в котором движущими силами являются жизнь и смерть, и посредник между ними — стоящий за прилавком провизор.

В 90 % случаев исторические аптеки и аптечные музеи музеефицируются на месте исконного бытования. Владельцы исторических аптек стараются сохранить интерьеры и фармацевтические артефакты в максимально возможном неизменном виде, но продолжают использовать их по прямому назначению. В аптечных музеях сохраненное фармацевтическое наследие теряет утилитарные функции: теперь оно служит свидетельством прошлого, приоритет имеет его историческая и культурная ценность. Часто аптеки музеефицируются на оптимальную дату, и в экспозиционном пространстве редко прослеживается хронологическая динамика. Во многих случаях оптимальной датой является порубежный период конца XIX — начала XX в. Это было «золотое время» для ремесленного аптекаря: он — уважаемый член общества, обладатель специальных научных знаний и основанной на них практики, не стесненный в средствах. Привилегированный статус аптекаря пошатнулся в XX в. благодаря развитию фармацевтической промышленности, и потому музеефикация ауры «золотого века» стала следствием профессиональной рефлексии.

Аптечное пространство довольно легко трансформируется в музейное благодаря структурному сходству с экспозицией музея. Торговый зал аптеки, как и музейная экспозиция, — это витрины с представленным в них систематизированным рядом предметов. Одно из функциональных назначений торгового аптечного зала — привлечение клиентов, поэтому изначально мебель и оборудование в главном помещении аптеки, особенно в средневековых европейских, отличались роскошью материалов и исполнения. Благодаря композиционному сходству с музеем и высокой художественной ценности интерьера торговый зал является главным музеефицируемым объектом аптечного музея.

По нашему мнению, из всего количества исследованных нами музеев фармацевтического профиля можно выделить 91 историческую аптеку и 97 обособленных аптечных музеев, не являющихся частью крупных музейных образований. Исторические аптеки чаще всего встречаются в Италии, Испании, Германии, Швеции и России. Аптечные музеи — в странах Восточной Европы, а также во Франции и США.

Основанием для приобретения статуса исторической аптеки может стать почтенный возраст аптечного учреждения, или уникальное художественное оформление, или сочетание этих свойств. Так, функциональным долголетием отличается историческая аптека Сантиссима-Аннунциата (С.С. Аннунциата) во Флоренции (Италия), основанная в середине XVI в. и продолжающая отпуск лекарств и косметических средств населению и сегодня. В торговом зале сохранилась мебель XVII в., экспонируются альбарелло XIX в.<sup>86</sup> Исключительной историко-художественной ценностью обладает интерьер исторической аптеки

<sup>86</sup> Farmacia SS. Annunziata // Museo Galileo: Istituto e Museo di Storia della Scienza [site]. — Florencia, 2008. — URL: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/FarmaciaSSAnnunziata.html> (дата обращения: 20.07.2021).

Маццолини-Джузеппуччи в Фабриано (провинция Анкона, Италия). Внутреннее помещение аптеки оформлено деревянными панелями с искусственным резным декором и бюстами ученых химиков, физиков, биологов, врачей и фармацевтов. В 1983 г. аптека получила официальный охраняемый статус и до сих пор продолжает производство и отпуск галеновых косметических препаратов<sup>87</sup>.

Аптечные музеи включаются в музейный мир преимущественно по тем же основаниям, что и исторические аптеки. Экспонирование сохраненного фармацевтического наследия в исторических аптеках осуществляется совместно или по соседству с выкладкой современных лекарственных препаратов. В арсенале аптечных музеев более широкий спектр экспозиционных приемов. Так, музеефицированная лаборатория по приготовлению аптечных спиртов в Бённигхайм (Баден-Вюртемберг, Германия)<sup>88</sup> оформлена как «музей-витрина»: рассмотреть уникальное оборудование и музейные экспонаты удастся прямо с улицы. Популярным экспозиционным приемом в аптечных музеях в англосаксонских странах является «капсула времени»: его используют в музеефицированных аптеках в Великобритании (аптечный музей в парке развлечений Фламбардс в г. Хелстон (Корнуолл)<sup>89</sup>), в США (аптечный музей «Магазин Чу Ки» в Фиддлтауне (штат Калифорния)<sup>90</sup>) и в Австралии (аптечный музей Доу в Чилтерне)<sup>91</sup>. Искусственно созданные паутина и пыль, покрывающие аптечные прилавки, коробки с ампулами и таблетками создают у посетителей дополнительное впечатление «первооткрывателя гробницы фараона».

Иногда историческая аптека является переходным состоянием к полной музеефикации и созданию аптечного музея. Такой переход совершили аптека «Орел» в Дортмунде (Северный Рейн-Вестфалия, Германия)<sup>92</sup>, отечественный музей «Аптека доктора Пеля» в Санкт-Петербурге<sup>93</sup> и др.

<sup>87</sup> Le origini della Storica Farmacia Mazzolini Giuseppucci // Museo Farmacia mazzolini giuseppucci [site]. — Fabriano, 2021. — URL: <https://museo.1896.it/origini/> (дата обращения: 18.07.2021).

<sup>88</sup> Museum Arznei-Küche Bönningheim // Museum im Steinhaus [site]. — Bönningheim, 2015. — URL: <https://www.schwaebisches-schnapsmuseum.de/Museum/Ausstellungen/Arznei-Kueche> (дата обращения: 28.01.2021).

<sup>89</sup> Chemist Shop Time Capsul // Flambards [site]. — Helston, 2021. — URL: <https://www.flambards.co.uk/chemist-shop-time-capsule> (дата обращения: 12.01.2021).

<sup>90</sup> Chew Kee Store // Atlas Obscura [site]. — 2021. — URL: <https://www.atlasobscura.com/places/chew-kee-store> (дата обращения: 14.10.2021); Chew Kee Store Museum (No. 107 Point of Historic Interest) // Sierra Nevada geotourism [site]. — Truckee, 2021. — URL: <https://sierranevadageotourism.org/entries/chew-kee-store-museum-no-107-point-of-historic-interest/241a59d7-73b3-4acc-8483-289344851ca2> (дата обращения: 14.10.2021); Fiddletown Preservation Society [site]. — Fiddletown, 2021. — URL: <https://www.fiddletown.info> (дата обращения: 14.10.2021).

<sup>91</sup> Dow's Pharmacy // National Trust of Australia (Victoria) [site]. — Melbourne, 2021. — URL: <https://www.nationaltrust.org.au/places/dows-pharmacy> (дата обращения: 22.11.2021).

<sup>92</sup> Das Apotheken-Museum // Ausbuettels [site]. — 2021. — URL: <https://www.ausbuetels.de/info-fuer-aerzte/museum.html> (дата обращения: 01.02.2021); Figge K. Lack, Magneteten, Promi-Handys — das sind alle Museen in Dortmund // Der Westen. — 2013. — 23 Januar. — URL: <https://www.derwesten.de/staedte/dortmund/lack-magneteten-promi-handys-das-sind-alle-museen-in-dortmund-id7165726.html> (дата обращения: 01.02.2021); Apothekengeschichte(n) // lokalkompass.de [site]. — Dortmund-City, 2017. — 25 Dezember. — URL: [https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten\\_a814423](https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten_a814423) (дата обращения: 01.02.2021).

<sup>93</sup> Музей-аптека «Доктора Пеля и сыновей» [сайт]. — СПб., 2020. — URL: <https://aptekapelya.ru> (дата обращения: 27.04.2020).

Проследить хронологическую динамику возникновения исторических аптек как типа фармацевтических музеев довольно сложно, в отличие от того же процесса в отношении аптечных музеев, когда дата открытия обычно известна. Критерием могут служить установленные даты наделения объектов статусом памятника наследия. Если брать во внимание историческую динамику присвоения аптекам статуса памятников, то появление исторических аптек как особого типа музеев началось во второй половине XX в., а пик их возникновения приходится на начало XXI в. Таким образом, развитие сети исторических аптек и аптечных музеев является незаконченным процессом.

Приведенный анализ и примеры современной практики сохранения и презентации фармацевтического наследия убедительно свидетельствуют о том, что оно обладает такими свойствами, как глобальность, универсальность и пластичность. Фармацевтическое наследие демонстрирует не только эволюцию фармацевтической науки и практики как национальные фармацевтические музеи, но и историю городской и сельской культуры как аптечные музеи в составе экомузеев и как часть краеведческих экспозиций. Представление истории здравоохранения будет однобоким без отображения истории фармации, поэтому существует большое количество музеев, объединяющих медицинское и фармацевтическое наследие. Аптечные учреждения, представляющие собой уникальный микрокосм, но визуально понятный каждому, имеют огромный потенциал для музеефикации и становятся оригинальными музеями или учреждениями музейного типа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках конкурсной работы была предпринята попытка комплексного рассмотрения вопросов теоретического и практического характера, касаемых феномена «фармацевтического наследия». Фармацевтическое наследие является полноправной частью общемирового культурного наследия и достоянием всего человечества. Тем не менее фармацевтическое наследие обладает национальной спецификой, воспроизводит особенности местного лекарствоведения и отражает религиозные и философские представления членов общества в отношении парадигмы «жизнь и смерть». Со времен европейского Средневековья аптека является незаменимым атрибутом городской жизни, как церковь, школа и администрация, поэтому способна отражать социокультурные взаимосвязи поселения в исторической динамике. Значимый вклад фармации в развитие цивилизации и культуры обусловил необходимость сохранения ее исторических свидетельств.

Фармацевтическое наследие существует в различных формах, а потому может классифицироваться по различным основаниям. Наиболее полной является классификация по функциональному признаку. Множество вариантов классификации фармацевтических музеев построено на ключевых детерминантах в существующих определениях понятия «музей»: наследие, общество, деятельность, время и пространство. В настоящей работе на основе различных подходов к классификации фармацевтических музеев и анализа современной практики музеефикации было предложено выделить четыре типа музеев, документирующих фармацевтическое наследие: историческая аптека, обособленный аптечный музей, аптечный музей как часть музейного комплекса и фармацевтический музей.



Зарождение и развитие различных форм сохранения и актуализации фармацевтического наследия является процессом, предопределенным эволюцией музейного мира и фармацевтической отрасли. Появление первых коллекций и накопление фармацевтического наследия происходят в период начиная с эпохи Возрождения и вплоть до второй половины XIX в. В это время сами фармацевты выступают активными коллекционерами. На втором этапе, хронологические рамки которого составляют период со второй половины XIX в. до 1940-х гг., возникают первые специализированные фармацевтические музеи. Большое влияние на развитие музеев в этот период оказало академическое сообщество университетов. Современный этап эволюции фармацевтического наследия начался в 1950-е гг. и характеризуется количественным всплеском открытий новых фармацевтических музеев во всем мире. Драйвером развития различных типов музеев фармацевтической тематики являются внутренние кризисы и внешние успехи самой фармацевтической отрасли.

В поле исследования было включено 355 музеев и музейных учреждений, документирующих фармацевтическое наследие. Эти музеи были созданы в 44 странах мира начиная со второй половины XIX в., но некоторые из них были закрыты по разным причинам. Проведенный анализ деятельности фармацевтических музеев позволил обнаружить и зафиксировать следующие тенденции современной практики сохранения и презентации такого вида наследия:

- 1) консолидация фармацевтического наследия в виде национальных фармацевтических музеев;
- 2) интеграция фармацевтического наследия в музейные формы актуализации социальной и культурной истории в виде музеефицированных аптек в структуре крупных музейных комплексов;
- 3) совместная практика музеефикации фармацевтического, медицинского и других видов наследия;
- 4) развитие сети исторических аптек и аптечных музеев как особого типа музеев.

Музеефикация фармацевтического наследия продолжается: ежегодно появляются новые исторические аптеки, отдельные аптечные музеи и аптеки-музеи как часть экомузеев, фармацевтические коллекционные музеи. В ходе работы было проанализировано три с половиной сотни музеев и музейных учреждений по всему миру, однако вероятность того, что есть музеи, не попавшие в область исследования, существует. Был собран большой объем эмпирического материала, к сожалению, не вошедший в данную работу по причине его большого объема. Перспектива изучения фармацевтического наследия заключается в дальнейшем сборе и обработке актуального фактического материала, углублении анализа особенностей музеефикации отдельных регионов и единичных объектов с привлечением архивных материалов.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### *Литература*

1. *Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии : учебно-методическое пособие. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2014. — 136 с.
2. *Баллер Э. А.* Социальный прогресс и культурное наследие. — Москва : Наука, 1987. — 160 с.

3. *Бородулин В. И., Банзелюк Е. Н., Бергер Е. Е.* XXI век: кому писать историю медицины — врачам для врачей или историкам для историков? // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2019. — Вып. 4. — С. 41–49.
4. *Веденин Ю. А.* Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике : тезисы докладов научно-практической конференции. — Ставрополь, 1997. — С. 4–9.
5. Виртуальный музей медицинского учреждения высшего образования как современный способ коммуникации и репрезентации историко-медицинского наследия / И. К. Жолобова, Е. В. Чаплыгина, А. Е. Бойченко, П. А. Шапочка // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах. — Москва, 2020. — Вып. 5. — С. 113–119.
6. Гид по медицинским музеям Евразии / К. А. Пашков и др. — Москва : Московский государственный медико-стоматологический университет имени А. И. Евдокимова, 2015. — 220 с.
7. *Глянцев С. П.* О социальной и традиционной истории медицины, или о том, кому изучать и преподавать историю медицины в XXI веке? (полемиические заметки) // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2019. — Вып. 4. — С. 49–65.
8. *Грибкова Е. И., Татарина А. Л.* Аптеки-музеи // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2019. — Вып. 4. — С. 504–508.
9. *Грицкевич В. П.* История музейного дела до конца XVIII века. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2004. — 406 с.
10. *Грицкевич В. П.* История музейного дела конца XVIII — начала XX вв. : монография. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2007. — 335 с.
11. *Грицкевич В. П.* История музейного дела в новейший период (1918–2000). — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2009. — 152 с.
12. *Гурьянова М. Н., Ворожцова Е. С.* Развитие экскурсионной работы в музее Пермской государственной фармацевтической академии // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2018. — Вып. 3. — С. 94–98.
13. *Замятин Д. Н.* Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // Социологические исследования. — 2010. — № 2. — С. 75–82.
14. История медицины в музейных коллекциях / К. А. Пашков, Е. Е. Бергер, Г. Г. Слышкин и др. // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2018. — Вып. 3. — С. 307–312.
15. *Каган М. С.* Системный подход и гуманитарное знание : избранные статьи. — Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1991. — 383 с.
16. *Калугина Т. П.* Музей и «музеефикационный» тип культуры // В диапазоне гуманитарного знания : сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. — Санкт-Петербург, 2001. — Вып. 4. — С. 243.
17. *Каулен М. Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России. — Москва : Этерна, 2012. — 430 с.
18. Ключевые понятия музеологии / сост. А. Десвалле, Ф. Майресс ; пер. на рус. яз. А. В. Урядниковой. — Москва : ИКОМ, 2012. — 101 с.
19. *Комиссарова Е. В., Кищенко О. С.* Роль региональных музеев в сохранении историко-медицинского наследия России // Вопросы музеологии. — 2016. — № 2 (14). — С. 34–43.
20. *Кузыбаева М. П.* Из истории выставочной деятельности в русской провинции второй половины XIX века // Лабиринт : журнал социально-гуманитарных исследований. — 2014. — № 5. — С. 34–42.
21. *Кузыбаева М. П.* Из истории музеев в медицинских НИИ: музейно-выставочная деятельность в НИИ скорой помощи им. Н. В. Склифосовского // Вопросы музеологии. — 2015. — № 2. — С. 142–148.

22. Кузыбаева М. П. К вопросу о репрезентации фармацевтического наследия // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения : материалы III Всероссийской научно-практической конференции. — Новосибирск, 2017. — С. 188–192.
23. Кузыбаева М. П., Сосонкина В. Ф. К истории аптечных музеев // Рецепт. — 2016. — Т. 19, № 6. — С. 714–724.
24. Кузыбаева М. П. К истории формирования сети современных медицинских музеев России // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2013. — № 7. — С. 236–245.
25. Кузыбаева М. П. Медицина и здравоохранение России на выставках второй половины XIX — начала XX вв. // Вопросы истории естествознания и техники. — 2014. — Т. 35, № 1. — С. 79–103.
26. Кузыбаева М. П. Медицинские музеи вузов в начале XX века // Высшее образование в России. — 2011. — № 7. — С. 146–151.
27. Кузыбаева М. П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII — первая треть XX в.) : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук : 24.00.03. — Москва, 2011. — 294 с.
28. Кузыбаева М. П. Раритеты Московского музея истории фармации // Фармация. — 2015. — № 1. — С. 53–56.
29. Кузыбаева М. П. Хирургические музеи России: история и современное состояние // Вестник хирургии имени И. И. Грекова. — 2008. — Т. 167, № 3. — С. 82–86.
30. Куртов М. Музеология и интенсивная география // Центр экспериментальной музеологии [Электронный ресурс]. — URL: <https://redmuseum.church/kurtov-muzeologiya-i-intensivnaya-geografiya?fbclid=IwAR2lMUix0vexIJRbQk9RUqNNjJucJjftC9sBsTVxDtXeTE9jWJfA6WgDk8w> (дата обращения: 05.01.2021).
31. Лихачев Д. С. Декларация прав культуры (окончательный вариант) // Площадь Д. С. Лихачева [Электронный ресурс]. — Санкт-Петербург, 2006. — URL: <http://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/123/> (дата обращения: 10.03.2020).
32. Лотман Ю. М. Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : статьи, исследования, заметки. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. — 703 с.
33. Мамаева Е. И. Генезис и эволюция историко-культурного фармацевтического наследия: проблема периодизации // Культурный код. — 2022. — № 1. — С. 39–52.
34. Мамаева Е. И. Историко-культурное фармацевтическое наследие: концептуализация, дифференциация и содержание // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2021. — № 1. — С. 87–92.
35. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука. — Москва : Мысль, 1983. — 284 с.
36. Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи : сборник статей / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — Санкт-Петербург, 2008. — Т. 180. — С. 252–262.
37. Мастеница Е. Н. Социальные функции музея в глобальном мире // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2015. — Т. 210. — С. 229–236.
38. Медицинское музееведение : справочные материалы по истории медицины для студентов медицинских и фармацевтических вузов всех форм обучения / К. А. Пашков, Е. Е. Бергер, Г. Г. Слышкин и др. — Москва : Магистраль, 2017. — 351 с.
39. Мени П. ван. К методологии музеологии / пер. с англ. В. Г. Ананьев. — Москва : Перспектива, 2018. — 447 с.
40. Михель Д. В. Социальная история медицины: становление и проблематика // Журнал исследований социальной политики. — 2009. — Т. 7, № 3. — С. 295–311.
41. Пашков К. А., Слышкин Г. Г., Чиж Н. В. Медицинские музеи: этапы становления // Труды по истории медицины = Opera medica historica : альманах / Рос. о-во историков медицины. — Москва, 2019. — Вып. 4. — С. 509–518.
42. Полякова М. А. «Культурное наследие»: историческая динамика понятия // Обсерватория культуры. — 2006. — № 1. — С. 60–63.

43. Полякова М. А. Охрана культурного наследия России. — Москва : Дрофа, 2005. — 271 с.
44. Сапанжа О. С. Музеология: историография и методология : учебное пособие для высших учебных заведений, ведущих подготовку по направлению «050100 — Педагогическое образование». — Санкт-Петербург : Издательство Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, 2014. — 111 с.
45. Сапанжа О. С. Теория музея и музейности: историографический обзор и историческая типология : монография. — Санкт-Петербург : Экспресс, 2011. — 98 с.
46. Сапанжа О. С. Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопросы музеологии. — 2012. — № 1 (5). — С. 3–12.
47. Федина Е. А. Музей фармации: быть или не быть // Инновационная наука. — 2019. — № 11. — С. 163–164.
48. Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции / Гос. ин-т истории искусств. — Ленинград : Academia, 1929. — 245 с.
49. Шола Т. Вечность здесь больше не живет : толковый словарь музейных грехов. — Тула : Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. — 356 с.
50. Юренева Т. Ю. Музееведение : учебник для подготовки кадров высшей квалификации. — Москва : Институт Наследия, 2020. — 440 с.
51. Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре. — Москва : Русское слово, 2003. — 532 с.
52. Cid F. Museologia medica. Vol. 1. — Bilbao, 2007 // Universidad del País Vasco. — URL: [https://www.ehu.es/documents/1970815/0/Museolog%C3%ADa\\_m%C3%A9dica\\_Tomo\\_I](https://www.ehu.es/documents/1970815/0/Museolog%C3%ADa_m%C3%A9dica_Tomo_I) (дата обращения: 03.02.2021).
53. Griffenhagen G., Steib E. W., Fisher B. D. A guide to pharmacy museums and historical collections in the United States and Canada. — Madison, AIHP, 1999 // American Institute of the History of Pharmacy. — URL: <https://aihp.org/wp-content/uploads/2017/07/museumguide.pdf> (дата обращения: 03.01.2020).
54. Nikic A. Pharmacy of friars minor in Dubrovnik as Franciscan contribution to the history of pharmacy // Acta med — hist Adriat. — 2006. — № 4 (1). — P. 153–162.
55. Torrent R. El Museo de la Real Academia nacional de farmacia : tesis doctoral // Universidad Complutense de Madrid. — Madrid, 2014. — URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28789/1/T35867.pdf> (дата обращения: 21.06.2021).

#### *Статьи в продолжающихся и периодических изданиях*

1. Apothekengeschichte(n) // lokalkompass.de. — Dortmund-City, 2017. — 25 Dezember. — URL: [https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten\\_a814423](https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten_a814423) (дата обращения: 01.02.2021).
2. Figge K. Lack, Magneten, Promi-Handys — das sind alle Museen in Dortmund // Der Westen. — 2013. — 23 Januar. — URL: <https://www.derwesten.de/staedte/dortmund/lack-magneten-promi-handys-das-sind-alle-museen-in-dortmund-id7165726.html> (дата обращения: 01.02.2021).
3. 175 years of the Royal Pharmaceutical Society Museum // The Pharmaceutical Journal. — 2017. — 23 October. — URL: <https://www.pharmaceutical-journal.com/your-rps/175-years-of-the-royal-pharmaceutical-society-museum/20203760.article> (дата обращения: 10.01.2021).
4. Tekiner H. One hundred years of the history of pharmacy studies in Turkey // Pharmazie. — 2015. — № 70. — Pp. 139–144.

#### *Электронные ресурсы*

1. Музей-аптека «Доктора Пеля и сыновей» [Электронный ресурс]. — Санкт-Петербург, 2020. — URL: <https://aptekapelya.ru> (дата обращения: 27.04.2020).
2. Музей-аптека Н. И. Пирогова // Национальная музей-усадьба Н. И. Пирогова [Электронный ресурс]. — Винница, 2008. — URL: [http://www.pirogov.com.ua/apteka\\_ua.htm](http://www.pirogov.com.ua/apteka_ua.htm) (дата обращения: 11.04.2020).

3. Музей фармации в Старой Риге // Музей истории медицины имени Паула Страдыня [Электронный ресурс]. — Рига, 2021. — URL: <https://mvm.lv/ru/istoriya-zdanij> (дата обращения: 04.01.2021).
4. Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos [site]. — Burgos, 2021. — URL: <https://www.abadiadesilos.es> (дата обращения: 29.06.2021).
5. Apoteket // Skansen [site]. — Stockholm, 2021. — URL: <https://www.skansen.se/sv/apoteket-ua> (дата обращения: 04.01.2021).
6. Arbeitsgemeinschaft Pharmaziehistorische Museen und Sammlungen // Deutsches Apotheken-Museum im Heidelberger Schloss [site]. — Heidelberg, 2021. — URL: <https://www.deutsches-apotheken-museum.de/partner/ag-ph-hist-museen> (дата обращения: 23.01.2021).
7. Avenue of Shops // Besser Museum [site]. — Alpena, 2021. — URL: <https://www.bessermuseum.org/avenue-of-shops> (дата обращения: 07.10.2021).
8. Balm of America: Patent Medicine Collection // National Museum of American History [site]. — Washington, 2021. — URL: <https://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/balm-of-america-patent-medicine-collection> (дата обращения: 03.10.2021).
9. Biography of a Collection // Smithsonian [site]. — 2021. — URL: <https://www.si.edu/spotlight/bristol-myers-squibb-european-apothecary/biography-of-a-collection> (дата обращения: 03.10.2021).
10. Chemist Shop Time Capsul // Flambards [site]. — Helston, 2021. — URL: <https://www.flambards.co.uk/chemist-shop-time-capsule> (дата обращения: 12.01.2021).
11. Chew Kee Store // Atlas Obscura [site]. — 2021. — URL: <https://www.atlasobscura.com/places/chew-kee-store> (дата обращения: 14.10.2021).
12. Chew Kee Store Museum (No. 107 Point of Historic Interest) // Sierra Nevada geotourism [site]. — Truckee, 2021. — URL: <https://sierranevadageotourism.org/entries/chew-kee-store-museum-no-107-point-of-historic-interest/241a59d7-73b3-4acc-8483-289344851ca2> (дата обращения: 14.10.2021).
13. CHRU — Hôpital Saint-Jacques // Réseau des Hôtels-Dieu et Apothicaireries [site]. — 2021. — URL: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/239-besancon.html> (дата обращения: 17.01.2021).
14. Colectia muzeala de la facultatea de farmacie din bucuresti // Colectii de Istoria Farmaciei din Romania si Fonduri Personale de Arhiva : Muzeu Virtual [site]. — Bucuresti, 2013–2020. — URL: <http://muzeuistoriafarmaciei.ro/prezentarea-colectiei-documente> (дата обращения: 01.05.2020).
15. Dansk Farmacihistorisk Fond — en fælles ramme for de farmacihistoriske aktiviteter i Danmark. — Hillerød, 2015. — 24 p. — URL: [https://dfhf.dk/media/pdf/beretning-historien\\_om\\_fonden.pdf](https://dfhf.dk/media/pdf/beretning-historien_om_fonden.pdf) (дата обращения: 06.01.2021).
16. Das Apotheken-Museum // Ausbuettels [site]. — 2021. — URL: <https://www.ausbuettels.de/info-fuer-aerzte/museum.html> (дата обращения: 01.02.2021).
17. Der Allgemeine Österreichische Apothekerverein und seine naturhistorische Sammlung // Österreichische Apothekerkammer [site]. — Wien, 2021. — URL: <https://apothekerkammer.at/Internet/OEAK/newsprese.nsf/webPages/82F0D44FC99D800CC1258342004792D0?OpenDocument> (дата обращения: 16.01.2021).
18. Die Sammlung // Pharmaziemuseum Universität Basel [site]. — Basel, 2021. — URL: <https://pharmaziemuseum.ch/de/museum/sammlung> (дата обращения: 24.01.2021).
19. Dow's Pharmacy // National Trust of Australia (Victoria) [site]. — Melbourne, 2021. — URL: <https://www.nationaltrust.org.au/places/dows-pharmacy> (дата обращения: 22.11.2021).
20. Emile Doo's Chemist Shop // Black country living museum [site]. — Dudley, 2021. — URL: [https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doo-chemist-shop/23.htm#.X\\_sMY4gzZPa](https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doo-chemist-shop/23.htm#.X_sMY4gzZPa) (дата обращения: 10.01.2021).
21. Entstehung der Museumsapotheke // Burger Apotheken-Gewerbe- & Schiffahrtsmuseum [site]. — Burg, 2021. — URL: <http://www.burger-museum.de/entstehung.htm> (дата обращения: 25.01.2020).
22. Farmacia SS. Annunziata // Museo Galileo : Istituto e Museo di Storia della Scienza [site]. — Florencia, 2008. — URL: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/FarmaciaSSAnnunziata.html> (дата обращения: 20.07.2021).

23. Fiddletown Preservation Society [site]. — Fiddletown, 2021. — URL: <https://www.fiddletown.info> (дата обращения: 14.10.2021).
24. Gledhill's Drug Store // Heritage Park Historical Village [site]. — URL: <https://www.heritagepark.ca/plan-your-visit/attractions-and-exhibits/gledhills-drug-store> (дата обращения: 13.09.2021).
25. Historie České farmaceutické muzeum (ČFM) // České farmaceutické muzeum [site]. — Kuks, 2002. — URL: <https://www.ceska-apatyka.cz/historie-muzea> (дата обращения: 03.05.2020).
26. Hôtel-dieu et apothicairerie // Musée d'art et d'histoire Paul Eluard [site]. — URL: <https://musee-saint-denis.com/portfolio/lhotel-dieu-et-lapothicairerie/> (дата обращения: 31.08.2021)
27. Jo Mayer, Pharmacist, Historian and Collector // Smithsonian [site]. — 2021. — URL: <https://www.si.edu/spotlight/bristol-myers-squibb-european-apothecary/jo-mayer-pharmacist-historian-and-collector> (дата обращения: 03.10.2021).
28. Kur-Stadt-Apotheken-Museum // Museen in Hessen [site]. — Bad-Schwalbach, 2021. — URL: [https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur\\_stadt\\_apotheken\\_museum](https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur_stadt_apotheken_museum) (дата обращения: 26.01.2021).
29. La visite de l'Hôtel-Dieu de Baugé // Les trésors de baugé-en-anjou [site]. — Baugé en Anjou, 2021. — URL: <https://www.chateau-bauge.fr/hotel-dieu/la-visite> (дата обращения: 18.01.2021).
30. Le origini della Storica Farmacia Mazzolini Giuseppucci // Museo Farmacia mazzolini giuseppucci [site]. — Fabriano, 2021. — URL: <https://museo.1896.it/origini/> (дата обращения: 18.07.2021).
31. Museo de Farmacobotánica // Facultad de Farmacia y Bioquímica Universidad de Buenos Aires [site]. — Buenos Aires, 2021. — URL: <http://www.ffyb.uba.ar/museo-farmacobotanica/historia-2170?es,mnu-e-326-1-mnu-> (дата обращения: 18.11.2021).
32. Museo de la Farmacia Hispana // Universidad Complutense Madrid [site]. — Madrid, 2021. — URL: <https://www.ucm.es/museofarmaciahispana/historia> (дата обращения: 30.06.2021).
33. Museu da Farmácia [site]. — 2021. — URL: <https://www.museudafarmacia.pt> (дата обращения: 27.06.2021).
34. Museu de Farmácia Antonio Lago // Museus do Rio [site]. — Rio de Janeiro, 2021. — URL: <http://www.museusdorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-1/item/61-museu-de-farmacia-antonio-lago> (дата обращения: 16.01.2021).
35. Museum // Universitat de Barcelona [site]. — Barselona, 2021. — URL: <http://www.ub.edu/museufar/elmuseuengl.htm> (дата обращения: 03.07.2021).
36. Museum Arznei-Küche Bönningheim // Museum im Steinhaus [site]. — Bönningheim, 2015. — URL: <https://www.schwaebisches-schnapsmuseum.de/Museum/Ausstellungen/Arznei-Kueche> (дата обращения: 28.01.2021).
37. Norsk Farmasihistorisk Museum // Norsk folkemuseum [site]. — Oslo, 2021. — URL: <https://norskfolkemuseum.no/norskfarmasihistoriskmuseum> (дата обращения: 06.01.2021).
38. Om NaturMedicinsk Museum // Københavns universitet [site]. — København, 2021. — URL: <https://nmm.ku.dk/om-naturmedicinsk-museum> (дата обращения: 04.01.2021).
39. Schalterapotheke Privilegierte Apotheke Gebrüder Pape // Museum für Bergbau und Stadtgeschichte Obernkirchen [site]. — Obernkirchen, 2012. — URL: <http://www.museum-obernkirchen.de/ausstellung/schalterapotheke.html> (дата обращения: 25.01.2021).
40. Spezieria di Santa Fina // Museo Galileo : Istituto e Museo di Storia della Scienza [site]. — Florencia, 2008. — URL: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/SpezieriaSantaFina.html> (дата обращения: 04.07.2021).
41. The McDowell House // McDowell House Museum [site]. — Danville, 2021. — URL: <http://mcdowellhouse.com/history/mcdowell-house-history> (дата обращения: 10.10.2021).
42. The Old Pharmacy Dubrovnik // Pharmacy-museum [site]. — Dubrovnik, 2021. — URL: <https://malabraca.wixsite.com/pharmacy-museum/english> (дата обращения: 27.06.2021).

---

*Вторая премия*

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ  
РЕСТАВРАЦИОННЫХ МЕТОДИК ПО УДАЛЕНИЮ  
ВОСКОВЫХ И ВОСКО-СМОЛЯНЫХ АДГЕЗИВОВ  
ИЗ ТКАНЫХ ОСНОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ  
МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ**

---

*ЮРОВЕЦКАЯ Анастасия Владимировна*

*ЮРОВЕЦКАЯ Елена Владимировна*

*МОРОЗОВА Екатерина Александровна*

Государственный научно-исследовательский институт реставрации

---

**1. ВВЕДЕНИЕ**

Укрепление структуры картин на восковые и воско-смоляные адгезивы массово применялось в европейской и отечественной реставрационной практике с начала XIX в. до 1970-х гг.<sup>1</sup> Кроме дублирования, данные виды клеевых составов применялись для устранения прорывов тканых основ, в том числе методом наложения заплат, а также, например, для мастиковок утрат красочного слоя.

С начала XX в. в реставрационном сообществе стали широко обсуждаться последствия работы с восковыми и воско-смоляными адгезивами, нежелательные для произведений живописи. Однако длительное время критика этих реставрационных материалов оставалась незаметной на фоне общих восторженных отзывов<sup>2</sup>. Уже только после знаменитой Сравнительной Конференции по дублированию холстов в Гринвиче в 1974 г. реставрационное сообщество стало открыто говорить о негативных последствиях работы с восковыми составами<sup>3</sup>. В течение двух десятилетий были выпущены десятки статей и научных исследований, сконцентрированных на губительном воздействии воско-смоляных мастик на живопись. В этот же период были поставлены проблемы выполнения повторных реставраций картин, прошедших реставрацию так называемым «Голландским

---

<sup>1</sup> *Marvelde M.* How Dutch is 'the Dutch Method'? A History of Wax-resin Lining in its International Context // *Past Practice — Future Prospects / The British Museum Occasional Paper*; ed. by A. Oddy and S. Smith. — London: British Museum, 2001. — P. 143–149; *Baer N. S., Kunz N. L.* The lining of paintings — 1900 to 1975: an annotated bibliography // *AATA Abstracts*. — 1977. — Vol. 14 (1). — P. 181–243.

<sup>2</sup> *Schaible V., Wulfert S.* Das Märchen vom Wachs Harz: Ein Bericht über frühe Untersuchungen zur (Un-) Beständigkeit von Wachs-Harzgemischen // *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. — 1992. — Vol. 6 (2). — P. 241–243.

<sup>3</sup> *Villers C., Percival-Prescott W.* Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques. — London: Archetype, 2003. — P. 175.

методом»<sup>4</sup>. Ведь с течением времени картинам, подвергнутым данным видам вмешательств, снова требуются консервационные мероприятия, и перед реставраторами остро встает проблема работы с подобными произведениями живописи.

Несмотря на все запреты, на практике укрепление живописи мастиками выполняется отдельными реставраторами вплоть до настоящего времени. В 2010-е гг. в Отдел научной реставрации станковой масляной живописи ГОСНИИР поступали музейные экспонаты, укрепленные воско-смоляными мастиками в конце 1990-х — начале 2000-х гг.<sup>5</sup> Это позволило сотрудникам института накопить определенный опыт работы с подобными памятниками. В 2004 г. в ГОСНИИР В. Н. Киреевой и М. С. Чураковой была разработана и опубликована методика удаления смол и масляных пятен с тканых основ при помощи вспененной двуокиси кремния, которая до настоящего времени успешно применяется на практике.

Однако и сейчас проблема устранения восковых и воско-смоляных композиций из структуры картин на тканых основах остается актуальной. Например, на Симпозиуме по реставрации холстов в 2019 г. в Институте сохранения культурного наследия Йельского университета (США) были предложены новые методики удаления воска с помощью современных абсорбирующих материалов, способных сделать процесс более эффективным.

Появление новых методик и материалов требует их апробации и сопоставления с ранее предложенными способами удаления воско-смоляных адгезивов, что и является основной целью данной научной работы.

## 2. ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ВОСКОВЫХ И ВОСКО-СМОЛЯНЫХ АДГЕЗИВОВ ИЗ СТРУКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА ТКАНОЙ ОСНОВЕ. ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Реставрационные операции, связанные с пропиткой произведений воском и воско-смоляными мастиками, до сих пор принято считать необратимыми<sup>6</sup>. И речь идет не только о дублировании, ведь на мастике проводили укрепление красочного слоя, дублировали кромки, ставили заплаты на местах прорывов основы.

Поскольку и воск, и смола являются материалами, реагирующими на температуру, то самым простым и широко применяемым способом извлечения мастик из картин на тканых основах является нагрев. Текучее состояние воска наступает уже при температуре 62–70 °С, что считается условно безопасным для

---

<sup>4</sup> Это название закрепилось за методикой дублирования живописи на воско-смоляные мастики в начале XX в., так как ее происхождение связывали с нидерландским реставратором Николаасом Хопманом (1794–1870).

*Marvelde M. Wax-Resin Lining // Conservation of Easel Paintings: Principles and Practice; ed. by J. H. Stoner and R. A. Rushfield. — London; New York: Routledge, 2012. — P. 429–432.*

<sup>5</sup> Сведения получены при устном опросе хранителей живописи.

<sup>6</sup> Реставрационные материалы: курс лекций / Т. С. Федосеева, О. Н. Беляевская, В. И. Гордюшина и др.; отв. ред. Е. Л. Малачевская; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. — М.: Индрик, 2016. — С. 6.



авторской живописи<sup>7</sup>. До распространения специализированного оборудования (термошпатели, столы низкого давления с подогревом) прогрев произведений осуществлялся с помощью утюгов. При этом под картину подкладывалась ткань или бумага, которая впитывала некоторое количество воска при придании ему текучести. Однако очевидно, что этот способ имеет ряд недостатков. Например, при работе с локальным повреждением картины воском его расплавление может способствовать тому, что он может глубже проникнуть в структуру картины, затечет на неповрежденные прежде участки. Если ранее к картине была применена воско-смоляная мастика, то, согласно результатам работы нидерландского проекта MolArt<sup>8</sup>, данный способ становится менее эффективным, так как под воздействием нагрева воско-смоляные мастики разделяются на отдельные компоненты и происходит преимущественно удаление воскового компонента. В зависимости от источника и способа получения смолы температура ее плавления составляет до 100 °С для даммарной и до 140 °С для канифоли<sup>9</sup>. Эти температуры являются очень высокими и неприемлемы для работы с живописными произведениями.

Несмотря на результаты Гринвичской конференции и разгромные материалы, выпущенные по результатам конференции Международного совета музеев (ICOM) 1975 г.<sup>10</sup>, в 1977 г. в Москве были опубликованы два издания, предлагающие использование воско-смоляных мастик в качестве реставрационных материалов для укрепления станковой масляной живописи: методические рекомендации для служебного использования, подготовленные ВХНРЦ имени Грабаря<sup>11</sup>, и учебное пособие для средних художественных заведений под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой<sup>12</sup>. В обоих источниках упоминается, что данный материал имеет определенные ограничения в применении<sup>13</sup>, однако в целом авторы методических пособий рекомендуют его для всех видов структурного укрепления.

В методических рекомендациях ВХНРЦ описывается следующий способ удаления излишков мастики с живописи и из структуры холста<sup>14</sup>. Основной объем лишней мастики предлагается удалить механически, в том числе теплым скальпелем. Остальную мастику авторы предлагают удалять тампоном, смочен-

<sup>7</sup> Реставрационные материалы: курс лекций... — С. 34.

<sup>8</sup> *Marvelde M. Wax-Resin Lining...* — С. 432.

<sup>9</sup> Реставрационные материалы: курс лекций... — С. 6.

<sup>10</sup> *Berger G., Zeliger H. Detrimental and irreversible effects of wax impregnation on easel paintings // ICOM Committee for Conservation, 4th triennial meeting in Venice: Preprints / The International Council of Museums. — Rotterdam: Bouwcentrum (Impr.), 1975. — Paper Number 75/11/2-10.*

<sup>11</sup> Реставрация станковой масляной живописи (основные методы) / сост. И. М. Тихомирова, Е. Ю. Иванова, А. В. Петрунин, В. П. Титов; Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря. — М., 1977.

<sup>12</sup> Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие для сред. худож. заведений / И. П. Горин, И. П. Суворов, З. В. Черкасова и др.; науч. ред. И. П. Горин, З. В. Черкасова; Министерство культуры СССР, Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. — М.: Искусство, 1977. — 223 с.

<sup>13</sup> Реставрация станковой масляной живописи (основные методы)... — С. 18–19; Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие... — С. 129.

<sup>14</sup> Реставрация станковой масляной живописи (основные методы)... — С. 24.

ным очищенным бензином. При этом отдельно указывается, что количество растворителя на тампоне должно быть небольшим, так как можно повредить клеевой шов. В учебном пособии под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой также предлагается удалять излишки мастики очищенным бензином, «так как он летуч, не растворяет лак и не оставляет на живописи жировой пленки»<sup>15</sup>.

Совершенно новую методику предложил в конце 1988 г. немецкий реставратор Б. Ландгребе<sup>16</sup>. Она была разработана для повторной реставрации картин, сдублированных на воско-смоляную мастику. Ее первый этап заключался в нанесении на поверхность пропитанного воском холста компресса из геля на основе гидроксипропилцеллюлозы (Klucel M) и одной из трех смесей растворителей: уайт-спирита с изопропиловым спиртом в соотношении 1:3, ксилола с изопропиловым спиртом также в соотношении 1:3 или толуола с этиловым спиртом в соотношении 3:2.

После нанесения компресса на рабочий участок размером примерно 10 на 10 см он закрывается сверху слоем фильтровальной бумаги и стекла, которое препятствует быстрому испарению растворителя. Затем спустя некоторое время гель удаляется с холста с помощью скальпеля. И таким образом немецкий автор рекомендует обработать всю поврежденную мастикой поверхность.

На втором этапе по данной методике работа с картиной продолжается на вакуумном столе. Два листа фильтровальной бумаги разной плотности помещаются на стол: более плотный — вниз, более тонкий — наверх. На верхний слой бумаги тонким слоем наносится гель, который ранее использовался для компрессов на холсте. Сверху помещается тонкая редкая нейлоновая ткань, поверх которой, в свою очередь, картина помещается лицом вверх. Работы на вакуумном столе ведутся при низком давлении и температуре порядка 30 °С, время экспозиции может составлять до нескольких часов.

В таком виде эта методика стала широко известна и неоднократно цитировалась в литературе<sup>17</sup>.

Несколькими годами позже данная методика была немного изменена и усовершенствована немецким реставратором Гюннером Хейдериком для консервации большемерного полотна с изображением парка Уотергейт из собрания галереи Тейт<sup>18</sup>. Он полностью исключил первый этап работы, отказавшись от компрессов, и предложил заменить гидроксипропилцеллюлозу на этилцеллюлозу, так как она более эффективно формирует гель с ароматическими и алифатическими углеводородными растворителями. По результатам экспериментов он выбрал смесь уайт-спирита и ксилола в соотношении 1:1, нейлоновая ткань была заменена на газ, а фильтровальная бумага — на впитывающую ткань. Для безопасности красочного слоя автором было принято решение не наносить гелевый компресс непосредственно на произведение. Время экспозиции при температуре 30 °С и низком давлении было сокращено до 45 минут. В целом, по мнению Хейдерика, данный

<sup>15</sup> Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие... — С. 112.

<sup>16</sup> Landgrebe B. Möglichkeiten zur Abnahme von Wachs-Harz-doublierungen // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. — 1988. — № 2. — P. 297–304.

<sup>17</sup> Marvalde te M. Wax-Resin Lining... — С. 433; Nicolaus K. The Restoration of Paintings / ed. by C. Westphal; transl. by J. Hayward et al. — Cologne: Konemann, 1999. — P. 125–127.

<sup>18</sup> Heydenreich G. Removal of a wax-resin lining and colour changes: A case study // The Conservator. — 1994. — Vol. 18 (1). — P. 23–27.

метод показал хороший результат, однако значительная часть мастики осталась в структуре картины. И повторный нагрев произведения в процессе реставрации выявил, что воск продолжает активно мигрировать внутрь картины<sup>19</sup>.

Самым новым из способов удаления воско-смоляных мастик из тканых основ можно считать методику, предложенную в 2019 г. реставраторами из музея коллекции Мениль, Хьюстон, Техас (США)<sup>20</sup>. По сути, она развивает идеи немецких реставраторов, которые были описаны выше. Она была разработана для повторной реставрации натюрморта «Ваза и черная рыба» кисти Жоржа Брака (рис. 1). В задачу реставраторов входило извлечение воско-смоляной мастики из структуры картины на всей ее площади. В результате экспериментальной работы по подбору растворителей, способов их нанесения, температуры, абсорбирующих слоев и давления был подобран оптимальный вариант выполнения процесса.

Все операции по извлечению воско-смоляного адгезива проводились на столе низкого давления. На поверхность стола помещался лист Hollytex, затем два листа специальной устойчивой к растворителям ткани Evolon CR, выполненной из микрофибры и имеющей хорошие абсорбирующие свойства. Нижний лист оставался сухим, а верхний прописывался ксилолом в объеме, равном двум массам сухого листа Evolon CR. Сверху располагалась картина лицевой стороной вверх, которая закрывалась слоем пленки Dartek. После этого включался вакуумный стол; параметры температуры и давления составляли 46–60 °С и 2 мбар соответственно. Через 15 минут на поверхность живописи выкладывался еще один слой ткани Evolon CR, смоченный деароматизированным уайт-спиритом, давление на вакуумном столе увеличивалось до 7 мбар. Еще через 20 минут реставраторы заменяли нижний сухой слой Evolon CR на новый и оставляли картину на столе низкого давления еще на 20 минут. На завершающем этапе работы с произведением удалялся верхний слой Dartek и Evolon CR, пропитанный уайт-спиритом, и картина оставалась на вакуумном столе еще на 30–50 минут. В рамках своего доклада на Симпозиуме по консервации холстов реставраторы из музея коллекции Мениль сообщили о прекрасной результативности данной методики и о том, что они планируют продолжать работу по ее развитию и совершенствованию.

Успешный опыт применения ткани Evolon CR был также описан в стендовом докладе реставрационного отделения Университета Делавэр (Делавэр, США). Здесь материал использовался в первую очередь в качестве средства доставки растворителя к рабочей поверхности холста, пропитанного воско-смоляным адгезивом<sup>21</sup>.

Также существует методика извлечения восковых и воско-смоляных адгезивов, разработанная в 2004 г. в ГОСНИИР М. С. Чураковой и В. Н. Киреевой<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Heydenreich G. Removal of a wax-resin lining and colour changes: A case study // *The Conservator*. — 1994. — Vol. 18 (1). — P. 27.

<sup>20</sup> Dijkema D., Epley B. Wax extraction traction on a George Braque Still life // *Conserving Canvas Symposium: Preprints / Yale University*. — New Haven, 2019. — P. 36.

<sup>21</sup> Ly J., Liu C., Cushman M. Analysis of the efficacy of Evolon CR for the reduction of residual wax from the verso of paintings following the reversal of wax lining // *Conserving Canvas Symposium: Preprints / Yale University*. — New Haven, 2019. — P. 43.

<sup>22</sup> Киреева В. Н., Чуракова М. С. Методика удаления смол и масляных пятен с тканых основ при помощи вспененной двуокиси кремния // *Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация*. — 2004. — № 27 (57). — URL: <https://www.gosniir.ru/files/62be0cd4-5394-4e5c-a488-9bf3d212e1ef.epub> (дата обращения: 16.04.2020).

Этот способ основан на адсорбирующих свойствах вспененной двуокиси кремния — аэросила<sup>23</sup>, который при смешивании с растворителями образует прозрачную пасту, которая затем наносится на расчищаемую поверхность. Соотношение компонентов определяется опытным путем. Методика работы следующая: пасту из вспененной двуокиси кремния наносят в форме закрытого компресса, который при необходимости может быть проглажен утюгом или термошпателем, а затем убирают закрывающую ее пленку, давая растворителю испариться. По мере насыщения воском и смолой цвет пасты меняется, приобретая окраску впитываемых компонентов. Высыхающая смесь теряет прозрачность и после этого ее можно осторожно удалять щетинной кистью с авторской основы. После высыхания мелкодисперсный аэросил может застревать в волокнах холста, поэтому его остатки можно дополнительно удалить с помощью музейного пылесоса.

Данный способ подтвердил свою эффективность при консервации портрета Ф. Н. Ржевской (первая половина 1770-х гг., х, м, 74,0×58,0 см, инв. № ГИМ 61703 И I 1294.) кисти Ф. С. Рокотова (1735–1808)<sup>24</sup> из собрания Государственного исторического музея. В описании сохранности картины были отмечены прорывы основы, заделанные воском (*рис. 2*). Наиболее крупный Г-образный прорыв находился в левой части полотна. Также были выявлены восковые мастиковки с лицевой стороны картины, поверх которых положена запись, выполненная масляными красками. В реставрационной практике наличие подобных повреждений воском является показанием к дублированию основы. Однако это противоречило поставленной задаче — сохранить авторскую основу без дублирования. На первом этапе реставратор М. М. Воронина удаляла записи, выполненные поверх восковых мастиковок с лицевой стороны. Затем сам воск удалялся с помощью скальпеля механически после размягчения его ватным тампоном, смоченным в уайт-спирите<sup>25</sup>. На участках картины, где мастиковки были нанесены особенно обильно, для их размягчения и удаления использовался состав на основе аэросила. В данном случае гель изготавливался с применением уайт-спирита в качестве растворителя. Время экспозиции составляло 10–15 минут в виде закрытого компресса, еще около 30 минут на испарение растворителя, после чего остатки адсорбирующей пасты деликатно удалялись с поверхности живописи.

При реставрации портрета Ф. Н. Ржевской аэросил также был успешно применен для удаления воска с оборотной стороны картины (*рис. 3*). Это позволило заделать прорывы основы на 5 %-й раствор поливинилбутирала в изопропиловом спирте, провести структурные укрепления грунта и красочного слоя осетровым клеем, а затем провести натяжку на новый экспозиционный подрамник, лишь сдублировав кромки.

<sup>23</sup> AEROSIL® — Fumed silica. Technical overview. Evonik Industries. — URL: <https://www.silica-specialist.com/product/aerosil/downloads/technical-overview-aerosil-fumed-silica-en.pdf> (дата обращения: 28.07.2020).

<sup>24</sup> Чуракова М. С., Юровецкая А. В. От консервации к реконструкции. Возвращение экспозиционного состояния портретам кисти Ф. С. Рокотова из Государственного исторического музея // Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений живописи, выполненных в смешанной технике: материалы VI Междунар. науч.-практ. семинара / Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. — Омск : Компания ООО «Абсолют», 2020. — С. 46–54.

<sup>25</sup> Voronina M., Morozova E., Churakova M. Removing wax-resin residues from the structure of the canvas // Conserving Canvas Symposium: Preprints / Yale University. — New Haven, 2019. — P. 42.

В процессе использования этого способа удаления восковых адгезивов сотрудники Отдела научной реставрации станковой масляной живописи ГОСНИИР вносили в работу некоторые коррективы, связанные с проблемами сохранности конкретных картин, попадавших в мастерскую. Например, в оригинальной методике предлагается смешивать аэросил с этиловым спиртом для удаления воско-смоляной мастики. В тех случаях, когда необходимо извлечь чистый воск, в качестве растворителя возможно применять уайт-спирит либо другие нефтяные растворители, а также ароматические углеводороды<sup>26</sup>.

### 3. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Для проведения экспериментальной работы в рамках научной темы был подготовлен ряд опытных образцов, имитирующих произведения, созданные в технике станковой масляной живописи. Структура образцов полностью повторяла послойную структуру картин, выполненных с использованием наиболее распространенных материалов. В связи с тем, что технология создания станковой картины на протяжении своей истории несколько менялась, рабочей группой было принято решение изготовить два типа образцов с накрасками, нанесенными на два различных типа грунта — масляный и клеемеловой. Кроме того, это позволило более полно рассмотреть процесс извлечения воска и воско-смоляной мастики из структуры накрапок, ведь каждый из видов грунта имеет свои специфические характеристики. Так, например, клеемеловой грунт имеет свойство впитывать укрепляющие составы глубоко в структуру за счет своей пористости.

#### 3.1. Изготовление опытных образцов

Для изготовления экспериментальных образцов был выбран льняной холст полотняного переплетения без включений синтетических волокон. Подобный вид холста чаще всего использовался в качестве живописной основы для станковых картин, в настоящее время реставраторы выбирают его для выполнения дублирования авторских холстов.

Для подготовки опытных образцов холст-трехнитка был натянут на два рабочих подрамника размером 120×120 см. Оба холста были проклеены слоем 10 %-го желатина с помощью шпателя; после высыхания первого слоя проклейки холсты шлифовались пемзой для выравнивания поверхности основы. Затем флейцем была нанесена вторая проклейка из кроличьего клея 8 %-й концентрации.

На следующем этапе производилась грунтовка обоих холстов. Для первого холста был изготовлен клеемеловой грунт: в 5 %-й кроличий клей при постоянном помешивании засыпался наполнитель — мел до достижения консистенции жидкой сметаны, после чего масса перетиралась через сито для придания однородности. Также в данный состав было добавлено несколько миллилитров

---

<sup>26</sup> Юровецкая А. В., Юровецкая Е. В. Опыт повторных реставраций произведений станковой масляной живописи, укрепленной ранее восковыми составами // Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; науч. ред. Ю. Г. Бобров. — СПб. : С.-Петербург. Акад. художеств, 2021. — С. 164–170.

льняного масла для придания пластичности грунту. Этот состав наносился на проклеенный холст широким резиновым шпателем в два слоя. После высыхания первого слоя грунта проводилась шлифовка всей поверхности пемзой. Затем наносился второй слой грунта.

На другой проклеенный холст наносился масляный грунт. Для упрощения изготовления образцов нами было принято решение использовать промышленно изготовленные свинцово-цинковые белила фирмы Old Holland. Масляная краска наносилась резиновым шпателем в два слоя. Высушивание первого слоя грунтовки проходило в течение 14 дней, второго — 30 дней.

Для завершения имитации структуры картины на грунтованные холсты был нанесен слой масляной краски. Она была изготовлена из мелкотертого пигмента охры (Kremer) и льняного масла холодного отжима (Kremer) и затем нанесена на подготовленную основу. После высыхания красочного слоя холсты были размечены и разрезаны на образцы размером 10 × 10 см.

При выборе материалов для приготовления восковых и воско-смоляных пропиток красок перед рабочей группой остро встал вопрос о материалах и технологии выполнения процесса.

В качестве первого адгезива был выбран натуральный неотбеленный пчелиный воск, поставляемый фирмой Kremer, так как отбеленный воск вследствие его хрупкости не было принято употреблять для укрепления холстов<sup>27</sup>.

Существует множество рецептов воско-смоляной мастики, которые могут довольно сильно отличаться в зависимости от времени и региона своего происхождения, поэтому подбор второго экспериментального адгезива потребовал подготовки и ознакомления с литературой.

В большинстве учебных пособий и книг об истории реставрации зачастую можно встретить разные рецепты воско-смоляных мастик. Так, Кнут Николаус в разделе о дублировании приводит целый перечень рецептур, ссылаясь на источники 1920–1930-х гг.<sup>28</sup> В качестве примера он приводит два совершенно непохожих рецепта. В первом смешиваются две или три части воска и одна или две части смолы с добавлением растворителя, во втором пропорция компонентов следующая: сто частей канифоли и десять частей воска. Упоминаются также составы, для которых выбирается равное соотношение ингредиентов.

В 2019 г. сотрудник Университета Амстердама Эмели Фромент защитила докторскую диссертацию на тему последствий дублирования на воско-смоляную мастку произведений голландской живописи XVII в. В тексте своей работы исследователь приводит сводную таблицу пропорций компонентов воско-смоляных мастик, изготавливаемых с конца XIX по конец XX в., на основе сохранившихся в Нидерландах рецептурах (табл. 1)<sup>29</sup>. Любопытно отметить, что все приведенные в таблице рецепты являются авторскими и имеют достаточно точную датировку использования.

<sup>27</sup> Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие... — С. 129.

<sup>28</sup> *Nicolaus K. The Restoration of Paintings.* — P. 125.

<sup>29</sup> *Froment E. M. The consequences of wax-resin linings for the present appearance and conservation of seventeenth century Netherlandish paintings on canvas; PhD thesis; University of Amsterdam.* — Amsterdam, 2019. — URL: <https://hdl.handle.net/11245.1/38785f97-9204-4673-b047-2d9433577d46> (дата обращения 13.03.2021).

Таблица 1

**Сводная таблица из докторской диссертации Эмили Фромент  
с информацией о пропорции ингредиентов в составе воско-смоляных мастик**

Дата рецепта	Имя реставратора	Воск	Смола	Пластификатор
1870–1900	W. A. Hopman	4 4,44	3 3,33	3 2, 22
1900	A. Hauser	6,7	3,3	—
1932	Grebber	5,55	3,33	1,11
1937	M. de Wild and S. Cursiter	6	4	—
1945	Jenner	5	4	1
1950–1975	C. H. Messens	7	2	1
1960–1975	L. Kuiper	7,15	2,85	—
1960–?	N. Van Bohemen	7,7	2,3	—

В отечественной реставрационной литературе также можно встретить разное соотношение составляющих воско-смоляной мастики. Так, например, в учебнике «Реставрация произведений станковой масляной живописи» под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой приведено следующее соотношение: воск 55 %, даммара 40 %, скипидар 5 %<sup>30</sup>. В статье В. Н. Карасевой приводится другая пропорция: две части отбеленного воска, одна часть даммарной смолы и одна часть пинена<sup>31</sup>. В методических рекомендациях, выпущенных ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря в 1977 г., указан следующий рецепт: «Обычная пропорция мастики 1 : 1 по объему, т. е. на 1 часть воска приходится 1 часть смолы. Для повышения эластичности можно добавлять на 100 см<sup>3</sup> мастики 1 см<sup>3</sup> касторового масла»<sup>32</sup>.

Отличаться может не только процент соотношения компонентов, но и способ приготовления. В книге «Реставрационные материалы» приводится унифицированная технология приготовления воско-смоляной мастики: «сначала растворяют каждую составляющую по отдельности, а затем соединяют в заданных соотношениях. Очищенный и измельченный воск помещают в сосуд, закрытый крышкой, растворяют в пинене или скипидаре при нагревании на водяной бане. Таким же образом растворяют смолу, предварительно измельченную в фарфоровой ступке до порошкообразного состояния; раствор фильтруют в горячем состоянии. Затем раствор воска вливают в раствор смолы при постоянном помешивании, после чего композицию нагревают на водяной бане до получения гомогенной массы»<sup>33</sup>.

В учебном пособии ВЦНИЛКР представлен иной вариант изготовления мастики: «смолу осторожно, не вспенивая, расплавляют на песчаной бане и добавляют в пинен при постоянном помешивании (если мастика готовится с пиненом). Отдельно расплавляют воск при температуре не выше 70 °С, а затем два

<sup>30</sup> Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие... — С. 129.

<sup>31</sup> Карасева В. Н. Укрепление красочного слоя грунта воскосмоляными мастиками // Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства: метод. пособие: сб. статей / общ. ред. акад. И. Э. Грабаря; Министерство культуры РСФСР, Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская имени И. Э. Грабаря. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. — С. 27–28.

<sup>32</sup> Реставрация станковой масляной живописи (основные методы)... — С. 20.

<sup>33</sup> Реставрационные материалы: курс лекций... — С. 39.

компонента соединяют и тщательно перемешивают в эмалированной посуде на теплой водяной бане. После этого раствор фильтруется через капрон или вдвое сложенную марлю»<sup>34</sup>.

Рассмотрев доступные рецепты и способы приготовления воско-смоляной мастики, сотрудники ГОСНИИР для работы с опытными образцами остановились на одном из рецептов, предложенных в учебном пособии под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой.

Для изготовления воско-смоляной мастики было взято 50 % натурального неотбеленного пчелиного воска, 45 % канифоли высшего качества фирмы Kremer и 5 % пинена. Канифольная смола была расплавлена на водяной бане, в нее был добавлен пинен для снижения точки плавления. В отдельной емкости был расплавлен натуральный воск до текучего состояния. Затем два состава были соединены при постоянном помешивании до однородности. Перед использованием готовая воско-смоляная мастика была процежена через два слоя марли<sup>35</sup>.

Нанесение укрепляющих составов на оборот опытных образцов происходило на электроплитке с большой поверхностью нагрева, температура поверхности нагревательного прибора в процессе работы составляла 45–50 °С и постоянно контролировалась при помощи пирометра (TemPro 300 Infrared Thermometer). Образец размещали на плитке красочным слоем вниз, на обратную сторону флейцем наносили расплавленный адгезив. За счет равномерного подогрева поверхности пропитывающая масса распределялась ровным слоем и проникала глубоко в структуру накрасок. Затем образец перекладывали на мраморный стол на фильтровальную бумагу до полного высыхания.

## 3.2. Исследование термических свойств и растворимости воска

### 3.2.1. Диапазон плавления

Температура плавления воска находится в интервале 62–70 °С<sup>36</sup>, однако, в зависимости от качества материала, данный показатель может меняться. Поскольку в настоящей работе одна из методик полностью базируется на термических свойствах воска (методика с нагревом), то для получения максимального выхода адгезива из структуры холста необходимо было исследовать процесс плавления используемого в работе воска (Kremer).

Исследование проводилось методом дифференциальной сканирующей калориметрии (ДСК) на приборе DSC 204 F1 NETZSCH (ИОНХ РАН) в алюминиевых тиглях с крышкой со скоростью 2 °С/мин в токе азота (рис. 4).

Согласно полученным результатам, воск (Kremer) плавится в температурном интервале 31–33 °С (начало плавления) — 64 °С (все вещество находится в жидком состоянии). На ДСК-кривой плавления воска можно выделить три основные фракции: 31–38 °С, 38–52,4 °С и 52,4–64,2 °С. При этом высокоплавкой фракции в воске содержится больше всего.

Таким образом, для более полного извлечения воска методом нагрева требуется поддержание температуры нагревательных элементов в диапазоне

<sup>34</sup> Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие... — С. 111.

<sup>35</sup> Там же. — С. 129.

<sup>36</sup> Реставрационные материалы: курс лекций... — С. 38.



62–65 °С, что, как было указано выше, считается условно безопасным для авторской живописи.

### 3.2.2. Пробы на растворимость

Известно, что натуральный очищенный пчелиный воск хорошо растворим в нефтяных фракциях, терпенах и хлорсодержащих растворителях<sup>37</sup>. Из-за высокой токсичности последних было принято решение не применять их в рамках этой работы. Широкий ассортимент нефтяных растворителей, ароматических углеводородов и терпенов, доступных для реставрационной отрасли, стал поводом провести самостоятельное исследование с целью определения тех материалов, которые будут в дальнейшем применяться в экспериментальной работе по данной научной теме.

С помощью силиконовой формы были отлиты равные по величине навески из натурального пчелиного неотбеленного воска (Kremer). Масса навесок составила 0,43 г ( $\pm 0,01$  г). Также были отобраны 11 растворителей, относящихся к трем указанным выше классам, и разлиты по 40 мл в банки с плотно закрывающимися крышками (рис. 5).

В процессе эксперимента навески воска были погружены в растворитель и оставлены примерно на 24 часа. Спустя сутки они были помещены на рабочее стекло для повторного взвешивания. На всех этапах велась фотофиксация. Полученные результаты представлены в табл. 2.

Таблица 2

**Изменение навески натурального пчелиного воска после экспозиции в растворителе в течение 24 часов**

№ п/п	Растворитель (производитель)	Масса образца после экспозиции в растворителе, г	Изменение массы образца, г
1	Пинен (Невская палитра)	0,39	-0,04
2	Уайт-спирит 60/95(Kremer)	0,27	-0,16
3	Уайт-спирит (Maimery)	0,47	+0,03
4	Shellsol T (Kremer)	0,50	+0,07
5	Shellsol A (Kremer)	0,21	-0,22
6	Shellsol D40 (Kremer)	0,38	-0,05
7	Ксилол (ООО «Компонент-Реактив»)	0,19	-0,24
8	Толуол (ООО «Компонент-Реактив»)	0,06	-0,37
9	Сольвент («ЯсХим»)	0,26	-0,17
10	Растворитель Стоддарда (Kremer)	0,34	-0,09
11	Терпентиновая эссенция (Kremer)	0,36	-0,07

Измерение массы образца воска после экспозиции в различных растворителях показало интересные результаты. Два образца не только не продемонстрировали признаков растворения, но и, наоборот, увеличились в массе (Уайт-спирит (Maimery) и Shellsol T (Kremer)). Они размягчились и набухли. Остальные образцы потеряли в массе от 0,04 до 0,37 г.

<sup>37</sup> Реставрационные материалы: курс лекций... — С. 38.

Самый значительный результат в растворении воска показали ароматические углеводороды — толуол, ксилол (оба — ООО «Компонент-Реактив») и Shellsol A (Kremer), самые маленькие показатели — у пинена («Невская палитра»), терпентиновой эссенции (Kremer) и растворителя Стоддарда (Kremer).

Кроме того, важным аспектом эксперимента было оптическое исследование навесок воска на разных этапах. Оно позволяет оценить не только изменения массы образцов, но и обратить внимание на изменения цвета, формы и целостности отдельных кусочков воска.

### 3.3. Сорбирующие материалы, используемые в методиках извлечения воскодержащих составов из структуры картин

Анализ различных методик по извлечению восковых и воско-смоляных адгезивов позволяет отметить, что принципы воздействия на произведения в них схожи. Важную роль играют процессы нагрева пропитанных воском тканых основ, а также применение к ним растворителей, позволяющих ослабить адгезив в структуре произведения.

В нескольких ключевых методиках, описанных в разделе 2, применяются следующие сорбирующие материалы:

#### Фильтровальная бумага

Для реставрационных работ обычно применяется фильтровальная бумага марки Ф — средней фильтрации, выпускаемая, согласно ГОСТ 12026-76, для общелaborаторных работ<sup>38</sup>. Одним из главных свойств фильтровальной бумаги является пористость, которая позволяет как пропускать, так и задерживать частицы различного диаметра. Это последнее свойство используется при извлечении воска методом нагрева. Выплавляемый из произведения восковой состав задерживается волокнами бумаги, что не допускает повторного впитывания в холст.

#### Ткань Evolon CR

Evolon CR — нетканое полотно, состоящее из полиамидных волокон и полиэстера. Этот современный материал демонстрирует прекрасные барьерные и фильтрующие свойства и способен впитывать жидкость в количестве до 400 % собственного веса. Эти качества в последние годы широко применяются в реставрационной отрасли — например, для удаления лаковых пленок с поверхности живописи<sup>39</sup>. В рамках данной научной работы Evolon CR используется не только как материал, способный абсорбировать экстрагируемый из живописи воск и воско-смоляную мастику, но и как безопасный способ доставить растворитель к рабочему участку.

#### Аэросил

Аэросил — торговое название, введенное в оборот немецкой химической компанией Evonik Degussa AG. Техническое название — пирогенная двуокись

<sup>38</sup> ГОСТ 12026-76. Бумага фильтрованная лабораторная. Технические условия = Laboratory filter paper. Specifications: государственный стандарт Союза ССР: утвержден и введен в действие Постановлением Государственного комитета стандартов СССР от 2 декабря 1976 г. № 2693: введен впервые: дата введения 1978-01-01 / разработан и внесен Министерством лесной промышленности СССР. — М.: Изд-во стандартов, 1991. — 7 с.

<sup>39</sup> Smelt S., Noble P., Tauber G. et al. Evolon: Its Use from a Scientific and Practical Conservation Perspective // 46th Annual Meeting in Houston: Abstract Book. — American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2018. — P. 77.

кремния. Это очень легкий и чистый микронизированный порошок — аморфный непористый диоксид кремния с размером частиц от 5 до 40 нм и выраженными адсорбционными свойствами<sup>40</sup>. Принцип его работы при удалении воска и воско-смоляной мастики заключается в доставке растворителя к рабочему участку и последующей адсорбции экстрагированного состава. Однако после этого аэросил сам нуждается в тщательном удалении с поверхности произведения.

### **3.4. Применение методик удаления восковых и воско-смоляных адгезивов на опытных образцах**

При воспроизведении различных способов извлечения воска и воско-смоляных мастик в рамках данной научной темы исполнители приняли решение повторять каждую методику на трех образцах, поскольку было необходимо обеспечить воспроизводимость результатов, а также это позволило получить более точные данные об эффективности каждой из них.

#### **3.4.1. Метод нагрева**

Первый и наиболее распространенный способ извлечения воска и воско-смоляной мастики — это расплавление адгезива при помощи нагревательного прибора, так как для применения этой методики не требуется никакого специализированного оборудования. Для проведения эксперимента было взято шесть листов фильтровальной бумаги, которые расположили таким образом, что под образцом и поверх него находилось по три слоя впитывающей бумаги. Нагрев производился утюгом, с постепенным повышением температуры образца не выше 65 °С. Проглаживание проводилось до прекращения экстрагирования воска или воско-смоляной мастики из структуры образца (рис. 6).

#### **3.4.2. Промывка очищенным бензином**

За основу следующего эксперимента была взята методика, опубликованная в методических рекомендациях, подготовленных ВХНРЦ имени Грабаря в 1977 г.<sup>41</sup> Для удаления воска или воско-смоляной мастики из структуры холста в качестве растворителя использовали очищенный бензин. При обработке поверхности холста ватным тампоном, смоченным бензином, укрепляющий состав размягчался и удалялся тампоном или механически скальпелем (рис. 7).

#### **3.4.3. Компрессы из гидроксипропилцеллюлозы**

На третьей группе образцов была опробована методика с применением геля на основе Klucel M<sup>42</sup>.

Для приготовления геля потребовалось 15 г гидроксипропилцеллюлозы и 150 мл смеси растворителей, состоящей из ксилола с изопропиловым спиртом в соотношении 1:3. Данный состав из числа предложенных автором методики был выбран с учетом результатов исследования воска на растворимость (см. раздел 3.2.2).

<sup>40</sup> AEROSIL® — Fumed silica...

<sup>41</sup> Реставрация станковой масляной живописи (основные методы)... — С. 18–19.

<sup>42</sup> Landgrebe B. Möglichkeiten zur Abnahme von Wachs-Harz-doublierungen...

Компресс из геля на основе гидроксипропилцеллюлозы наносился на поверхность пропитанных воском или воско-смоляной мастикой образцов, закрывался слоем фильтровальной бумаги и накрывался пленкой. В таком виде накраски оставались в течение 20 минут, после чего гель удалялся механически с помощью скальпеля, утоньшая слой восковой пропитки (рис. 8).

Затем работа с образцами продолжилась на столе низкого давления. На поверхность стола был положен лист Hollytex, на котором было размещено два листа фильтровальной бумаги, верхний был обработан гелем, который ранее использовался для компрессов. Сверху помещалась тонкая нейлоновая ткань, поверх которой были размещены образцы красочным слоем вверх. Так как в тексте методики нет точной информации о необходимом для работы давлении, было принято решение, опираясь на аналогичный процесс, описанный в разделе 3.4.5, остановиться на показателе 10 мбар. Температура нагрева составила около 30 °С, время экспозиции — 2 часа (рис. 9).

#### **3.4.4. Применение пасты на основе аэросила**

Следующая методика основывается на свойствах вспененной двуокиси кремния — аэросила. Так как перед нами стояла задача удаления не только воско-смоляной мастики, но и чистого воска, было принято решение этиловый спирт, изначально предложенный в методике, заменить смесью этилового спирта с пиненом в соотношении 1:1. Состав растворителей был замешан с аэросилом до образования однородной полупрозрачной пасты, которая наносилась на образцы с помощью шпателя. Затем каждый образец оставляли под пленкой на 15 минут, по истечении которых проглаживали теплым утюгом для ускорения процесса адсорбции (рис. 10).

После удаления закрывающей пленки и испарения растворителей аэросил потерял прозрачность и был удален с поверхности при помощи скальпеля и щетинной кисти (рис. 11).

#### **3.4.5. Вытяжка адгезива на *evolon cr* с помощью вакуумного стола**

В последней части экспериментальной работы была апробирована методика экстрагирования воска тканью Evolon CR, разработанная реставраторами из музея коллекции Мениль, Хьюстон, Техас (США)<sup>43</sup>. Все операции проводились на столе низкого давления. На поверхность стола положили лист Hollytex, следом два листа ткани Evolon CR, нижний из которых оставался сухим, а верхний пропитывался ксилолом в соотношении, равном двум массам сухого листа Evolon CR. Затем образцы были размещены на столе низкого давления красочным слоем вверх и закрыты пленкой (рис. 12).

Первые 15 минут вакуумный стол работал с заданной температурой 55 °С и давлением 2 мбар. Затем на поверхность живописи был выложен еще один слой ткани Evolon CR, смоченный деароматизированным уайт-спиритом, при этом давление на вакуумном столе было увеличено до 7 мбар. Еще через 20 минут был заменен нижний сухой слой Evolon CR на новый, и образцы оставляли в таком положении еще на 20 минут. На последнем этапе процесса был удален верхний слой пленки и Evolon CR, пропитанный уайт-спиритом, и модельные образцы оставались с нагревом и под давлением еще около 40 минут.

<sup>43</sup> *Dijkstra D., Epley B. Wax extraction traction on a George Braque Still life...*

## 4. РЕЗУЛЬТАТЫ И ИХ ОБСУЖДЕНИЕ

### 4.1. Определение эффективности методик извлечения восковых и воско-смоляных адгезивов

Сравнение различных реставрационных методик удаления воска и воско-смоляных адгезивов из структуры холста, а также оценка их эффективности требует привлечения современных физико-химических методов исследования. Обзор методик и методов, применяемых для мониторинга извлечения адгезивов из тканой основы<sup>44</sup>, позволил на основании их возможностей и ограничений выбрать наиболее информативные и подходящие для решения задач настоящей научно-исследовательской работы.

#### 1. Определение изменения массы модельных образцов.

Метод заключается в измерении массы образца до и после удаления адгезива. В качестве образца может выступать как фрагмент холста с предварительно нанесенным на него воско-смоляным составом, так и адсорбционный материал, применяемый для извлечения адгезива. Например, эффективность действия адсорбирующей ткани Evolon CR, пропитанной различными растворителями, определяется с помощью контроля за увеличением массы ткани после воздействия на воско-смоляной состав в течение определенного времени экспозиции.

#### 2. Съемка в видимом и ультрафиолетовом диапазоне электромагнитного спектра.

Применение физико-оптических методов исследования сегодня является неотъемлемой частью при проведении любых реставрационных мероприятий. В основном они используются для визуализации изменений свойств материалов основы, грунта и красочного слоя до и после проведения реставрации и консервации произведений живописи.

#### 3. Сканирующая электронная микроскопия (СЭМ).

Метод СЭМ также используется для визуализации качественных изменений, происходящих в структуре холста в ходе проведения реставрационных испытаний и воздействия различных растворителей. Благодаря возможностям метода получать изображения при больших увеличениях, что для оптической микроскопии является ограничением, этот метод позволяет более детально исследовать поверхность тканой основы, что особенно важно при выборе наиболее безопасной методики реставрации.

Стоит отметить и другие методы, которые также используются для оценки действенности методик извлечения адгезивов из структуры холста: изготовление микрошлифов и их последующее изучение в отраженном видимом или поляризованном свете и в свете видимой люминесценции, возбуждаемой УФ-излучением; инфракрасная (ИК) микроспектроскопия; хромато-масс-спектрометрия (ХМС).

Коротко рассмотрим возможности и ограничения последних двух методов при их применении для оценки эффективности извлечения адгезивов.

<sup>44</sup> *Marvelde M. Wax-Resin Lining...; Heydenreich G. Removal of a wax-resin lining and colour changes...; Froment E. M. The consequences of wax-resin linings for the present appearance and conservation...*

ИК-спектроскопия является эффективным и экспрессным методом идентификации как неорганических (многие пигменты, наполнители грунтов и мастиковок), так и органических соединений (связующее вещество, покровные лаки (в том числе синтетические), клей и др.), составляющих живописный слой произведения. Дифференциация разных классов веществ (воска, природные и синтетические смолы, масла, белки и др.) проводится по набору характеристических частот колебаний в ИК-спектре. Например, для идентификации пчелиного воска и природных смол, входящих в состав адгезивов, в первую очередь проверяют наличие или отсутствие поглощения в области  $1737\text{ см}^{-1}$  и  $1700\text{--}1710\text{ см}^{-1}$  соответственно (рис. 13).

К достоинствам хромато-масс-спектральных методов следует отнести возможность идентифицировать точный состав органических соединений даже в сложных многокомпонентных смесях.

В настоящей работе была реализована методика идентификации воска в структуре холста методом ХМС, которая основывается на способах пробоподготовки и методиках анализа связующих веществ красочного слоя произведений живописи. Для оценки возможностей этого метода был проанализирован образец холста с нанесенным на него воском. Анализ был выполнен методом газовой хромато-масс-спектрометрии (хромато-масс-спектрометрическая система «Маэстро-аМС», Россия) ведущим специалистом по масс-спектрометрии отдела исследований и разработок компании «Сайтегра», канд. биол. наук Д. А. Колунтаевым. На хроматограмме образца холста с воском хорошо фиксируются сигналы углеводов, характеризующих присутствие воска (рис. 14).

Несмотря на получаемые методами ХМС и ИК-микроспектроскопии результаты, позволяющие проводить качественную идентификацию воско-смоляных адгезивов в структуре холста, эти методы при их использовании в обычных режимах не позволяют получить информацию о полноте извлечения воска. Существуют методики ИК-микроспектроскопии, позволяющие выполнять картирование по определенным частотам колебаний и таким образом получать картину распределения вещества в пробе, однако это требует большого количества времени. Метод ХМС, который также относится к количественным методам, для проведения точных измерений по содержанию адгезивов в структуре холста требует специальной пробоподготовки и построения калибровочной кривой. Кроме того, для выполнения данной операции требуется гораздо меньший объем (размер) образца, например  $1\times 1\text{ см}$ , а не  $10\times 10\text{ см}$ . Уменьшение размера модельных образцов может привести к искажению реальной картины по удалению адгезивов по нескольким причинам:

- 1) во-первых, затруднительно проводить реставрационные манипуляции на столь малых образцах;
- 2) во-вторых, результаты исследований образца малого размера, оторванного/отрезанного от более крупного модельного образца, в рамках данной работы не могут считаться усредненными по всему образцу, поскольку нанесение воско-смоляных составов, а также их удаление различными методами может происходить неравномерно.

Таким образом, для мониторинга процесса извлечения адгезивов из тканой основы изготовленных модельных образцов были применены методы качественной и количественной оценки эффективности, рассмотренные в начале данного раздела.

#### 4.1.1. Количественный анализ. Измерение массы образца

В данном исследовании проводили определение изменения массы модельных образцов, а не сорбирующих материалов, так как часть методик не подразумевает возможности взвесить адсорбирующий материал (например, компрессы из гидроксипропилцеллюлозы).

Все изготовленные опытные образцы были взвешены до пропитки восковыми и воско-смоляными адгезивами. Интересно отметить, что вес образцов довольно значительно колебался ( $\pm 2$  г), хотя в процессе их изготовления даже при внимательном осмотре неравномерность нанесения грунта и красочного слоя не была заметна. Как уже упоминалось в начале раздела 3.3, для апробации каждой из методик было отобрано по три накраски (в сумме получалось по шесть образцов на каждую методику: три образца с клеemelовым грунтом и три — с масляным). Для удобства в дальнейшей работе они группировались таким образом, чтобы вес образцов с одним типом грунта для каждой серии экспериментов был идентичен ( $\pm 0,01$  г). Второе взвешивание образцов проводилось после их пропитки восковыми составами и третье (итоговое) — после применения методик по извлечению адгезивов.

Таким образом, путем вычислений были получены данные о количестве воска и воско-смоляной мастики, которые попали в структуру образца, а затем были удалены из нее. За показатель эффективности методик был принят процент извлеченного из холста адгезива. Результаты измерений приведены в табл. 3 и 4.

Измерение изменения массы образцов показало, что наиболее эффективной является методика вытяжки адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола. Для всех типов образцов и пропиток ее показатель составил выше 90%. Вторым по результативности стал метод нагрева. Интересно отметить, что он оказался особенно эффективен для образцов, пропитанных воско-смоляной мастикой (70–82%), что противоречит результатам, полученным исследователями проекта MolArt. На пропитанных чистым воском образцах он также показал хороший результат (65–75%).

Применение пасты из аэросила показало примерно одинаковую результативность для всех типов образцов. Показатель эффективности данного способа составил примерно 55–68%. Однако тут стоит отметить, что полученные значения эффективности на самом деле являются заниженными, так как по результатам качественного анализа (см. раздел 4.1.2) видно, что аэросил не был полностью удален из структуры холста. Следовательно, величины масс образцов после применения данной методики содержат в себе также массу оставшегося в фактуре холста аэросила.

Примерно в том же диапазоне находятся показатели удаления воскодержащих адгезивов методом промывки очищенным бензином (50–70%).

По итогам оценки экспериментальной работы при помощи измерения массы образцов наименее эффективной оказалась методика с применением геля из гидроксипропилцеллюлозы и смеси растворителей. Образцы, пропитанные воско-смоляной мастикой, удалось очистить от адгезива на 45–65%, а пропитку чистым воском удалось ослабить только на 30–35%.

Также интересно отметить, что, несмотря на первоначальные предположения авторов, в результате экспериментальных работ так и не были выявлены

различия в экстрагировании воска из образцов, выполненных на разных грунтах. По крайней мере те количественные и качественные методы анализа, которые использовались в данной научной теме, не позволили идентифицировать какие-либо систематические различия.

Таблица 3

### Результаты расчета эффективности различных методик при извлечении воска

ВОСК								
Масляный грунт								
Наименование методики	№ образца	$M_{ч.х}$	$M_{х.с адг.}$	$M_{адг} = \frac{M_{х.с адг.}}{M_{ч.х}}$	$M_{обр.х}$	$\frac{M_{извл. адг}}{M_{обр.х}} = \frac{M_{х.с адг.}}{M_{обр.х}}$	% извл. адг.	Эффективность методики (в %)
Метод нагрева	2	6,13	7,34	1,21	6,48	0,86	71,1	~65–70
	8	6,13	7,30	1,17	6,54	0,76	64,9	
	21	6,13	7,30	1,17	6,48	0,82	70,1	
Применение пасты из аэросила	5	6,17	7,39	1,22	6,61	0,78	63,9	~55–65
	16	6,18	7,40	1,22	6,71	0,69	56,6	
	23	6,18	7,43	1,25	6,69	0,74	59,2	
Вытяжка адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола	66	6,27	7,54	1,27	6,41	1,13	89,0	~90–95
	75	6,27	7,36	1,09	6,36	1,00	91,7	
	87	6,27	7,35	1,08	6,32	1,03	95,4	
Компрессы из гидроксипропил-целлюлозы	1	6,12	7,40	1,28	6,95	0,45	35,2	~30–35
	14	6,12	7,23	1,11	6,84	0,39	35,1	
	24	6,12	7,30	1,18	6,94	0,36	30,5	
Промывка очищенным бензином	74	6,24	7,39	1,15	6,79	0,60	52,2	~50–60
	83	6,24	7,28	1,04	6,64	0,64	61,5	
	109	6,24	7,45	1,21	6,81	0,64	52,9	
Клеемеловой грунт								
Метод нагрева	1	5,94	7,14	1,20	6,28	0,86	71,7	~70–75
	9	5,94	7,12	1,18	6,25	0,87	73,7	
	86	5,94	7,14	1,20	6,24	0,90	75,0	
Применение пасты из аэросила	3	6,10	7,34	1,24	6,66	0,68	54,8	~55–65
	5	6,09	7,54	1,45	6,61	0,93	64,1	
	21	6,09	7,50	1,41	6,70	0,80	56,7	
Вытяжка адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола	95	6,25	7,64	1,39	6,38	1,26	90,6	~90–93
	106	6,25	7,39	1,14	6,33	1,06	93,0	
	109	6,25	7,63	1,38	6,36	1,27	92,0	
Компрессы из гидроксипропил-целлюлозы	6	6,26	7,42	1,16	7,06	0,36	31,0	~30–35
	160	6,25	7,59	1,34	7,12	0,47	35,1	
	169	6,26	7,45	1,19	7,08	0,37	31,1	
Промывка очищенным бензином	15	6,03	7,30	1,27	6,55	0,75	59,1	~60–65
	22	6,03	7,44	1,41	6,50	0,94	66,7	
	54	6,02	7,36	1,34	6,57	0,79	59,0	



Таблица 4

**Результаты расчета эффективности различных методик  
при извлечении воско-смоляного состава**

ВОСКО-СМОЛЯНАЯ МАСТИКА								
Масляный грунт								
Наименование методики	№ образца	$M_{ч.х}$	$M_{х.с адг}$	$M_{адг} = \frac{M_{х.с адг}}{M_{ч.х}}$	$M_{обр.х}$	$M_{извл. адг} = \frac{M_{х.с адг}}{M_{обр.х}}$	% извл. адг.	Эффективность методики (в %)
Метод нагрева	3	6,14	7,72	1,58	6,54	1,18	74,7	~75–80
	19	6,14	7,77	1,63	6,52	1,25	76,7	
	22	6,14	7,95	1,81	6,51	1,44	79,6	
Применение пасты из аэросила	4	6,11	7,58	1,47	6,73	0,85	57,8	~57–68
	9	6,10	7,55	1,45	6,56	0,99	68,3	
	10	6,11	7,50	1,39	6,57	0,93	66,9	
Вытяжка адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола	7	6,19	7,74	1,55	6,25	1,49	96,1	~93–96
	17	6,19	7,70	1,51	6,29	1,41	93,4	
	108	6,20	7,75	1,55	6,27	1,48	95,5	
Компрессы из гидрок-сипропилцеллюлозы	13	6,09	7,65	1,56	6,93	0,72	46,2	~45–55
	28	6,09	7,78	1,69	6,86	0,92	54,4	
	18	6,10	7,81	1,71	6,95	0,86	50,3	
Промывка очищенным бензином	6	6,16	7,85	1,69	6,67	1,18	69,8	~60–70
	11	6,16	7,67	1,51	6,74	0,93	61,6	
	12	6,16	7,93	1,77	6,67	1,26	71,2	
Клеемеловой грунт								
Метод нагрева	11	5,96	7,72	1,76	6,28	1,44	81,8	~80–82
	23	5,96	7,89	1,93	6,33	1,56	80,8	
	34	5,96	7,87	1,91	6,31	1,56	81,7	
Применение пасты из аэросила	74	6,21	8,13	1,92	6,87	1,26	65,6	~63–66
	10	6,20	8,13	1,93	6,91	1,22	63,2	
	172	6,20	7,87	1,67	6,77	1,10	65,9	
Вытяжка адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола	103	5,89	7,83	1,94	6,10	1,73	89,2	~90–92
	127	5,89	7,70	1,81	6,04	1,66	91,7	
	30	5,89	7,50	1,61	6,03	1,47	91,3	
Компрессы из гидрок-сипропилцеллюлозы	7	6,47	8,44	1,97	7,14	1,30	66,0	~45–65
	43	6,46	8,01	1,55	7,33	0,68	43,9	
	75	6,46	7,99	1,53	7,17	0,82	53,6	
Промывка очищенным бензином	73	6,23	7,81	1,58	6,90	0,91	57,6	~56–62
	76	6,22	7,71	1,49	6,87	0,84	56,4	
	111	6,22	7,90	1,68	6,86	1,04	61,9	

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

$M_{\text{ч.х}}$  — масса чистого холста (в граммах);

$M_{\text{х. с адг}}$  — масса холста после нанесения адгезива;

$M_{\text{адг}}$  — масса нанесенного адгезива;

$M_{\text{обр.х}}$  — масса холста после обработки соответствующей методикой;

$M_{\text{извл.адг}}$  — масса извлеченного адгезива;

% извл. адг — процент извлеченного из холста адгезива.

#### 4.1.2. Качественный анализ. Исследование в видимом и ультрафиолетовом диапазонах излучения. Сканирующая электронная микроскопия

Как было указано в разделе 4.1, для качественной оценки результативности методик извлечения восковых и воско-смоляных адгезивов были выбраны физико-оптические методы (съемка общих видов образцов в видимом и ультрафиолетовом диапазонах излучения, макросъемка поверхности холста), а также метод сканирующей электронной микроскопии.

Для съемки в видимом свете и ультрафиолете было использовано следующее оборудование:

- фотоаппарат Nikon D850 45,7 Мп;
- объектив Nikon 60 mm f/2.8D AF Micro-Nikkor;
- макрокольцо — 36 mm.

Исследования образцов методом электронной микроскопии проводились на настольном сканирующем электронном микроскопе Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75 (Bruker).

Фотофиксация опытных образцов осуществлялась на всех этапах работы над научной темой: после изготовления, пропитки восковыми составами и мероприятий по их извлечению.

Из всех представленных видов съемки исследование поверхности холста в ультрафиолетовом излучении оказалось наименее информативным. Это обусловлено очень низкой люминесценцией веществ, входящих в состав адгезивов. Обработанные по различным методикам образцы выглядят практически идентично, что не позволяет сделать выводов об эффективности разных способов очистки холста. Также стоит отметить, что неравномерность извлечения восковых адгезивов в ультрафиолетовых лучах совершенно незаметна даже на тех образцах, где она прекрасно просматривается в видимом свете (например, в случае применения компрессов из гидроксипропилцеллюлозы).

Кроме образцов, была проведена съемка листов фильтровальной бумаги (рис. 15) и ткани Evolon CR (рис. 16), которые использовались для вытяжки адгезивов на столе низкого давления. В этом случае фотосъемка в ультрафиолетовом диапазоне позволила наглядно увидеть степень равномерности извлечения восковых композиций. На фильтровальной бумаге (использовавшейся вместе с компрессами из гидроксипропилцеллюлозы) экстрагированный воск почти не виден, а следы от воско-смоляной мастики хорошо заметны только на отдельных фрагментах. Визуально не всегда можно отличить участки листа, где находились образцы с разной пропиткой. Это дополняет визуальное исследование самих образцов, обработанных по данной методике, на которых просматриваются участки с оставшимся в фактуре холста клеевым составом.

На листе Evolon CR, напротив, видно, что экстрагирование адгезивов произошло равномерно, можно легко отличить участки, на которых располагались образцы, пропитанные чистым воском и его смесью со смолой. По насыщенности окраски листа Evolon CR также можно определить, что этот способ позволил извлечь значительное количество адгезива из опытных образцов.

На изображениях, полученных с помощью электронного микроскопа, можно более детально увидеть структуру холста, переплетение волокон, их морфологию и сделать выводы не только об эффективности примененных методик, но также и о воздействии используемых растворителей на тканую основу (рис. 17–22).

Полученные снимки хорошо согласуются с результатами количественных измерений. Действительно, применение методики с использованием абсорбирующей ткани Evolon CR, показавшей наилучшие результаты, практически полностью возвращает холсту его первоначальное состояние.

Снимки образцов после извлечения восковых составов методом нагрева также демонстрируют положительный эффект. Однако при детальном рассмотрении можно увидеть, что в этом случае волокна холста более «склеены».

Промывка очищенным бензином позволяет удалить более значительную часть воска и воско-смоляной мастики, в отличие от действия компрессов из гидроксипропилцеллюлозы, которые, как видно на снимках и из результатов количественного анализа, оказались наименее эффективными.

Оценить действие пасты на основе аэросила по извлечению укрепляющих составов затруднительно из-за наличия неудалившихся остатков в структуре холста, о чем свидетельствуют результаты, полученные с помощью приставки энергодисперсионного рентгеновского микроанализа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Извлечение восковых адгезивов из структуры картин на тканых основах является довольно редким, но в то же время очень трудоемким и кропотливым процессом в арсенале реставраторов, требующим большого внимания и специальных знаний, которые научный коллектив авторов постарался расширить в этом исследовании.

В рамках данной научной работы были рассмотрены известные методики удаления восковых и воско-смоляных адгезивов из структуры произведений станковой масляной живописи. Они в разной степени опираются на три способа воздействия на картины: теплом, растворителями и сорбирующими материалами. Однако при наличии общих принципов действия существует и ряд важных различий в температуре нагрева, использовании разных сорбентов, растворителей, времени их экспозиции и способах доставки к рабочему участку. Это затрудняет объективное сравнение изученных методик по эффективности.

Экспериментальная работа, проведенная в ходе этой научной темы, и исследование опытных образцов отдельными качественными и количественными методами позволяют сделать лишь предварительные выводы. Опираясь на полученные данные, возможно заключить, что наиболее результативными являются две методики — самая современная (вытяжка адгезива на Evolon CR с помощью вакуумного стола) и самая традиционная (метод нагрева).

Однако для получения более полных сведений целесообразно продолжить исследования, постаравшись по возможности унифицировать исследуемые способы извлечения восковых составов хотя бы по некоторым показателям (например, по времени экспозиции и температуре воздействия на образцы). Кроме того, в завершающемся исследовании авторами был сделан акцент на изучение тканых основ, пропитанных воском и воско-смоляными композициями, хотя известно, что, проникая в структуру живописи, данный вид адгезивов воздействует также и на грунт, и на красочный слой. Более того, изменение цвета этих слоев произведения также может выступить в качестве важного показателя результативности работы методик по удалению воска.

Продолжение исследований по проблеме извлечения восковых композиций из структуры произведений живописи позволит не только увеличить знания об обратимости реставрационных материалов, но и более эффективно выполнять консервацию произведений станковой масляной живописи из Музейного фонда Российской Федерации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. ГОСТ 12026-76. Бумага фильтрованная лабораторная. Технические условия = Laboratory filter paper. Specifications : государственный стандарт Союза ССР : утвержден и введен в действие Постановлением Государственного комитета стандартов СССР от 2 декабря 1976 г. № 2693 : введен впервые : дата введения 1978-01-01 / разработан и внесен Министерством лесной промышленности СССР. — Москва : Изд-во стандартов, 1991. — 7 с.
2. Карасева В. Н. Укрепление красочного слоя грунта воскосмоляными мастиками // Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства : метод. пособие : сб. статей / общая ред. академика И. Э. Грабаря ; Министерство культуры РСФСР, Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская имени И. Э. Грабаря. — Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. — С. 27–28.
3. Киреева В. Н., Чуракова М. С. Методика удаления смол и масляных пятен с тканых основ при помощи вспененной двуокиси кремния // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. — 2004. — № 27 (57). — URL: <https://www.gosniir.ru/files/62be0cd4-5394-4e5c-a488-9bf3d212e1ef.epub> (дата обращения: 16.04.2020).
4. Реставрационные материалы : курс лекций / Т. С. Федосеева, О. Н. Беляевская, В. И. Гордюшина и др. ; ответственный редактор: Е. Л. Малачевская ; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. — Москва : Индрик, 2016. — 231 с.
5. Реставрация произведений станковой масляной живописи : учеб. пособие для сред. худож. заведений / И. П. Горин, И. П. Суворов, З. В. Черкасова и др. ; науч. ред. И. П. Горин и З. В. Черкасова ; Министерство культуры СССР, Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. — Москва : Искусство, 1977. — 223 с.
6. Реставрация станковой масляной живописи (основные методы) / составители И. М. Тихомирова, Е. Ю. Иванова, А. В. Петрунин, В. П. Титов ; Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря. — Москва, 1977.
7. Чуракова М. С., Юровецкая А. В. От консервации к реконструкции. Возвращение экспозиционного состояния портретам кисти Ф. С. Рокотова из Государственного исторического музея // Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений живописи, выполненных в смешанной технике : материалы VI Международного науч.-практ. семинара / Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. — Омск : Компаньон ООО «Абсолют», 2020. — С. 46–54.

8. Юровецкая А. В., Юровецкая Е. В. Опыт повторных реставраций произведений станковой масляной живописи, укрепленной ранее восковыми составами // Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия : материалы IV Международной науч.-практ. конф. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; науч. ред. Ю. Г. Бобров. — СПб. : С.-Петерб. Акад. художеств, 2021. — С. 164–170.
9. AEROSIL® — Fumed silica. Technical overview. Evonik Industries. — URL: <https://www.silica-specialist.com/product/aerosil/downloads/technical-overview-aerosil-fumed-silica-en.pdf> (дата обращения: 28.07.2020).
10. Baer N. S., Kunz N. L. The lining of paintings — 1900 to 1975: an annotated bibliography // AATA Abstracts. — 1977. — Vol. 14 (1). — P. 181–243.
11. Berger G., Zeliger H. Detrimental and irreversible effects of wax impregnation on easel paintings // ICOM Committee for Conservation, 4th triennial meeting in Venice : Preprints / The International Council of Museums. — Rotterdam : Bouwcentrum (Impr.), 1975. — Paper Number 75/11/2-10.
12. Dijekma D., Epley B. Wax extraction traction on a George Braque Still life // Conserving Canvas Symposium : Preprints / Yale University. — New Haven, 2019. — P. 36.
13. Froment E. M. The consequences of wax-resin linings for the present appearance and conservation of seventeenth century Netherlandish paintings on canvas ; PhD thesis ; University of Amsterdam. — Amsterdam, 2019. — URL: <https://hdl.handle.net/11245.1/38785f97-9204-4673-b047-2d9433577d46> (дата обращения 13.03.2021).
14. Heydenreich G. Removal of a wax-resin lining and colour changes: A case study // The Conservator. — 1994. — Vol. 18 (1). — P. 23–27.
15. Landgrebe B. Möglichkeiten zur Abnahme von Wachs-Harz-doublierungen // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. — 1988. — № 2. — P. 297–304.
16. Ly J., Liu C., Cushman M. Analysis of the efficacy of Evolon CR for the reduction of residual wax from the verso of paintings following the reversal of wax lining // Conserving Canvas Symposium : Preprints / Yale University. — New Haven, 2019. — P. 43.
17. Marvelde M. How Dutch is ‘the Dutch Method’? A History of Wax-resin Lining in its International Context // Past Practice — Future Prospects / The British Museum Occasional Paper ; ed. by A. Oddy and S. Smith. — London : British Museum, 2001. — P. 143–149.
18. Marvelde M. Wax-Resin Lining // Conservation of Easel Paintings: Principles and Practice ; ed. by J. H. Stoner and R. A. Rushfield. — London and New York : Routledge, 2012. — P. 424–433.
19. Nicolaus K. The Restoration of Paintings / ed. by C. Westphal ; translated by J. Hayward et al. — Cologne : Konemann, 1999. — P. 422.
20. Schaible V., Wülfert S. Das Märchen vom Wachs Harz: Ein Bericht über frühe Untersuchungen zur (Un-) Beständigkeit von Wachs-Harzgemischen // Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. — 1992. — Vol. 6 (2). — P. 241–243.
21. Smelt S., Noble P., Tauber G. et al. Evolon: Its Use from a Scientific and Practical Conservation Perspective // 46th Annual Meeting in Houston : Abstract Book / American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2018. — P. 77.
22. Villers C., Percival-Prescott W. Lining Paintings: Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques. — London : Archetype, 2003. — P. 175.
23. Voronina M., Morozova E., Churakova M. Removing wax-resin residues from the structure of the canvas // Conserving Canvas Symposium : Preprints / Yale University. — New Haven, 2019. — P. 42.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

### **Рекомендации по извлечению воска и воско-смоляных мастик из структуры произведений масляной живописи на тканых основах**

Укрепление структуры картин на восковые и воско-смоляные адгезивы масово применялось в европейской и отечественной реставрационной практике с начала XIX в. до 1970-х гг. Кроме дублирования, данные виды клеевых составов применялись для устранения прорывов тканых основ, в том числе методом наложения заплат, а также, например, для мастиковок утрат красочного слоя.

Реставрационные операции, связанные с пропиткой произведений воском и воско-смоляными мастиками, до сих пор принято считать необратимыми. Однако в настоящее время существует ряд способов, помогающих извлечь значительную часть восковых композиций из структуры картин. Подбор данных методик осуществлен путем проведения экспериментальных работ в рамках НИР по теме «Исследование эффективности реставрационных методик по удалению восковых и воско-смоляных адгезивов из тканых основ произведений станковой масляной живописи».

В зависимости от объема воскового состава, внесенного в произведение живописи при предшествующей реставрации, может потребоваться локальное вмешательство или работа со всей поверхностью авторской основы. В обоих случаях перед проведением мероприятий необходимо убедиться в стабильном состоянии авторской живописи. При необходимости требуется провести укрепление или временное закрепление шелушений и вздутий красочного слоя.

Для устранения локального повреждения восковыми композициями (удаление заплаты небольшой площади, мастиковки) наиболее эффективной может быть методика с применением пасты из аэросила (вспененной двуокиси кремния). При работе с большой площадью повреждения (крупная заплата, сдублированные кромки, дублирование, общее укрепление красочного слоя) рекомендуется применение методики по вытяжке адгезива на Evolon CR с помощью стола низкого давления.

#### ***Порядок проведения операций***

**ПРИМЕНЕНИЕ ПАСТЫ ИЗ АЭРОСИЛА (для локальных повреждений).**

Произведение находится на рабочем подрамнике, растянутое на крафтовых полях оборотной стороной вверх. Красочный слой картины заклеен профилактической заклеивкой.

Для приготовления пасты аэросил смешивается с растворителем до образования однородной полупрозрачной пасты. Для удаления воскового адгезива необходимо выбрать растворитель из числа нефтяных ароматических углеводородов и терпенов (возможно использовать смесь). Для воско-смоляных мастик потребуется состав, включающий в себя часть указанных выше растворителей и часть этилового спирта. Полученная паста с помощью шпателя локально наносится на рабочий участок (его размер не должен превышать 10×15 см).

Участок с нанесенной пастой накрывается целлофаном для замедления испарения растворителей и улучшения их действия на извлекаемый адгезив. Для улучшения реакции обрабатываемый участок тканой основы можно про-

гладить через фторопластовую пленку утюгом или термошпателем с температурой 40–50 °С. Время экспозиции адсорбирования выбирается опытным путем. Паста из вспененной двуокиси кремния считается полностью насыщенной смолой и воском, если достигла окраски, идентичной нижележащего загрязнения. Затем целлофан снимается, чтобы растворитель испарился. Растворитель считается удаленным из пасты, если она теряет свою прозрачность. Затем высохший слой пасты сметается (удаляется) с поверхности холста щетинной кистью. Для более тщательного удаления остатков аэросила можно использовать музейный пылесос.

**ВЫТЯЖКА АДГЕЗИВА НА EVOLON CR С ПОМОЩЬЮ ВАКУУМНОГО СТОЛА** (для устранения повреждений тканых основ воском на большой площади).

Операция проводится на столе низкого давления с подогревом. На поверхность стола укладывается лист Hollytex, следом два листа ткани Evolon CR, нижний из которых оставляется сухим, а верхний пропитывается ксилолом в соотношении, равном двум массам сухого листа Evolon CR. Затем на столе низкого давления размещается произведение красочным слоем вверх и закрывается слоем пленки Dartek.

Первые 15 минут вакуумный стол должен работать с температурой 46–60 °С и давлением 2 мбар. Затем на поверхность живописи помещается еще один слой ткани Evolon CR, смоченный деароматизированным уайт-спиритом, давление на вакуумном столе увеличивается до 7 мбар. Еще через 20 минут необходимо заменить нижний сухой слой Evolon CR и оставить картину в таком положении еще на 20 минут. На последнем этапе процесса удаляется верхний слой пленки Dartek и лист Evolon CR, пропитанный уайт-спиритом. Затем произведение остается с нагревом и под давлением еще на протяжении 30–50 минут.

Выполнение данных операций позволит извлечь из тканой основы картины значительную часть воскового или воско-смоляного состава (в среднем от 60 до 90 %), что впоследствии позволит применить для повторной технической консервации картины даже натуральные водные клеи.



Рис. 1. Доклад об извлечении воско-смоляной мастики из картины Жоржа Брака на Симпозиуме по консервации холстов 2019



Рис. 2. Ф. С. Рокотов. Портрет Феодосии Наумовны Ржевской. Первая половина 1770-х гг., х., м., 74x58 см. Общий вид лицевой и оборотной стороны до реставрации





Рис. 3. Процесс удаления воска из структуры холста с помощью пасты из вспененной двуокиси кремния (аэросила)

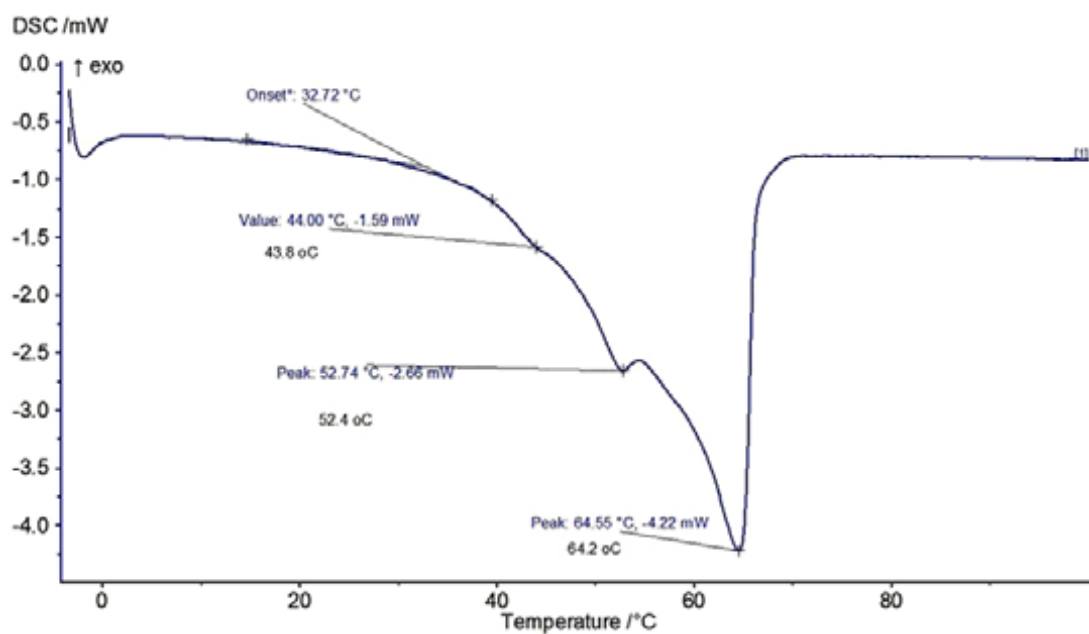


Рис. 4. Вид ДСК-кривой для образца воска (Kremer) (2 °C/мин, N<sub>2</sub>)



*Рис. 5. Подготовка к выполнению эксперимента на определение растворимости натурального воска*



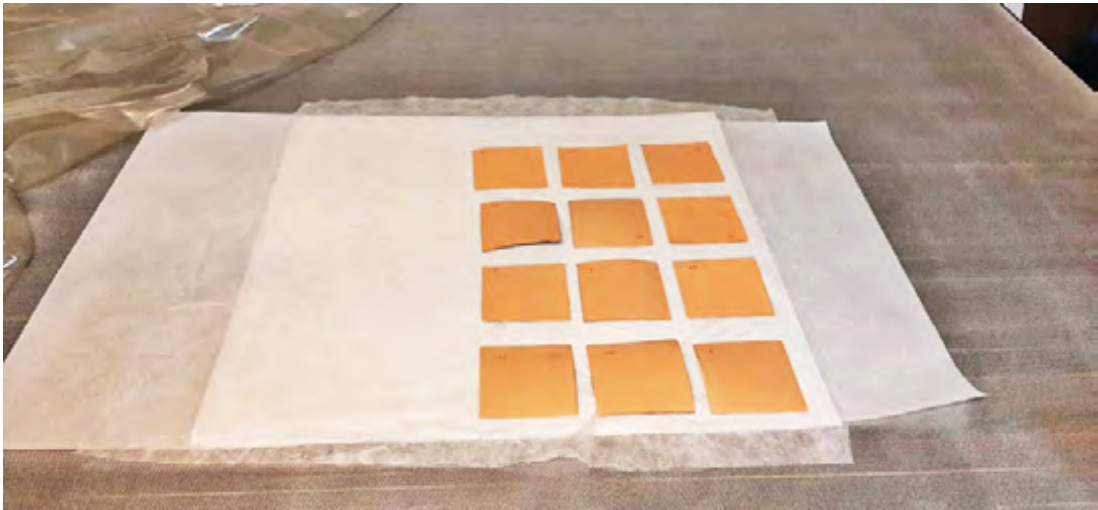
*Рис. 6. Извлечение воска методом нагрева*



*Рис. 7. Удаление воска путем промывки очищенным бензином*



*Рис. 8. Нанесение и удаление компрессов на основе Klucel M*



**Рис. 9.** Размещение опытных образцов на вакуумном столе после применения компрессов на основе Klucel M



**Рис. 10.** Нанесение пасты на основе аэросила на холст. Проглаживание образца утюгом после 15-минутной экспозиции



*Рис. 11. Процесс удаления сухого аэросила с адсорбированным воском с поверхности образца*



*Рис. 12. Пропитка ткани Evolon CR ксилолом и подготовка образцов для работы на столе низкого давления*

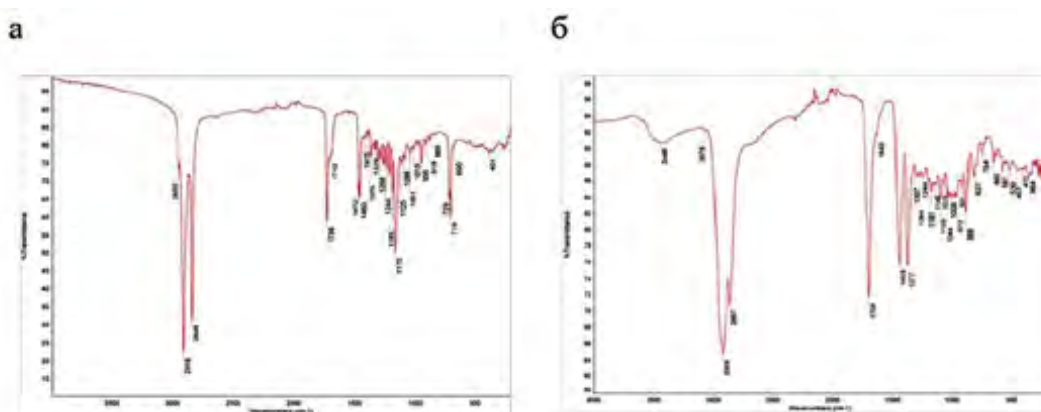


Рис. 13. ИК-спектры пчелиного воска (а) и даммаровой смолы (б), использующихся для приготовления воско-смоляных адгезивов<sup>45</sup>

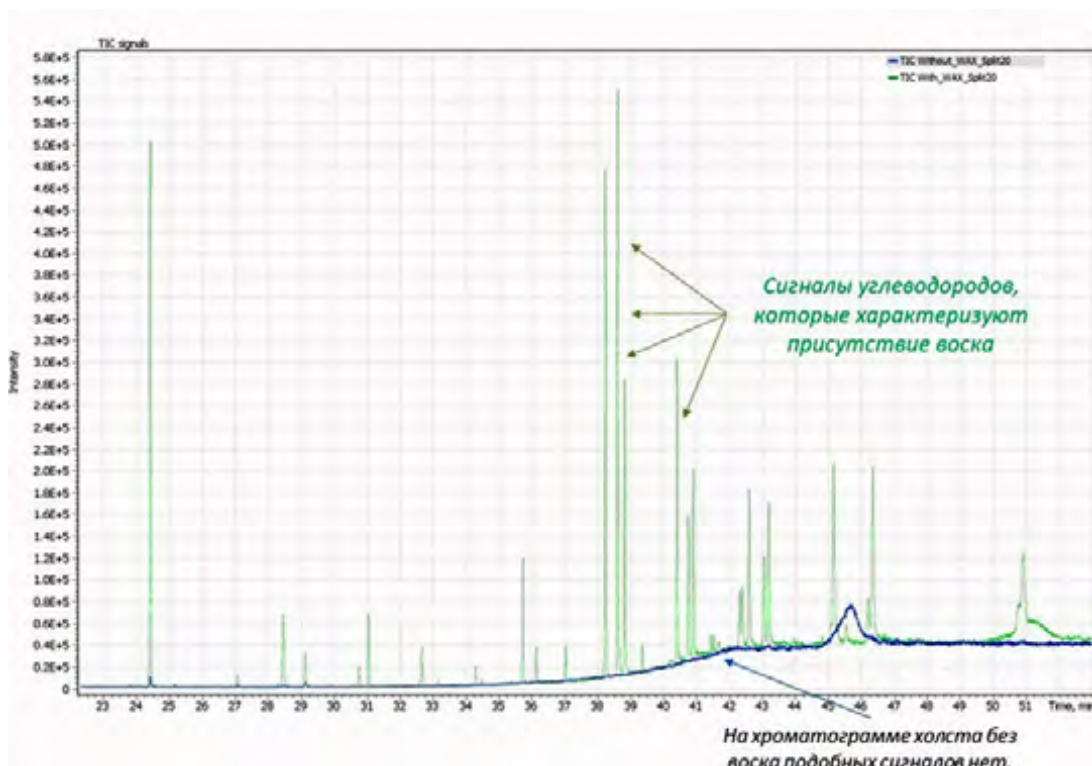
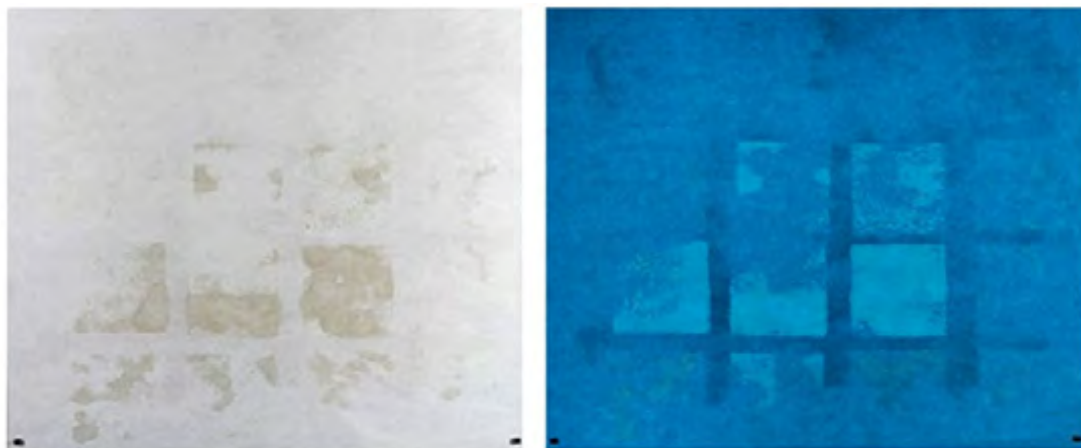
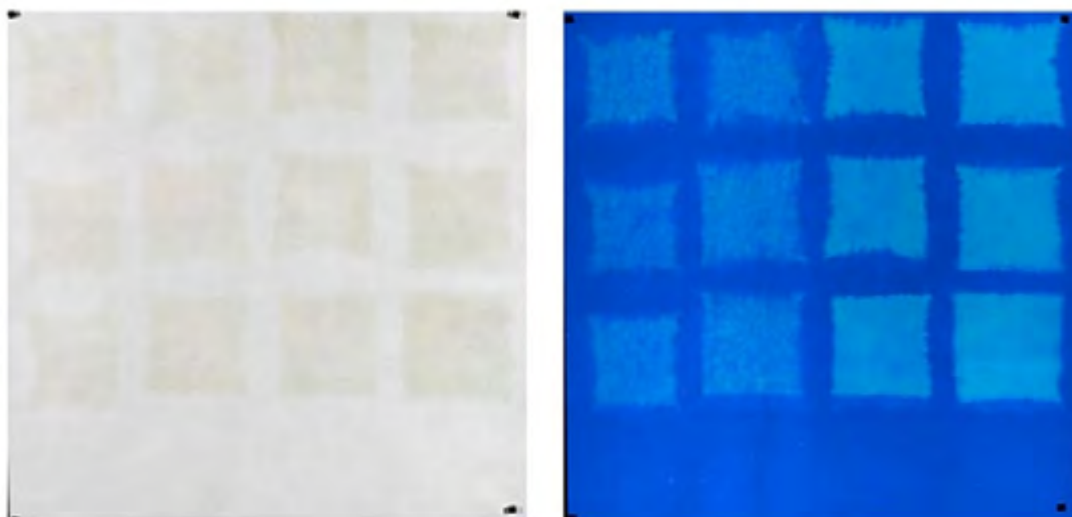


Рис. 14. Хроматограммы образцов чистого холста (синий) и холста, обработанного восковым укрепляющим составом (зеленый)

<sup>45</sup> Источник: <https://spectra.chem.ut.ee/>



**Рис. 15.** Лист фильтровальной бумаги, использовавшийся для вытяжки восковых адгезивов при помощи компрессов из гидроксипропилцеллюлозы на столе низкого давления. Фотофиксация в видимом и ультрафиолетовом диапазонах



**Рис 16.** Лист Evolon CR, использовавшийся для вытяжки восковых адгезивов на столе низкого давления. Фотофиксация в видимом и ультрафиолетовом диапазонах



**Рис 17.** Холст, пропитанный воско-смоляным адгезивом.  
Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста



**Рис. 18.** Удаление воско-смоляного состава методом нагрева.  
Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста



**Рис. 19.** Удаление воско-смоляного состава при помощи очищенного бензина.  
Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста





**Рис. 20.** Удаление воско-смоляного состава компрессами из гидроксипропилцеллюлозы. Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста



**Рис. 21.** Удаление воско-смоляного состава при помощи пасты из аэросила. Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста



**Рис. 22.** Удаление воско-смоляного состава на Evolon CR с помощью вакуумного стола. Макроснимок в видимом диапазоне и СЭМ-изображение структуры холста

---

## *Третья премия*

# ЯМСКАЯ СЛОБОДА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ РАЙОН ГОРОДА ТЮМЕНИ

---

*ВОЙТКЕВИЧ Наталья Андреевна*  
*Тюменский государственный институт культуры*

---

### ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** Исторические районы городов имеют важное историко-архитектурное наследие, являются составной частью общероссийской градостроительной практики и играют большую роль в понимании традиций и преемственности русской культуры. Исторический район города — территория, расположенная в рамках существующего города, на которой сохранены постройки, имеющие историческую, историко-археологическую и иную культурную ценность. Своеобразные природные ландшафты, этнографические, социальные условия придали Тюмени неповторимый облик, местами сохранившийся до наших дней. Город продолжает интенсивно развиваться, расти территориально. Исторические районы города Тюмени оказались окруженными со всех сторон новостройками.

Новые социально-экономические тенденции развития города привели к тому, что в 1990-е гг. градостроительный процесс сконцентрировался на реновации центра, а также началось уплотнение уже застроенных районов, в том числе исторических. Интенсивность этого процесса и несовершенство современного градостроительства сделали весьма реальной опасность утраты исторических районов города. Достопримечательные места исторических районов г. Тюмени находятся под угрозой потери своей ценности как материальных и культурных памятников конкретных исторических эпох. Этот процесс ускоряет ошибочное вторжение в исторические районы города, которые постепенно могут утратить свою уникальность.

Для сохранения исторических районов города необходимо предпринимать усилия по реставрации и консервации значимых объектов, находящихся на их территории. А также популяризировать среди местного населения и гостей города уникальность этих районов Тюмени.

В данной работе прослежена история формирования одного из исторических районов г. Тюмени — Ямской Слободы, и найдены способы освещения особенностей этого района города для населения.

**Объект исследования** — исторический район г. Тюмени — Ямская Слобода.

**Предмет исследования** — формирование и сохранение исторического района г. Тюмени — Ямской Слободы.

**Цель работы** — выявить особенности исторического района г. Тюмени — Ямской Слободы и предложить способы популяризации с целью его сохранения и передачи последующим поколениям.

В связи с поставленной целью необходимо решить следующие исследовательские задачи:

- 1) проанализировать историю Ямской Слободы;
- 2) изучить специфику застройки Ямской Слободы;
- 3) составить перечень выявленных, сохранившихся объектов, потенциально привлекательных для жителей и гостей города с точки зрения истории и эстетической составляющей;
- 4) сформировать способ популяризации Ямской Слободы в экскурсионном формате;
- 5) разработать маршрут и контрольный текст экскурсии «Ямская Слобода г. Тюмени».

**Научная новизна** работы определяется тем, что собран воедино и проанализирован материал по становлению, сохранению и популяризации исторического района города — Ямской Слободы.

## Глава 1 ИСТОРИЯ ЯМСКОЙ СЛОБОДЫ

### 1.1. Образование Ямской Слободы в Тюмени

С самого вхождения Сибири в состав Московского государства важнейшее экономическое значение стала играть пушнина. Местное коренное население сдавало пушнину (рухлядь) в государеву казну в качестве ясака (подати).

Создание, развитие и планирование застройки города связаны с общегосударственными ориентировками на развитие общества и оказывают влияние на все сферы жизни в стране и регионе. Тюмень долгое время развивалась медленнее, чем Тобольск. В Тобольске находился административный центр всей губернии, а Тюмень была в то время своего рода перевалочным пунктом. Выгодное географическое положение, в конце концов, сыграло на руку Тюмени.

Дорога в Сибирь начиналась в г. Чердынь. Далее следовала по реке Вишеру, поднималась до ее верховий, переходила в небольшой приток Велсу и достигала 800-метрового перевала. Преодолев его, путь переходил в бассейн реки Оби на верховье реки Лозьвы, по которой спускался в Тавду и Тобол.

Это был известный путь — Вишерско-Лозьвинский. Этой дорогой следовал отряд Василия Сукина и Ивана Мясного, так как этот путь был намного легче, чем тот, каким шел Ермак — через Уральские горы. Вишеро-Лозьвинский путь в Сибирь был сложным, болотистым, долгим. Царь Федор Иванович в 1595 г. приказал чердынскому воеводе В. Головину обустроить более короткую и удобную дорогу через Уральские горы с выходом на реку Туру<sup>1</sup>.

Для этой работы «были отряжены нарочитые люди сыщики». В этот же год Артемий Бабинов (посадский человек из села Верх-Яйва) нашел и спроектировал обустройство дороги, которая была в 8 раз короче прежней. Артемий Бабинов вместе со своим отрядом проложил эту дорогу. В честь него пошло название дороги — Бабиновская. Дорога сыграла важную роль в освоении Сибири. В течение

---

<sup>1</sup> Иваненко А. С. Четыре века Тюмени : очерки живой истории старинного сибирского города. — Тюмень : Радуга-Т, 2004. — С. 15–17.

двух веков Бабиновская дорога была единственным маршрутом, соединявшим европейскую часть России с Азией<sup>2</sup>.

По этой дороге из Тюмени в Архангельск перевозили пушнину и меха на экспорт. Дорога начиналась в г. Тюмени и шла на современный Ирбит — город в Свердловской области. До 1764 г. только по ней можно было добраться до Тюмени. Других официально разрешенных дорог в Сибирь не существовало до 1763 г. Дорогу эту называли по-разному: Новой Сибирской дорогой, Туринским, Краснополянским, Ирбитским трактами.

Для обслуживания сибирских трактовых дорог был издан указ в 1600 г. об устройстве ямов в Сибири. До этого времени доставка продовольствия была возложена на жителей, проживавших в окрестностях. Происхождение слов «ямъ» и «ямщикъ» идут от тюркских языков. «Дзямъ» переводится как «дорога», а «ямчи» — «проводник». Еще в XVI в. началось учреждение русских ямов в рамках «Ямского приказа» царя Михаила Федоровича. Заведовал этим приказом князь Пожарский. В Тюмени прежде русских ямщиков не было. Ямщицкой деятельностью занимались юртовские татары. В 1601 г. в Тюмень с европейской части России приехали 50 ямщиков для гоньбы по государственным заказам от Тюмени до Тобольска и Туринска. Ямщики — новая категория тюменских жителей, которая появляется в городе с начала XVII в.<sup>3</sup>

Изначально ямщики разместились на посаде в тюменской крепости. Ямщикам в крепости было тесно: лошади и повозки занимали много места, а еще нужно было где-то хранить сено и воду. Вдобавок сено часто горело, поэтому жители острога не были рады ямщикам. В 1605 г. ямщики попросили у царя Бориса Годунова разрешения основать собственное поселение за речкой Тюменкой. Так появилась Ямская Слобода, по названию которой позднее назовут главную улицу Дома Обороны — Ямскую. На противоположном берегу Тюменки ямщики основали постоянные дворы, построили конюшни, сеновалы, дровяники и колодцы. Место было оживленным, и район начал быстро расти: вскоре появились кузницы, пекарни, сапожные мастерские. Для бесперебойного экспорта пушнины в Сибири организовали первую ямскую службу — от Верхотурья до Тюмени.

Неоднократно в Тюмени был литератор и этнограф Ипполит Завалишин, он оставил в своих записках воспоминания о Тюмени как о городе с большим потенциалом: «торговым же сословием он первенствует, и что всего важнее, духом торгового сословия ушел далеко вперед против всех городов сибирских и очень многих русских»<sup>4</sup>.

## 1.2. Служба ямщиков

Ямщики селились по обочинам трактов. Так появились «ямы» — названия почтовых станций или селений, крестьяне которых промышляли ямщицким трудом. От одного яма до другого было ровно 40 верст. Именно такое расстояние

<sup>2</sup> Жученко Б. А. Тюмень архитектурная. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984. — С. 139–150.

<sup>3</sup> ГУТО ГАТО. СИФ. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. — СПб., 1898. — С. 782, 800.

<sup>4</sup> Гайдук М. Ю. Архитектурное наследие тюменского купечества // Наследие и современность. — 2021. — Т. 4, № 2. — С. 216–232.

русская «тройка» может мчаться не уставая. Ямская гоньба по сибирским разбитым дорогам была делом чрезвычайно трудным.

Ямщиной занимались в любую погоду и в любое время суток. Грязные разбитые болотистые дороги губили большое количество лошадей. Росло количество работы за счет того, что по мере освоения Сибири увеличивался поток служилых людей и чиновников и служба в ямской гоньбе становилась совсем невыносимой. 50 ямщиков, что основали Ямскую Слободу в Тюмени в начале XVII в., уже через несколько лет стали просить избавить их от этой службы; некоторые даже уходили самовольно, оставляя свои дворы и пашни. В 1624 г. здесь оставалось только 26 дворов. В итоге правительство освободило их от гоньбы и возложило эту обязанность на служилых захребетных татар. Но и эти 67 ямщиков тоже не выдержали каторжных условий работы. В 1630 г. было получено разрешение использовать для гоньбы посадских людей. Ямская гоньба до Тобольска, Туринска и в другие места стала постепенно налаживаться. Вскоре штат ямщиков достиг 100 человек. Людей на ямщицкую службу набрали из низших слоев населения и отвели им пахотные земли, а также увеличили жалование и освободили от налогов<sup>6</sup>. Ямщицкие повозки стали частью тюменского пейзажа. Купцов в Тюмени становилось все больше, а вместе с ними прирастало ямщицкое дело с трудолюбивыми крестьянскими лошадами, запряженными в розвальни зимой и в телеги летом.

Работники ямской гоньбы образовали вместе особую систему, в которой службу они несли по паям. На один пай ямщиков приходилось содержание трех лошадей, сани, седла, телеги, гребные суда для водного пути. Порой собственных ресурсов не хватало, и из-за этого нужно было нанимать посторонних людей, что выходило достаточно накладно<sup>5</sup>. Также ямщиков разоряла периодическая эпизоотия. Лошадей не хватало. Ямщики жили бедно.

В некоторые годы платили ямщикам товаром, который продать выгодно не представлялось возможным. В 1709 г. ямщики выбрали двух человек, чтобы просить у царя «об всяких... ямских... нуждах и о прибавке денежного жалования за скудность... и малолюдство и за многие разгоны»<sup>6</sup>. Позже, в 1713 г., ямщики снова обращались к царю с просьбой выделить из казенных денег: «С прошлых лет и поныне живем мы, рабы твои, на Тюмени в ямских охотниках и гоняем подводную гоньбу под всякими вашего величества делами при иных ямах... без остановки... а ныне мы, рабы твои, оскудали и одолжали и дошли самыя нищеты, к тому ж рогатым скотом и коньми опали... на наших пашнях хлеб не родился и вызяб, и от того наша братия многия ямщики в разные места разбрелись, а ныне от пожарного случая разорились без остатку», «за скудостью своею и самою нищетою заплатить нечем»<sup>7</sup>.

Со временем правительство увеличило жалование ямщиков, но объемы работы ямской гоньбы росли с большими темпами, и этого не хватало. На ямщиков были возложены разного вида службы, к примеру, почтовая доставка. В 1719 г. Сенат для казенных нужд указом учредил обыкновенную почту для всех знатных городов<sup>8</sup>. В связи с изданием этого указа начинается исследование почтовых отде-

<sup>5</sup> ГУТО ГАТО. СИФ. Копылов, Д. И., Князев В. Ю., Ретунский В. Ф. Тюмень. — Свердловск, 1986. — С. 21.

<sup>6</sup> ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3694. Л. 4.

<sup>7</sup> ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3694. Л. 29.

<sup>8</sup> ГУТО ГАТО. СИФ. Полное собрание законов Российской империи. — СПб., 1830. — Т. 5. — С. 696.

лений в Сибири. Выясняется, что в Тюмени почты нет, а отправлением почтовых подводов занимаются ямщики. Была установлена плата за почтовых лошадей: до Тобольска зимой — 2 руб., весной и осенью — 6–8 руб. Оплата труда ямщиков в первой половине XVII в. составляла 1300 руб. в год<sup>9</sup>.

В 1721 г. указом Петра I были установлены почтовые станы. В сторону Тобольска были установлены три лошади на стан, а в сторону Туринска — одна лошадь. Дистанция между станциями была около 40 верст. Почтовая служба долгое время славилась неразберихой. На местах чиновники пользовались положением — отправляли ямщиков по своим нуждам. Почтовые дела начали приходить в порядок во время правления Екатерины II: она в 1791 г. определила почтовый департамент в ведение Сенату, а управлением над ним назначила графа Безбородко. В это же время в г. Тобольске начинает свою деятельность почтовая контора, связующая центр и экспедиционную работу севера и востока России. В логистику отправления почты входит и г. Тюмень с ее ямской службой. Почтовый оборот возрастает с прибытием в Тобольскую губернию потока политических заключенных<sup>10</sup>.

Также в обязанности ямщиков начинает входить ночной караул на улицах города. Совмещать данную обязанность с ямской гоньбой не представлялась возможным, поэтому вместо ямщиков на ночной караул выходили их жены, а позже, по прошению ямщиков, они были освобождены от этого вида службы<sup>11</sup>. Ямщики Тюмени вынесли все тяготы, которые легли на них за счет географического положения и бюрократических перипетий. Во многом благодаря их труду, возможности удобной логистики с центром России Тюмень не остановилась на статусе «перевалочного пункта», а стала развиваться дальше в будущий крупный административный центр.

### 1.3. Застройка Ямской Слободы

Ямская Слобода с самого начала застраивалась регулярно. Несколько раз она горела, но всякий раз ее отстраивали в прежнем виде. План 1766 г. закрепил и узаконил планировку Слободы (рис. 1). Район города состоял из постоянных дворов, кузниц, сеновалов, конюшен, мастерских экипажников, шорников. Ямская Слобода была местом оживленным. Через нее проходило до тысячи ямщиков и до пяти тысяч лошадей за лето.

«Статистика утверждает, что в первые годы XVIII века в Тюмени проживало 1700 человек, из них 700 — ямщики и члены их семейств». Преобладало в Ямской Слободе в основном ямщицкое население. Во второй половине XVIII в., когда гости города ехали в Сибирь с европейской части России, добравшись до Тюмени, они въезжали на улицу Ямскую и им открывалась широкая панорама на город. Слобода была вся усеяна низкими одноэтажными домами, а над ними возвышались колокольни многочисленных церквей. Такой вид на наших сильно верующих предков производил неизгладимое впечатление. «Мужчины снимали шапки, крестились на колокольни, благодарили Бога за благополучное прибытие в Тюмень».

<sup>9</sup> ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3696А. Л. 1 об.

<sup>10</sup> ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3695. Л. 5.

<sup>11</sup> ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3700. Л. 4.

С одной стороны им открывался вид на комплекс храмов мужского Свято-Троицкого монастыря. Сначала на его месте стояла деревянная шатровая церковь, которая горела в конце XVII в. Затем, окруженный каменной оградой, был возведен кубический бесстолпный Троицкий собор, построенный в стиле украинского барокко в 1717 г., и крестообразная церковь Петра и Павла, над которой строительные работы были завершены в 1755 г.<sup>12</sup> Это одни из первых каменных строений, сохранившихся до наших дней в Сибири.

С другой стороны по улице Никольской стояла Никольская церковь, которая была заложена во второй половине XVIII в. Церковь стоит на одноименной улице. По улице Никольской (сейчас Луначарского) путь через Тюмень держали многие знатные и простые люди, где вместо гостиниц они останавливались в постоянных дворах. Писатель Н. В. Шелгунов, посетивший Тюмень в 1869 г., писал позже: «Гостиниц в нем нет, а есть постоянные дворы, рассчитаны на людей неприхотливых и непривычных к удобствам. В них есть и мебель, есть и кровати, но на мебели сидеть мученье, а на кроватях спать невозможно — голые доски с клопами. С человека за помещение и еду берется рубль за сутки. За этот рубль путешественник получает два раза в день самовар, к нему сливки, хлеб и затем обед и ужин... Хотя тюменцы и выдают свои булки и сухари за хлеб, но это происходит часто по неведению...»<sup>13</sup>.

Улице Никольской уже более 400 лет. Она появилась во время основания Ямской Слободы (в начале XVII в.). Сказать что-то определенное об изначальном виде улице сложно, так как первые планы застройки были утрачены. На плане 1766 г. Никольская обозначена на том самом месте, где находится и по сей день. Длина ее была в то время всего лишь три квартала.

Сейчас Луначарского — тупиковая улица, но так было не всегда. На картах начала XX в. она переходила в Туринский тракт. Луначарского до сих пор является гостевой улицей г. Тюмени. Раньше по ней с европейской части страны заезжали в город торговые подводы, следовали брички с путешественниками, гостями нашего города, а сейчас люди по ней въезжают в город, когда едут из аэропорта Рошино. Во время дорожных работ в 2020 г. на перекрестке с улицей Казанской на Луначарского была замечена булыжная мостовая. По улицам Никольской и Ямской стояли пробки. Без хорошего дорожного трафика не было бы работы у ямщиков. Все путешественники неоднократно подмечали, что гостевая улица Тюмени сильно разбита, вся в грязи. Отчего и пошли легенды об утонувших лошадях в тюменской дорожной грязи.

Кроме путешественников и торговых повозок, через Ямскую Слободу путь держали ссыльные. В середине XVIII в. в Сибирь стали ссылать преступников. А к середине XIX в. по Московско-Сибирской дороге через Тюмень прошло уже 356 227 человек. Сначала «Приказ о ссыльных» располагался в Тобольске, а с 1869 г. он начал работать в Тюмени в районе Ямской Слободы по адресу: ул. Никольская, 18 (ул. Луначарского)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Иваненко А. С. Четыре века Тюмени : очерки живой истории старинного сибирского города. — Тюмень : Радуга-Т, 2004. — С. 24–28.

<sup>13</sup> Иваненко А. С. Прогулки по Тюмени. — 3-е изд., перераб. — Тюмень : Слово, 2006. — С. 309.

<sup>14</sup> РУТИ-shestvuy, Тюмень, как пересылка для осужденных преступников [Электронный ресурс]. — URL: <http://safe-rgs.ru/914-tyumen-kak-peresyilka-dlya-osuzhdennyh-prestupnikov.html> (дата обращения: 02.04.2022).

Постепенно улица начала освобождаться от ямщицкого населения. На Никольской стали располагаться дома чиновников, мещан, купцов, различные предприятия и государственные учреждения. На месте, где теперь стоит архитектурно-строительная академия, в начале XX в. находилась гостиница Железнова и чаеразвесочное заведение «Преемник А. Губкина А. Кузнецов и К°». На станции ямщик отдыхал, а лошадей ему меняли. За 5 км был уже слышен звон волдайских колокольчиков, поэтому чай ставили заранее. Среди странствующих по Сибирскому тракту был очень популярен чайный напиток. Ямщики, торговые и служилые люди могли остановиться в Ямской Слободе и отведать настоящий китайский чай, ожидая смены лошадей<sup>15</sup>.

Другие тюменские чаоторговцы — Колокольниковы в районе Ямской Слободы построили учебные заведения. В одном из них размещалась частная школа. Это здание сохранилось и находится по адресу: ул. Луначарского, 14. Городским архитектором К. П. Чакиным был разработан проект кирпичного двухэтажного здания частной школы с рациональной организацией П-образного плана, включающий вестибюль, парадную лестницу, гардероб, столовую, буфет, мужскую и женскую уборную. Второй этаж занимали четыре класса, рекреационный зал и учительская. Внешнее убранство здания оформлено в стиле рационального модерна.

Учебная деятельность в частной школе, построенной на средства Торгового дома Колокольниковых, началась в 1911 г. На попечении супругов Колокольниковых было 180 учеников. Дети из крестьянских и мещанских семей получали образование бесплатно: им выдавали учебники, канцелярию, форму. Мария Николаевна Колокольникова по различным праздникам от себя дарила детям подарки. Дети из состоятельных семей учились в школе за счет своих родителей. За 4 года обучения ребята могли научиться чтению, арифметике и прописи.

В советские годы в здании располагалась семилетняя школа, и до сегодняшнего дня там продолжается учебная деятельность в рамках общеобразовательной школы № 2. Здание является памятником архитектуры местного значения.

Еще одно учебное заведение, появившееся благодаря семье Колокольниковых, — это первое коммерческое училище, располагающееся также в районе Ямской Слободы по адресу: ул. Луначарского, 2. Авторство проекта Коммерческого училища Колокольниковых не установлено. Но есть несколько версий, одна из которых принадлежит исследователям-архитекторам С. П. Заварихиной и Б. А. Жученко: автором являлся В. К. Олтаржевский, его проект здания получил золотую медаль на Парижской выставке. Исследователь Л. А. Типикина считает, что автором проекта был И. И. Рербергу.

Трехэтажное училище построили в 1914 г. на месте бывшей гостиницы Железнова и чаеразвесочного заведения Кузнецова. Величественное сооружение было воздвигнуто за 4 года в стиле неоклассицизма. Фасад здания украшают широкие арочные окна. Трехчастный тамбур парадного входа появился только в 1974 г. по проекту архитекторов С. П. Заварихиной и Б. А. Жученко — это новшество придало зданию еще более величественный вид. Здание удачно расположено на вершине Затюменского мыса между Троицким монастырем и Ни-

<sup>15</sup> Иваненко А. С. Прогулки по Тюмени. — 3-е изд., перераб. — Тюмень : Слово, 2006. — С. 257.



кольской церковью. Оно играет важную роль в архитектурно-композиционном облике Тюмени.

Здание училища сразу начало выделяться среди других строений города не только за счет великолепного внешнего убранства, но и благодаря тому, что это было единственное здание с центральным паровым отоплением. В учебных кабинетах стояли батареи. Это достоинство обеспечивало комфорт учащихся во время учебного процесса. При училище было создано «Общество вспомоществования бедным учащимся коммерческого училища Колокольниковых в Тюмени». Устав этого общества провозгласил целью «попечение о недостаточных учащихся». Для пополнения средств общества проводились благотворительные вечера: концерты, киносеансы, лекции.

Обучение было достаточно дорогим — 50 руб. в год. Спектр профессий, которым можно было обучиться в училище Колокольниковых, был достаточно широк: бухгалтер, продавец, приказчик, контролер. Основные учебные дисциплины: Закон Божий, математика, русский язык, история, природоведение, география, графические искусства, немецкий и французский языки. Светское искусство также преподавалось: балльные танцы, пение. Учебная деятельность продлилась всего лишь 9 лет. Началась Гражданская война, и в здании расположился чешско-американский госпиталь. Газета «Свободное слово» писала: «Во время войны в училище Колокольниковых был чешско-американский госпиталь (эвакуирован из Китая в Тюмень) на 300 коек, занимал половину учебных комнат...»<sup>16</sup>. Окончательно училище закрылось большевиками в 1919 г. Его директор Виктор Иванович Колокольников эмигрировал. На протяжении 50 лет в здании многократно сменялись различные учреждения: музыкальная школа, педагогический институт, партийные учреждения, школа-интернат. А с 1971 г. и по сей день в нем находится Строительно-архитектурный институт Тюменского индустриального университета.

Границы исторического района города Ямской Слободы заканчиваются на улице Полевой. Это можно понять и по ее названию, так как за ней больше ничего не было, кроме городских выгонов и полей. Бывая в районе Ямской Слободы, нельзя проехать мимо улицы Полевой. Раньше эта улица была непротяженная. В 1766 г., и даже в начале XIX в., ее не обозначали в планах города. Заканчивалась тогда улица на перекрестке с ул. Татарской (ул. Садовая).

Улица Полевая в начале XX в. была у всех на слуху как улица с большой концентрацией криминала. О ней неоднократно писали в газетах с указанием конкретных домов, где были зафиксированы правонарушения. Так, к примеру, в газете «Красное знамя» повествовали о доме по адресу: Полевая, 3, где расположилась штаб-квартира конокрадов. Преступники занимались изготовлением фальшивых документов на украденных лошадях<sup>17</sup>. Несмотря на то, что сейчас район Ямской Слободы окружен новостройками и утрачивает свой подлинный вид, сохранение и популяризация его истории среди населения до сих пор актуальны. Знаковые объекты района, дошедшие до наших дней, должны быть сохранены, так как каждый из них неотъемлемо связан с историей развития самого города Тюмени.

<sup>16</sup> Город Т. Частная школа Колокольниковых [Электронный ресурс]. — URL: <https://gorod-t.info/space/arkhitekturnoe-nasledie/187/> (дата обращения: 02.04.2022).

<sup>17</sup> Иваненко А. С. Прогулки по Тюмени. — 3-е изд., перераб. — Тюмень : Слово, 2006. — С. 261.

## Глава 2 ЯМСКАЯ СЛОБОДА В НАШЕ ВРЕМЯ

### 2.1. Архитектура Ямской Слободы

Интерес к сохранению района Ямской Слободы появился еще в середине XX в. Благодаря тому, что в 1960 г. решением тюменского облисполкома Ямская Слобода была объявлена заповедной охранной зоной, у нас появилась уникальная возможность сохранить район, включающий в себя улицы Коммунистическую, Садовую, Затюменскую, Ямскую. Исторический район города не подвергали значительным изменениям<sup>18</sup>. Этот интереснейший памятник архитектуры и градостроительства имеет хорошо сохранившуюся планировочную систему в виде прямоугольной сетки улиц и фрагменты застройки XIX в. На сегодняшний день Ямская Слобода осталась только как историческое название района г. Тюмени. На Ямской улице на доме № 2 имеется мемориальная табличка, где указано, что улица Ямская названа в память первой в Сибири Ямской Слободы, основанной в 1605 г. ямщиками, переселенными из европейской части России (рис. 2).

Дворы и дома на территории Ямской Слободы не сохранили свой исторический вид. Настоящих ямщицких дворов сейчас не встретишь. Они утратили свою актуальность. Но в воспоминаниях горожан остались образы домов и дворов, которые напоминали ямщицкий быт, по ним и можно воссоздать прежнюю картину.

По воспоминаниям Н. А. Лискевич, 1964 г. р., место жительства г. Тюмень: «Ул. Ямская в г. Тюмени получила свое название от Ямской Слободы, где проживали ямщики. Еще в 1990-х годах многие старожилы Тюмени, жившие в частных домах на ул. Ямской, знали историю своей усадьбы. В 1991 году мне удалось побывать в одном из таких домов. К сожалению, точный адрес я уже не помню, ориентировочно дом находился на правой (четной) стороне, до пересечения ул. Ямской с ул. Ирбитской. Усадьба была огорожена высоким забором с распашными двустворчатыми воротами, над которыми была сделана коньковая крыша. Вход во двор был через калитку. Дом находился слева и представлял собой бревчатое строение крестового типа с четырехскатной крышей. С правой стороны двора располагались хозяйственные постройки под общей односкатной крышей.

По словам хозяйки дома, раньше в этом доме жили ее предки, которые занимались извозом и держали постоянный двор. Земля во дворе была полностью застелена толстыми деревянными досками, чтобы удобнее было въезжать. Справа находились так называемые “завозни” (навесы) для хранения экипажей. Лошадей держали в задней части усадьбы, где раньше имелись постройки для скота. Перед забором усадьбы раньше были столбики для привязывания лошадей.

Постояльный двор размещался в доме, где жили сами хозяева. Он состоял из двух комнат. В одной из них принимали пищу, там стоял большой раскладной стол и огромный двухведерный самовар, который всегда был горячим. Длина стола в разложенном виде составляла около 6 метров. По словам хозяйки, этим столом позже пользовалась ее семья, во время праздников и семейных мероприятий за столом могли разместиться все родственники и гости. Вторая комната

<sup>18</sup> Жученко Б. А. Тюмень архитектурная. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1984. — С. 139–150.

имела небольшие размеры и использовалась для отдыха пассажиров и ямщиков. О дальнейшей истории дома, к сожалению, ничего сказать не могу. Но есть ощущение, что дом уже снесен и на его месте что-то построено».

В Ямской Слободе не селились крупные купцы или промышленники. На здешних избах не встретишь богатой резьбы, подобной резьбе домов, расположенных на центральных улицах Тюмени. Но простота в декоре не обозначает, что дома в этих местах не уникальны. Наоборот, практичность, постоянство и некоторая суровость жизненного уклада ее жителей отразились в деревянной архитектуре Слободы. Изящные дымники, красивые водосточные трубы, резные подоконные доски, наличники, ставни — элементы в сочетании с мощными рублеными стенами образуют уникальную архитектуру этой местности. Наличники Ямской Слободы, как правило, имеют прямоугольный профиль боковых элементов. Они либо просто профилированы, либо составлены из различных геометрических фигур: усеченные вытянутые, кубы, пластины и т. п. Очелье в таком случае представляет собой сложную по контуру доску с накладным узором по периметру двух видов: либо геометрически профилированным, либо резным. Массивность наличников одноэтажных зданий усиливается большими филенчатыми ставнями.

Таким образом, дома Ямской Слободы не выделяются сложными резными украшениями, но олицетворяют собой уют и практичность. У многих домов имеются резные подоконные доски. В Ямской Слободе распространенным декоративным мотивом подоконных досок является «занавеска», «солнышко», «балюстрада» и просто рамка. Величина досок зависит от величины окна. Чем меньше окно и чем выше оно расположено, тем больше размеры подоконных досок. Это объясняется тем, что существовало представление о некоем среднем положительном уровне декоративной насыщенности фасадов в зависимости от зажиточности домовладельца. Недостаточность одних элементов восполнялась некоторой избыточностью других. Большие окна, наличники, высокие очелья обеспечивали ту степень декоративной плотности, при которой не было необходимости в значительных размерах подоконных досок.

Большие подоконные доски имеют, как правило, прямоугольные очертания и барельефное изображение занавесок либо цветочного орнаментального узора. «Занавески» — это особенность городской Тюменской архитектуры. К примеру, в Костроме — это «полотенца». Сибирская резьба отличается от среднерусской своей рациональностью и менее вычурными деталями. А барельефное изображение, как правило, ограничивается строгой рамкой. Изображение тонко обработано. Это смягчает некоторую суровость тюменских деревянных домов. Резные «занавески» пестрят на многих домах Слободы. На ул. Казанской, 22 «занавески» на подоконной доске наличника сделали достаточно большой по размеру дом по-настоящему домашним и уютным. Этот дом, построенный в конце XIX в., принадлежал инженеру-судостроителю Головину. Декоративное убранство дома состоит из наличников с глухой резьбой: очелья и подоконных досок. Вместе с флигелем представляет ценность как уникальный (из сохранившихся) в Ямской Слободе жилой комплекс с характерным выразительным декором составляющих его объектов.

С начала XX в. на деревянный декор тюменских жилищ начинает влиять каменное зодчество. В декоре деревянных парадных дверей иногда использовались мотивы каменной резьбы. Вследствие этого появляются мотивы балюстрад в подоконных досках Ямской Слободы. На улице Ямской, д. 43 на подоконных досках сохранилась резьба в виде балясин (рис. 3).

Большая часть деревянной символики была взята из верований славян, из язычества: культ солнца, земли, воды, плодородия. Каждый из этих культов отразился в архитектуре деревянных домов Ямской Слободы. Народ в этом районе города жил простой (ямщики, кузнецы, сапожники), и для них было особо важно отображать эти культы на своих жилищах во благо сохранения традиций.

Несмотря на то, что люди, которые строили эти дома, были православными, им была важна невидимая сила, защищающая их от сглаза, и символы на наличниках нередко выступали в качестве оберегов. Окно — важная часть дома, через него мы смотрим на улицу, на внешний мир. К нам через окно тоже может кто-то заглянуть, про намерения этого человека мы ничего не знаем. На всякий случай надо защитить себя и свою семью: «Пусть недобрый человек отвлекается на оконные узоры, может, забудет, что со злом пришел». В ночное время ставни закрывались, и люди свято верили, что если ставни закрыты, то никакая нечистая сила не проникнет в дом. Эту защитную функцию и выполняют наличники и остальная домовая резьба.

Система защиты исходила из вечного противостояния добра и зла. Самым главным противопоставлением всякой нечисти был ход солнца от восхода до захода. Эта тема и взяла верх в деревянной домовой резьбе. Ранее люди были намного ближе к природе, поэтому сильнее ощущали свою уязвимость перед ней<sup>19</sup>. По древним представлениям небо делилось на «верхнее» и «среднее». Верхнюю часть дома также можно разделить. В верхнем небе хранятся запасы дождевой воды — «хляби небесные». В резьбе «хляби» изображаются волнообразными линиями, зигзагами. Деревянные «капли дождя» можно увидеть на фронтоне дома по адресу: ул. Казанская, 24 (рис. 4).

«Хляби» можно увидеть не только на фронтоне, но и на наличниках. А на среднем небе находится солнце. Наши предки «читали» двускатную крышу слева направо: восход солнца, зенит (конек крыши), закат. Те же принципы «чтения» наличников. Слева — «место» восходящего солнца, над окном — солнце в зените, справа — заходящее солнце. Именно поэтому часто можно заметить на очелье наличника солярные знаки (знаки солнца). К примеру, на доме по адресу: ул. Дмитрова, 56А изображено колесо Юпитера (рис. 5). Солярные знаки символизируют мужскую силу, радость и достаток, защищают от болезней и сглаза. Деревянные строения подвержены пожарам, и люди всегда боялись неконтролируемого огня, так как он мог лишить их крова. Б. А. Рыбаков писал: «В грозу и бурю солнечные символы, называемые в народе “громовыми знаками” (“от грому”), должны спасти от удара молнии, от пожара, так как они выражают идею ясного дня, безоблачного неба»<sup>20</sup>. Так вот колесо Юпитера также называли «громовником», т. е. знаком Перуна — символ мужества и воинской доблести, знак русской дружины. Его можно встретить на шлемах и доспехах. Часто встречается и «геометрическое» обозначение солнца. Такое более аскетичное оформление появилось и распространилось гораздо позднее, ближе к середине XX в., но оно также имело свое значение. Удлиненные ромбы по бокам наличника — восходящее и заходящее солнце. Расположение ромбов по кругу, а не только в верхней части налич-

<sup>19</sup> Про наличники, «Колесо Юпитера» и «хляби небесные» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.mk.ru/social/article/2013/08/17/900897-pro-nalichniki-koleso-yupitera-i-hlyabi-nebesnye.html> (дата обращения: 02.04.2022).

<sup>20</sup> Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988. — С. 173.

ника и в боковинах, но также и в нижней части означает, что они круглосуточно со всех сторон оберегают доступ в дом<sup>21</sup>.

Под окном, как правило, знак земли или воды. Знаки земли самые простые и самые распространенные. Ромбики с точками внутри, перекрещивающиеся двойные полосы — так рисовали наши предки вспаханное и засеянное поле. Растительный орнамент также символизировал землю.

Мастера деревянного зодчества не обошли тему воды. От воды зависит плодovitость земли, урожай, а следовательно, благосостояние семьи. Воды бывают небесными и подземными. Эти знаки есть на наличниках. Волнообразные узоры в верхней и нижней части наличника, бегущие ручейки по его боковым полочкам — это все знаки воды. Так, к примеру, на одном из самых заметных домов Ямской Слободы Е. Ф. Бобковой — С. Д. Машарова (Луначарского, 22) на крупных подоконных досках-панно растительный орнамент в виде цветка водной лилии, от которых круто закручены гибкие стебли с густой листвой, переходящие в трехлепестной цветок крина — еще одна стилизация цветка лилии, встречающаяся в искусстве со времен Средневековья. Орнамент выполнен в технике глухой резьбы (рис. 6). Орнаментальный растительный узор подоконных досок, как правило, применяется в двухэтажных домах. Рамки здесь значительно меньше, растительный декор покрывает большую часть доски, оставляя по краям лишь небольшие поля. Растительный узор вырезался симметричным рельефным видом резьбы.

Одним из важных событий в нашей жизни является рождение. И фигуру женщины-матери не могли обойти в деревянной резьбе тоже. Фигура с раскинутыми руками и ногами — фигура женщины, дарующей жизнь, олицетворяющая женское начало, один из самых частых образов, занимающих важное место как и на старых вышивках, так и на резных наличниках. Ее называют Берегиней<sup>22</sup>.

Иногда фигура Берегини в деревянной резьбе так сильно искажена, что ее не сразу узнаешь. В интерпретации мастера она становится похожей на удивительное переплетение цветов или змей, но если постараться, то в ней все равно можно узнать фигурку: в центре голова, а от нее исходят раскинутые руки и ноги. Такую фигуру на улицах Ямской Слободы можно увидеть на доме середины XIX в. по адресу: Казанская, 41/Садовая, 19. Этот дом может похвастать потрясающей накладной резьбой (рис. 7). Стоит отметить, что деревянная резьба, кроме украшения дома, имела и практическую функцию. Мы живем в суровом сибирском климате: полгода длится зима с дождливо-снежным межсезоньем. Холод и ветер проникают через щели жилища и оконные проемы, поэтому их надо прикрыть. «Причелины», укрепленные углы, служат как дополнительное утепление дома. А наличники закрывали щели между проемами окон.

## 2.2. Популяризация исторического района города

Для сохранения культурного наследия необходимо, чтобы оно жило и кого-то интересовало. Заинтересованные люди всегда найдут способы охраны и передачи ценностей последующим поколениям. Распространение информации

<sup>21</sup> Шитов В. М. Резная мелодия Тюмени. — Екатеринбург : Уральский рабочий, 2016. — С. 196.

<sup>22</sup> Русское зодчество. Наличники. Символика орнаментов [Электронный ресурс]. — URL: <http://maminsite.ru/forum/viewtopic.php?t=2851> (дата обращения: 02.04.2022).

и поднятие значимости исторического района города — важнейшая часть его сохранения. Население может не только эксплуатировать объекты в рамках исторического района города, но и создавать критерии отношения к нему. Если среди общественности не сохранилась ценность по отношению к объектам на определенной территории, то охрана территории рискует утратить свою значимость. Популяризация исторического района города — это деятельность, направленная на формирование условий доступности к объектам культурного наследия для общественности, духовного-нравственного и эстетического воспитания молодежи, привлечение на историческую территорию общественности для проведения досуговых форм деятельности.

Современные формы популяризации исторического района города<sup>23</sup>:

1. *Обеспечение доступности к объектам, представляющим интерес для общественности, собственниками или пользователями.* Возможность коммуникации и получения информации от объектов — это наиболее эффективный способ популяризации исторического района города, в котором должны быть заинтересованы местные жители. К примеру, собственница одной из примечательных квартир в Петербурге пускает к себе домой гостей города для проведения тематических экскурсий.

2. *Включение территории в событийную деятельность всего региона.* Данная форма подразумевает проведение мероприятий на территории исторического района города, которые будут являться своеобразной «точкой притяжения» для общественности: фестивали, конференции, форумы, выставки, ярмарки, мастер-классы. Мероприятия могут включать в себя тематику, соответствующую историческому району города. К примеру, на территории Ямской Слободы может проходить ярмарка сибирских ремесел и промыслов.

3. *Освещение информации об историческом районе города в медиапространстве:* в средствах массовой информации, в рекламных и информационно-справочных изданиях, в теле-, радио- и кинопередачах. К примеру, на территории г. Тюмени снимали сюжет программы «Пряничный домик» для телеканала «Культура». В сюжет «Наследие сибирских мастеров» включили рассказ о деревянной архитектуре исторического центра г. Тюмени, что в перспективе привлечет внимание жителей города к особенностям их родного края, а путешественников Тюмень заинтересует как новая локация для посещения.

4. *Включение в образовательные программы средних и высших учебных заведений тем, обобщающих охрану культурного наследия и краеведения.* Привлечение внимания молодежи к историко-культурным особенностям края позволяет выстраивать перспективу сохранения наследия в будущем.

5. *Историческая реконструкция.* В данном случае рассматривается воссоздание материальной культуры определенной исторической эпохи. К примеру, на территории Ямской Слободы воссоздание настоящего ямщицкого двора, где стояли бы запряженные лошади с телегами или бричками, представило бы большой интерес для жителей и гостей города. Возможность познакомиться с историей ямщицкого дела можно было бы представить в игровой форме.

---

<sup>23</sup> Методы и формы популяризации культурного наследия. Сохранение, использование и популяризация культурно-исторического наследия [Электронный ресурс]. — URL: <https://mylandrover.ru/engine/metody-i-formy-populyarizacii-kulturnogo-naslediya-sohranenie.html> (дата обращения: 02.04.2022).

6. *Включение территории исторического района города в туристические маршруты.* Данная форма популяризации способствует исторической значимости города, образовательному дискурсу и безусловно оказывает влияние на экономический рост города. Туристическая отрасль может приносить большой объем финансовых средств региону.

По содержанию экскурсии можно разделить на следующие виды<sup>24</sup>:

1. *Обзорная.* Данная экскурсия многоплановая и строится не только на историческом материале, но и на современном, чтобы дать общее представление об объекте. Повествование экскурсовода строится на хронологии от первого упоминания до сегодняшнего дня.

2. *Тематическая.* Данный вид экскурсии нацелен на раскрытие одной темы. Повествование экскурсовода основывается на материале, объединенном событиями и личностями одной тематики.

В свою очередь тематические экскурсии также имеют классификацию:

- *исторические* (историко-краеведческие, этнографические, военно-исторические, историко-биографические);
- *экологические;*
- *искусствоведческие;*
- *литературные.*

Примечательно, что экскурсии не существуют изолированно в одной тематике. Исторический материал используется во время проведения экскурсий о литературе. Пересечение видов тематик зависит от условий, ресурсов и рамок проведения экскурсий.

Другая классификация зависит от состава группы:

- *для местного населения;*
- *для гостей города;*
- *для школьников;*
- *для взрослых.*

Важно определить, на какую аудиторию будет нацелена экскурсия. От этого будет зависеть содержание материала экскурсии, техника проведения и продолжительность экскурсии.

Классификация экскурсий по месту проведения:

- *городские;*
- *загородные;*
- *производственные;*
- *музейные;*
- *комплексные.*

Классификация по способу передвижения:

- *пешеходная;*
- *транспортная.*

Таким образом, для популяризации по историческому району города Ямская Слобода подходит тематическая историко-краеведческая экскурсия, так как она будет освещать историю одного района города с его особенностями. Материал экскурсии направлен на местных жителей и гостей города взрослой аудитории. Экскурсия городская и проходит в пешеходном формате, так как включает в себя небольшой участок территории на улицах г. Тюмени.

<sup>24</sup> Виды экскурсий [Электронный ресурс]. — URL: [http://oductik.moy.su/sayt/exkursii/2-vidy\\_ehkksursij.pdf](http://oductik.moy.su/sayt/exkursii/2-vidy_ehkksursij.pdf) (дата обращения: 02.04.2022).

### 2.3. Экскурсия «Ямская Слобода г. Тюмени»

Маршрут: Дунькин сад — училище Колокольниковых (ул. Луначарского, 2) — Казанская, 20 — Дом с занавесками (ул. Казанская, 24) — Домашний музей стекла — Казанская, 41 — Подгорная, 6 — Дом с игрушками (ул. Коммунистическая, 21) — Свято-Троицкий мужской монастырь (ул. Коммунистическая, 10).

Вид экскурсии:

- а) по содержанию — тематическая;
- б) по способу передвижения — пешеходная.

Продолжительность: 1 ч 30 мин.

Протяженность маршрута: 1800 м (рис. 8).

Автор-разработчик: Наталья Войткевич.

Цель: познакомить экскурсантов с историей г. Тюмени через исторический район города — Ямскую Слободу.

Задачи: познакомить с историей развития района, показать архитектурные особенности района, рассказать истории местных жителей прошлого и настоящего Ямской Слободы.

Сегодня мы с вами познакомимся с историей г. Тюмени через судьбы и истории простых ее жителей. Речь пойдет не о купцах и меценатах, не об ученых и не о государственных деятелях. Наш сегодняшний рассказ — о горожанах Тюмени, которые жили и живут в районе, именуемом раньше Ямской Слободой. Узнаем об особенностях архитектуры этого района города. И сможем пообщаться с современными жителями домов, расположенных здесь.

**Дунькин сад.** В конце XVII в. подле крутого спуска к мосту через реку Тюменку был оставлен большой свободный участок земли. Это была будущая площадь, которая долгое время пустовала.

Теперь от сада мало что осталось, но в первой половине XX в. он еще пользовался популярностью у горожан, занимал квартал между улицами Никольской и Ямской. Официальное название сада Никольский — в честь рядом стоящей Никольской церкви, но местные прозвали местечко «Дунькин сад» в честь хранительницы — дворничихи Дуньки. Тетя Дуня гоняла местную шпану и занималась благоустройством сада. В советские годы сад был украшен статуями (рис. 9). Сюда приходили горожане отдыхать после работы. Сад был оборудован сценой для оркестра, буфетом и площадкой для танцев. Увеселительные мероприятия в саду закончились, когда в здании современного Тюменского индустриального университета разместился комитет ВКП(б) в 1944 г. Соседство с веселым садом показалось не по статусу такому серьезному учреждению. В этом же году танцы перестали проводить, сцену разобрали, и даже река оторвала от берега кусок Дунькиного сада и унесла течением.

Здесь теперь в честь Дуньки стоит скамейка с силуэтом элегантной девушки, но что-то нам подсказывает, что Дунька была менее утонченная. Скорее всего, это была настоящая матерая русская женщина! Этот сад простирался вдоль реки Туры в восточную сторону от Свято-Троицкого монастыря. В конце XVIII в. сад был замкнут домами ямщиков, постоянными дворами и двумя часовнями.

**Улица Луначарского.** В 1601 г. в Тюмень с европейской части России приехали 50 ямщиков для гоньбы по государственным заказам от Тюмени до Тобольска и Туринска. Ямщики — новая категория тюменских жителей, которая появляется



в городе с начала XVII в. В 1605 г. ямщики попросили у царя Бориса Годунова разрешения основать собственное поселение за речкой Тюменкой. Так появилась Ямская Слобода, по названию которой позднее назовут главную улицу Дома Обороны — Ямскую. На противоположном берегу Тюменки ямщики основали постоянные дворы, построили конюшни, сеновалы, дровяники и колодцы. Место было оживленным, и район начал быстро расти: вскоре появились кузницы, пекарни, сапожные мастерские.

Ямщики селились по обочинам трактов. Так появились «ямы» — названия почтовых станций или селений, крестьяне которых промышляли ямщицким трудом. От одного яма до другого было ровно 40 верст. Именно такое расстояние русская «тройка» может мчаться не уставая. Ямщиной занимались в любую погоду и в любое время суток. Грязные разбитые болотистые дороги губили большое количество лошадей. Ямская гоньба по сибирским разбитым дорогам была делом чрезвычайно трудным.

Для бесперебойного экспорта пушнины в Сибири организовали первую ямскую службу — от Верхотурья до Тюмени. Мы сейчас с вами стоим именно на той улице, по которой заезжали люди, следовавшие с европейской части страны в Сибирь. Улица Никольская (сейчас Луначарского) еще в народе называется гостевой. Луначарского не всегда была тупиковой улицей. На картах начала XX в. она переходила в Туринский тракт. Раньше по ней с европейской части страны заезжали в город торговые подводы, следовали брички с путешественниками, гостями нашего города. Говорят, что для знатных гостей города в Ямской Слободе предлагали зимой дополнительную услугу во время передвижения по холодным сибирским улицам — положить в ноги человеку согревающую его кошку в лукошке.

Сейчас люди по Луначарского въезжают в город, когда едут из аэропорта Рошино, поэтому статуса «гостевой» улицы она не утратила. Всякий путешественник считал своим долгом оставить записки о некачественных тюменских дорогах. Дороги действительно были разбитые, грязные, что соответствовало местному загруженному трафику. Говорят, что в нашей дорожной грязи утонула целая лошадь. Но уже ближе к реке дорога переходила в булыжную мостовую, а с нее открывалась потрясающая панорама на город. Виднелось большое количество церквей и часовен. Это производило неизгладимое впечатление на наших глубоко верующих предков. Мужчины снимали шапки, женщины могли расплакаться. Гости сразу понимали, что они прибыли на благую землю. Со всех сторон виднелись храмы, и сама улица Луначарского ранее именовалась в честь Никольской церкви, от которой шло начало улицы. В настоящее время церковь называется Крестовоздвиженская.

Постепенно улица освобождалась от ямщицкого населения. На Никольской начинают располагаться дома чиновников, мещан, купцов, различные предприятия и государственные учреждения.

**Казанская, 20.** В Ямской Слободе не селились крупные купцы или промышленники. На здешних избах не встретишь богатой резьбы, подобной резьбе домов, расположенных на центральных улицах Тюмени. Но простота в декоре не обозначает, что дома в этих местах не уникальны. Наоборот, практичность, постоянство и некоторая суровость жизненного уклада ее жителей отразились в деревянной архитектуре слободы. Изящные дымники, красивые водосточные трубы, резные

подоконные доски, наличники, ставни — элементы в сочетании с мощными рублеными стенами образуют уникальную архитектуру этой местности.

Дворы и дома на территории Ямской Слободы не сохранили свой исторический вид. Настоящих ямщицких дворов сейчас не встретишь. Они утратили свою актуальность. Но в воспоминаниях горожан остались образы домов и дворов, которые напоминали ямщицкий быт.

Хозяин этого дома благодаря интересу к месту, в котором он живет, смог воссоздать облик дома и двора, приближенного к характерному ямщицкому жилищу. Наличники на фасаде здания — его работа.

Окно — важная часть дома. Через окно мы смотрим на внешний мир, и через него кто-то может заглянуть в наше жилище. Чтобы защитить себя, наши предки украшали наличники знаками-оберегами. Мол, придет человек, посмотрит на всю эту красоту и забудет про свой злой умысел. Так думали наши предки. Конечно, у резьбы был и практический функционал. Мы живем в достаточно тяжелом климате с дождливо-снежным межсезоньем. Дом нужно было утеплять. Наличник закрывал щель между окном и домом. Резьба на следующем доме тоже имеет свой практический функционал.

**Казанская, 24 (дом с занавесками).** На карнизе изображена резьба, по ней в капель вода равномерно стекает, и сосульки на таком карнизе весной и осенью не образуются. Деятельность наших предков была более уязвима от погодных условий, чем наша, поэтому необходимо было оберегать дом. Функцией оберега нередко обладала деревянная резьба. Весь дом в понятии наших предков делится на «землю», «небо» и «верхнее небо». В «верхнем» небе хранятся «хляби небесные» — это дождевая вода. На карнизе дома ее изображали вот такими изгибами, чтобы у хозяев дома всегда была плодородная почва, не было засухи и каждый в доме был сыт и здоров.

На этом доме мы можем увидеть еще одну особенность — это занавески на подоконных досках. Такой декор характерен только для Ямской Слободы. Как, к примеру, для Костромы характерны полотенца на резьбе, так и ямщики тюменские любили изображать занавески, и с ними дом действительно выглядит уютнее.

**Казанская, 28 (домашний музей).** Перед нами вырос целый особняк. Для здешних мест дом и правда больших размеров. Два этажа с высокими потолками, много окон, что говорит о высокой обеспеченности человека, возводившего это здание. Сейчас дом поделен на двух собственников. Жители первого этажа задекорировали свою половину сайдингом, что, к сожалению, испортило исторический вид здания. Хозяйка второго этажа, к счастью, свою половину не трогает, что позволяет нам увидеть, каким дом был раньше. Историю дома расскажет она нам сама и покажет свою удивительную коллекцию.

Мария Сергеевна (не разрешила опубликовать свое имя): «Во дворе нашего дома в середине XIX века была кузница. Здесь кузнечное дело было востребовано. Конный транспорт постоянно требовал ремонта. Без кузнеца сани, брички, кареты, линейки, тарантасы, телеги быстро приходили в негодность, поэтому кузнечные мастерские образовывались вдоль трактов. Нередко кузнецы были полезны и местным жителям, которые занимались сельским хозяйством. Кузнецы занимались “сохолодством”, то есть изготавливали металлические лемеха к сохам и к плугам. Металлические детали необходимы были также для домашней утвари.

У меня в огороде были найдены маленькие гвоздики, детали к телегам, ко черга и даже подкова».

**Казанская, 41.** Конечно, не только практичность жилища интересовала местных жителей, но и ее эстетическая составляющая. Имена мастеров тех времен, к сожалению, не сохранились. Все потому, что местных мастеров было очень мало, а резьбу выполняли, как правило, приезжие объединения мастеров. Мужчин красота жилища мало волновала, а вот их жены усердно копили и ждали художников. Мастера, приехавшие заработать, не заморачивались оригинальностью и штамповали одни и те же узоры, поэтому на местных домах можно увидеть идентичные рисунки на наличниках.

Однако некоторые дома отличаются, и сразу видна рука самобытного мастера. Как, к примеру, на доме с накладной резьбой на улице Казанской, 41. Такую необычную резьбу в Тюмени более нигде и не встретить. Видно, что дом уже современный, построен в начале XX в., но мотивы резьбы мастер перенял у своих предков и изобразил растительные элементы, а также знаки плодородия. На фасаде мы видим Берегиню. Ее сразу и не заметишь на доме. В интерпретации мастера она больше похожа на растительный орнамент, но если приглядеться, то мы понимаем, что здесь изображение Берегини — женский образ с раскинутыми руками и ногами, дарующий плодородие и жизнь.

Ямская Слобода славилась мастерами разного профиля. Творческих деятелей здесь было немало. На бывшей улице Монастырской (сейчас она называется Димитрова) располагалась «Живописная мастерская» Александра Кирилловича Маштакова. В выпуске «Сибирской торговой газеты» от ноября 1917 г. можно было прочесть объявление: «Союз иконостасных мастеров Тюмени принимает заказы на иконостасы, золочение крестов и глав, а также церковной живописи, настенной росписи» (рис. 10).

**Садовая, 3.** Современные мастера тоже не дремлют, и в наше время район Ямской Слободы живет, а местные жители свои дома делают примечательными. Сейчас перед нами целый дворец, где расположилась художественная мастерская семьи Росляковых.

Работы хозяина дома Павла Рослякова находятся в частных коллекциях, а также украшают город Тюмень. Художник-портретист работал над памятниками, которые стоят у института государства и права ТюмГУ: «Магистр знаний» и «Святая Татьяна» — покровительница студенчества стоит возле финансово-экономического института.

Здесь креативная семья не только творит, но и живет. В художественной мастерской изготавливают ювелирные изделия, портреты, скульптуры.

Семьи в Ямской Слободе всегда работали сообща. На ямщиков было возложено много обязанностей: перевозка грузов, передача почты, а также патрулирование улиц. Из-за большой нагрузки патрулированием вместо ямщиков порой занимались их жены и дети. Детей в каждом доме было не меньше трех, и все помогали по хозяйству и даже по государственной службе. Сейчас в некоторых домах района также можно встретить большие семьи.

**Коммунистическая, 21 (дом с игрушками).** У хозяйки этого дома четырнадцать внуков и трое правнуков. Невооруженным взглядом всем соседям видно, что

дом полон детей. Но на кого-то этот дом своим убранством нагоняет ужас. Сама хозяйка говорит: «В интернете пишут, что бояться рядом с моим домом ходить, будто у него бешеная сила. А я шучу, что скоро мои игрушки еще и шевелиться будут». Владелица дома также поведала, что игрушки приносят из Свято-Троицкого монастыря. Их несут туда прихожане. Видимо, от того у дома такая сила, которая так многих пугает.

Сейчас Ямская Слобода, а нынче это место города больше называют «Дом Оборон», — динамично развивающийся район, который со всех сторон обрастает современной инфраструктурой, новостройками. Комфортные многоквартирные дома имеют большую популярность, чем старинный частный сектор. Но дома, которые здесь сохранились, имеют свое очарование и глубокую историю, что должно стать неременной причиной для их сохранения и передачи последующим поколениям.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Облик бывшей Ямской Слободы динамично меняется. Кроме объективных причин утраты исторической составляющей территории (естественное старение, природные катаклизмы, техногенные процессы), есть еще и факторы утраты значимости сохранения исторического района в сознании общественности. Несмотря на большие утраты, охранная зона Ямской Слободы еще обладает потенциалом исторического района города. В наших силах сохранить территорию, повысить его узнаваемость среди местного населения. Район имеет свою особенную историю. С ней связаны судьбы людей, которые занимались развитием города и его становлением как крупного административного центра.

Систематическая охрана района Ямской Слободы со стороны государства еще не до конца образована, но местное население также может этому поспособствовать, проявляя интерес к истории территории и к его объектам.

Сейчас у района есть уникальная возможность сохранить оставшуюся историческую планировку и архитектурные, природно-ландшафтные объекты, связанные с историей развития города.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виды экскурсий [Электронный ресурс]. — URL: [http://oductik.moy.su/sayt/exkursii/2-vidy\\_ehkskursij.pdf](http://oductik.moy.su/sayt/exkursii/2-vidy_ehkskursij.pdf) (дата обращения: 02.04.2022).
2. Гайдук М. Ю. Архитектурное наследие тюменского купечества // Наследие и современность. — 2021. — Т. 1, № 4. — С. 11.
3. Город Т. Коммерческое училище Колокольниковых [Электронный ресурс]. — URL: <https://gorod-t.info/culture/istoriya/1707/> (дата обращения: 02.04.2022).
4. Градостроительное развитие исторических районов города Тюмени конца XIX — начала XX в. [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gradostroitelnoe-razvitie-istoricheskikh-rayonov-goroda-tyumeni-kontsa-xix-nachala-xx-v/viewer> (дата обращения: 02.04.2022).
5. ГУТО ГАТО. СИФ. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. — СПб., 1898. — С. 782, 800.
6. ГУТО ГАТО. СИФ. Копылов Д. И., Князев В. Ю., Ретунский В. Ф. Тюмень. — Свердловск, 1986. — С. 21.

7. ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3694. Л. 4.
8. ГУТО ГАТО. СИФ. Полное собрание законов Российской империи. — Т. 5. — СПб., 1830. — С. 696.
9. ГУТО ГАТО. Ф.И.-47. Оп. 1. Д. 3696А. Л. 1 об.
10. Жученко Б. А. Тюмень архитектурная. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1984. — С. 139–150.
11. Иваненко А. С. Новые прогулки по Тюмени. — Тюмень : Радуга-Т, 2008. — 335 с.
12. Иваненко А. С. Прогулки по Тюмени. — 3-е изд., перераб. — Тюмень : Слово, 2006. — 309 с.
13. Иваненко А. С. Четыре века Тюмени : очерки живой истории старинного сибирского города. — Тюмень : Радуга-Т, 2004. — 367 с.
14. Котенко И. А. Семантика домовой резьбы Самары / И. А. Котенко, А. С. Харитоновна // Градостроительство и архитектура. — 2018. — Т. 8, № 1. — С. 102–108.
15. Планировка городов [Электронный ресурс]. — URL: <http://emsu.ru/um/archit/art/plan.htm> (дата обращения: 02.04.2022).
16. Про наличники, «Колесо Юпитера» и «хляби небесные» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.mk.ru/social/article/2013/08/17/900897-pro-nalichniki-koleso-yupitera-i-hlyabi-nebesnyie.html> (дата обращения: 02.04.2020).
17. Русское зодчество. Наличники. Символика орнаментов [Электронный ресурс]. — URL: <http://maminsite.ru/forum/viewtopic.php?t=2851> (дата обращения: 02.04.2020).
18. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — Москва : Наука, 1988. — 173 с.
19. Тюменский острог [Электронный ресурс]. — URL: [http://ostrog.ucoz.ru/ostrogy/2\\_8.htm](http://ostrog.ucoz.ru/ostrogy/2_8.htm) (дата обращения: 02.04.2022).
20. Шитов В. М. Резная мелодия Тюмени. — Екатеринбург : Уральский рабочий. — 2016. — 196 с.
21. РУТИ-shestvuy, Тюмень, как пересылка для осужденных преступников [Электронный ресурс]. — URL: <http://safe-rgs.ru/914-tyumen-kak-peresyilka-dlya-osuzhdennyh-prestupnikov.html> (дата обращения: 02.04.2022).



Рис. 1. Карта Тюмени 1766 г. (сайт «Это место»)



Рис. 2. Мемориальная табличка на доме по адресу: ул. Ямская, д. 2. 2020 г. (личный архив)



*Рис. 3. Ул. Ямская, д. 43 (сайт «Тюмень до нашей эры»). 2016 г.*



*Рис. 4. Ул. Казанская, д. 24. 2020 г. (личный архив)*



*Рис. 5. Ул. Дмитрова, д. 56. 2020 г. (личный архив)*



*Рис. 6. Ул. Луначарского, д. 22. 2013 г. (фотоальбом: Шитов В. М. Резная мелодия Тюмени)*





Рис. 7. Ул. Казанская, д. 41 / Садовая, д. 19 (сайт «Тюмень до нашей эры»). 2013 г.



Рис. 8. Карта маршрута экскурсии «Ямская Слобода г. Тюмени»



*Рис. 9. Дунькин сад. Фото 1930-х гг. (сайт «Тюмень до нашей эры»)*



*Рис. 10. Ул. Монастырская, д. 2 (сайт «Тюмень до нашей эры»)*

---

Номинация «Социально-культурная деятельность»

---

*Первая премия*

**СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ АНИМАЦИЯ  
КАК ПРОГРЕССИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ  
КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

---

*ДМИТРИЕВА Анна Вячеславовна*

Краснодарский государственный институт культуры

---

**ВВЕДЕНИЕ**

*Актуальность исследования* определяется следующими обстоятельствами. Последние два десятилетия XXI в. в социальной педагогике поднимается вопрос поиска новых технологий и форм вовлечения людей непосредственно в культурно-досуговую деятельность. Одной из таких форм культурно-досуговой деятельности является социокультурная анимация, которая в своей практике активно применяет традиционные и современные виды и жанры художественного творчества, такие как театральное искусство, хореографические приемы и пластические искусства. Особую актуальность данная тематика приобретает, когда от общества поступает социальный запрос на поиск альтернативы коммуникации в общественных мероприятиях и отвлечения населения от повсеместного использования информационно-коммуникационных технологий, развития новых коммуникационных процессов среди различных групп населения в общественных и культурно-массовых мероприятиях.

Раскроем *степень разработанности проблемы*. Вопросами социально-культурной анимации в сфере образования занимались такие ученые, как Т. Г. Пушкарева, С. Н. Лукаш, К. В. Эпоева, О. С. Илющенко, Н. Н. Ярошенко. Особую актуальность социально-культурная анимация получила в сфере реабилитации, в этой сфере можем выделить авторов Г. В. Ганьшину, Е. Д. Шляпину, М. Г. Моисееву. Дополнительное развитие социально-культурная анимация получила в сфере рекреации и туризма в работах авторов И. Н. Сенченко, О. В. Скворок, Г. В. Ганьиной, Е. Д. Шляпиной. Однако, несмотря на все разработанные подходы, тема социально-культурной анимации остается полностью неисследованной.

*Цель исследования* заключается в разработке методологических и прикладных рекомендаций по применению новых форм и видов социокультурной анимации в культурно-досуговой деятельности, которая в своей практике активно применяет традиционные и современные виды и жанры художественного творче-

ства, такие как театральное искусство, хореографические приемы и пластические искусства.

*Задачи исследования:*

- изучить теоретические наработки предшествующих авторов в сфере реализации социально-культурной анимации в различных отраслях и сферах деятельности человека и социума;
- раскрыть социальный профиль населения, на который может быть направлена работа по реализации социально-культурной анимации в сфере культурно-досуговой деятельности;
- проанализировать существующие программы и средства социально-культурной анимации, определить наиболее используемые жанры художественного творчества в социально-культурной анимации в сфере образования, реабилитации, туризма;
- предложить авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности среди молодежи и профессионального сообщества специалистов.

*Научная новизна исследования* заключается в авторской интерпретации существующих подходов и инструментов социально-культурной анимации и разработке новых видов социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности среди молодежи и профессионального сообщества специалистов.

*Эмпирическая база исследования* будет построена на проведении социологического опроса среди населения г. Краснодара на предмет приоритетности использования подходов и инструментов социально-культурной анимации, новых видов социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности среди профессионального сообщества специалистов event-сферы, сферы культурно-массовых мероприятий, организуемых бюджетными учреждениями (домами культуры, творческими школами и другими организациями сферы культуры и творчества).

## Глава 1

### ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АНИМАЦИИ В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

#### 1.1. История развития культурно-досуговой деятельности

Культурно-досуговая деятельность в разные исторические эпохи была наполнена различным содержанием. Она, как социальное явление, имеет глубокие исторические корни. В Древней Руси культурно-досуговая сфера не имела сложных форм, не была направлена на удовлетворение личных потребностей, а представляла собой организованные пляски по случаю удачной добычи после охоты. Первобытные люди проводили свой отдых с использованием различных игр, а также с состязаниями в ловкости и силе. Данные виды времяпрепровождения и стали непосредственно основополагающими формами последующего досуга и составляли часть социокультурного процесса.

Позже, в дохристианский период, культурно-досуговая деятельность людей представляла собой организованные праздники, связанные с трудовой деятельностью народа. Основной формой досуга выступали языческие обряды, многие из которых были посвящены календарным обычаям и обрядам годового цикла. Они представляли собой важное социальное явление, отражающее социокультурную жизнь населения. Дети активно включались в доступную для них деятельность и активность, приучаясь к коллективному труду и быту, учились проведению языческих обрядов. Основной деятельностью мальчиков стали охота и рыбалка, а девочек — приготовление пищи, создание посуды и одежды. Т. Г. Киселева и Ю. Д. Красильников особо подчеркивают просветительно-педагогические направления воспитательных «инструментов» непосредственно в жизни детей и подростков того периода<sup>1</sup>. Устное народное творчество находило впоследствии отражение в обрядах, что позволяло детям подключаться к культурно-досуговой жизни, стать частью социокультурной жизни всей общины.

Большое значение для развития культурно-досуговой деятельности у славян оказало принятие христианства. Большинство форм досуговой деятельности стало регламентироваться религией, а увеселительные развлечения теряли свою прежнюю актуальность. При монастырях в XI–XII вв. начали появляться первые библиотеки. Однако уже в XIII–XIV вв. чтение отошло на второй план, уступив место досуговым формам, связанным с народной зрелищной культурой: медвежьей потехе, соколиной охоте, скоморошеству. Стоит отметить, что к этой деятельности активно привлекалась молодежь, притом тренировки для удачного выступления на зрелищном мероприятии начинались с раннего детства (по большей части для мальчиков). Девочкам же прививались традиционные виды деятельности: устное народное творчество, шитье, приготовление пищи. В XIII–XV вв. сложились жанры исторической песни и сказаний, многие из которых составили основу литературных произведений эпохи.<sup>2</sup>

На Руси культурно-досуговая деятельность долгое время не классифицировалась в зависимости от сословий. Только во время правления Петра I состоялось это разделение. Тогда же стали появляться дворянские клубы, карнавалы, менялись формы и время празднования календарных событий (Новый год). Творческие люди (в том числе и дети) могли объединяться в любительские коллективы, заниматься коллекционированием. В 1714 г. была учреждена первая бесплатная библиотека, благодаря чему можно было проводить свое свободное время за чтением книг, обучаться основам искусства. Петр I уделял особое внимание досугу подрастающего поколения, а поэтому решил создать в Москве еще и «комедийную хоромину» — публичный театр, который могли посещать все желающие вне зависимости от возраста. Получило развитие издательское дело.

В это же время стали популярны уличные маскарады, торжественные шествия, участвовали в которых разные возрастные категории, был создан театр Славяно-греко-латинской академии. Многие исследователи связывают масштабное развитие школьных постановок в Москве именно с реформами, проведенными

<sup>1</sup> Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность. — М. : МГУКИ, 2004. — С. 18.

<sup>2</sup> Кацва Л. Л. История России с древних времен и до XX века : пособие для поступающих в вузы. — М. : АСТ, 1999. — С. 51.

ми в этом театре, ведь указом царя было предложено «завезть в Академии учения латишские», для чего были приглашены преподаватели из Киево-Могилянской академии<sup>3</sup>.

В XVIII — первой половине XIX в. досуг населения характеризовался традиционными чертами: активно развивалась русская песня, дети учили народные частушки и танцы. Однако особое внимание уделялось не детскому, а взрослому досугу. Среди зажиточных людей особой популярностью пользовались танцы под духовой оркестр, балы, дворянские кружки, в то же время как среди бедных семей — скромные посиделки, основной целью которых была беседа на различные темы.

Т. И. Бакланова охарактеризовала начало XX в. как время, когда культурно-досуговая деятельность только начала приобретать большое многообразие форм, чтобы стать полноценной частью социально-культурного процесса. Особую роль в осознании людьми правильного и рационального использования своего свободного времени, по ее мнению, оказал В. И. Ленин: «Он видел проявления общественного назначения различных видов творчества. Пролеткульт, как массовая самодеятельная культурно-просветительная организация, создал и развивал под своим началом широкую сеть самодеятельных художественных кружков и студий»<sup>4</sup>. В это время организация самодеятельного художественного творчества (и среди взрослых, и среди детей) становилась одной из главных общественных функций советских клубных учреждений.

И действительно, на базе клубных учреждений по всей стране стали создаваться коллективы художественной самодеятельности для детей, художественные объединения, клубы любителей искусства, нацеленные на коммунистическое воспитание. Особой популярностью пользовались кружки, помогающие детям определиться со своей профессией (например, кружок робототехники, зоологический кружок, кружок художественной резьбы, кружок кройки и шитья, кружок юных железнодорожников и т. д.). Практически каждый ребенок был вовлечен в такой кружок по интересам. Сейчас, к сожалению, большинство из них прекратили свое существование.

Особая роль уделялась также экологическому воспитанию молодежи, были организованы кружки, направленные на познавательную и практическую деятельность по охране окружающей среды. На данный момент большинство клубных учреждений отказалось от организации такого вида деятельности, хотя недавно прошедший Год экологии в РФ (2017 г.) вновь возобновил работу учреждений по направлению экологического воспитания.

Работу клубного самодеятельного коллектива в СССР организовывал его руководитель, который осуществлял набор участников, проводил воспитательную и организовывал концертную деятельность.

Руководство художественной самодеятельностью в условиях централизации предлагало решение вопроса о наиболее рациональном размещении сети специальных комплексов.

---

<sup>3</sup> Дёмин А. С. Эволюция московской школьной драматургии. Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). — М. : Наука, 1974. — С. 19–20.

<sup>4</sup> Бакланова Т. И. Самодеятельное художественное творчество в СССР : учеб. пособие. — М. : МГИК, 1986. — С. 4–5.

Примечательно, что выступления творческих коллективов перед зрителями должны были проводиться не реже чем 1–2 раза в месяц.

Но, несмотря на бурное развитие культурно-досуговой деятельности, в которую были вовлечены миллионы детей во всей стране, важно упомянуть, что выступления участников были недопустимы в рабочее и учебное время, и это достаточно четко отслеживалось.

Активное участие государственной и местной власти сказалось на последующей культурно-досуговой деятельности детей. Она долгое время была строго регламентирована, вплоть до распада СССР. Это позволило культуре перенимать заграничный опыт, вносить жанровое многообразие досуговых форм, особо популярных среди детей и молодежи.

В настоящее время организацией культурно-досуговой деятельности активно занимаются внешкольные и школьные учреждения, учреждения культуры, общественные организации. Особое развитие получили семейные клубы. Они ведут культурно-просветительную работу, воздействуют на всех членов семьи посредством организации совместных праздников, культурно-досуговой деятельности.

В связи с развитием информационных технологий значимую роль при выборе организации досуга стала играть всемирная сеть Интернет. Это способствовало тому, что на второй план вышла функция самореализации и саморазвития, а на первый — развлекательная.

История культурно-досуговой деятельности как часть социально-культурного процесса представляет интерес не только для конкретного региона, но и для всей страны, это культурная составляющая, самобытная и неповторимая каждого народа. Современный социально-культурный процесс не может развиваться, не опираясь на свою историю, традиции, обычаи, быт и особенно досуговую деятельность.

## **1.2. Социологическое исследование на тему «Тенденции развития социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности»**

В целях изучения и анализа на предмет приоритетности использования подходов и инструментов социально-культурной анимации, новых видов социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности среди профессионального сообщества специалистов event-сферы, сферы культурно-массовых мероприятий, организуемых бюджетными учреждениями (домами культуры, творческими школами и другими организациями сферы культуры и творчества), был проведен опрос населения г. Краснодара. Методом исследования выступило анкетирование. Все анкеты были анонимными.

### ***Общая характеристика опроса***

На сегодняшний день культурно-досуговая деятельность во всех ее проявлениях является обыденной сферой жизнедеятельности современной человека. Всесторонняя модификация российского общества привела к трансформации социокультурной сферы в области культурно-досуговой деятельности. Одной из таких форм культурно-досуговой деятельности является социокультурная

анимация, которая непосредственно использует традиционные и современные виды и жанры художественного творчества, такие как театральное искусство, хореографические приемы и в целом пластические искусства.

Изучив материал о социально-культурной анимации, можно сделать вывод, что его успех напрямую зависит от изученности проблематики мероприятия, его запроса и актуальности. Так как главным объектом планируемых мероприятий выступает население г. Краснодара, следует изучить всю необходимую информацию о досуговых предпочтениях жителей.

**Объект исследования:** социально-культурная анимация в культурно-досуговой деятельности.

**Предмет исследования:** тенденции развития социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности.

**Цель исследования:** изучить и проанализировать приоритетность использования подходов и инструментов социально-культурной анимации.

**Задачи данного исследования:**

- выявить тенденцию спада или развития различных видов культурно-досуговой деятельности;
- изучить досуговые предпочтения населения г. Краснодара;
- определить, какие виды организации культурно-досуговых программ более предпочтительны у населения г. Краснодара;
- узнать, удовлетворены ли респонденты качеством организации культурно-досуговой деятельности в городе;
- выявить показатель положительного влияния социально-культурной анимации на респондентов;
- определить место социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности населения г. Краснодара.

**Инструментарий:** анкеты 1000 штук с помощью Google-формы.

**Общие показатели:** число респондентов — 1000 человек, жители г. Краснодара всех внутригородских округов (Западный, Карасунский, Прикубанский, Центральный).

**База исследования:** г. Краснодар.

**Гипотеза исследования:** изучение тенденций развития социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности и ее влияние на жителей г. Краснодара, а также выполненные на основе изученных данных выводы и рекомендации помогут в разработке подходов и технологий реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности.

### **Основные результаты исследования**

В анкетировании приняли участие 1000 жителей г. Краснодара в возрасте от 14 до 50 лет. Анкета была создана в соответствии с целью и задачами исследования и включала в себя 10 вопросов.

Респонденты, отвечая на первый вопрос: «Как вы проводите свое свободное время?», ответили следующее:

- предпочитаю пассивный отдых (телевидение, чтение и т. д.) — 13 %;
- спортивно-оздоровительный отдых, прогулки на природе — 17 %;
- походы в культурно-просветительские места (театр, кино, музей, концерты и т. д.) — 11 %;



- тематические кафе — 15 %;
- дискотеки — 15 %;
- блогинг, YouTube, социальные сети — 23 %;
- посещение торгово-развлекательных центров — 6 %.

Из перечисленных вариантов ответов больше внимания жители отдают интернет-простору, активному отдыху и времяпровождению в компаниях с друзьями. Стоит учесть, что на процент распределения ответов повлиял фактор возможного досуга в городе.

Второй вопрос: «Распределите по значимости факторы, которые влияют на выбор вашего досуга». Респондентам были предложены варианты ответа, которые нужно проранжировать. Всего было предложено шесть позиций:

1. Насыщенная программа развлечения.
2. Окружающая среда, компания друзей.
3. Отвечает моим собственным интересам.
4. Благоприятное время и место проведения.
5. Финансовая доступность.
6. Возможность саморазвития.

Очень многие факторы влияют на выбор досуга молодежи. И как оказалось, собственные предпочтения не всегда занимают главное место в этом выборе. Проанализированные ответы респондентов отображены в процентном соотношении на *рис. 1*.

Третий вопрос: «Приходилось ли вам быть участниками или посещать анимационные мероприятия (музыкальная и библиотерапия, арт-терапия, сказкотерапия, моритотерапия, культуротерапия, квесты, театрализация и т. д.)?», представлены следующие варианты ответов:

- да, я посещаю и участвую в анимационных мероприятиях — 82 %;
- иногда посещаю — 11 %;
- не принимаю никакого участия, напиши почему — 7 %.

Здесь мы видим, что подавляющее большинство населения г. Краснодара хотя бы раз участвовало в анимационных мероприятиях. Для более точного раскрытия вопроса об участии населения в анимационных мероприятиях в последнем варианте вопроса нужно было дать расширенный ответ, где респонденты могли объяснить причину, по которой не могут или не хотят принимать участие в предлагаемых мероприятиях. Обработав данные, стало ясно, что жители, которые не принимали участия в подобных мероприятиях, написали, что не слышали о проведении таких мероприятий в городе.

Четвертый вопрос: «Если вы посещали анимационные мероприятия, какую оценку вы ему поставите?», здесь приведено четыре варианта ответа непосредственно на этот вопрос. Все ответы изображены на *рис. 2*.

По итогу четвертого вопроса видно, что большой процент населения, который посещает анимационные мероприятия, по итогу доволен его организацией и проведением. Но также достаточно немаленький процент жителей г. Краснодара, которым мероприятия не понравились моментами или вообще не произвели впечатление.

Пятый вопрос: «Что больше всего вам нравится в анимационных мероприятиях?». Респондентам были предложены факторы, влияющие на качество анимационного мероприятия, которые нужно распределить по их приоритету. Всего предложено восемь позиций:

- современность темы, идеи мероприятия;
- захватывающий сценарий;
- музыкальное сопровождение;
- использование технических средств;
- конкурсы, игры;
- нестандартное место проведения;
- интересные приглашенные гости и участники;
- возможность самому принимать участие.

На основе ответов 73 % респондентов приоритетный порядок распределен следующим образом:

- 1 — захватывающий сценарий;
- 2 — интересные приглашенные гости и участники;
- 3 — нестандартное место проведения;
- 4 — современность темы, идеи мероприятия;
- 5 — возможность самому принимать участие;
- 6 — музыкальное сопровождение;
- 7 — конкурсы, игры;
- 8 — использование технических средств.

Шестой вопрос: «На анимационных мероприятиях вы любите быть участником процесса или зрителем?», ответ представлен на *рис. 3*.

Исходя из ответов, следует, что жители в большинстве случаев станут участниками анимационных мероприятий.

Седьмой вопрос: «Какие виды мероприятий вам нравятся больше?», на вопрос предложены следующие ответы:

- семинары, викторины, брейн-ринги, квизы и т. д. — 13 %;
- арт-терапия, социодрама, сказкотерапия, музыкальная и библиотерапия, моритотерапия и т. д. — 13 %;
- парады, фестивали, конкурсы, шествия и т. д. — 58 %;
- спортивные соревнования, олимпиады, квесты — 16 %.

Процентное соотношение ответов говорит о том, что наибольшую популярность имеют события развлекательного характера. Для привлечения населения к развивающим мероприятиям нужно делать их более современными, объединять разные формы мероприятий. Нужно выходить за рамки стандартных культурно-досуговых мероприятий, активно внедрять элементы социально-культурной анимации.

Восьмой вопрос: «Какую оценку вы дадите мероприятиям для населения в ваших учреждениях культуры по внутригородскому округу?». Респондентам была предложена оценочная шкала от 1 до 10, где 1 — это совершенно недоволен, а 10 — это отлично. Результаты представлены на *рис. 4*.

По итогам оценивания делаем вывод, что большинство жителей г. Краснодара предпочитает оценку выше среднего. Это означает, что досуг организован качественно и в целом устраивает публику. Но также существует неудовлетворительная оценка, которая показывает на недочеты в досуговом аппарате учреждения. Над решением этого вопроса следует поработать, чтобы процент оценки ниже среднего уменьшался с каждым кварталом. Для этого после каждого мероприятия можно проводить мини-опросы в форме анкетирования, возможно и электронного, где зрители и участники смогут указать на плюсы и минусы в организации, дать свои оценки и предложить идеи.

Девятый вопрос: «Выберите идеальное место для анимационного мероприятия», в результате получены следующие ответы:

- стадион — 8 %;
- природная зона — 36 %;
- клубное помещение — 28 %;
- открытая зона в помещении — 10 %;
- городская площадь — 6 %;
- свой вариант ответа — 12 %.

Ответы на последний вопрос показали, что в большинстве случаев жители г. Краснодара при выборе места проведения мероприятия предпочитают отдаленные зоны отдыха или большое закрытое пространство. В общем, место, где никто не мешает микроклимату мероприятия. В своих вариантах ответа респонденты часто склонялись к мысли о закрытых шатрах или даже небольших палаточных городках на природе.

В ходе проведения опроса раскрыты тенденции развития социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности, меняются формы, которые становятся более сложными и комплексными. Появляются новые интересные формы социально-культурной анимации. При этом давно установленные виды культурно-досуговой деятельности не исчезают, они преобразуются в обновленные формы, не теряя своей сути, а лишь совершенствуя ее.

Изучены предпочтения населения г. Краснодара в выборе досуга. Результаты опроса показали, что, несмотря на интернет-революцию, люди чаще выбирают активные формы отдыха, чем пассивные. Даже увлечение интернет-играми на сегодняшний день не ограничивается сидением на одном месте, такой досуг сопровождается коллективным общением, разнообразными съездами по интересам и даже фестивалями, а также таким направлением, как киберспорт. В свою очередь, разнообразность активных форм досуга поражает своей масштабностью, от танцев до полетов на самолетах. Увлечение активным отдыхом напрямую связано с физическим, социальным и моральным развитием.

Отмечу, что данные этого опроса актуальны только для определенного региона и характерны для определенной публики. Не стоит полагаться на них как на закономерность при создании мероприятия в других субъектах РФ.

Одна из задач исследования поднимала вопрос о качестве организуемого культурно-досуговых мероприятиях в городе. Опрос показал достаточно высокие оценки. Опрашиваемые в большинстве поставили 8 баллов из 10. Полученные ответы указывают на то, что организаторы культурно-досуговой деятельности, так же как и сама культурно-досуговая деятельность, не стоят на месте на пути к развитию, принимают новые тенденции и делает увлекательный контент для потребителей с помощью социально-культурной анимации.

Самым значимым в опросе стало составление базового представления о желании людей принять участие в том или ином мероприятии. При планировании анимационного мероприятия главное — создать такую тематику, которая привлечет разновозрастную аудиторию.

#### **Практические рекомендации:**

1. Для того чтобы улучшить показатель вовлеченности населения в культурно-досуговую деятельность, предлагаю проводить мероприятия в максимальной временной и финансовой доступности, уделять большое внимание качеству мероприятий, заботиться о рекламной освещен-

- ности организуемого события для максимального вовлечения жителей г. Краснодара.
2. Чаще проводить социологические исследования, возможно также онлайн-опрос у предлагаемой аудитории для корректировки и усовершенствования анимационных мероприятий.
  3. Анимационные мероприятия должны чаще выходить за рамки обычного места действия: чем необычнее место для мероприятия, тем увлекательнее получится сама программа.
  4. Анимационные мероприятия должны быть высококачественными и профессиональными. Для их организации нужны специально обученные люди. Именно в профессионализме организатора заключается успех всего мероприятия и его посещаемость.
  5. На сегодняшний день для развития культурно-досуговой деятельности нужно использовать авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации, которые подробно рассмотрим в параграфе 2.2.

## Глава 2

### ТЕХНОЛОГИЯ И ОРГАНИЗАЦИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АНИМАЦИИ КАК НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

#### 2.1. Реализация социально-культурной анимации в сфере культурно-досуговой деятельности

Социально-культурная анимация — одно из наиболее интенсивно развивающихся направлений современной социально-культурной деятельности, которое предполагает реализацию программ творческой реабилитации, активного отдыха, социально-психологической консолидации общественных групп на основе ценностей культуры<sup>5</sup>.

Структура анимационной деятельности включает в себя рекреацию, релаксацию, адаптацию, коммуникацию, коррекцию, реконструкцию, регенерацию<sup>6</sup>.

Отечественный ученый в сфере СКД Н. Н. Ярошенко на теоретическом уровне аргументировал и определил социально-культурную анимацию «как наиболее интенсивно развивающееся направление социально-культурной деятельности»<sup>7</sup>.

Технологии социально-культурной анимации — это уникальные по своей форме и содержанию авторские методики, такие как музыкальная и библиотерапия, арт-терапия, сказкотерапия, моритотерапия, квесты, театрализация и т. д.

---

<sup>5</sup> Дмитриева А. В. Педагогические условия функционирования социально-культурной анимации в процессе воспитания коллективизма у детей и подростков: технологический подход : дис. ... канд. пед. наук. — Краснодар, 2018. — С. 26.

<sup>6</sup> Дмитриева А. В. Педагогические условия функционирования социально-культурной анимации... — С. 29.

<sup>7</sup> Ярошенко Н. Н. Социально-культурная анимация : учеб. пособие. — М. : МГУКИ, 2000. — С. 97.

Данные технологии социально-культурной анимации должны стать действенным инструментом учреждений культуры.

Следует учесть, что каждая социально-культурная анимация должна быть направлена на достижение непосредственно определенного созидательного результата, ставить перед собой задачи, с помощью которых достигать поставленной цели. Также для более конкретной постановки цели социально-культурной анимации нужно поставить вопрос: «Для чего?».

В качестве примера приведем краткий план проекта культурно-досуговой деятельности муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования муниципального образования г. Краснодара Центра детского творчества «Прикубанский» как пример постановки цели и задач социально-культурной анимации.

### ***Проект «Да здравствую Я!»***

#### Цель проекта

Формирование у детей и подростков мотивации к здоровому образу жизни с помощью применения разнообразных форм культурно-досуговой деятельности.

#### Задачи проекта:

##### 1. Организационные:

- создание оптимальных условий с целью быстрой адаптации воспитанников с учетом возрастных особенностей;
- организация содержательного досуга в условиях выездной лагерной смены.

##### 2. Образовательные:

- обеспечение получения каждым участником смены знаний, умений, навыков безопасной жизнедеятельности;
- расширение информационного поля участников проекта в области ЗОЖ.

##### 3. Развивающие:

- выявление и развитие творческого потенциала обучающихся через обучающую, творческую, развивающую коллективную и индивидуальную деятельность.

##### 4. Воспитательные:

- развитие социальной активности подростков;
- формирование ответственного подхода к собственному здоровью;
- формирование навыков толерантного общения у подростков.

##### 5. Методические:

- подготовка информационного, психолого-педагогического и методического обеспечения;
- разработка форм и методов работы по решению актуальных проблем подростков.

#### Концептуальные основы проекта

В основу концепции данного проекта положено:

- расширение воспитательного и образовательного пространства, обеспечивающего непрерывный процесс развития личности и повышение уровня информированности ребенка;
- профилактика различных видов зависимости через вовлечение подростков в разнообразные формы досуговой деятельности;

- создание развивающей среды для творческой самореализации детей и подростков;
- создание образовательного поля, предоставление информации о личности человека, собственном организме, его ресурсах, факторах риска.

В результате реализации проекта предполагается:

- максимальное вовлечение детей и подростков в различные формы отдыха и занятости;
- привлечение педагогов и специалистов для решения проблем в подростковой среде.

#### Предполагаемый результат

##### 1. Развивающие:

- повышение уровня пропаганды ЗОЖ, расширение информационного поля участников проекта в области знаний о последствиях употребления наркотиков, подростковой алкоголизации, наркомании, токсикомании, препаратах, ПАВ, приобщение детей и подростков к различным видам творческой деятельности;
- реализация интересов участников проекта в саморазвитии, самосовершенствовании в условиях лагеря, развитие личностных ресурсов.

##### 2. Образовательные:

- овладение основными понятиями учебно-практического курса по формированию ЗОЖ;
- получение знаний участниками проекта об активных формах работы по профилактике употребления ПАВ;
- приобретение практических умений по оказанию ПМП.

##### 3. Воспитательные:

- поддержка и распространение детских и молодежных инициатив;
- предупреждение правонарушений в подростковой среде;
- формирование отрицательного отношения к алкоголю, табакокурению, наркотическим средствам;
- формирование устойчивой мотивации к ЗОЖ.

##### 4. Методические:

- разработка новых методических рекомендаций, сценариев для организации летнего досуга детей и подростков<sup>8</sup>.

А также приведем в качестве примера краткий план проекта коммерческой организации для сравнения формы и построения социально-культурных анимационных мероприятий.

#### *Название проекта.*

«Ju Fest» — фестиваль-приключение (лат. *juventue festum* — «фестиваль юности»).

#### *География проекта.*

Россия, Краснодарский край, г. Краснодар.

#### *Аннотация проекта.*

Данный проект анимационного мероприятия направлен на развитие социально-культурной деятельности молодежи, стимулирование процессов досуговой деятельности, поддержание молодежного самоуправления, воспитание социаль-

---

<sup>8</sup> Дмитриева А. В. Педагогические условия функционирования социально-культурной анимации... — С. 158–160.

но активных граждан, вовлечение молодежи в построение культурно-творческого процесса, организацию отдыха, улучшение коммуникации у молодежи.

В ходе проекта будут созданы условия для самореализации творческой личности и содействия в реализации творческого потенциала молодежи. Проект будет направлен не только на рекреацию, а также на повышение образовательного, культурного уровня учеников, и способствует получению организационно-профессиональных навыков в процессе фестиваля. В арсенале проекта участников ожидает: программа открытия, различные мастер-классы, квест, развлекательно-игровая программа, посещение интерактивных выставок, создание собственных арт-объектов, программа закрытия. Главное достоинство проекта в том, что из участников формируются активные группы молодежных объединений, которые в дальнейшем смогут создавать новые общественно важные проекты. А опытные наставники окажут содействие становлению личности молодых людей и объединению усилий гражданского общества по вопросам оптимизации молодежного движения общества. Разработка и реализация социального-культурного проекта «Ju Fest» способствуют росту всестороннего развития молодого человека, его творческого потенциала и укреплению активной социальной позиции.

#### *Описание проблемы.*

Тенденции развития досуга молодых людей резко меняют характер. Темпоритм социально-культурного преобразования склонен расширять рамки привычных и укоренившихся общекультурных правил. Этот проект направлен на решение вышеперечисленных проблем путем активизации молодежи к участию в культурно-творческом процессе. Также он может внести свой положительный и многообразный вклад в современные тенденции развития молодежи.

#### *Основные целевые группы.*

Молодые люди 14–18 лет. Молодежь с творческими данными, с активной жизненной позицией, проявляющая интерес к саморазвитию, эмоциональные, быстро обучающиеся, имеют критическое мышление, трудолюбивые, дисциплинированные и ответственные.

#### *Цель проекта.*

Формирование культурно развитой, активной и социально-прогрессивной личности молодежи путем рекреативно-познавательного досуговой деятельности.

#### *Задачи проекта:*

- активизировать рекреативно-познавательную и творческую деятельность молодежи;
- развивать творческое самовыражение;
- наладить взаимодействие между молодежью;
- целенаправленное приобщение молодежи, развитию современной досуговой деятельности;
- создание методологического пособия для дальнейшего развития досуговой деятельности путем создания анимационных мероприятий.

#### *Методы реализации проекта:*

- создание рабочей базы проекта;
- поиск партнеров;
- разработка программы анимационного мероприятия;
- проведение рекламно-просветительской деятельности;
- разработка и внедрение проекта в жизнь.

*Количественные показатели.*

В ходе анимационного мероприятия будет организована активная творческая учебно-развивающая работа. Впоследствии подобные проекты возможно организовывать на общегородском уровне для развития молодых успешных людей, их общения и развития творческого, научного потенциала города. В дальнейшем проектом заинтересуются в соседних городах и даже странах.

*Качественные показатели.*

В конечном итоге данный проект станет перспективной технологией влияния на его участников и внесет значительный вклад в развитие анимационных мероприятий. Проект станет шагом на пути внедрения инновационных технологий культуры в массы общественности, в духе не только развлечения и досуга, но и развития.

*Методы оценки результатов.*

При оценивании данного проекта в первую очередь будет учитываться отношение самих участников к проведенным событиям анимационного мероприятия. Будут учитываться мнения профессионального взгляда. Участники составят отзывы в форме анкет, а также письменный ответ о проекте в целом. Также будут опрошены пассивные участники проекта.

Проанализировав реализацию социально-культурной анимации в сфере культурно-досуговой деятельности, можно сделать следующие выводы: во-первых, анимация составляет целостную социально-культурную концепцию, имеющую свою ресурсную базу, специфическое содержание и технологические процессы. Во-вторых, разрешая разнообразные задачи воспитания, образования, формирования непосредственно оптимистического настроения, в современных реалиях, социально-культурная анимация в целом является эффективным направлением развития культурно-досуговой деятельности.

## **2.2. Авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности в современных условиях**

Термин «технология» подразумевает собой совокупность методов, способов, процессов и материалов, используемых в какой-либо деятельности или отрасли. В данном исследовании это технология реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности непосредственно в новых условиях.

В организациях сферы культуры и творчества необходима собственная технология, которая связывает между собой непосредственно методику и организацию социально-культурной анимации в целом.

Детально проанализируем формирование, организацию и реализацию социально-культурных анимационных программ.

«Технология создания и реализации анимационных программ как система состоит из нескольких взаимосвязанных подсистем:

- организационная — организация совместной деятельности анимационной команды;
- инструкторско-методическая — создание и разработка сценариев и мероприятий, подбор игр и конкурсов, составление маршрутов с после-



дующей разработкой методических рекомендаций на основе обобщения опыта;

- режиссерская — подбор и распределение ролей, составление плана репетиций, постановка;
- техническая — подготовка технических средств, площадки для анимационных мероприятий, реквизита, декораций, освещения, музыкального сопровождения и других средств»<sup>9</sup>.

Для того чтобы быстрее усвоить технологию создания и реализации анимационных программ и использовать ее на практике, стоит запомнить *рис. 5*.

Подробно рассмотрим пример технологии и организации социокультурной анимации в Центре детского творчества Прикубанского района г. Краснодара.

В настоящее время Центр детского творчества — это современное многоструктурное и многофункциональное учреждение дополнительного образования детей. В Центре реализуется более ста образовательных программ по восьми направленностям:

- художественно-эстетическая;
- социально-педагогическая;
- физкультурно-спортивная;
- военно-патриотическая;
- туристско-краеведческая;
- эколого-биологическая;
- культурологическая;
- спортивно-техническая.

В данном Центре мною под руководством педагога-организатора О. И. Давыденко была проведена программа «Полет в творчество» в клубе по месту жительства разновозрастного отряда социально-педагогический комплекс (СПК) № 4 «Тимуровец».

Обязательно должен быть проведен ряд подготовительных работ для успешного проведения мероприятия:

- изучение аудитории (особенность состояла в том, что дети могли быть самые разные, так как все мероприятия проводились во дворе и каждый из детей и подростков мог принять участие);
- индивидуальное создание и разработка сценария мероприятия, подбор игр и конкурсов с учетом сверхзадачи;
- подготовка и распространение информации о проводимом мероприятии;
- подготовка технических средств, площадки для анимационного мероприятия, реквизита, декораций, освещения, музыкального сопровождения и пр.

В данной программе основной упор был на анимационные игры, в ходе которых мы определили победителей.

Набор анимационных игр:

#### 1. Знакомство.

Этот этап включал признание и запоминание имен детей, а также их творческую роль, которую они представляли в процессе знакомства.

---

<sup>9</sup> Ганьшина Г. С. Социально-культурная анимация: от идеи к воплощению : сб. науч. ст. — Тамбов : ТГУ, 2010. — С. 67.

## 2. «Игры для разогрева», хотя и немобильные.

Основное внимание уделялось активизации творческого воображения, выполнению творческих заданий, которые не могли быть выполнены без помощи других ребят. Если это назвать театральным термином — «взаимодействие с партнером и партнерами», только не на сцене, а в играх.

## 3. Подвижные игры.

На этом этапе также основное внимание уделялось творчеству, но в более активной форме поведения. В то же время детей просили решать вопросы и принимать решения коллективно, принимая во внимание мнение каждого из членов команды.

## 4. Финальные игры.

На этом этапе были определены основные победители мероприятия.

Заключительный этап подвел итог всей программе и креативным образом разрешил спорные вопросы насчет победителей игр.

В этом мероприятии все внимание было направлено на анимационные игры, раскрытие способностей детей и подростков через анимационную игру. В результате победители были определены как отдельные лица, хотя в программе были коллективные задачи: это было сделано, чтобы у ребят появился стимул проявить себя и показать свои способности в командной работе.

Технологический подход в организации анимационных мероприятий — это основа, так сказать, «фундамент» любого мероприятия. Для технологии и организации социально-культурной анимации заранее разрабатывается план деятельности.

Технология социально-культурной анимации представляет собой:

- 1) слаженную систему, которая состоит из определенных методик, средств и методов, включающих в себя заранее продуманный и утвержденный план;
- 2) алгоритмы действий для достижения поставленных целей.

Предложив авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности, организуемых бюджетными учреждениями (домами культуры, творческими школами и другими организациями сферы культуры и творчества), перейдем к среде профессионального сообщества специалистов event-сферы.

Проведение анимационных мероприятий на сегодняшний день стало распространенной практикой деятельности многих организаций. А подготовка и проведение этих мероприятий играют едва ли не самую важную роль в построении всего события в целом. Но что именно имеется в виду под этими словами, рассмотрим ниже.

Организация и проведение анимационных мероприятий — это запланированная комплексная деятельность разных учреждений и компаний, которая контролируется определенными специалистами и направлена на достижение целей самого мероприятия. Таким образом, необходимо выделить, что любое мероприятие должно заслужить одобрение со стороны общественности или СМИ. Важную роль в постановке анимационного мероприятия играет его организатор — специалист, который планирует и контролирует каждый шаг во время постановки и действие других объектов во время самого мероприятия. Невзирая на разновидность событий и их сюжетов, процесс организации и постановки анимационных мероприятий во многих аспектах технологичен. Технология ор-

ганизации и проведения социально-культурных анимационных мероприятий представляет собой «повторяющуюся алгоритмизированную последовательность действий, которая в одинаковых условиях всегда приводит к одному и тому же результату»<sup>10</sup>. Проведя анализ над научными источниками по изучаемой мною теме, можно выделить основные подходы для организации анимационных мероприятий. Все анимационные мероприятия для достижения успеха нуждаются в серьезной подготовке.

В начале планирования важно сформировать цель своего мероприятия, ее нужно согласовать с каждым причастным к организации лицом и объединить ею все элементы готовящегося будущего мероприятия. Разработка мероприятия должна включать в себя:

- поиск актуальных участников, их место в будущем событии;
- формирование состава актуальной аудитории;
- подготовку действующей программы и сценария мероприятия.

В процесс планирования включается написание сценария будущего мероприятия. В него должны входить всевозможные альтернативы развития событий, необходимо учесть все нюансы заранее. Происходящие события праздника не должны быть неконтролируемыми. Крупномасштабные мероприятия должны быть освещены в СМИ. Необходимо принять во внимание то обстоятельство, что все анимационные мероприятия требуют масштабного планирования. В планировании одну из главных ниш занимает изучение тематики мероприятия и поиск актуальной аудитории. Эти два вопроса взаимосвязаны, так как выбор актуальной тематики зависит от аудитории, и наоборот. Каждое общественное действие на анимационном мероприятии выступает обращением к публике, которое отвечает на главные целевые вопросы самого мероприятия.

В качестве системного подхода для организации любого анимационного мероприятия я возьму международно признанную координирующую методику специалиста мирового класса в ивент-менеджменте Джо Голдблатта. Впервые мысль о создании методики посетила автора в Диснейленде: «В 1955 году, когда Уолт Дисней открыл Диснейленд в Анахайме, штат Калифорния, он обратился к одному из своих изобретателей, Роберту Джени, и попросил его помочь решить большую проблему. Каждый день в 17:00 вечера тысячи из людей, а это почти 90 процентов гостей, покидают парк. Но сам парк оставался открытым до 22:00 вечера»<sup>11</sup>. Эта методика широко используется для эффективного планирования и организации мероприятий. Система заключается в структурированном жизненном цикле мероприятия. Рассмотрим процесс, где включены главные этапы организации мероприятия, разработанный Джо Голдблаттом, на *рис. 6*.

Изучим каждый предложенный этап более подробно. Первое действие при организации мероприятия — это «**исследование**». Разного рода исследования проводятся для того, чтобы понять цель события и найти подходящую целевую аудиторию. Исследования делятся на два типа: внешние и внутренние.

Внутренние исследования включают в себя SWOT-анализ. Прежде чем вы начнете планировать мероприятие, нужно провести SWOT-анализ. Он обычно

---

<sup>10</sup> Организация специальных мероприятий : учебно-методический комплекс дисциплины / Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права. — Калининград : ИВЭСЭП, 2012. — С. 126.

<sup>11</sup> Goldblatt J. J. Special Events : event leadership for a new world. — N. Y., 1995. — P. 5.

должен быть реализован, чтобы поддержать ваше принятие решений. SWOT-анализ помогает определить внутренние и внешние переменные, которые помогут событию в достижении максимального успеха. Примером действия анализа является выбор года, в котором провести мероприятие, которое совпадает с вашим праздником: допустим, это 100-летие сообщества или отрасли. Ваше мероприятие может выиграть от дополнительного финансирования, рекламы и других важных ресурсов, просто совместив мероприятие с годом, этой визитной карточкой мероприятия<sup>12</sup>. А толкование материала собственной организации — это эксплуатация данных фирмы для организации мероприятий.

Внешние исследования обхватывают опросы (список вопросов, их ответы и основной исходный материал), интервью (вербальный опрос, интервьюер опрашивает респондента), анкетирование (письменный опрос с использованием анкет, демонстрирует систему специальных вопросов, объединенных одной целью), анализ (оценка предлагаемой информации), экспертное мнение (извлечение информации от экспертов).

Помимо предварительного исследования, можно проводить «мониторинг» в ходе самого анимационного события. В таком мониторинге фиксируются все аспекты происходящего в заранее составленную анкету. Исследования необходимо проводить обязательно для изучения внутренней и непосредственно внешней среды организации будущего мероприятия.

Вторым этапом организации анимационного мероприятия выступает «творческая разработка». «Этот этап включает в себя разработку программы мероприятия и поиск идей для его воплощения. Анимационные требуют больших творческих возможностей от команды организаторов. Организаторы событий должны иметь возможность эффективно функционировать»<sup>13</sup>.

По названию видно, что это самый творческий этап разработки мероприятия. Это целый творческий, сложный процесс. Такой процесс сочетает в себе разные виды культуры, искусства, создает новые, неизбитые идеи. Также этот процесс подразумевает использование инновационных, креативных, индивидуальных подходов в организации. Рассмотрим его на *рис. 7*.

Этапы творческой разработки:

- формулирование концепции мероприятия решает ряд вопросов: соотношение бюджета, расчет времени на разработку и проведение мероприятия, воплощение всех запланированных идей, анализ возможностей персонала;
- определение аудитории участников — важная часть подготовки мероприятия, ответить на вопрос «кому оно адресовано?». Аудиторию участников принято разделять на две группы: первичную и вторичную. Первичная аудитория включает в себя участников, присутствующих на мероприятии лично, а вторичная не присутствует напрямую, но действия, происходящие на мероприятии, должны задевать обе аудитории;
- тему предстоящего анимационного мероприятия нужно сформулировать современной и креативной. При этом она не должна существовать отдельно от основной идеи всего мероприятия. Построение сюжета включает в себя традиционную структуру: завязка, развитие событий,

<sup>12</sup> Goldblatt J. J. Special Events : event leadership for a new world. — N. Y., 1995. — P. 45.

<sup>13</sup> Ibid. — P. 49.

кульминация, развязка. Сюжет анимационного мероприятия должен быть коротким, но содержательным.

**Планирование** является следующим этапом в процессе разработке анимационного мероприятия. «Тщательно изучив свое мероприятие и определив, что оно осуществимо, можно выделить время, чтобы использовать правую сторону мозга, творческую способность для создания общего плана ваших идей. Важная роль в планировании отдается главному организатору события. При разработке мероприятий особенно важно понимать и заручиться поддержкой всех его участников»<sup>14</sup>.

Перед тем как планировать анимационное мероприятие, нужно осуществить специальное исследование — для этого проводится анализ ранее проведенных мероприятий, выявить их положительные и отрицательные результаты. В этапе планирования своего мероприятия важно изучить деятельность конкурентных компаний, не допускать плагиата со своей стороны и по возможности не допустить их ошибок. Этап планирования состоит из:

- формулировки целей и задач мероприятия, методов их достижения;
- поиска места и расчета времени;
- разработки концепции;
- темпо-ритма исполнения мероприятия;
- распределения необходимых ресурсов.

Ранее уже оговорено, что формулирование целей и задач анимационного мероприятия должно быть достаточно понятным и реализуемым. Если у мероприятия есть привязка к определенному празднику, памятной дате и т. д., то цели и задачи сформулировать легче. Формирование концепции анимационного мероприятия — также важная часть, и выступает отдельной веткой его развития. По своей сути концепция — это протокол, в котором описано представление будущего события, включая сведения об организаторах и партнерах мероприятия и любую другую информацию, касающуюся предстоящего мероприятия. Концепция отвечает на ряд вопросов, таких как: «каким будет мероприятие?», «из чего оно состоит?», «когда и для кого проходит?». Концепция состоит из основной информации о мероприятии.

Темпо-ритм исполнения работ включается в этап планирования для составления плана работ организации. В этот план вписываются все аспекты действий и сроки их выполнения по дням, неделям, месяцам. Помимо этого, в плане работ распределяются задачи участников мероприятия, назначаются ответственные и регламентируется время выполнения каждой отдельной задачи.

Распределение необходимых ресурсов при подготовке анимационного события выступает важным процессом в его планировании. Эти ресурсы включают в себя участников мероприятия, временные аспекты, материальную базу, технический сектор. Поиск материальной базы для мероприятия и решение финансовых задач очень часто становятся одной из главных проблем при организации. Здесь нужно учитывать вопросы аренды помещения, аренды нужного оборудования, обеспечение всем нужным участников, рекламную деятельность, оплату приглашенных участников события, оплату всех дополнительных нужд. При организации анимационных мероприятий часто обращаются к дополнительным источникам финансирования — спонсорам. Распределение ресурсов

<sup>14</sup> Goldblatt J. J. Special Events : event leadership for a new world. — N. Y., 1995. — P. 47.

производится между техническим аппаратом, составом участников и подрядчиками. Сотрудничество с подрядчиками включает в себя выбор востребованных поставщиков, становление бюджета, оценку ресурсной потребности, выработку ценового запроса, контроль выполнения запроса.

**Реализация и координация мероприятий** — предпоследний этап жизненного цикла мероприятия. По своей сути, все мероприятие делится на два этапа: это процесс подготовки (все, что упомянуто выше) и реализации. В процессе реализации нужно воплотить все, что было запланировано на первом этапе. После начала мероприятия дело организатора события не заканчивается, а только набирает обороты в этапе координации. Координирование — это многослойный процесс наблюдения в ходе мероприятия. Оно включает в себя встречу участников и гостей, прослеживание и корректировку услуг, общий контроль за проведением всего мероприятия, разрешение всех спорных вопросов в период мероприятия. Это один из самых интересных и волнительных этапов.

**Анализ результатов** — заключительный этап в жизненном цикле мероприятия. Служит он для того, чтобы определить качество прошедшего события, выявить все ошибки и недочеты, а также узнать, выполнены ли цели и задачи мероприятия. Анализ может состоять из оценочных анкет, различных статистик, рекомендаций от специалистов (специалисты для каждого мероприятия подбираются отдельным этапом), составления отчета о прошедшем специальном мероприятии.

Таким образом, проведя сравнение среди профессионального сообщества специалистов event-сферы, сферы культурно-массовых мероприятий, организуемых бюджетными учреждениями (домами культуры, творческими школами и другими организациями сферы культуры и творчества), можно определить, что по своей сути различные методики представляют собой единую схожую систему организации анимационного мероприятия.

Следовательно, авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности на сегодняшний день подразумевают собой, что в каждой системе жизненный цикл мероприятия состоит из ряда логических этапов. Эти этапы подразумевают исследовательский пункт, творческую разработку, планирование, реализацию плана, координацию мероприятия, анализ исходных результатов. В ходе анимационного специального мероприятия иногда происходит ошибка и мероприятие преобразуется в псевдособытие (неудачный вариант события). Основной слабостью псевдособытия является расхождение целей мероприятия с его практическими действиями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенностью анимационных мероприятий является многопараметральная классификация. В целом классификация проявляется по характеру целей его проведения, по целевому направлению организации, по характеру деятельности, по типу маркетинговой среды, учитываются также действия участников, масштабы аудитории, разнозадачность. Изучив разные классификации социально-культурных анимационных мероприятий, выявлено много общих параметров.

Этап исследования заключается в изучении всего, что относится к будущему мероприятию, оно разделяется на внешнее и внутреннее. Этап творческой раз-

работки включает в себя разработку программы мероприятия и поиск идей для его воплощения. Этап планирования предназначен для обозначения и распределения всех действий на анимационном мероприятии. Этап реализации и координации подразумевает воплощение всего, что было запланировано на первом этапе, а также процесс наблюдения в ходе всего мероприятия. Заключительный этап содержит анализ результатов анимационного мероприятия, определяет его качество. Этот этап также включает в себя составление рекомендаций для организации последующих мероприятий.

Задачи, которые поставлены в начале исследования, были достигнуты:

- исследованы теоретические наработки предшествующих авторов в сфере реализации социально-культурной анимации в различных отраслях и сферах деятельности человека и социума;
- раскрыт социальный профиль населения, на который может быть направлена работа по реализации социально-культурной анимации в сфере культурно-досуговой деятельности;
- проанализированы существующие программы и средства социально-культурной анимации, определены наиболее используемые жанры художественного творчества в социально-культурной анимации в сфере образования, реабилитации, туризма;
- предложены авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности среди молодежи и профессионального сообщества специалистов.

Был проведен социологический опрос среди населения г. Краснодара на предмет приоритетности использования подходов и инструментов социально-культурной анимации, новых видов социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности среди профессионального сообщества специалистов event-сферы, сферы культурно-массовых мероприятий, организуемых бюджетными учреждениями.

Таким образом, была достигнута основная цель данной работы — разработаны методологические и прикладные рекомендации по применению новых форм и видов социально-культурной анимации в культурно-досуговой деятельности, используя традиционные и современные виды и жанры художественного творчества, такие как театральное искусство, хореографические приемы и пластическое искусство.

Исходя из проведенного сравнительного анализа среди профессионального сообщества специалистов event-сферы, сферы культурно-массовых мероприятий, организуемых бюджетными учреждениями (домами культуры, творческими школами и другими организациями сферы культуры и творчества), можно определить, что по своей сути различные методики представляют собой единую схожую систему организации анимационного мероприятия.

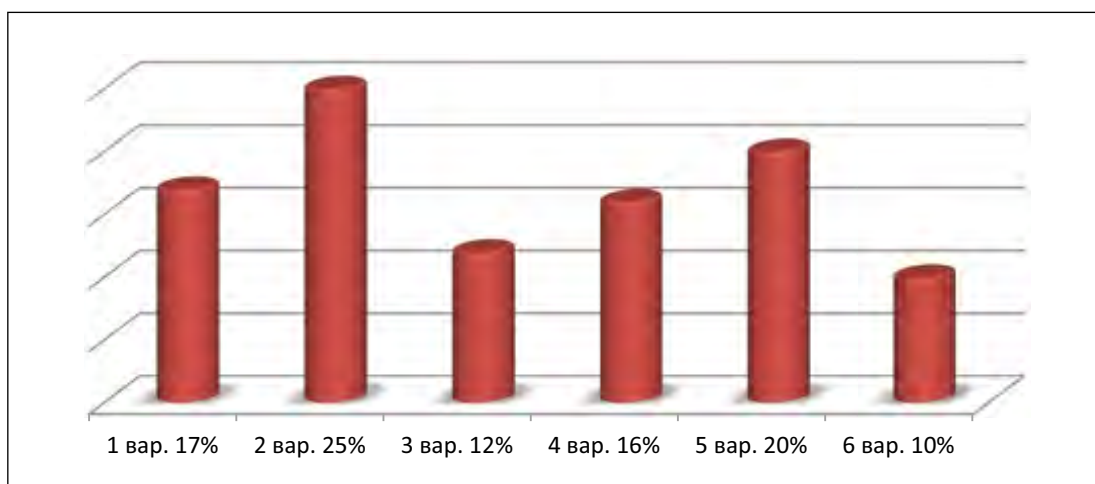
Следовательно, авторские подходы и технологии реализации социально-культурной анимации для развития культурно-досуговой деятельности подразумевают собой, что в каждой системе жизненный цикл мероприятия состоит из ряда логических этапов. Эти этапы подразумевают исследовательский пункт, творческую разработку, планирование, реализацию плана, координацию мероприятия, анализ исходных результатов. Именно поэтому социально-культурная анимация является прогрессивным курсом развития культурно-досуговой деятельности в современных условиях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакланова Т. И.* Самодеятельное художественное творчество в СССР : учебное пособие. — М. : МГИК, 1986. — 79 с.
2. *Ганьшина Г. С.* Социально-культурная анимация: от идеи к воплощению : сб. науч. ст. — Тамбов : ТГУ, 2010. — 167 с.
3. *Гойхман О. Я.* Организация и проведение мероприятий : учебное пособие. — М. : ИНФРА, 2008. — 120 с.
4. *Goldblatt J. J.* Special Events : event leadership for a new world. — N. Y. : John Wiley and Sons, Ltd, 2004. — 528 с.
5. *Демин А. С.* Эволюция московской школьной драматургии. Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). — М. : Наука, 1974. — С. 19–20.
6. *Дмитриева А. В.* Педагогические условия функционирования социально-культурной анимации в процессе воспитания коллективизма у детей и подростков: технологический подход : дис. ... канд. пед. наук. — Краснодар, 2018. — 248 с.
7. *Кацва Л. Л.* История России с древних времен и до XX века : пособие для поступающих в вузы. — М. : АСТ, 1999. — 317 с.
8. *Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д.* Социально-культурная деятельность. — М. : МГУКИ, 2004. — 539 с.
9. *Корниенко Т. В.* Культура досуга современной молодежи. Проблемы и перспективы развития // Вестник КАЗГУКИ. — 2016. — № 1. — С. 63.
10. *Куцетов П. А.* Начало. Очерки истории первобытного и традиционного искусства. — М. : Алетейя, 2014. — 78 с.
11. *Тихмянова И.* Создание собственного eventa. Событийный маркетинг сегодня // Лаборатория рекламы и PR. — 2007. — № 5 (54). — С. 40–45.
12. *Уоллес Э., Кэтмелл Э.* Корпорация гениев. Как управлять командой творческих людей. — 3-е изд. — М. : Альпина Паблишер, 2019. — 344 с.
13. *Филд С.* Сценарий : основы сценарного мастерства. — М. : Эксмо, 2016. — 384 с.
14. *Черников Ю. Н., Морозов В. М., Сыч Д.* Как организовать, раскрутить и продать собственное мероприятие. — СПб. : Питер, 2014. — 50 с.
15. *Юдина Е. Н.* Креативное мышление в PR. — М. : РИП-Холдинг, 2007. — 272 с.
16. *Ярошенко Н. Н.* Социально-культурная анимация : учеб. пособие. — М. : МГУКИ, 2000. — 382 с.



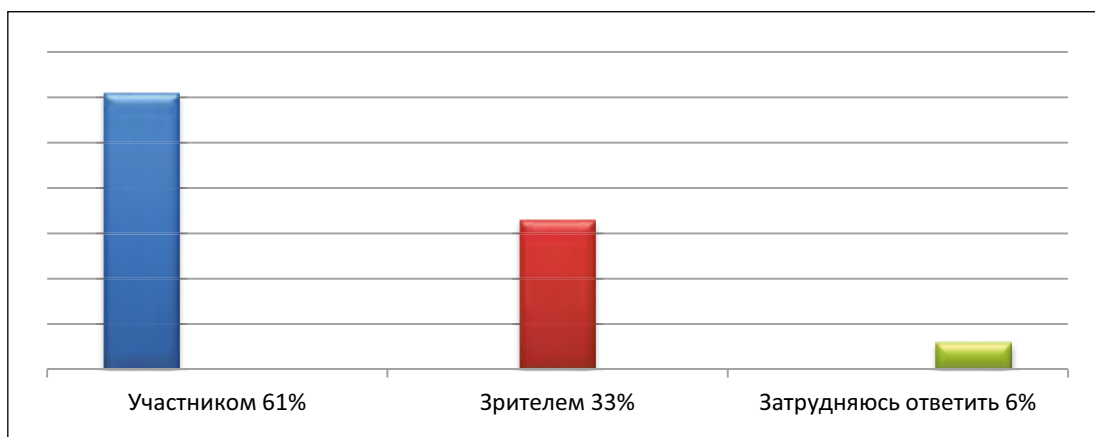
## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рис. 1. Факторы влияния на выбор досуга*



*Рис. 2. Степень удовлетворения выездными анимационными мероприятиями*



*Рис. 3. Активность населения г. Краснодара на анимационных мероприятиях*

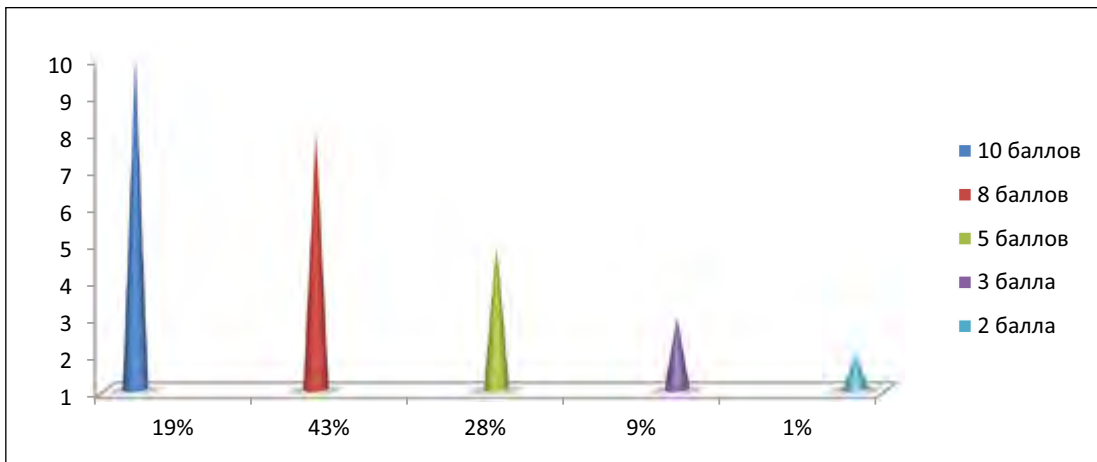


Рис. 4. Шкала оценивания мероприятий

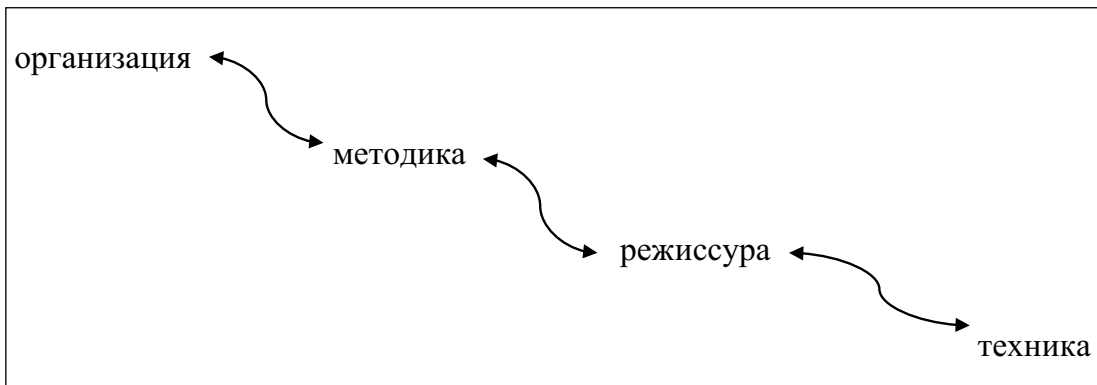


Рис. 5. Технология создания и реализации анимационных программ



*Рис. 6. Пирамида жизненного цикла мероприятия*



*Рис. 7. Этапы творческой разработки*

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

### Анкета № 1 «Тенденции развития досуга и его влияние на современную молодежь»

#### 1. Как вы проводите свое свободное время?

- а) предпочитаю пассивный отдых (телевидение, чтение и т. д.);
- б) спортивно-оздоровительный отдых, прогулки на природе;
- в) походы в культурно-просветительские места (театр, кино, музей, концерты и т. д.);
- г) тематические кафе;
- д) дискотеки;
- е) блогинг, YouTube, социальные сети;
- ж) посещение торгово-развлекательных центров.

#### 2. Распределите по значимости факторы, которые влияют на выбор вашего досуга? (пронумеруйте на свое усмотрение)

Название фактора	№
Насыщенная программа развлечения	
Окружающая среда, компания друзей	
Отвечает моим собственным интересам	
Благоприятное время и место проведения	
Финансовая доступность	
Возможность саморазвития	

#### 3. Приходилось ли вам быть участниками или посещать анимационные мероприятия (музыкальная и библиотерапия, арт-терапия, сказкотерапия, моритотерапия, культуротерапия, квесты, театрализация и т. д.)?

- а) да, я посещаю и участвую в анимационных мероприятиях;
- б) иногда посещаю;
- в) не принимаю никакого участия, напиши почему \_\_\_\_\_

#### 4. Если вы посещали анимационные мероприятия, какую оценку вы ему поставите?

- а) отлично, все понравилось;
- б) понравилось, но не все;
- в) не понравилось;
- г) не посещал(а).

#### 5. Что больше всего вам нравится в анимационных мероприятиях? (пронумеруйте на свое усмотрение)

Название	№
Современность темы, идеи мероприятия	
Захватывающий сценарий	
Музыкальное сопровождение	
Использование технических средств	
Конкурсы, игры	
Нестандартное место проведения	
Интересные приглашенные гости и участники	
Возможность самому принимать участие	

**6. На анимационных мероприятиях вы любите быть участником процесса или зрителем?**

- а) участником;
- б) зрителем;
- в) затрудняюсь ответить.

**7. Какие виды мероприятий вам нравятся больше?**

- а) семинары, викторины, брейн-ринги, квизы и т. д.;
- б) арт-терапия, социодрама, сказкотерапия, музыкальная и библиотерапия, моритотерапия и т. д.;
- в) парады, фестивали, конкурсы, шествия и т. д.;
- г) спортивные соревнования, олимпиады, квесты и т. д.

**8. Какую оценку вы дадите мероприятиям для населения в ваших учреждениях культуры по внутригородскому округу?**



**9. Выберите идеальное место для анимационного мероприятия:**

- а) стадион;
- б) природная зона;
- в) клубное помещение;
- г) открытая зона в помещении;
- д) городская площадь;
- е) свой вариант ответа.

**Благодарю за участие! Удачного вам дня!**

---

## *Вторая премия*

# МАРКЕТИНГОВЫЙ ЭФФЕКТ РЕКЛАМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

---

*ПЕЖЕМСКИЙ Никита Анатольевич*

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

---

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность.** Креативно-информационная эпоха, в которой мы на сегодня существуем, несет в себе характеристики проблемы технологического прогресса — человечество настолько преуспело в технологиях, что порой само не поспевает за ним. Поток информации движется с высочайшей скоростью, и вместе с этим он ежедневно увеличивает свои объемы. Это объясняется ростом количества организаций, где главным продуктом является информация. Перенасыщение рынка предложением привело к жесткой конкуренции между медиапроизводителями, что естественным образом отразилось на рекламных материалах. Их виды имеют множество форм и каналов распространения, которые подойдут любому заказчику, чтобы тот привлек свою аудиторию.

Не остается без внимания и тот факт, что современный человек живет в экономике досуга, а значит социально-культурные учреждения вне зависимости от своего желания вынуждены привлекать аудиторию с помощью маркетинга. Это привело к тому, что реклама также становится рабочим инструментом подобных организаций.

Однако, учитывая специфику продукта, который производят социально-культурные учреждения, нельзя с уверенностью сказать, какие конкретные виды, формы и каналы распространения рекламы они используют. К тому же достаточно трудно с точностью определить маркетинговый эффект производимых рекламных материалов. Проведение исследования в данном ключе позволит решить, какую рекламу производить и как ее распространять, чтобы привлечь как можно больше целевой аудитории. Задача усложняется тем, что в качестве объекта рекламы выбрана молодежь — наиболее важный клиент в современной экономике досуга. Востребованность молодежью культурного продукта может популяризировать многие социально-культурные учреждения, а следовательно, вывести их из кризисного положения, в котором они давно находятся.

**Проблема исследования** заключается в недостаточно полно изученном маркетинговом эффекте рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга, ориентированных на молодежную аудиторию.

**Обоснование проблемы.** Отток профессиональных кадров и падение уровня доходов населения — два экономических фактора, которые негативно

вливают на уровень посещаемости социально-культурных учреждений с 2012 г. Рекламные технологии способны этому противостоять, особенно в условиях креативно-информационной эпохи. Ситуация усугубилась в 2020 г., когда посещаемость подобных организаций упала практически в три, а то и в семь раз из-за пандемии коронавирусной инфекции. В то же время роль рекламы, особенно той, что распространяется через онлайн-каналы, усилилась, перестроив под себя весь современный маркетинг. Новые правила и их незнание способны выкинуть предпринимателей за борт, а учреждения культуры могут потерять и без того неустойчивую молодежную аудиторию.

В связи с этим необходимо понять, как учреждения социально-культурной сферы рекламируют себя и насколько их реклама является эффективной для молодежи. Это поможет увидеть существующую ситуацию, а также выявить перспективы развития рекламной деятельности социально-культурных учреждений.

**Степень изученности проблемы.** Реклама — одно из древнейших средств маркетинга. Естественным является и то, что ее развитие напрямую связано с экономической ситуацией в государстве, ведь именно рыночная экономика становится двигателем эволюции форм и видов PR-деятельности. Поэтому для нашего исследования ключевую роль сыграли работы Ч. Сэндиджа, В. Фрайбургера, К. Ротцолла и Д. Огилви.

Эти исследования дополняют работы А. Дейян, в которых были объединены основы теории коммуникации и практическая разработка рекламного продукта. Особенности функционирования, содержания и целевой направленности рекламного сообщения раскрывают работы Р. И. Мокшанцева, А. Алексева, И. Имшинецкой, Д. Кота и А. Шуст.

Чтобы понимать всю сложность процесса подобной масс-медиа коммуникации в нашей стране, необходимо обратиться к ключевым исследованиям в области рекламы. Так, в труде Е. В. Ромата приведен фундаментальный анализ элементов, процессов и каналов PR-коммуникаций.

Необходимо учитывать и методологию тех исследований, которые рассматривают рекламу непосредственно в сфере социально-культурной деятельности и проектирования. Здесь мы должны обратить свое внимание на таких авторов, как М. А. Коньков, И. В. Малявкина, Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова, Г. П. Марков, Г. М. Бирженюк, Т. Н. Суминова и В. М. Чижиков.

Однако наибольший вклад в исследовании маркетингового эффекта отечественных социально-культурных учреждений внесли работы Е. А. Ноздренко, О. А. Быстровой и А. В. Лариной. Ссылаясь на основы маркетинговых стратегий в рекламе Ф. Котлера, исследователи приводили параллели между коммерческой рекламой и промоушеном учреждений культуры и досуга, а также их мероприятий. Были выявлены схожести и различия, названы факторы, влияющие на маркетинговый эффект, а также описаны пути трансформации существующей рекламной деятельности социально-культурных организаций, для которых маркетинг должен стать «действенным средством» для их успешного функционирования и развития.

К сожалению, ситуация не меняется. Одной из основных причин, которую отметила Е. А. Ноздренко, является излишняя самоуверенность администрации социально-культурных учреждений в собственном культурном продукте и осведомленности о целевой аудитории. За этим скрывается некачественная подготовка рекламы и отрицание необходимости маркетинга.

Возможно, для таких исследований следует в первую очередь внимательно изучить сложившуюся ситуацию в рекламе социально-культурных учреждений с приведением конкретных организаций, а затем на основе объективных количественных и качественных показателей определить, существует ли у их рекламы маркетинговый эффект, и оценить его влияние на молодежь. Без этого говорить о результатах и тем более о развитии рекламы социально-культурных учреждений бессмысленно. Это и стало главной идеей данного исследования.

**Цель** — определить виды, формы и каналы распространения рекламы, а также способы промоушена социально-культурных учреждений, обладающих маркетинговым эффектом для молодежной аудитории.

**Задачи:**

1. Проанализировать виды, формы и каналы распространения рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга.
2. Выявить виды, формы и каналы распространения рекламы социально-культурных учреждений, привлекающих молодежную аудиторию.
3. Оценить маркетинговый эффект рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга в привлечении молодежи.
4. Установить факторы, влияющие на маркетинговый эффект рекламы социально-культурных учреждений.
5. Рассмотреть дополнительные способы эффективного промоушена социально-культурных учреждений.

**Объект исследования** — реклама социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга.

**Предмет исследования** — маркетинговый эффект рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга, направленный на молодежную аудиторию.

**Методы исследования.** Ключевую роль в данном исследовании играют эмпирические методы, а именно: методы сбора информации, включая методы сбора целевой информации (опрос, интервью) и методы фиксации изучаемой ситуации (наблюдение), а также методы обработки и систематизации данных (контент-анализ) и методы представления результатов (текстовые, таблично-матричные, графические).

## 1. СПЕЦИФИКА РЕКЛАМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

### 1.1. Развитие рекламных коммуникаций в контексте культурного прогресса

Реклама — древнейший вид коммуникации, который берет свое начало от одного из трех генеральных коммуникационных центров античности, а именно рынка. С дальнейшим развитием способов передачи информации от одного человека другому желание продать подороже и выставить свой товар в наилучшем свете переросло в определение «цели рекламы».

Изменился и подход к организации коммуникации с потенциальными клиентами, что, в свою очередь, определило рождение «мишеней влияния», используемых в современном маркетинге: запах (физические потребности), комплименты



продавцов (социальные потребности) или привлекательность оформления торговой точки и вывески (эстетические потребности). К тому же огромной силой обладало «сарафанное радио», которое в дальнейшем переросло в скрытый маркетинг и его нативную рекламу.

После появления книгопечатания и с дальнейшим развитием средств массовой информации начали развиваться другие виды коммуникации — ATL<sup>1</sup> и BTL<sup>2</sup>, подразделяющиеся соответственно на объявления в СМИ и наружную рекламу (прямое продвижение), а также рекламные мероприятия, акции и раздачи листовок (непрямое продвижение). Их объединение определяется как TTL-коммуникация<sup>3</sup>, где комбинируются оба подхода. Методика работы с новыми видами рекламного воздействия перенималась из тех же «мишеней», однако стали учитываться и такие факторы, как охват аудитории, частота упоминания, привлекательность рекламы и пр.

## 1.2. Причины в необходимости развития рекламы для социально-культурных учреждений

Профессиональная подготовка менеджеров социально-культурной деятельности находится в постоянной зависимости от актуальных тенденций развития сферы культуры. К сожалению, не все из них являются позитивными, отчего специалистам приходится сталкиваться со множеством проблем. Главной среди них является низкий уровень заинтересованности общества в высокой культуре. Также стоит учесть и тот факт, что дети и молодежь начинают посещать культурно-досуговые учреждения по большей части из-за желания родителей. При этом ситуация усугубляется, коррелируя с отдаленностью муниципальных образований от мегаполисов — количество и качество социально-культурных организаций городов-миллионеров на порядок выше, чем у остальных регионов.

«Внедрение “Пушкинской карты” на начальном этапе своего функционирования не приносило желаемых результатов, так как использование производилось не по назначению. Популярным примером стал случай, когда учащиеся пытались расплатиться ею в ресторанах быстрого питания. После нескольких изменений в программном коде картой можно было воспользоваться только для покупки билетов в концертные залы, музеи и туристических компаниях, указанных в официальном перечне на портале “Культура.рф”. Однако и здесь не обошлось без оказий. Деньги, предназначенные для приобщения школьников и студентов к высокой культуре, стали уходить на концерты исполнителей новой эстрады (Morgenstern, Инстасамка и пр.), а также на представления с сомнительным культурным содержанием (стриптиз-шоу)»<sup>4</sup>. В летний период ситуация улучшилась, но основная реализация коснулась сферы туризма.

<sup>1</sup> Above-the-line (англ.) — «над чертой».

<sup>2</sup> Below-the-line (англ.) — «за чертой».

<sup>3</sup> Throw-the-line (англ.) — «по черте».

<sup>4</sup> *Пежемский Н. А.* Социокультурный менеджмент в современном медиапространстве: истоки и перспективы в трудах М. А. Ариарского // Государственная культурная политика Российской Федерации и новые практики социально-культурной деятельности. — Вып. 1. — СПб.: НИЦ АРТ, 2022. — С. 111.

Также использование «Пушкинской карты» учащается с моментом приближения гражданина к 23-летнему возрасту. Происходит это по одной простой причине — желание в максимально короткий срок освоить дотационные средства. При этом владелец карты сделает выбор в сторону наиболее яркого мероприятия с хорошей рекламной кампанией, ведь суть покупки заключается не только в скорости, но и предвкушении тех эмоций, которые покупатель ожидает получить от мероприятия. В этом плане события, подготавливаемые молодежными клубами и домами культуры, могут проиграть разрекламированным концертам, проводимым на территории крупных стадионов, концертных залов или арен, поскольку в их продвижении специалисты стараются создать эмоциональное ожидание и продать его потенциальным потребителям.

Вторая причина, раскрывающая необходимость рекламы социально-культурных учреждений, — проект нового законопроекта «О культуре». Тенденция к переходу от полного государственного обеспечения муниципальных учреждений культуры к частичному может привести к закрытию многих организаций. Принятие закона приведет к тому, что существование менее популярных учреждений будет зависеть от них самих, а следовательно, на плечи менеджеров социально-культурной деятельности ляжет ответственность за продвижение и популяризацию их культурного центра или клуба. Значит, ставка на рекламу и ее эффективность приобретет первоочередную значимость. Конечно, данные размышления несут гипотетический характер, однако отрицать подобную ситуацию нельзя. Наилучший вариант — подготовиться и обеспечить себя «спасательным кругом», чтобы продолжать свою деятельность с наименьшими потерями даже в гипотетическом будущем.

### 1.3. Реклама и ее маркетинговый эффект

Успешность рекламной деятельности изначально измерялась в количестве покупателей. Если после реализации кампании (набора проговариваемых комплиментов или описания товара от продавца и из стишков рыночных зазывал, закрепления красочной вывески) клиентов становилось больше, значит продукт или бренд был продвинут грамотно — отсюда и начинается *маркетинговый эффект*. Говоря же более точно, это методологический результат проведенных мероприятий по продвижению товара или услуги, выраженный через изменение показателей удовлетворенности потребителей.

Сам по себе маркетинговый эффект от рекламы не подразделяется на «хороший» или «плохой» — он либо есть, либо его нет. Например, владелец магазина «Х», реализующий продажу горнолыжного снаряжения, запустил рекламу перед новогодними праздниками. Продажи на точке прошли успешно. При этом владелец запускал рекламу магазина еще и летом, но с помощью другого маркетолога, которого пришлось уволить из-за низких продаж. В этой ситуации нельзя точно проследить, что привело к хорошему положению дел магазина в зимнее время — хорошая реклама или сезонность продаваемых товаров. То есть мы не можем с уверенностью сказать, был ли здесь маркетинговый эффект от рекламы или его вовсе не было.

Однако оценить *эффективность* маркетинговой стратегии можно — она бывает положительной (меньше затраченных ресурсов при большем эффекте), нулевой (затраты не привели к достаточному эффекту) или отрицательной (боль-

ше затраченных ресурсов при меньшем эффекте). Для оценки маркетологи используют пять измерений:

- 1) *ориентация на клиента*, где рассматривается отношение к продукту и бренду, запоминаемость марки, число негативных реакций и скорость реагирования на проблемы потребителей;
- 2) *имиджевые характеристики*, отражающие статус компании, бренда и продуктов на рынке;
- 3) *реализация стратегии*, которая показывает, как компания идет по своему маркетинговому плану и каковы ее долгосрочные перспективы;
- 4) *организационный эффект*, или эффект работы подразделений компании и ее структур во взаимодействии с клиентами, по реагированию на перемены рынка и интеграционным способностям компании;
- 5) *операционный эффект*, или количественные показатели производства в каждый момент времени (дистрибуция)<sup>5</sup>.

Конкретное влияние рекламы можно наблюдать в первых двух измерениях, тогда как остальные могут и сами воздействовать на нее уже на этапе исследования рынка. Так, выбор долгосрочных и краткосрочных рекламных стратегий определяет продукт или услуга, эффективность коммуникации с внешней средой отразится на корректности целевой направленности рекламной кампании, а от масштабов реализации товара зависит успешность продвижения (чем больше людей пользуется продуктом, тем легче его рекламировать)<sup>6</sup>. Таким образом, для наибольшей объективности исследования маркетингового эффекта рекламы необходимо провести три измерения: анализы ориентации на клиента, имиджевых характеристик и показателей дистрибуции. Только после этого можно говорить о наличии самого эффекта и оценке эффективности рекламной кампании в целом.

#### **1.4. Реклама социально-культурных учреждений: современная ситуация**

Ретроспективный анализ отечественной деятельности по продвижению продукта или услуги показывает, что сама по себе реклама претерпела просадку в период советской власти — она ограничивалась стандартными призывными лозунгами: «Пейте Советское шампанское!», «Носите отечественный трикотаж!» и др. Особой конкуренции на рынке не было, но после падения «железного занавеса» у рекламных кабинетов появилась новая задача: создавать, с одной стороны, честный, а с другой — конкурентоспособный имидж отечественных товаров.

Однако, говоря о социально-культурных учреждениях, реклама и PR-деятельность выглядели гораздо лучше, нежели сегодня. За коммуникацию с потенциальной аудиторией отвечали полиграфические технологии — баннеры, растяжки, афиши, брошюры и объявления в печатных СМИ. Когда же рыночная

---

<sup>5</sup> Чернозубенко П. Маркетинговый эффект // Записки маркетолога [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.marketch.ru/marketing-essentials/marketing-effect/> (дата обращения: 22.07.2022).

<sup>6</sup> Галика В. 10 факторов эффективности рекламы // VS.ru [Электронный ресурс]. — URL: <https://vc.ru/marketing/88775-10-faktorov-effektivnosti-reklamy?ysclid=l5wc9eer22307588625> (дата обращения: 22.07.2022).

экономика внесла свои коррективы, российские средства массовой коммуникации стали искать новые пути реализации.

Это ознаменовало становление коммерческой, социальной и суррогатной информационной продукции в России. Рекламные технологии перешли на стадию насыщения рынка, однако PR-деятельность социально-культурной сферы так и не дошла до стабильности. С этим связана, в первую очередь, медийная безграмотность менеджеров учреждений культуры. Упор на обучении персонала организации информационным технологиям привел к тому, что использование рекламного инструментария не приносит должных результатов, ведь в производство не вкладывают понимания логики массового сознания, трендов, да и самой целевой аудитории.

Ситуация привела к вышесказанной проблеме, а именно к имиджевому кризису социально-культурных учреждений. Исследователи рекламы организаций в сфере культуры и досуга неоднократно изучали имиджевую рекламу и способы ее использования, чтобы исправить данную ситуацию. В связи с этим при профессиональной подготовке менеджеров социально-культурной деятельности в вузах неоднократно повторяется, что продвижение подобных организаций в большей степени завязано на промоушене имиджа, а не услуги или культурного продукта. Прямая же реклама невозможна из-за отсутствия конкретного материального товара, а следовательно, краткосрочные стратегии «быстрых побед» не будут работать эффективно.

Ограничения коснулись также видов, форматов и каналов распространения рекламы, ведь на осуществление грамотного продвижения необходимы огромные денежные и кадровые ресурсы, которыми отечественные социально-культурные учреждения в большинстве своем не обладают. Кажется, что на этом можно поставить точку, ведь без рекламы чрезвычайно трудно получить новых потребителей, которые смогут обеспечить затраты на ту самую рекламу. Однако решение нашлось, правда не в реальном, а в виртуальном мире новых медиа — социальных сетей, мессенджеров, хостингов и других онлайн-платформ. Их инструментарий способен обеспечить рекламной кампании успех на рынке, но лишь при условии его грамотного использования. К сожалению, не все менеджеры социально-культурной деятельности знают, как это делать, а потому без компетентного сотрудника или специально созданного PR-отдела реализовать маркетинговую стратегию продвижения в Интернете не представляется возможным.

Добавим, что после событий 24.02.2022 целые группы онлайн-платформ запрещены на территории Российской Федерации либо больше не работают в привычном режиме. Изменилась и ситуация с потреблением рекламы у молодежи — чрезмерно активная информационная повестка в совокупности с возрастающей тенденцией к «баннерной слепоте» привела ее сознание в режим защиты. Фильтры внимания усилились, чтобы обеспечить безопасность и устойчивость психологического здоровья. Это повлияло на спад эффективности рекламной коммуникации — молодежь либо отказывается от просмотра контента, либо перестает обращать внимание на прямой маркетинг. Если подобное коснулось всего рынка, то что же происходит с социально-культурными учреждениями?

Это стало поводом для проведения исследования маркетингового эффекта рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга. Выборку составили восемь социально-культурных учреждений, функционирующих в Санкт-Петербурге, а конкретно их рекламные материалы, относящиеся к BTL- и ATL-

коммуникациям. К исследуемым организациям относятся арт-пространства, дома культуры, подростково-молодежные клубы и дома молодежи. Для обеспечения релевантности выборки было отобрано по два учреждения каждого типа — один из центрального района Санкт-Петербурга, а другой из окраины. Таким образом, выборку представили следующие организации:

- 1) дома культуры — ГБНОУ «Санкт-Петербургский городской дворец творчества юных» (Невский пр., 39 М), СПб ГБУ «Культурный центр Троицкий» (пр. Обуховской Обороны, 223);
- 2) подростково-молодежные клубы — подростково-молодежный клуб «Меридиан» (наб. р. Мойки, 110), СПб ГБУ «Дом молодежи Приморского района Молодежный центр на Богатырском» (Богатырский пр., 44);
- 3) арт-пространства — Молодежное пространство «ПРОСТО Production» (Большой пр. Васильевского острова, 83), Творческое пространство «Надежда» (ул. Авиационная, 9);
- 4) дома молодежи — Дом молодежи Василеостровского района (Большой пр. ВО, 65), Дом молодежи «Купчино» (ул. Олеко Дундича, 32).

## 2. ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ МАРКЕТИНГОВОГО ЭФФЕКТА РЕКЛАМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Для проведения подобного эмпирического исследования важной программной частью является его инструментарий. Перед тем как исследовать привлекательность рекламы социально-культурных учреждений, необходимо понять, что для этого используют конкретные организации, ведь реклама включает большое количество различных форм, видов и каналов трансляции.

Со стороны учредителя при запуске PR-кампании нужно учитывать, что разнообразие и количество рекламы влияют на запоминаемость бренда или «имени» учреждения. Со стороны исследователя изучение рекламы выбранной организации дает возможность определить ее целевые аудитории — тех, ради кого реклама была разработана и применена в первую очередь.

В таком случае необходимо говорить о рекламной коммуникации, т. е. процессе передачи закодированного в тексте, звуке и цвете сообщения, которое адресовано потенциальному потребителю товара или услуги, а также ответе на него. Главное — учитывать, что специфика данного исследования подразумевает под термином «товар» не что иное, как «культурный продукт».

### 2.1. Контент-анализ

Для того чтобы выявить качественное и количественное содержание рекламной коммуникации социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга, был проведен **контент-анализ** (см. Приложение). Период его проведения составил один месяц — апрель. Этот период был выбран неслучайно. Дело в том, что после начала спецоперации на Украине 24 февраля 2022 г. социальные сети и платформы, которые принадлежали компании Meta и использовались профессиональными PR-специалистами, были запрещены на территории Российской Федерации. Также в нашей стране развлекательная интернет-платформа TikTok пришла в непригодность, так как жители России более не могут ни выклады-

вать свой контент, ни смотреть зарубежный. С конца февраля по март ситуация на рынке рекламы была нестабильной — приходилось перестраивать работу на оставшиеся каналы трансляции, отличающийся функционал которых хоть и не приносит прошлых результатов, но все же еще остается.

Переориентирование закончилось ближе к апрелю. Так как данный месяц не имеет больших государственных праздников, то исследование рекламной коммуникации и ее содержания в данный период показало бы наиболее объективные результаты.

### *Результаты*

- 1. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности.** Практически все социально-культурные учреждения, обозначенные ранее в выборке исследования, использовали различные виды рекламы, однако основная часть относится к информирующим. Увещательные виды используются гораздо реже, а напоминающие и вовсе применяются в единичных случаях.
- 2. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности.** По формам рекламы социально-культурных учреждений лидирующие позиции занимает онлайн-контент (посты с пост-релизами, короткими видео и прямыми рекламными сообщениями). Несмотря на полную победу интернет-маркетинга, организации обращаются и к формам печатной рекламы, где популярность получили плакаты и афиши.
- 3. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности.** Можно утверждать, что основным каналом распространения рекламы является Интернет. Впоследствии данный факт демонстрирует нам кризис коммуникации между социально-культурным учреждением и потенциальным потребителем культурного продукта.
- 4. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности.** Стоит отметить, что композиция рекламы большинства социально-культурных учреждений имеет ошибки, которые мешают рекламной коммуникации с аудиторией, а именно пренебрежение глаголами действия (36 %), насыщенность деепричастными и причастными оборотами (57 %), высокое содержание сложносочиненных предложений (53 %). Усугубляют ситуацию невербальные характеристики рекламы, а именно отсутствие единой цветовой гаммы и редкое использование логотипа, что говорит нам о неумении учреждений пользоваться своим фирменным стилем.
- 5. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности.** Реклама организаций, предоставляющих культурный продукт, по большей части связана с продвижением имиджа. Однако данный факт подтвердили только три из восьми учреждений. В среднем 65 % составляет реклама услуг, а не образа организации. Лидером стало молодежное пространство «ПРОСТО Production» — 96 % от всей рекламы.
- 6. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией.** Половина организаций не имеют сайта, а только группу в социальной сети VK, что является нарушением. Ситуация усугубляется тем, что отсутствие разнообразия в получении об-

ратной связи делает из рекламной страницы группу-организатора, цель которой — руководить уже принадлежащей учреждению аудиторией. Новые посетители в таком случае просто не появляются.

## 2.2. Опрос молодежной аудитории

Несмотря на то, что учреждения социально-культурной деятельности пытаются войти в информационное поле за счет рекламы, необходимо выяснить, оказывает ли она какой-либо эффект на молодежную аудиторию. Запоминаемость бренда, знание о существовании организации и его мероприятиях — все это имеет огромное значение в рекламной деятельности. Поэтому необходимо провести **опрос** той самой аудитории, на которую происходит информационная атака. Выборку составили 400 жителей Санкт-Петербурга в возрасте от 14 до 35 лет, т.е. городская молодежь. В нее входили дети, которые могли обучаться в школе и посещать социально-культурные учреждения, а также студенты, которые могут пользоваться предоставляемыми услугами после занятий в вузе. Кроме того, здесь могут оказаться молодые работники подобных учреждений и молодые родители.

Анкета была размещена в приложении «Google Формы». Таким образом, опрос проходил в онлайн-формате. Даты проведения опроса: 04.05.2022–22.05.2022.

### Результаты

1. Участников опроса в большей степени привлекают три формы рекламы: наружная, радиореклама и видеореклама. В то же время реклама в социальных сетях, а конкретно посты, нравится лишь 10 % опрошенных (рис. 1).



Рис. 1. Результаты опроса «Какая реклама вам нравится?»

2. 102 человека любят, когда в рекламе есть яркие насыщенные тона. На втором месте по привлекательности стоит текст (21 %) — тренд на каллиграфию и необычные шрифты еще остается в силе. Что же касается аудиовизуальных жанров рекламы, то смысловое содержание проигрывает анимации — 14 % против 18 % (рис. 2).



Рис. 2. Результаты опроса «Что вас привлекает в рекламе?»

- По мнению 139 человек, чаще всего рекламу они встречают на улице. Следующим идет рекламный блок на телевидении. Как оказалось, Интернет занял лишь третье место по частоте встречи с аудиторией. Вероятно, это связано с баннерной слепотой, а также с возможностью отключения рекламы на многих современных онлайн-платформах (рис. 3).



Рис. 3. Результаты опроса «Где вы чаще всего сталкиваетесь с рекламой?»

- Почти треть всех опрошенных (138 чел., или 26 %) так или иначе любят проводить досуг в стенах социально-культурных учреждений. Респонденты либо посещают мероприятия, либо пользуются услугами, предоставляемыми в организациях.
- 47 % опрошенных заявляют, что необходимую информацию узнают самостоятельно с помощью Интернета. Рекламное информирование достигает лишь 23 % от общего количества участников опроса. Это всего 90 чел. (рис. 4).





*Рис. 4. Результаты опроса*

«Откуда вы узнаете о мероприятиях в социально-культурных учреждениях?»

6. Частотой повторений реклама социально-культурных учреждений порадовать не может. Лишь 12 % видят ее часто, а 36 % жителей Санкт-Петербурга практически не получают той рекламы, которую производят социально-культурные учреждения города (рис. 5).



*Рис. 5. Результаты опроса*

«Как часто вы видите рекламу социально-культурных учреждений?»

7. Чаще всего с рекламой социально-культурных учреждений респонденты сталкиваются в Интернете (27%), а также на месте учебы или работы (29%). Однако телевизионная и наружная реклама является тем местом, где молодежь чаще всего встречается с рекламой. Получается, что даже на начальном этапе своего транслирования реклама социально-культурных учреждений обречена на то, что ее просто не увидят — она отделена от общего информационного потока (рис. 6).



Рис. 6. Результаты опроса

«Где вы сталкиваетесь с рекламой социально-культурных учреждений чаще всего?»

8. Чаще всего респонденты замечают рекламу мероприятий, а также имиджевую рекламу (в 50 % случаях). Информацию же о постоянно предоставляемых услугах видят лишь 27 чел., или 7 % опрошенных. При этом назвать хотя бы три социально-культурных учреждения участники в большинстве своем не могут, так как реклама данных организаций обладает малой частотой (рис. 7).



Рис. 7. Результаты опроса

«Какую рекламу социально-культурных учреждений вы видите чаще всего?»

### 2.3. Фокус-группа

Понять эффективность рекламы социально-культурных учреждений более детально возможно после проведения **фокус-группы**. Данный метод позволяет получить обратную связь от аудитории в полной форме: участники делятся не

только своими наблюдениями, но и эмоциями, исследовать которые предыдущими методами гораздо сложнее, если совсем невозможно.

В фокус-группе приняли участие шесть человек. Каждый из них является представителем молодежи. Участвовало трое молодых людей — Родион Долгих (23 года, безработный), Олег Щербаков (23 года, менеджер по продажам), Дмитрий Курьянов (22 года, геодезист), а также три девушки — Надежда Хотина (22 года, бухгалтер), Диана Мусина (22 года, контент-менеджер), Екатерина Низовая (22 года, студентка магистратуры СЗИУ РАНХиГС, факультет государственного и муниципального управления). Вначале были определены рекламные предпочтения респондентов. Затем проводилась демонстрация рекламы тех социально-культурных учреждений, которые были определены в выборке исследования. После этого происходило детальное обсуждение просмотренной рекламы для определения оказанного эффекта на респондентов и оценки силы ее влияния.

### **Результаты**

На первом этапе *предварительный опрос* аудитории показал следующее:

1. О проведении городских мероприятий респонденты чаще всего узнают из групп в VK, сайта Kudago.ru, а также из Telegram-каналов. Надо отметить тот факт, что и в VK, и в Telegram участники заходят не на аккаунты конкретных социально-культурных учреждений, а на более общие, по типу «Бесплатный Питер» или «Куда сходить в Санкт-Петербурге».
2. После небольшого рассказа о том, что такое социально-культурные учреждения и какие из них мы рассматриваем в день проведения фокус-группы, большинство участников ответили, что нечасто посещают подобные организации. Они знакомы только с молодежными пространствами или кластерами. Упоминания о домах культуры и подростково-молодежных клубах больше вызывали улыбку. По словам респондентов, эти названия будто «остались в Советском Союзе». Многие участники вообще были удивлены, что подобные организации еще функционируют в Санкт-Петербурге и при этом их достаточно много.
3. Рекламу социально-культурных учреждений респонденты видят не так часто.
4. Участники фокус-группы отметили, что чаще всего сталкиваются с наружной и печатной рекламой социально-культурных учреждений. Она распространена либо в городе, либо в самой организации. Участники также добавили, что в Интернете подобной рекламы еще меньше.
5. В рекламе участников привлекает то, что им нужно. Бесплезную рекламу они либо не замечают, либо стараются пролистать. Были и такие респонденты, которые говорили, что им нравится дизайн, а также креативность рекламы — ее неординарность.
6. Мнение респондентов о том, какая реклама привлекает их больше всего, разделилось между рекламой на физических носителях и видеорекламой. Так, девушки часто говорили о флаерах и стимулирующей рекламе (пробниках, открытках, сертификатах, купонах и т. д.). Двое парней, наоборот, больше любили видеорекламу, особенно ту, что производит компания Apple. Однако без исключения всем нравится печатная ре-

клама с QR-кодом. Группа ценит, что может узнать дополнительную информацию по дороге и не стоять долго перед плакатом или баннером.

После проведения *этапа просмотра рекламного контента* фокус-группой получились следующие результаты:

1. Респондентам больше всего запомнилась реклама «ПРОСТО Production». Также ярким воспоминанием стала реклама подростково-молодежного клуба «Меридиан». Только не весь контент, а одна запись — объявление на мастер-класс по маникюру. Помимо этого, смех вызвали рекламные посты с приглашениями на танцевальные вечера «Кому за 30/40/50». Они также отложились в памяти участников, но всерьез восприняты не были.
2. По оценкам участников, реклама «ПРОСТО Production» была яркой, современной и качественной. Отмечено, что в данном учреждении к рекламе относятся с полной серьезностью. Что же касается «ноготочков» (так участники фокус-группы называли рекламу мастер-класса по маникюру в подростково-молодежном клубе «Меридиан»), то она показалась наиболее актуальной и «молодежной».
3. Реклама Культурного центра «Троицкий» разделила участников. Двум участницам она не понравилась, тогда как остальные, наоборот, испытывали позитивные эмоции. Однако учтем, что всерьез реклама ими не была воспринята, поэтому в их глазах это выглядело очень иронично. Что точно не вызывало сомнений, так это реклама Дома молодежи «Купчино». Всем участникам она не понравилась.
4. Реклама Культурного центра «Троицкий» казалась респондентам устаревшей, скучной и нелепой. В то же время реклама Дома молодежи «Купчино» представлялась всем недоделанной. Единое оформление постов с фотографиями на фоне, содержавшем логотип организации, не привлекала, а лишь отталкивала. Вместе с этим сопроводительный текст также не вызывал восторга. Участники высказались, что во многих рекламных постах отобранных социально-культурных учреждений было видно, что их пишет сама администрация, а не профессиональный копирайтер, однако в них было отмечено старание. В «Купчино» подобных усилий замечено не было.
5. В список обязательных к посещению респонденты включили Молодежное пространство «ПРОСТО Production», подростково-молодежный клуб «Меридиан» (из-за «ноготочков»), Молодежный центр «На Богатырском» (особенно из-за мероприятий киношколы), а также молодежное пространство «Надежда». Последняя организация попала в данный список из-за выставки. В остальном учреждение казалось чересчур «детским» и скучным.
6. «Троицкий», Дворец творчества юных, Дом молодежи «Купчино» — три организации социально-культурной деятельности, на которые респонденты не хотели бы потратить время. Заметим, что при этом был совсем забыт Дом молодежи Василеостровского района — он не попал ни в одну из категорий. Участниками был сделан вывод, что реклама у учреждения неплохая, просто она ничем не выделяется. В отличие от «ПРОСТО», который все свои посты разрабатывает в специальных программах, ДМВО использует PowerPoint, из-за чего весь образ рушится.

7. Следующие мероприятия респонденты хотят посетить: любые мероприятия в «ПРОСТО», выставку в молодежном пространстве «Надежда», киновечер «На Богатырском» и (конечно же) «ноготочки» в клубе «Меридиан».
8. Беседы с военными в Доме молодежи «Купчино», концерты Культурного центра «Троицкий» — те мероприятия, на которые респонденты идти не хотят. Даже те, кто смеялся над вторым учреждением, отказались иронизировать дальше.
9. Молодежное пространство «ПРОСТО Production» — наиболее успешный представитель социально-культурных учреждений, по мнению респондентов. Их поразило, как много по сравнению с другими организациями и данным учреждением спонсорской рекламы. PR-отдел «ПРОСТО» был оценен на высоком уровне, ведь они «действительно делают то, что нравится активной молодежи».
10. Дом молодежи «Купчино», по мнению респондентов, пытается всеми силами привлечь молодую аудиторию и старается быть современным. Однако участникам показалось, что выходит это у организации плохо и непрофессионально.

Проанализировав полученные результаты, можно сделать *предварительные выводы*. Выбранные учреждения ориентированы в большей степени на информирующий вид, но не забывают также про увещательную и напоминающую рекламу. При этом последняя в основном имеет форму пост-релиза.

Уровень запоминаемости учреждения социально-культурной деятельности у молодежной аудитории зависит от частоты трансляции рекламных сообщений. Популярность же обеспечивают печатная, наружная и интернет-реклама. Стоит также учесть, что на сегодняшний день пост действительно является наиболее популярной формой рекламы среди выбранных социально-культурных учреждений.

Основным каналом распространения рекламы социально-культурных учреждений является Интернет. ATL-коммуникации выбранные организации практически не используют, поэтому данное направление в рекламе попросту отсутствует. Что же касается наличия сайта, половина рассматриваемых организаций имеет только группу в социальной сети VK, правда для рекламы данную сеть используют все исследуемые учреждения.

Вид, форма и канал распространения рекламы имеют прямую зависимость от ее семантического содержания. Их ограничения исходят не только от экономических факторов, но и от отсутствия знаний о семантическом содержании рекламы у администрации социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга. Большинство рассматриваемых учреждений нарушают элементарные законы построения рекламного текста в семантической части, а также не следуют правилам использования фирменного стиля в невербальной части своей рекламы. Таким образом, мы сталкиваемся с ограничением возможности рекламирования для социально-культурных учреждений. Разнообразие вместе с этим также сокращается, а значит и привлекательность у такой рекламной деятельности падает.

Видение ситуации в отношении трансляции рекламы у рекламодателя отличается от потребительского. Аудитория ожидает увидеть наружную рекламу или соприкоснуться с печатными флаерами, буклетами и визитками. В то же время организации все больше уходят в социальные сети. При этом искаженно

и непрофессионально. Важным фактором также является обратная связь. Чем живее и активнее происходит диалог производителя культурного продукта и его потенциального потребителя, тем популярней является само социально-культурное учреждение.

#### 2.4. Дистрибьюция в социально-культурных учреждениях

Влияние рекламы на уровень запоминаемости организации и ее имиджа, несомненно, является главным фактором для понимания маркетингового эффекта рекламы организаций культуры и досуга. Однако без учета ее количественных результатов мы не можем ни оценить данный эффект, ни даже утверждать, был ли он вообще.

Проанализировать дистрибьюцию культурного продукта социально-культурных учреждений достаточно сложно. С одной стороны, конкретные маркетинговые показатели здесь сработают не всегда, ведь большинство услуг оказывается бесплатно. С другой стороны, исключить их из расчетов невозможно, так как они зачастую являются объектами рекламирования. Следовательно, в качестве дистрибьюции необходимо выбрать показатели по посещаемости организации, а также динамику ее изменений после демонстрации рекламы.

Получить такую информацию становится возможным с помощью проведения интервью с представителями рассматриваемых организаций. Его результаты мы разместили в нижеследующей таблице.

Таблица 1

#### Результаты интервью

Вопрос	ДТЮ/ «Троицкий»	«Меридиан»/ «Богатырский»	«ПРОСТО»/ «Надежда»	ДМВО/ «Купчино»
Как посетители узнают о вашем учреждении?	Родители, Интернет	Интернет/ Родители, Интернет	Наружная реклама, социальные сети, Интернет, знакомые/Интернет	Родители/ Интернет
Как реклама повлияла на посещаемость вашего учреждения?	Увеличилось/ Не изменилось	Увеличилось	Увеличилось	Увеличилось/ Не изменилось
Где вы чаще всего распространяете рекламу?	Социальные сети, плакаты	Социальные сети	Интернет, социальные сети, наружная реклама	Социальные сети
Пользовались ли вы каналами, которые на данный момент запрещены на территории Российской Федерации или перестали на ней нормально функционировать?	Да/Нет	Нет/Да	Да/Нет	Нет/Да
Как изменилась ваша рекламная стратегия после запрета социальных платформ компании Meta и вывода из строя развлекательной платформы TikTok?	Объявления мы больше не дублируем в запрещенные социальные платформы/ Никак	Никак/Рекламу немного разделили. Теперь за нее отвечает не только ДМ Приморского района, но и мы сами. Основная нагрузка на ВК	Усилили рекламу в ВК (добавили таргет, посеы и «крючки» для комментариев), увеличили количество наружной рекламы/ Никак	Никак/Полностью перешли на ВК

Окончание табл. 1

Вопрос	ДТЮ/ «Троицкий»	«Меридиан»/ «Богатырский»	«ПРОСТО»/ «Надежда»	ДМВО/ «Купчино»
Что произошло с посещаемостью организации?	Не изменилась/Не изменилась	Не изменилась/ Не изменилась	Увеличилась/ Не изменилась	Не изменилась/Не изменилась
Сколько новых посетителей вам принесла реклама с апреля этого года?	Нисколько	Нисколько	100–200 чел./ 10–20 чел.	Нисколько
Каковы ваши дальнейшие планы по рекламе учреждения?	Мы особо не занимаемся рекламой, к нам и так приходят и мы выполняем свой план	Планируем сделать более яркую рекламу/У нас вроде как все хорошо, люди приходят. Реклама особо никак не влияет	Будем дальше идти по этому направлению, увеличим количество видеорекламы/Думаем насчет изменения дизайна постов	Пока все хорошо, мы придерживаемся своего стиля и планируем идти так дальше/Идем по выработанному направлению

## 2.5. Итоги эмпирического исследования

Рассматривая рекламу восьми социально-культурных учреждений, необходимо учесть, что в совокупности материалов продвижения у Культурного центра «Троицкий», Дома молодежи «Купчино», Дома молодежи Василеостровского района и Дворца творчества юных маркетингового эффекта не обнаружено вовсе. Поэтому мы не можем оценить эффективность рекламы данных организаций и, к сожалению, поставить под сомнение стратегию ведения коммуникации с их аудиториями.

Касательно же рекламы оставшихся организаций можно утверждать, что здесь маркетинговый эффект присутствует. Однако при оценке его эффективности по выдвинутым нами критериям (ориентация на клиента, имиджевые характеристики и показатели дистрибьюции) мы пришли к следующим результатам:

- 1) реклама Молодежного пространства «ПРОСТО Production» обладает положительным маркетинговым эффектом;
- 2) реклама Молодежного центра на Богатырском обладает нулевым маркетинговым эффектом;
- 3) реклама Творческого пространства «Надежда» и подростково-молодежного клуба «Меридиан» обладает отрицательным маркетинговым эффектом.

Получается, что на восемь организаций культуры и досуга приходится всего 1–2 учреждения (в процентном соотношении — 19%), реклама которых действительно способна привлекать аудиторию, и это происходит в культурной столице нашей страны. Можно предположить, что ситуация в регионах обстоит еще хуже.

## 3. ПРИЧИНЫ НИЗКОГО МАРКЕТИНГОВОГО ЭФФЕКТА РЕКЛАМЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Полученные нами результаты эмпирического исследования продиктованы определенными причинами, которые нельзя не учитывать. Первая, и самая основная причина — отсутствие необходимых денежных средств у социально-куль-

турных учреждений для создания эффективной рекламной кампании. Помимо того, что качественный промоушен требует огромных ресурсов, важно учитывать, что их объем обратно пропорционален популярности организации, т. е. чем меньше людей знает о социально-культурном учреждении, тем больше рекламы о нем должно появляться в информационном поле потенциальных аудиторий, что приводит к соответствующим затратам на производство различных видов и форм рекламы, распространяемой по разнообразным каналам коммуникации<sup>7</sup>. Когда же популярность социально-культурного учреждения достаточно высока, издержки на рекламу уменьшаются и она может ограничиваться, например, напоминающим постом в социальных сетях или плакатом. Однако большинство учреждений рекламируют себя и свой культурный продукт уже исходя из ситуации ограничения.

Вторая причина, которая, вероятно, могла повлиять на маркетинговый эффект рекламы рассматриваемых социально-культурных учреждений, — их территориальное расположение. В настоящий момент посещаемость у организаций, которые находятся в центре города, выше, чем у тех, которые располагаются на окраинах, где окружающий антураж может оттолкнуть аудиторию. Однако данный фактор не влияет на саму рекламу, ведь лидеры наших исследований — «ПРОСТО Production» и Молодежный центр на Богатырском — находятся в достаточно удаленных от центра города районах: от ближайших станций метро до них необходимо добираться автобусом или трамваем. При этом Дворец творчества юных занимает территорию Аничкова дворца на Невском проспекте, а дорога до Культурного центра «Троицкий» от метро занимает 4 минуты, но их реклама на практике и вовсе не обладает маркетинговым эффектом.

Третья причина — ориентация на определенные аудитории. Данный критерий важен не только для создания рекламы, но и для ведения деятельности учреждения в целом. Креативные пространства, коворкинги и кружки, ориентированные на вкусы современного поколения, — вот что вызывает отклик у молодежной аудитории. Министерство культуры Российской Федерации с 2017 г. активно продвигает идею создания арт-пространств на базе социально-культурных учреждений или их переориентацию в данном русле. Для этого в нашей стране имеется вся необходимая инфраструктура, сложившаяся еще во времена Советского Союза, на которой достаточно провести капитальный ремонт, избежав строительства чего-то нового. Вопрос остается за администрацией учреждений — готовы ли они к реформированию, которое впоследствии приведет к самостоятельной жизни? Ответом на этот вопрос послужит переход от традиционного «руководства» к современному «менеджменту» с вытекающими из этого понятия последствиями и появлением таких немаловажных акторов, как спонсоры, партнеры и конкуренты. То есть внутри самого социально-культурного учреждения должна пройти переориентация на рыночную экономику и сферу креативных индустрий. Тогда маркетинг становится необходимым условием для «выживания» социально-культурной организации, что, в свою очередь, приведет к изменениям в ее рекламной деятельности. Однако стоит повторить, что это зависит только от желания самой администрации учреждения — оставаться

---

<sup>7</sup> Мокшанцев Р. И. Психология рекламы: учеб. пособие / под ред. М. В. Удальцова. — М. : ИНФРА-М, Новосибирск: Сибирское соглашение, 2001. — 230 с. — (Профессиональное образование).



консерваторами или рискнуть и стать инноваторами для новой аудитории. Если же организации нечего предложить новому поколению, то любая реклама здесь может оказаться бессильной.

#### 4. РЕКЛАМНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТЕХНОЛОГИИ ПРОДВИЖЕНИЯ ПРОДУКТА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Исходя из выводов, полученных благодаря проведению анализа результатов эмпирического исследования, можно сказать, что развитие рекламы социально-культурных учреждений и улучшение ее маркетингового эффекта зависит от трех переменных: культурно-досуговой деятельности, хозяйственной деятельности и собственно рекламной деятельности. Соответственно первая обеспечивает нас предложением, которое нам необходимо прорекламирровать потенциальным аудиториям, второе позволяет получить средства и ресурсы для создания рекламы, ну а третье дает возможность определить, как рекламировать то или иное учреждение. Только такой порядок позволит внедрить сам маркетинг в структуру социально-культурных учреждений, а потому и понимание самой рекламной коммуникации в организациях станет наиболее правильным. Хорошим примером в этой области можно считать деятельность Петербургского музея современного искусства «Эрарта», который является полностью коммерческим учреждением с собственным PR-отделом. Повторить успех музея социально-культурным организациям можно при помощи эндаумента, или многоканального финансирования. Так, открытие арт-пространств на базе культурно-досуговых учреждений привлечет художников, а те помогут обеспечить фандрайзинг. Накопленные ресурсы в дальнейшем приведут к созданию коллабораций, которые привлекут новых спонсоров, партнеров и ресурсы. Шаг за шагом разветвление системы финансового и аудиторного обеспечения будет увеличиваться. Сама же реклама перестанет отягощать — она превратится в инструмент привлечения, затраты на который будут снижаться с ростом популярности рекламируемой организации.

Однако даже готовность к переменам может оказаться бесполезной для эффективной рекламной деятельности социально-культурных учреждений. Ко всему прочему необходимы навыки PR-специалиста, а также подходящие референсы, т. е. примеры эффективной рекламы для данного сектора, которые бы полностью отвечали потребностям современного общества потребления. На данный момент их недостаточно в связи с неразвитостью рынка.

Креативно-информационная эпоха дает нам определенные возможности для решения данной проблемы. Результаты эмпирических исследований показали, что даже в ситуации финансовых ограничений есть способы реализовать рекламную кампанию с должным маркетинговым эффектом. Правда для этого следует обратить внимание на тот рыночный сектор, где рекламируемый продукт подобен по своим свойствам культурному, а именно на бьюти-индустрию.

Парфюмерные товары, а точнее их запах, который и становится объектом рекламы, аналогичен культурному — их производство совпадает с потреблением. То есть аромат потребляется, когда атомайзер флакона с нажатием производит запах, равно как и спектакль потребляется зрителем при его производстве актерами на сцене. Можно заметить, что из рекламы парфюмерного и культурного

продукта или даже из их описания аудитория не может до конца понять, будет ли постоянно приобретать их, пока не попробует хотя бы один раз.

Ориентация на чувства и ощущения привела производителей рекламы парфюмерной продукции к тому, что мотивацией для покупки товара потребителем должен стать образ аромата, который PR-специалисты стараются донести. Огромный вклад в теорию рекламного образа и его влияние на человеческое сознание внес Джон Бергер в своей книге «Искусство видеть», предугадав поведение общества потребления еще в 1972 г. Момент «владения» чем-либо и желание показать предмет владения являлись ключевыми в искусстве масляной живописи. Еще в XV в. художники заметили, что масло очень реалистично передает фактуру мехов, металлов и человеческого тела и эффектно подчеркивает рефлекс. Поэтому представители дворянства заказывали или свои портреты в окружении богатств, которыми владели (порой это были и просто натюрморты), или своих дам (разумеется, в образах героинь из мифов), чтобы выгодно подчеркнуть их достоинства. Именно образ изображаемого человека сыграл здесь ведущую роль<sup>8</sup>. Этими образами аудитория хотела либо обладать, либо быть похожими, включая на подсознательном уровне механизм самоидентификации. В таком случае образы становятся архетипами: знакомые нам из работ Карла Юнга, именно они позволили перенести силу масляной живописи в рекламу парфюмерной продукции<sup>9</sup>. Так, базовыми архетипами для промоушена стали образы анимуса (желанный идеал мужчины), анимы (желанный идеал женщины), персоны (противоборство эго и социальной «маски», кто я и кем меня хотят видеть), богини (мать и хранительница домашнего очага, озаренная чувством внутренней гармонии) и тени (темное alter ego, которое превращает анимуса в «плохого парня», а аниму — в роковую женщину)<sup>10</sup>.

Вторая специфика рекламы парфюмерной продукции — мотивация. Грамотно подобранный мотив может направить покупателя к действию, а приобретение товара должно удовлетворить не только физиологические, но и гедонистические, психологические и социальные потребности целевой аудитории. Мотивы в рекламе можно разделить на три большие группы:

1. Рациональные — ценности товара (высокое качество, надежность, универсальность, многофункциональность, экономичность, простота, легкость и удобство использования) аргументируются с опорой на рациональную мотивацию: например, рекомендация эксперта, звезды, опытного или удовлетворенного потребителя. Такие мотивы чаще всего подкрепляют эмоциональными.
2. Эмоциональные — мотивы самосохранения, привязанности к любви, самоутверждения, любопытства, контроля внешнего вида, удовольствия, эротические чувства, чувства самоактуализации и эстетики. Реклама мотивирует потребителей удовлетворить гедонистические потребности, а также потребности в безопасности и самоидентификации.

<sup>8</sup> Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шраги. — СПб.: Клаудберри, 2012. — 182 с.

<sup>9</sup> Полянская И. Л., Ерошина Н. О. Использование социально-психологических стереотипов в рекламе парфюмерно-косметической продукции // Транспортное дело России. — 2010. — № 10. — С. 66–69.

<sup>10</sup> Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / пер. с англ. А. Шураева. — М.: Альпина нон-фикшн, 2019. — 348 с.

3. Нравственно-социальные — основаны на чувствах справедливости и порядочности, что в последнее время стало очень актуальным. Сюда относятся мотивы защиты окружающей среды, сострадания (благотворительная программа Рональда Макдональда) и социальные (устройство клиентов на работу, как в Faberlic)<sup>11</sup>.

Каждый из мотивов косвенно связан друг с другом, а их взаимодействие как между собой, так и с базовыми архетипами Юнга позволяет создать целую рекламную кампанию продукта, обладающую положительным маркетинговым эффектом, усиливая его применением TTL-коммуникации со всем вытекающим разнообразием видов, форм и каналов распространения рекламы. Целью промоушена в таком случае становится не только продажа, но и вызов у аудитории определенных эмоций и чувств.

По аналогии специфические особенности рекламы парфюмерной продукции можно перенести на разработку рекламных кампаний социально-культурных учреждений. Сегодня это уже стало возможно. Создание Пушкинской карты и годового абонеента в той же «Эрарте» — это хороший маркетинговый ход, обеспечивающий рекламу культурного продукта за счет материального носителя: они сами по себе уже являются напоминающей рекламой, которая к тому же обладает мотивами самоутверждения (элитарность, принадлежность к некоему «клубу»), самоактуализации (возможность выделиться из толпы) и эстетики (дизайн самих карт, как и дизайн флакона духов).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема исследования маркетингового эффекта рекламы социально-культурных учреждений заключается в его неразрывности от объекта исследования. Любое развитие невозможно без понимания настоящего положения дел, а потому необходимы конкретные показатели, объективно демонстрирующие существующую ситуацию в сфере рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга, ориентированных на молодежную аудиторию.

В первую очередь необходимо было понять, в чем же заключается специфика промоушена организаций культуры и досуга. Благодаря ретроспективному анализу нами было выявлено, что в основе рекламы социально-культурных учреждений лежит идея продвижения его имиджа. Учтем, что развитие рекламной коммуникации в этой сфере движется очень медленно. Даже технологическая переподготовка сотрудников учреждений не приводит к желаемым результатам, ведь умение пользоваться современными технологиями не обеспечивает понимания логики массового сознания в обществе потребления.

Несмотря на это, реклама у социально-культурных учреждений существует, и ее довольно много. Однако все исследования, посвященные проблемам организации рекламной деятельности в учреждениях культуры, не могут с полной определенностью обозначить, что из всего перечня видов, форм и каналов трансляции в действительности в них используется. В связи с этим не представлялось

---

<sup>11</sup> Капран В. И. Психология и разработка рекламной продукции: учеб. пособие. — М. : Академия, 2008. — 233 с. — (Профессиональное образование).

возможным ни выявить маркетинговый эффект существующей рекламы организаций культуры и досуга, ни оценить его эффективность.

Таким образом, было проведено эмпирическое исследование, благодаря которому удалось выявить текущее состояние рекламы социально-культурных учреждений Санкт-Петербурга. Благодаря контент-анализу, опросу молодежной аудитории, фокус-группе и интервью выявлено, что из восьми выбранных социально-культурных учреждений половина вовсе не имеет маркетингового эффекта, а среди тех, где он все же был обнаружен, его эффективное использование применялось только в одной организации.

Помимо некомпетентности кадров, производящих рекламу учреждений культуры и досуга, на промоушен могут влиять и внешние факторы, такие как недостаточность финансирования и территориальное расположение рекламируемого объекта. Однако здесь стоит согласиться с предыдущими исследованиями и вывести на первый план желание самой администрации социально-культурной организации как наиболее значимый фактор.

Если внутри учреждения мнение о бесполезности перемен и уверенность в собственном промоушене обретает непоколебимый статус — именно таким организациям стоит в первую очередь провести собственные маркетинговые исследования. Возможно, конечный результат будет совершенно иным, что подтолкнет саму администрацию к активным действиям для изменения статуса своего учреждения. В противном случае «розовые очки» могут сыграть злую шутку.

Путь к переменам довольно тяжел. Чтобы реклама социально-культурных учреждений начала привлекать молодежную аудиторию, следует изменить не только вид, форму и каналы промоушена, но и реорганизовать их деятельность. Еще Ф. Котлер заявлял, что общество не будет покупать то, что ему не нужно. Следовательно, в первую очередь важен сам культурный продукт и его востребованность у молодежной аудитории. Для этого необходимо учиться у рынка и искать примеры того, как продвигать социально-культурные мероприятия и услуги для массового потребительского сознания.

В данном исследовании было продемонстрировано, как можно использовать и как уже используются основы рекламы бьюти-индустрии. Стоит заметить, что не вся реклама похожа друг на друга, и для определенных продуктов что-то может не подходить совсем, а что-то будет работать только с ними. Никто не будет делать афишу завоза новой партии молока, так же как никто не будет проводить акции «три спектакля по цене одного» в Доме культуры. При этом сделать небольшой тизер нового молочного продукта или объявить скидку на второй билет возможно, и в данном случае мы видим, как способы рекламирования из двух совершенно разных сфер смогли вступить во взаимодействие.

Однако привлечение в социально-культурное учреждение профессиональных PR-специалистов, полная реконструкция культурно-досуговой деятельности и даже использование рекламы парфюмерии в качестве референса для рекламирования социально-культурных учреждений — это задача другого уровня.

В первую очередь, все зависит от желания измениться самих организаций культуры и досуга. Если же его нет, данные учреждения обречены на исчезновение. Их самостоятельная жизнь без прямой поддержки государства попросту невозможна. По этой причине гипотетическое будущее консервативно настроенных социально-культурных учреждений стоит под угрозой.

В данном исследовании были выявлены причины неблагоприятного состояния рекламы в сфере культуры и досуга, а также способы его изменения. Но первый шаг к переменам обязаны сделать сами социально-культурные учреждения. Именно они должны проявить инициативу, чтобы дать толчок для своего дальнейшего развития. Тогда реклама станет их союзником и поможет перейти к новому формату работы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шраги. — Санкт-Петербург : Клаудберри, 2012. — 182 с.
2. Галика В. 10 факторов эффективности рекламы // VS.ru . — URL: <https://vc.ru/marketing/88775-10-faktorov-effektivnosti-reklamy?ysclid=l5wc9eer22307588625> (дата обращения: 22.07.2022).
3. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / пер. с англ. А. Шураева. — Москва : Альпина нон-фикшн, 2019. — 348 с.
4. Капран В. И., Капран О. В. Психология и разработка рекламной продукции : учеб. пособие. — Москва : Академия, 2008. — 233 с. — (Профессиональное образование).
5. Мокшанцев Р. И. Психология рекламы : учеб. пособие / под ред. М. В. Удальцова. — Москва : ИНФРА-М, Новосибирск : Сибирское соглашение, 2001. — 230 с. — (Профессиональное образование).
6. Пежемский Н. А. Социокультурный менеджмент в современном медиапространстве: истоки и перспективы в трудах М. А. Ариарского // Государственная культурная политика Российской Федерации и новые практики социально-культурной деятельности: сб. науч. статей. — Вып. 1. — Санкт-Петербург : НИЦ АРТ, 2022. — С. 111.
7. Полянская И. Л., Ерошина Н. О. Использование социально-психологических стереотипов в рекламе парфюмерно-косметической продукции // Транспортное дело России. — 2010. — № 10. — С. 66–69.
8. Чернозубенко П. Маркетинговый эффект // Записки маркетолога [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.marketch.ru/marketing-essentials/marketing-effect/> (дата обращения: 22.07.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

**Контент-анализ рекламы за апрель ГБНОУ  
«Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»**

ГБНОУ «Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информационная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	8	1	нет
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	39	нет	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	8	нет	нет
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	52	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	нет	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	нет	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	нет	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	10	нет	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	12	нет	нет
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	6	нет	нет
Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	нет	нет	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брендмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	

Продолжение табл. 1

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.4. Установки на крышах	есть	1
2.5. Вывески	есть	1
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет
2.7. Билборд	нет	нет
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	3
3.2. Спонсорская	нет/есть	нет
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	нет	нет
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	нет
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	есть	1
4.2. Развернутый ролик	есть	1
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	есть	2
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	50
5.2. Медийная	есть	50
5.3. Тизерная	есть	10
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	43
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет

Продолжение табл. 1

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	2
4.2. Витрины	нет	нет
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	есть	1
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	94,80 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	64,32 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	43,45 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	46,60 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	нет	нет
2.2. Наличие музыки	есть	4,65 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	нет	нет
2.4. Наличие логотипа	есть	11,62 %
2.5. Наличие визуальных эффектов	есть	4,65 %
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	40,62 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	54,20 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	5,18 %



Окончание табл. 1

<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>	
<b>Факторы обратной связи</b>	<b>Наличие</b>
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>	
1.1. Телефон	есть
1.2. Сайт	есть
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть

Таблица 2

### Контент-анализ рекламы за апрель Культурного центра «Троицкий»

Культурный центр «Троицкий»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информировывающая реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	20	нет	17
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	11	нет	4
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	5	нет	1
1.6. Информирование об образе производителя	7	нет	нет
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	11	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	нет	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	2	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	нет	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	2	нет	2
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	4	нет	4
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	12	нет	7
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	1	нет	нет
Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	есть	7	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	30	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брандмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	да	1	
2.5. Вывески	да	1	
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет	

Продолжение табл. 2

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.7. Билборд	нет	нет
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	36
3.2. Спонсорская	есть	3
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	нет	нет
3.5. Игры и викторины	нет	6
3.6. Информационные сообщения	есть	36
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	есть	1
4.2. Развернутый ролик	есть	2
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	нет	нет
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	нет	нет
5.2. Медийная	есть	86
5.3. Тизерная	есть	30
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	74
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет

Продолжение табл. 2

Канал трансляции	Наличие	Количество
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	2
4.2. Витрины	нет	нет
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	3
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	есть	1
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	100,00 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	23,34 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	нет	15,49 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	6,23 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	есть	1,62 %
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	есть	1,62 %
2.2. Наличие музыки	есть	3,49 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	нет	нет
2.4. Наличие логотипа	есть	81,67 %
2.5. Наличие визуальных эффектов	есть	2,35 %
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	41,86 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	25,58 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	1,62 %

Окончание табл. 2

<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>	
<b>Факторы обратной связи</b>	<b>Наличие</b>
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>	
1.1. Телефон	есть
1.2. Сайт	есть
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть

Таблица 3

### Контент-анализ рекламы за апрель подростково-молодежного клуба «Меридиан»

Подростково-молодежный клуб «Меридиан»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информационная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	2	нет	1
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	1	нет	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	2	нет	1
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	2	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	нет	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	нет	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	нет	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	есть	1	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	нет	нет	нет
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	нет	нет	нет
<b>Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	2	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брендмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	нет	нет	
2.5. Вывески	есть	1	

Продолжение табл. 3

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет
2.7. Билборд	нет	нет
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	3
3.2. Спонсорская	есть	1
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	нет	нет
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	3
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	нет	нет
4.2. Развернутый ролик	есть	1
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	есть	1
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	1
5.2. Медийная	есть	6
5.3. Тизерная	есть	2
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	7
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет

Продолжение табл. 3

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	3
4.2. Витрины	нет	нет
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	нет	нет
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	50,00 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	5,50 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	100,00 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	5,50 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	нет	нет
2.2. Наличие музыки	да	12,50 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	нет	нет
2.4. Наличие логотипа	нет	нет
2.5. Наличие визуальных эффектов	нет	нет
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	37,50 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	62,50 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	12,50 %



Окончание табл. 3

<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>	
<b>Фактор обратной связи</b>	<b>Наличие</b>
1. Возможность обращения аудитории	
1.1. Телефон	есть
1.2. Сайт	нет
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть

Таблица 4

### Контент-анализ рекламы за апрель Молодежного центра «На Богатырском»

Молодежный центр «На Богатырском»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информированная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	3	нет	1
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	2	нет	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	1	нет	1
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	3	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	нет	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	нет	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	1	нет	1
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	нет	1	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	1	нет	1
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	нет	нет	нет
<b>Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	4	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	

Продолжение табл. 4

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.2. Брандмауэр	нет	нет
2.3. Призматрон	нет	нет
2.4. Установки на крышах	есть	1
2.5. Вывески	есть	1
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет
2.7. Билборд	нет	нет
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	4
3.2. Спонсорская	есть	2
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	есть	1
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	5
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	нет	нет
4.2. Развернутый ролик	есть	2
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	есть	2
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	2
5.2. Медийная	есть	12
5.3. Тизерная	есть	4
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	9
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет

Продолжение табл. 4

Канал трансляции	Наличие	Количество
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журнал и газетах	есть	1
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	2
4.2. Витрины	нет	нет
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	есть	1
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	83,33 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	51,67 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	58,33 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	58,33 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	есть	8,33 %
2.2. Наличие музыки	есть	16,67 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	нет	нет
2.4. Наличие логотипа	нет	нет
2.5. Наличие визуальных эффектов	нет	нет
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	58,33 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	25,00 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	16,67 %

Окончание табл. 4

<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>	
<b>Фактор обратной связи</b>	<b>Наличие</b>
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>	
1.1. Телефон	есть
1.2. Сайт	нет
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть

Таблица 5

### Контент-анализ рекламы за апрель Молодежного пространства «Надежда»

Молодежное пространство «Надежда»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информирующая реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	5	нет	нет
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	2	нет	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	4	нет	нет
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	6	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	1	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	2	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	нет	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	нет	нет	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	нет	нет	нет
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	нет	нет	нет
Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	1	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брендмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	нет	нет	
2.5. Вывески	есть	1	

Продолжение табл. 5

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет
2.7. Билборд	нет	нет
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	6
3.2. Спонсорская	есть	1
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	есть	1
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	2
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	нет	нет
4.2. Развернутый ролик	есть	1
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	есть	1
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	2
5.2. Медийная	есть	1
5.3. Тизерная	есть	6
5.4. Email-рассылка	есть	10
5.5. Плакат (пост)	есть	8
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет

Продолжение табл. 5

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	1
4.2. Витрины	нет	нет
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	нет	нет
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	80,00 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	50,00 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	100,00 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	80,00 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	нет	нет
2.2. Наличие музыки	нет	нет
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	нет	нет
2.4. Наличие логотипа	нет	нет
2.5. Наличие визуальных эффектов	нет	нет
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	60,00 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	30,00 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	10,00 %



Окончание табл. 5

<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>	
<b>Фактор обратной связи</b>	<b>Наличие</b>
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>	
1.1. Телефон	нет
1.2. Сайт	нет
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть

Таблица 6

**Контент-анализ рекламы за апрель Молодежного пространства  
«ПРОСТО Produktion»**

<b>Молодежное пространство «ПРОСТО Produktion»: реклама за апрель</b>			
<b>Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>			
<b>Вид рекламы</b>	<b>В Интернете</b>	<b>СМИ</b>	<b>Наружная реклама</b>
<b>1. Информационная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	6	нет	нет
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	нет	104	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	2	1	нет
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	2	2	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	нет	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	нет	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	1	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	нет	нет	100
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	нет	нет	нет
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	нет	нет	нет
<b>Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>			
<b>Форма рекламы</b>	<b>Наличие</b>	<b>Количество</b>	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	100	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брандмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	нет	нет	
2.5. Вывески	нет	нет	
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет	
2.7. Билборд	нет	нет	

Продолжение табл. 6

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.8. Световая панель	нет	нет
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	7
3.2. Спонсорская	есть	4
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	есть	1
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	6
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	нет	нет
4.2. Развернутый ролик	есть	1
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	нет	нет
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	1
5.2. Медийная	есть	12
5.3. Тизерная	есть	6
5.4. Email-рассылка	есть	10
5.5. Плакат (пост)	есть	7
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	есть	100
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	есть	4
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	100
4.2. Витрины	нет	нет

Окончание табл. 6

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	есть	2
6.2. Мессенджеры	есть	1
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	есть	3
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	100,00 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	97,35 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	98,14 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	96,46 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	есть	0,88 %
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	есть	0,88 %
2.2. Наличие музыки	есть	0,88 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	есть	100 %
2.4. Наличие логотипа	есть	100 %
2.5. Наличие визуальных эффектов	есть	0,88 %
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	95,58 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	1,77 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	2,65 %
<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>		
Фактор обратной связи	Наличие	
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>		
1.1. Телефон	есть	
1.2. Сайт	есть (2 шт.)	
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть	

Таблица 7

**Контент-анализ рекламы за апрель Дома молодежи  
Василеостровского района**

Дом молодежи Василеостровского района: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информированная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	6	нет	3
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	10	1	9
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	5	нет	1
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	10	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	4	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	1	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	3	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	нет	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	2	нет	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	3	нет	1
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	4	нет	3
Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	26	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брандмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	есть	1	
2.5. Вывески	есть	1	
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет	
2.7. Билборд	нет	нет	
2.8. Световая панель	нет	нет	

Продолжение табл. 7

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.9. Штендер	нет	нет
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	21
3.2. Спонсорская	есть	4
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	есть	1
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	21
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	есть	1
4.2. Развернутый ролик	нет	нет
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	нет	нет
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	нет	нет
5.2. Медийная	есть	43
5.3. Тизерная	нет	нет
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	43
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	есть	1
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	3
4.2. Витрины	нет	нет

Окончание табл. 7

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	есть	1
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	88,37 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	41,86 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	51,16 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	26,74 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	нет	нет
2.2. Наличие музыки	есть	2,33 %
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	есть	16,28 %
2.4. Наличие логотипа	есть	2,33 %
2.5. Наличие визуальных эффектов	есть	2,33 %
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	65,12 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	32,56 %
2.2. Некоммерческая реклама	есть	2,32 %
<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>		
Фактор обратной связи	Наличие	
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>		
1.1. Телефон	есть	
1.2. Сайт	есть	
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть	

Таблица 8

### Контент-анализ рекламы за апрель Дома молодежи «Купчино»

Дом молодежи «Купчино»: реклама за апрель			
Категория I. Виды рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Вид рекламы	В Интернете	СМИ	Наружная реклама
<b>1. Информированная реклама</b>			
1.1. Информирование о новинке или модификации	1	нет	нет
1.2. Информирование об изменении цены	нет	нет	нет
1.3. Информирование об особенностях потребительских свойств	нет	нет	нет
1.4. Информирование о предоставляемых услугах	5	нет	нет
1.5. Информирование, уточняющее или корректирующее представление о товаре/услуге	нет	нет	нет
1.6. Информирование об образе производителя	3	нет	нет
<b>2. Увещательная реклама</b>			
2.1. Утверждение образа престижности марки	5	нет	нет
2.2. Утверждение о поощрении к переходу на марку	4	нет	нет
2.3. Утверждение потребительских свойств	нет	нет	нет
2.4. Утверждение о срочности предложения	1	нет	нет
<b>3. Напоминающая реклама</b>			
3.1. Напоминание о скорой потребности в социально-культурном продукте/услуге	нет	нет	нет
3.2. Напоминание о месте приобретения культурного продукта/услуги	1	нет	нет
3.3. Напоминание о культурном продукте в межсезонный период	1	нет	нет
3.4. Напоминание о культурном продукте в течение длительного времени	1	нет	нет
Категория II. Формы рекламы учреждений социально-культурной деятельности			
Форма рекламы	Наличие	Количество	
<b>1. Печатная реклама</b>			
1.1. Листовка	нет	нет	
1.2. Буклет	нет	нет	
1.3. Плакат	есть	2	
1.4. Календарь	нет	нет	
1.5. Каталог	нет	нет	
<b>2. Наружная реклама</b>			
2.1. Лайтбоксы	нет	нет	
2.2. Брандмауэр	нет	нет	
2.3. Призматрон	нет	нет	
2.4. Установки на крышах	есть	1	
2.5. Вывески	есть	1	
2.6. Панель-кронштейн	нет	нет	
2.7. Билборд	нет	нет	
2.8. Световая панель	нет	нет	
2.9. Штендер	нет	нет	



Продолжение табл. 8

Форма рекламы	Наличие	Количество
2.10. Роллерный дисплей	нет	нет
2.11. Баннер	нет	нет
2.12. Пиллары	нет	нет
2.13. Стеллы	нет	нет
<b>3. Реклама</b>		
3.1. Прямая	есть	6
3.2. Спонсорская	есть	1
3.3. Соло-споты	нет	нет
3.4. Имиджевый репортаж	нет	нет
3.5. Игры и викторины	нет	нет
3.6. Информационные сообщения	есть	5
<b>4. Аудиовизуальная реклама</b>		
4.1. Блиц-ролик	нет	нет
4.2. Развернутый ролик	нет	нет
4.3. Телеобъявление	нет	нет
4.4. «Точечные» объявления	нет	нет
4.5. Бегущая строка	нет	нет
4.6. Скрытая реклама	нет	нет
<b>5. Интернет-реклама</b>		
5.1. Контекстная	есть	1
5.2. Медийная	есть	4
5.3. Тизерная	есть	6
5.4. Email-рассылка	нет	нет
5.5. Плакат (пост)	есть	11
<b>Категория III. Каналы трансляции рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>1. Почтовые рассылки</b>		
1.1. Письма	нет	нет
1.2. Приглашения	нет	нет
1.3. Открытки	нет	нет
1.4. Печатная реклама	нет	нет
<b>2. Транспортные средства</b>		
2.1. Стикеры	нет	нет
2.2. Постеры	нет	нет
2.3. Табло на экране	нет	нет
2.4. Обтяжка т/с	нет	нет
<b>3. СМИ</b>		
3.1. Реклама в журналах и газетах	нет	нет
3.2. Реклама на радиопередачах	нет	нет
3.3. Спонсорская реклама в теленовостях	нет	нет
3.4. Рекламные баннеры в онлайн-СМИ	нет	нет
<b>4. Демонстрационные средства</b>		
4.1. Наружная реклама	есть	3
4.2. Витрины	есть	2

Окончание табл. 8

Канал трансляции	Наличие	Количество
<b>5. Личные контакты</b>		
5.1. Прямая коммуникация с потребителем	есть	1
<b>6. Интернет</b>		
6.1. Сайты	нет	нет
6.2. Мессенджеры	нет	нет
6.3. Социальные сети	есть	1
6.4. Социальные платформы	нет	нет
<b>Категория IV. Семантическое содержание рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Семантическая составляющая	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Вербальная часть</b>		
1.1. Композиция текста по системе AIDA	есть	41,67 %
1.2. Преобладание живых глаголов	есть	33,33 %
1.3. Отсутствие причастных и деепричастных оборотов	есть	91,67 %
1.4. Минимальное наличие сложносочиненных предложений	есть	83,33 %
1.5. 7–9 слов в одном предложении (для аудиальных и аудиовизуальных каналов)	нет	нет
<b>2. Невербальная часть</b>		
2.1. Наличие сюжета в рекламе	нет	нет
2.2. Наличие музыки	нет	нет
2.3. Наличие единой цветовой гаммы	есть	83,33 %
2.4. Наличие логотипа	есть	83,33 %
2.5. Наличие визуальных эффектов	нет	нет
<b>Категория V. Предмет рекламы учреждений социально-культурной деятельности</b>		
Наименование предмета	Наличие	Процентное соотношение от всего контента
<b>1. Услуга</b>		
1.1. Реклама услуги	есть	58,33 %
<b>2. Организация</b>		
2.1. Имиджевая реклама	есть	41,67 %
2.2. Некоммерческая реклама	нет	нет
<b>Категория VI. Обратная связь учреждений социально-культурной деятельности с молодежной аудиторией</b>		
Фактор обратной связи	Наличие	
<b>1. Возможность обращения аудитории</b>		
1.1. Телефон	есть	
1.2. Сайт	нет	
1.3. Социальные сети и мессенджеры	есть	

---

## *Третья премия*

# УПРАВЛЕНИЕ ДОБРОВОЛЬЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ДВОРЦА НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР «СТРОИТЕЛЬ»

---

ОСОКИНА Дарья Дмитриевна  
Тюменский государственный институт культуры

---

## ВВЕДЕНИЕ

*Актуальность проблемы* добровольческого движения в России заключается в том, что активное развитие деятельности добровольцев характеризуется значительным отставанием научного анализа от практики.

Волонтер — это человек, который безвозмездно согласен потратить на пользу общественности или группе лиц свои ресурсы, силы и энергию. Волонтер — это доброволец. Их называют общественными помощниками, добровольными сотрудниками, не входящими в штат, лидерами, ассистентами, связующим звеном, посредниками. Общее, что объединяет все эти слова — добровольность, для волонтера денежное вознаграждение не является главной мотивацией. Разницу между этими названиями составляют применяемые в процессе работы методики и практики.

Социальные изменения в государстве отображаются на уровне и качестве мотивации общественного добровольчества. В последнее время замечается положительная динамика заинтересованности людей в безвозмездном труде. Все чаще молодые люди приходят в некоммерческие организации с целью получения практического опыта в той или иной сфере, знаний, компетенций. Молодежь стремится реализовать свои идеи, повысить квалификацию.

Анализ зарубежной и отечественной литературы по вопросам организации социокультурной деятельности добровольческого движения позволяет выделить ряд противоречий в применении этого опыта в России. В их числе наиболее значимыми являются противоречия:

- между накопленным опытом культуротворческой работы добровольцев и фрагментарным теоретическим осмыслением и освещением его в отечественной научной литературе по социально-культурному менеджменту;
- между востребованностью современной отечественной культурно-значимой практикой зарубежного опыта добровольческой деятельности и слабой разработанностью механизмов его эффективного применения в отечественной социальной работе;
- между реально существующей возможностью изучения опыта добровольческого движения и отсутствием широкой апробации этих моделей в практике работы российских неправительственных организаций.

В современных реалиях уже трудно представить мероприятие, на котором не будет хотя бы одного волонтера, участвующего в организации событий. С каждым днем в обществе наблюдается возрастающая потребность в добровольцах. С активным ростом информации мировой опыт свидетельствует, что для решения задач в области социального неравенства, экологических проблем, организации досуга и культурного действия необходимо привлечение не только профессионалов, но и добровольцев, методы работы которых в окружающем социуме нередко оказываются более эффективными.

В то же время в стране отмечаются становящиеся все более злободневными проблемы интеграции народных культур мира. Мир, представляющий многообразие народов, общностей и этносов, превращается в причесанную и единообразную неделимую модель. Многие нации, особенно народности стран третьего мира, не являющихся прогрессивными, постепенно утрачивают свою самобытность. Под влиянием глобализации стирается межнациональное разнообразие, культура теряет свои отличительные черты из-за заимствования взглядов, традиций, обычаев, не свойственных данному обществу. Попытки отстаивания народами собственной идентичности принимают агрессивный характер, что становится угрозой для общественного порядка и благополучия. Без возможности и введения механизмов для безопасного этнического самоопределения населения, без государственной поддержки стремление народов России к сохранению собственной национальной культуры потенциально становится угрозой для экстремистских проявлений и действий террористического характера. Без массового просвещения, приобретенного в течение жизненного опыта, при отсутствии необходимой культурной и образовательной базы представители молодого поколения начинают вести антисоциальный образ жизни, их поведение становится опасным для общества. Этот факт оказывает влияние на все общество, негативно отражается на представителях конкретных этносов.

С учетом теоретической и практической значимости проблемы, ее широкого практического применения и в то же время ее недостаточной научной разработанности была избрана тема данного исследования. В основе исследования — научный подход, в рамках которого бескорыстное служение людям и обществу рассматривается как потенциальный эффективный механизм в решении проблем существования и взаимодействия народных культур.

*Объект исследования* — деятельность учреждения культуры по развитию добровольчества в региональной культурной среде.

*Предмет исследования* — оптимизация деятельности учреждения культуры по сохранению и популяризации национальной культуры через добровольческую деятельность.

*Цель исследования* — рассмотреть методы и принципы сохранения и популяризации народной культуры через добровольческую деятельность.

*Задачи исследования:*

- 1) раскрыть культурную сущность добровольческой деятельности, выявить ведущие тенденции развития социальной деятельности добровольцев в России;
- 2) обобщить теоретический отечественный опыт популяризации народной культуры;
- 3) рассмотреть специфику работы Центра национальных культур «Дворца национальных культур “Строитель”»;

- 4) проанализировать опыт привлечения добровольцев к сохранению культурного наследия в рамках реализации Областного национального фестиваля детского художественного творчества «Радуга»;
- 5) разработать рекомендации по оптимизации процесса реализации добровольческой деятельности в учреждении социально-культурного типа.

*Методы исследования:*

- общенаучные методы (сравнение, анализ, сопоставление, обобщение);
- анализ научных, публицистических, статистических источников;
- сбор эмпирических данных;
- анализ документов и результатов практической деятельности добровольческой работы в регионе, в том числе г. Тюмени.

*Теоретическая значимость исследования* заключается в следующем:

- определена сущность добровольческого движения как социально-культурного явления;
- обобщены ведущие тенденции сохранения и популяризации народной культуры в России;
- раскрыта специфика социально-культурной работы подразделений Дворца национальных культур «Строитель»;
- проанализированы содержание и технологии добровольческой деятельности волонтеров в рамках культурного проектирования в России.

*Практическая значимость исследования* заключается в том, что:

- выявлены условия практической реализации идей в деятельности добровольцев для работы с национальными культурами в России;
- представленные технологии добровольческой работы могут быть использованы в практической социально-культурной работе.

*База исследования.* В ходе проведенного исследования были проанализированы официальные документы (законодательные акты, постановления, отчеты), словари и учебные издания, а также профессиональные периодические издания: «Добровольчество в современном мире», «Новые известия», «Материалы из опыта и разработки исполкома ДИМСИ» и др. Проанализированы интернет-ресурсы, где систематически обобщается опыт деятельности добровольцев в зарубежных странах и в России.

*Основные исходные понятия.*

Добровольчество — безвозмездное участие людей в общественно-полезных мероприятиях, не связанных с извлечением прибыли.

Добровольческая деятельность — это широкий круг деятельности, включая традиционные формы взаимопомощи и самопомощи, фандрайзинг, официальное предоставление услуг и другие формы гражданского участия, которая осуществляется добровольно на благо широкой общественности без расчета на денежное вознаграждение.

Менеджмент социально-культурной сферы — деятельность, включающая в себя государственное управление данной отраслью, сохранение и использование культурно-исторического наследия (архивное и библиотечное дело, музеи, национальные и местные традиции, праздники и т. п.), художественное образование, творческую деятельность в разных видах искусства, организацию досуга и туризма, межкультурные коммуникации, издательскую деятельность и многое другое.

Народная культура — это народное искусство, фольклор, художественная творческая деятельность народа. К нему относятся создаваемые народом и бы-

тующие в народных массах поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

Некоммерческие организации — организации, не имеющие извлечение прибыли в качестве основной цели своей деятельности и не распределяющие полученную прибыль между участниками.

*Структура работы.* Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Введение раскрывает актуальность, определяет степень научной разработки темы, объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрывает теоретическую и практическую значимость работы.

Первая глава «**Народная культура и добровольческая деятельность как объекты социально-культурного исследования**» раскрывает уровни взаимодействия учреждений социально-культурной направленности и общественно-добровольческого движения, а также анализирует отечественные теоретические исследования по сохранению и популяризации народной культуры.

Вторая глава «**Технология социально-культурной деятельности в системе добровольчества в Тюменской области**» описывает деятельность ДНК «Строитель», а также раскрывает особенности менеджмента добровольческой деятельности в подразделениях социально-культурной сферы в современных условиях.

В **заключении** подведены итоги исследования, сделаны выводы.

*Библиографический список* содержит 43 источника.

Приложение соответствует основному содержанию работы.

## Глава 1

### НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА И ДОБРОВОЛЬЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕКТЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

#### 1.1. Сущность и методы управления общественно-добровольческой деятельностью

Согласно толковому словарю Ожегова, «Добровольчество (волонтерство) — безвозмездное участие людей в общественно-полезных мероприятиях, не связанных с извлечением прибыли».<sup>1</sup>

В России добровольцы получили большую поддержку от государства при Екатерине II в конце VIII в. Тогда была создана сеть детских домов для беспризорников, в которых люди работали добровольно. Позже, в XIX в., появилось множество общественных филантропических организаций, благотворительных союзов, а в 1802 г. по инициативе Александра I была создана крупнейшая благотворительная организация — Императорское человеколюбивое общество. «...для оказания бедным “вспоможения всякого рода” на добровольные частные пожертвования и призванное оказывать помощь нуждающимся без различия пола, возраста и вероисповедания, при всех проявлениях их нужд от младенческого возраста до глубокой старости <...> не только раздавать милостыню, но доставлять бедным и другие вспоможения и особенно стараться выводить из состояния нищеты тех, кои трудами своими и промышленностью себя пропи-

<sup>1</sup> Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. 100 000 слов, терминов и выражений. — М. : АСТ, 2008. — 736 с.

тывать могут»<sup>2</sup>. На безвозмездной основе был организован преподавательский процесс в народных начальных школах, а земские врачи бесплатно помогали нуждающимся в земских больницах.

В начале XX в. в России действовало уже около 20 тыс. попечительских советов для бедных, в которых трудились волонтеры.

В советское время добровольчество стало одной из ведущих деятельностей среди населения. В 40-х гг. XX в. в каждом городе появилось «тимуровское движение» помощи семьям и вдовам погибших военнослужащих, которое сейчас возрождается вновь. Начиная с 1980 г. молодое население Тюмени активно ехало добровольцами на целину или БАМ. Но стоит упомянуть, что за тяжелые условия жизни молодые люди получали достаточно высокую заработную плату. «Также нельзя не заметить, что “добровольность” работы на субботниках, уборках урожая или шефской работы в Советском Союзе являлась зачастую общественным принуждением, закона о добровольческом труде в Советской России не было»<sup>3</sup>.

В это же время большое развитие получают студенческие строительные отряды. Молодые люди занимались восстановлением и реконструкцией зданий, пострадавших во время военных действий, осваивали географию страны, помогали в проведении коммуникаций в восточную часть России (рис. 1).

Благодаря стройотрядам активно развивалась нефтяная отрасль, средоточием которой стала Тюменская область: «В 1965 году ЦК ВЛКСМ принял постановление “Об участии комсомольских организаций в освоении нефтяных и газовых месторождений Западной Сибири и полуострова Мангышлак”. Комплекс работ по освоению нефтяных и газовых месторождений Тюменской области объявили Всесоюзной ударной комсомольской стройкой № 1, и с этого времени на территорию региона съехались студенческие строительные отряды со всей страны»<sup>4</sup>.

Первым тюменским студенческим отрядом стал стройотряд «Мега», сформированный на базе Тюменского индустриального института (далее — ТИИ) в 1966 г. Главными достижениями этого отряда считаются построенная дорога на Черный мыс в г. Сургут, а также 200 построенных и восстановленных домов в Кондинском районе. В 1974 г. на основе ТИИ были сформированы уже 24 отряда различной направленности, а в 1975 г. был сформирован Тюменский областной штаб Студенческих строительных отрядов.

Идеологическая политика государства была направлена на активную часть молодежи, поощряя и нередко принуждая молодежь к участию в мероприятиях, направленных на решение социальных, культурных, экономических, экологических проблем в обществе, не связанных с извлечением прибыли.

Таким образом, правительство, используя определенные меры и средства принуждения к добровольной деятельности людей, нарушало один из фундаментальных и главных принципов международного добровольного движения:

<sup>2</sup> Брокгауз Ф. А. Человеколюбивое общество // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890–1907. — 672 с.

<sup>3</sup> Мескон М., Альберт М., Хедоури Ф. Основы Менеджмента. — М., 2002. — С. 135–170.

<sup>4</sup> Советские студенческие отряды и их деятельность в Тюмени в 1960-е–1980-е гг. [Электронный ресурс]. — URL: <http://studotrادتumeny.tilda.ws/page10973496.html#rec190344383> (дата обращения: 08.06.2022).

«Добровольцы не являются “дешевой рабочей силой”, их участие в проектах определяется их собственным добровольным желанием и личной мотивацией»<sup>5</sup>.

После крушения СССР волонтерское движение продолжало свое существование. Главной его чертой остается подлинность мотивов — жители города занимаются волонтерством без санкций со стороны правительства. «Сегодня культурно-воспитательная работа с молодежью представляется как общественно осознанная необходимость, и ее специфика проявляется в активизации деятельности образовательных учреждений, молодежной политики и учреждения социально-культурного профиля»<sup>6</sup>.

В современной России добровольческое движение развивается во всех направлениях исходя из личных инициатив граждан<sup>7</sup>. К основным направлениям добровольчества можно отнести следующие категории:

- «работа с социально незащищенными слоями населения (пожилые, люди без определенных занятий и места жительства, люди с ограниченными возможностями);
- работа с детьми и молодежью (в детских домах, интернатах для детей с ограниченными возможностями, школах, детских садах и т. д.);
- участие в проектах, направленных на решение проблем местных сообществ;
- реализация проектов, направленных на предотвращение конфликтов, развитие идей терпимости в обществе;
- проектов, направленных на пропаганду идей здорового образа жизни среди молодежи, профилактику курения, алкоголизма, употребления наркотиков и многое другое»<sup>8</sup>.

Волонтерское движение в РФ сегодня отвечает всем международным добровольческим принципам. К основным из них можно отнести безвозмездность, добровольный выбор, социальную значимость деятельности, добросовестное выполнение принятых обязательств.

Таким образом, добровольческая работа является средством личного совершенствования через оказание помощи другим людям, отражает личную позицию человека и позволяет ему отказаться от деятельности, если она нарушает его нравственные принципы<sup>9</sup>. Также волонтерство на сегодняшний день определяется

---

<sup>5</sup> Любкина П. В. Основные принципы реализации добровольческой деятельности в современной России // Добровольчество в современном мире: нравственный идеал нашего времени: сб. науч. ст. I Междунар. студ. науч.-практ. конф. (г. Курск, 26–28 октября 2016 г.). — С. 44–46.

<sup>6</sup> Антонова Л. Ю. Формирование досуговой активности учащейся молодежи региона через волонтерство // Вестник Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий. Социум. Культура. Личность. Досуг: социокультурные традиции и инновации региональной культуры: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. (г. Тюмень, 19–21 ноября 2015 г.). — Тюмень, 2015. — № 02 (04). — С. 190–194.

<sup>7</sup> Мартынова Е. В., Попова Е. Г. Волонтерское движение: организационные, целевые, ценностно-смысловые, информационно-методические основы. — Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2004. — 111 с.

<sup>8</sup> Шекова Е. Л. Менеджмент в сфере культуры. Опыт России и США. — СПб.: СПбГУКИ, 2003. — 305 с.

<sup>9</sup> Добровольческое движение | Тюменская область [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/dobrointmn> (дата обращения: 27.05.2022).



актуальностью, результатом, осуществляется исходя из потребностей общества и является законной деятельностью, если не противоречит законам страны.

На современном этапе развития добровольчество в России уделяет особое внимание воспитанию в молодежи лидерских качеств, а следовательно, является не только важным для развития общества ресурсом, но и предоставляемой гражданам возможностью реализации своего потенциала, полноценного роста личности<sup>10</sup>.

Волонтерская деятельность воспитывает в обществе социальную ответственность на всех уровнях организации путем привлечения молодых людей к решению социальных проблем общества. Следовательно, общественно-добровольческую деятельность уже можно назвать общественным институтом, призванным благотворно влиять на общественные процессы и осуществлять поддержку незащищенных слоев населения<sup>11</sup>.

Добровольческое движение на сегодняшний день приобрело поистине глобальный характер, существуя на уровне официальных организаций уже в 80 странах мира и продолжая активно развиваться. В январе 2001 г. была провозглашена Всеобщая Декларация Добровольчества, в которой обозначены суть, цели, задачи и основные принципы волонтерского движения в мире<sup>12</sup>.

На сегодняшний день привлечение добровольцев для реализации своих целей дает организации ряд преимуществ.

В современном обществе добровольчество становится трендом, поэтому несет большие экономические преимущества. Волонтеры понимают, что, будучи привлеченными в ряд тех или иных мероприятий, они могут вынести для себя практический опыт, новые эмоциональные впечатления и ценные ресурсы, поэтому в большинстве своем соглашаются работать на безвозмездной основе<sup>13</sup>. Если же менеджер хочет поощрить волонтеров за их труд, он может подарить им брендированную продукцию мероприятия или компании, помочь продвинуть свой личный бренд (явление, набирающее популярность в последнее время) и т. д.

В настоящее время целесообразно выделять следующие направления волонтерской деятельности:

- социальное волонтерство (работа с незащищенными слоями населения);
- событийное волонтерство (участие добровольцев в спортивных, культурных, досуговых мероприятиях);
- медицинское волонтерство (добровольчество в лечебно-профилактических целях как в специализированных учреждениях, так и в качестве сопроводительной деятельности на мероприятии);
- культурно-просветительское волонтерство (участие в социально-культурных проектах, реализуемых в соответствующих учреждениях с целью осуществления культурно-просветительской работы с населением);

<sup>10</sup> Некрасова А. Ф. Круглый год, русский земледельческий календарь. — М. : Правда, 1991. — 181 с.

<sup>11</sup> Дзюба П. П. Пасха Красная. — Ростов н/Д. : Феникс, 2006. — 78 с.

<sup>12</sup> Декларация добровольчества [Электронный ресурс]. — URL: [http://gov.cap.ru/home/76/gogono/2005/school6/dobrovoldvigenie\\_3.htm](http://gov.cap.ru/home/76/gogono/2005/school6/dobrovoldvigenie_3.htm) (дата обращения: 05.01.2022).

<sup>13</sup> Князева О. Л., Маханева М. Д. Приобщение детей к истокам русской народной культуры: учебно-метод. пособие. — СПб. : Детство-Пресс, 2000. — 218 с.; Симонова И. Ф. Социально-культурное проектирование: современные подходы и технологии. — СПб. : Научное издание, 2020. — 250 с.

- серебряное волонтерство (привлечение на мероприятия по решению актуальных проблем добровольцев старшего возраста);
- корпоративное волонтерство (участие добровольцев в мероприятиях при поддержке в учреждениях, в которых они числятся как штатные сотрудники).

Стоит отметить, что список не окончен, поскольку общество прогрессивно развивается и с каждым днем появляются все новые направления волонтерской деятельности. Можно сказать, что количество направлений добровольчества приблизительно равняется количеству направлений человеческой деятельности.

Как уже было сказано выше, добровольчество несет количественные преимущества. Благодаря волонтерам происходит увеличение количества потребителей услуг, следовательно, увеличивается целевая аудитория, привлекаемая к деятельности мероприятия<sup>14</sup>.

Анализ проблем добровольческого движения показывает, что существует неоднозначное отношение к деятельности добровольцев:

«Волонтеры (добровольцы) — это хорошо», — говорят в одних некоммерческих организациях.

«Волонтеры (добровольцы) — это хлопоты и проблемы», — говорят в других<sup>15</sup>.

Стоит выделить следующие плюсы и минусы привлечения общественно-добровольческой деятельности.

Преимуществами, которые получит организация при привлечении добровольцев, являются:

- увеличение количества свободного времени сотрудников;
- новый взгляд на проблемы организации;
- увеличение объема предоставляемых услуг;
- экономия ресурсов, в первую очередь финансов;
- информационное распространение об организации, «бюджетный» маркетинг;
- создание резервной базы с целью найма штатных сотрудников в организацию или учреждение;
- повышение имиджа организации в глазах потребителей;
- дополнительные каналы для получения информации;
- стимулирование развития и эффективности учреждения.

Недостатки, которые может повлечь привлечение добровольчества в организацию:

- трата дополнительного времени от штатных сотрудников;
- отсутствие практических навыков;
- требование дополнительного обучения со стороны руководителя;
- слабый уровень ответственности: например, доброволец может не завершить работу и покинуть рабочее место;

---

<sup>14</sup> Мир народной культуры: материалы для занятий с детьми / сост. В. П. Ватаман. — Волгоград: Учитель, 2009. — 214 с.; Михайлова К. Г. Народная культура в современных условиях: учеб. пособие / М-во культуры РФ; Рос ин-т культурологии; отв. ред. Н. Г. Михайлова. — М.: Российский институт культурологии, 2000.

<sup>15</sup> Ужокин Н. Орловский Гаврош начинает действовать: целевая программа помощи безпризорным детям // Социальная работа. — 2003. — № 3. — С. 17–19.

- создание конкуренции для штатного персонала;
- низкий уровень компетенций волонтеров;
- вероятность утраты уровня имиджа организации в глазах общественности;
- вероятность возникновения эмоциональных потрясений и нестабильности коллектива;
- отсутствие возможности увольнения волонтера.

Стоит отметить, что список минусов в работе с добровольцами не завершен, в нем приведены только самые очевидные неудобства для руководителя<sup>16</sup>. «Интересно, что одной из проблем может быть избыток рвения — “недостаток”, редко встречающийся среди штатных сотрудников. Очень часто руководителю приходится иметь дело с добровольцем, который затрудняет ход работы не из-за недостатка, а из-за избытка мотивации. Такие добровольцы настолько преданы делу, что ждут мгновенных решений при любой возникающей проблеме, не понимая, почему система работает медленно. Такие добровольцы становятся нетерпеливыми и вступают в конфликт с любым сотрудником или другими добровольцами, не прилагаящими таких же усилий. Отношения становятся дискомфортными»<sup>17</sup>.

Несмотря на то, что списки плюсов и минусов примерно равны по количеству пунктов, положительные стороны во многом преобладают над недостатками работы с добровольцами. Учреждение социально-культурного типа при грамотном управлении может достаточно эффективно использовать общественно-добровольческую деятельность с целью реализации поставленных задач. Социальная значимость, востребованная в наше время общественностью, положительно влияет на имидж организации, что выражается добровольным трудом. Продумав план работы с волонтерами, выявив возможные проблемы, можно построить эффективный механизм взаимодействия работы с общественно-добровольческими организациями.

В связи с пандемией 2020 г. и состоянием повышенной готовности на территории Тюменской области многие мероприятия вынужденно перенесены в онлайн-формат. В эпоху посткарантинного пространства, когда у социокультурного менеджмента отсутствует возможность проведения мероприятий в стандартном режиме, доходы предприятий сокращаются, а общество напугано угрозой заражения, особенно важно помнить об общественно-добровольческих объединениях, и опыт добровольчества в Тюменской области является тому качественным показателем<sup>18</sup>.

## 1.2. Историко-теоретические условия популяризации народной культуры

На сегодняшний день важным направлением культурного и просветительского становления личности является создание у личности потребности в собственной истории, культурной самоидентификации. На первый план выходят

<sup>16</sup> Селиванов В. С. Основы общей педагогики: теория и методика воспитания: учеб. пособие. — М. : Академия, 2004. — 216 с.

<sup>17</sup> Тетерский С. 10 лет ДИМСИ: деятельность общерос. обществ. орг. «Детские и молодежные социальные инициативы» (ДИМСИ) // Воспитание школьников. — 2005. — № 8. — С. 35–39.

<sup>18</sup> Ярошенко Н. Н. Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория. — М. : МГУК, 2000. — 204 с.

национальные традиции, изучение культурного кода своего народа и родной земли<sup>19</sup>. Важность, фундаментальность смыслов национальной культуры, в том числе художественной, была осознана российским обществом в процессе формирования и становления государства. Это обусловлено влиянием культурных традиций на социальное поведение людей — именно она являлась не только регулирующим фактором поведения и норм взаимоотношения внутриличностных коммуникаций индивидуума, но и также моделировала принципы взаимодействия поколений общества. «В содержании традиции сконцентрирован отобранный, выверенный временем опыт, обращение к которому позволяет выделить два содержательных блока: “знаниевый” и практический. Первый формируется как “информационный массив”, отражающий все сферы общественной жизни, передавая от поколения к поколению “мудрость всех слоев общества”», — отмечает К. В. Чистов<sup>20</sup>.

Во всем мире растут темпы разработки и внедрения принципиально новых подходов к стабилизации традиционной художественной культуры наций, бережному сбору уже известной человечеству информации, ее сохранению и развитию. Россия не отстает от общемировых тенденций, здесь ведущим подходом к данной проблеме стало государственное регулирование, разработка и внедрение перечня нормативно-правовых актов.

Народам и этническим общностям, проживающим на территории Российской Федерации, государство гарантирует право на культурно-национальную неповторимость<sup>21</sup>. Законодательную поддержку получают проекты, созданные с целью восстановления культурно-исторической среды обитания всех обществ, находящихся вне территориальных рамок своих государств, а также обществ, собственных государств не имеющих.

Можно сказать, что государство на нормативно-правовом уровне обеспечивает этносам страны право и возможность для образования национально-культурных автономий. Это регулируется Законом Российской Федерации о национально-культурной автономии: «В целях обеспечения права граждан Российской Федерации, относящих себя к определенным этническим общностям, на сохранение и развитие национальной культуры национально-культурные автономии могут организовывать коллективы профессионального и самодеятельного искусства, кружки по изучению национального культурного наследия, достижений национальной культуры, проводить массовые мероприятия в области национальной культуры: фестивали, конкурсы, смотры, выставки и другие мероприятия, учреждать организации, занимающиеся художественными народными промыслами и ремеслами»<sup>22</sup>.

Для обсуждения специфических особенностей популяризации народной культуры необходимо конкретизировать понятие «народная культура». В понимании обывателя оно ассоциируется в первую очередь с различными бытовыми

<sup>19</sup> Басов Н. Ф. Социальная работа с молодежью: учеб. пособие // под ред. Н. Ф. Басова. — М. : Дашков и К, 2009. — 309 с.

<sup>20</sup> Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. — Л., 1986.

<sup>21</sup> Ефремова Т. Ф. Толковый словарь / под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. — М. : Азъ, 1992. — 1315 с.; Сумицов Н. Ф. Символика славянских обрядов. Избранные труды. — М. : Инфра, 2011. — 678 с.

<sup>22</sup> Чижиков В. М. Маркетинговые модели социокультурного менеджмента // Актуальные проблемы социокультурного менеджмента. — М. : МГУКИ, 2002. — С. 69–90.

образами и явлениями, несущими за собой популистские смыслы. В обобщенной форме народная культура соотносится с любой вещью или тезисом, которые употребляются в сочетании со словом «народный».

При научном подходе понятие «народная культура» можно разделить на компоненты, представляющие собой единую концепцию. Владимир Самойлович Цукерман в своей докторской диссертации пишет следующее: «В народной культуре можно выделить три составные части: материальную культуру, культуру социального управления и духовную культуру. В последней выделяет структурные элементы: народное мировоззрение, народную экономическую культуру, народную нравственную культуру, народную педагогику, народное правосознание, народную художественную культуру. В самой художественной культуре выделяется подсистема непрофессиональной художественной деятельности, включающая четыре основных блока: фольклор, традиционное изобразительное искусство, организованную художественную самодеятельность, неорганизованное художественное любительство. В целом народная культура анализируется как динамическая система в процессе эволюции и перемещения отдельных ее элементов»<sup>23</sup>. Народную художественную культуру Цукерман описывает как ведущий основной элемент, определяющий принципы и динамику существования народной культуры, задающей ей темпы и масштаб развития. В бытовом и научном обществе художественной культуре уделяется основное внимание при изучении вопросов сохранения народной культуры, поэтому для популяризации данного явления также необходимо делать упор на художественное народное творчество.

Согласно Большой советской энциклопедии: «Народная художественная культура трактуется как народное искусство, фольклор, художественная творческая деятельность народа. К нему относятся создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство»<sup>24</sup>.

Этнос в фольклоре посредством коллективного художественного творчества воспроизводит религиозные представления, эмпирический и практический опыт об окружающем и внутреннем мире человека, социальное устройство общества, трудовой и бытовой уклад. «В народном художественном творчестве, сложившемся в ходе общественной трудовой практики, воплощены воззрения, идеалы и стремления народа, его поэтическая фантазия, богатейший мир мыслей, чувств, переживаний, протест против эксплуатации и гнета, мечты о справедливости и счастье»<sup>25</sup>. Народное творчество является отражением многовекового опыта народа, зашифрованного в образах, темах, мотивах фольклорных произведений, диалектическом единстве, семантическом смысле протяженности. Ему присущи единообразие, нерасчлененность видов деятельности<sup>26</sup>. Это можно проследить во взаимодействии поэзии, хореографии, музыки и декоративно-прикладного творчества в обрядовой традиции; в ансамбле резьбы по дереву или кости, архитектуре, керамике, росписи, вышивки в традиции украшения жилищ;

<sup>23</sup> Цукерман В. С. Народная культура как социальное явление: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Челябинск, 1984.

<sup>24</sup> Шангина И. И. Русские традиционные праздники. — М. : Культура, 2010. — 154 с.

<sup>25</sup> Морозов И. Забавы вокруг печки. Русские народные традиции в играх. — М., 1994. — 58 с.

<sup>26</sup> Петрова Л. И. Фольклорный праздник как средство формирования художественно-ценностных ориентаций учащих. — СПб. : Культура, 1992. — 203 с.

в музыкальности и ритмичности, характере произведений музыки и поэзии, хореографии, отражающей жизнь того времени.

В семьях и больших родах сохраняются фольклорные традиции и навыки. Иными словами, «Народное художественное творчество включает в себя совокупность художественных произведений различных видов и жанров, созданных народом на основе его самобытных традиций, а также своеобразные формы и способы художественно-творческой деятельности»<sup>27</sup>.

Процесс и результаты народного художественного творчества неразрывно связаны с представлениями того или иного народа о мире, с особенностями его национального характера и творческих устремлений.

Чтобы указанный выше вид деятельности человека проходил продуктивнее, тем более для его распространения и популяризации, необходимо принимать во внимание организационный фактор, занимающий в социально-культурной деятельности важное место. «Организация народного художественного творчества — это система субъектов социокультурного процесса, направленных на достижение определенного позитивного результата, процесс, протекающий во времени»<sup>28</sup>. Основным методом популяризации народной культуры является проведение мероприятий: наиболее полно эту работу можно рассмотреть с точки зрения организации, поскольку она охватывает все стадии подготовки и проведения мероприятия и завершается только с окончанием этого мероприятия и достижением поставленной задачи.

Разного рода задачи социально-культурной деятельности и творчества решаются в процессе организации, также выполняются разного рода функции. Это может быть учреждение социально-культурного общества (самодеятельные коллективы, кружки по интересам), проведение праздника, экскурсии, выставки или другого досугового мероприятия, подготовленный творческий процесс в рамках коллектива в учреждении, привлечение к участию в процессе представителей групп населения, отличающихся по географическим, демографическим, социальным признакам и т. д.

На этом этапе процесс создания мероприятия приобретает особенную, управленческо-организационную форму. «Имея много общего (прежде всего, общие цели достижения позитивного результата), управление и организация народным художественным творчеством имеют и свои отличия. Управление — это взгляд на проблему, как правило, сверху. Организация — это взгляд на проблему изнутри»<sup>29</sup>.

Важно понимать, что основной задачей организатора по-прежнему является упорядочивание внутреннего процесса, важно участвовать в выполнении поставленной задачи путем выполнения конкретных действий, созданием условий для достижения результата. Здесь важно и грамотно использовать делегирование задач, объединяя усилия участников и выбирая подходящих людей, готовых взять за себя ответственность за выполнение последовательных шагов<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры. — СПб. : Лань, 2001. — 382 с.

<sup>28</sup> Мир народной культуры: материалы для занятий с детьми / сост. В. П. Ватаман. — Волгоград : Учитель, 2009. — 214 с.

<sup>29</sup> Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. Избранные труды. — М. : Инфра, 2011. — 678 с.

<sup>30</sup> Русский фольклор / сост. В. П. Аникин. — М. : Художественная литература, 1986. — 96 с.; Шмаков С. А. Традиционная культура России. — М. : Новый мир, 2010. — 303 с.

Лидер проекта в народном художественном творчестве всегда должен сочетать в себе как полномочия руководителя, так и функции организатора. Он несет ответственность за реализацию конкретных поручений, является непосредственным организатором, частично выполняя функции управления. Он становится формальным или неформальным лидером и идейным вдохновителем коллектива независимо от выделенных ему административных полномочий. Он объединяет под своим началом усилия нескольких людей, направляет их работу и в то же время выступает в роли исполнителя, самостоятельно курируя свои действия, когда для решения поставленной задачи достаточно усилий одного человека, т. е. самого организатора. В случае если организатор народного творчества не может самостоятельно выполнить задачу, однако привлечения действий целой команды для решения вопроса не требуется, организатор в качестве руководителя привлекает помощь третьего лица, снова выполняя функции руководителя, добиваясь результата при помощи другого человека. Можно сказать, что организация выступает одним из видов управленческих профессий, специалист совмещает в себе характерные черты организатора и управленца<sup>31</sup>.

Обратим внимание на такие стороны организационного процесса, как уровни и степень организации, характер отношений субъекта к объекту и, напротив, объекта в субъекте, организационные принципы и т. п.

«Характер организационного процесса народного художественного творчества напрямую вытекает из особенностей социокультурной деятельности, предполагающей самодеятельность и активность личности»<sup>32</sup>. Разделение на субъекты и объекты, как правило, в данной сфере отсутствует. Исследователями четко прослеживается явная динамика изменения характерных субъект-объектных отношений в субъект-субъектные. «В социокультурном процессе не только учитываются запросы и интересы личности, проявляется ее самостоятельность. А последняя предполагает значительную долю самоорганизации этого вида деятельности со стороны самой личности. В таком случае либо совсем не требуется профессиональный организатор, либо его роль сводится к оказанию помощи участникам социокультурного процесса»<sup>33</sup>.

Актуализируется тема уровней и степеней организации в связи с особенностью народного художественного творчества. Аналогично управленческой среде, процесс организации имеет рамки, которые ограничивают влияние на протекающие в этом процессе изменения. Различные виды работы требуют различного уровня вмешательства в действия специалистов отрасли, от незначительного до достаточно весомого вступления в процесс. Важную роль в этом вопросе играют принятые научным сообществом соотношение и взаимодействие таких понятий, как самодеятельность, самоуправление и самоорганизация.

Ряд факторов, в которых протекает деятельность по организации народного художественного творчества, в значительной степени влияет на этот процесс<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Ужокин Н. Орловский Гаврош начинает действовать: целевая программа помощи беспризорным детям // Социальная работа. — 2003. — № 3. — С. 17–19; Кротова Н. В., Клеппер Е. В. Управление персоналом: учебник. — М. : МГУКИ, 2001. — 359 с.

<sup>32</sup> Волонтерское движение в России. Справка [Электронный ресурс]. — URL: <https://ria.ru/20100521/236982093.html> (дата обращения: 05.01.2022).

<sup>33</sup> Шмаков С. А. Традиционная культура России. — М. : Новый мир, 2010. — 303 с.

<sup>34</sup> Алдошина М. И. Проведение фольклорных праздников в школе. — М., 2005. — 203 с.

Здесь, безусловно, стоит отметить факторы политической ситуации, экономического развития, психолого-педагогические условия участников деятельности. Кроме объективных, нельзя забывать о таких факторах, как образовательная база личности, социально-культурная активность индивидуумов.

«Специфика народного художественного творчества позволяет выявить и основные функционально-организационные действия: установление связи между участниками социокультурного процесса; координация действий между ними; оказание помощи участникам в достижении необходимого социокультурного результата (консультация, совет, уточнение направления движения и т. п.)»<sup>35</sup>. Специфические принципы и особенности организации народного художественного творчества проявляются в первую очередь ситуационными принципами. Именно они ограничивают степень организационного воздействия, его особенные черты и степень влияния в прямом соответствии с необходимостью (здесь имеются в виду процессы организации, самоорганизации и жесткости или мягкости организационного действия)<sup>36</sup>. «Принцип партнерских отношений организатора и организуемых означает равенство участников социокультурного процесса. Отношения между ними могут начинаться и как субъект-объектные, но затем, как правило, переводятся в субъект-субъектные. Организатор, выступающий в качестве инициатора, стремится сделать организуемых равноправными участниками процесса. И наоборот, если инициатива исходит “снизу”, организатор народного художественного творчества включается в ее осуществление как в свое собственное дело»<sup>37</sup>.

«Принцип постоянного действия организационного фактора — это организационное воздействие в той или иной форме присутствует на любой стадии подготовки и проведения социокультурного мероприятия. Правда, степень и характер этого вида действия различны — в зависимости от ситуации, потребности (необходимости), специфики самого мероприятия или вида деятельности. Явно организационный фактор проявляется, как правило, в определенный момент. До этого он может находиться в так называемой неактивной фазе, или в режиме самоорганизации, то есть невидимым для постороннего глаза. Иногда от организатора требуется только запустить механизм подготовки мероприятия или только начать само мероприятие. И дальше организатор народного художественного творчества как бы отходит в сторону, выполняя роль наблюдателя»<sup>38</sup>. Влияние организатора может распространяться на исход всех стадий мероприятия в прямой зависимости от его включенности в процесс.

То есть можно сказать, что организация и руководство народным художественным творчеством на сегодняшний день выделяются в абсолютно самостоятельный и самодостаточный вид деятельности, играющий роль соединительно-

<sup>35</sup> Оленина Г. А. Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика. — Барнаул : Алтайский государственный институт культуры, 2012. — 311 с.

<sup>36</sup> Панкеев И. А. Русские народные игры. — М. : Яуза, 1998.

<sup>37</sup> Важаева Н. Дело добровольное // Новые известия. — 2007. — С. 15–18; Коринфский А. Народная Русь. — М. : Белый город, 2007. — 148 с.; Симонова И. Ф. Социально-культурное проектирование: технология предварительного проектного исследования. — СПб. : Научное издание, 2019. — 330 с.

<sup>38</sup> Князева О. Л., Маханева М. Д. Приобщение детей к истокам русской народной культуры: учебно-метод. пособие. — СПб. : Детство-Пресс, 2000. — 218 с.



го звена от управления до исполнения, т. е. реализации, при наличии подобной необходимости.

## Глава 2

### ТЕХНОЛОГИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СИСТЕМЕ ДОБРОВОЛЬЧЕСТВА В ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

#### 2.1. Деятельность по сохранению и популяризации народной культуры во Дворце национальных культур «Строитель»

Дворец культуры «Строитель» был открыт 31 мая 1986 г. как ведомственное учреждение областного комитета профсоюза работников строительства и стройматериалов и стал одним из ведущих центров самодеятельного творчества и клубного движения Тюмени. В июне 2001 г. приказом Комитета по культуре администрации Тюменской области учреждение было переименовано во Дворец национальных культур «Строитель», ставший центром возрождения, сохранения и развития национальных культур региона. 28 декабря 2007 г. губернатором Тюменской области было подписано распоряжение «О создании государственного автономного учреждения культуры Тюменской области “Дворец национальных культур “Строитель”», согласно которому Комитету по культуре Тюменской области было поручено осуществить от имени Тюменской области функции и полномочия учредителя государственного автономного учреждения культуры. На данный момент функции и полномочия учредителя выполняет Департамент культуры.

На данный момент «...учреждение является многопрофильным учреждением культуры, деятельность которого направлена на оказание услуг и организацию мероприятий, а также на развитие государственной политики в сфере культуры и искусства на территории Тюменской области, в том числе реализацию государственной политики в сфере национальных культур»<sup>39</sup>.

«Дворец национальных культур “Строитель” создан в целях осуществления предусмотренных законодательством Российской Федерации полномочий органов государственной власти Тюменской области в сфере культуры и искусства, а также в сфере развития и поддержки национальных культур».

Согласно Уставу учреждения, целями его деятельности являются:

- оказание услуг и организация мероприятий, направленных на реализацию государственной политики в сфере культуры и искусства на территории Тюменской области, в том числе реализацию государственной политики в сфере национальных культур;
- создание условий для развития и реализации государственной политики в сфере культуры и искусства, а также развития и реализации государственной политики в сфере национальных культур на территории Тюменской области;
- деятельность, направленная на формирование духовно-эстетического воспитания посетителей мероприятий, организованных учреждением;

<sup>39</sup> Михайлова К. Г. Народная культура в современных условиях: учеб. пособие / отв. ред. Н. Г. Михайлова. — М. : Российский ин-т культурологии, 2000.

- поддержание высокого уровня культуры в обществе, доведение до посетителей мероприятий, организованных учреждением, культурного наследия многонационального российского народа и народов других стран;
- поддержка, распространение, развитие и пропаганда культуры и искусства в обществе, прививание чувства солидарности и терпимости к культуре и искусству народов и этносов, в том числе коренных и малочисленных.

Для достижения целей, указанных выше, учреждение осуществляет в установленном законодательством Российской Федерации порядке следующие виды основной деятельности:

- участие в разработке и внедрении в практику целевых, комплексных, областных и региональных программ по поддержке, распространению, возрождению и развитию культурно-исторических традиций;
- организацию пропаганды народного творчества;
- оказание постоянной методической помощи учреждениям, организациям, коллективам самодеятельного народного творчества всех ведомств и организаций;
- организацию и осуществление международного и межнационального культурного сотрудничества и обмена;
- создание концертов и концертных программ различного содержания и форм;
- выявление, изучение, сохранение, развитие и популяризацию объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации в области традиционной народной культуры;
- организацию деятельности клубных формирований и формирований самодеятельного народного творчества;
- организацию и проведение гастрольно-концертной деятельности собственных и приглашенных коллективов и исполнителей в России и за рубежом;
- проведение праздников, смотров, конкурсов и фестивалей, презентаций, выставок, народных гуляний, ярмарок, дней культуры и других мероприятий художественно-творческого характера;
- направление собственных коллективов и исполнителей для участия в аналогичных мероприятиях различного содержания и форм;
- деятельность по сбору спонсорских и благотворительных средств, пожертвований;
- деятельность по представлению образовательных и просветительских услуг, подготовке и переподготовке специалистов организаций культуры;
- издание методической литературы, сценариев и других материалов;
- изготовление и торговлю предметами народных промыслов и ремесел;
- оказание информационно-методических услуг;
- деятельность по ремонту и реставрации объектов культурного наследия;
- оказание посреднических услуг и т. д.

В настоящее время во Дворце национальных культур «Строитель» осуществляют работу три структурных подразделения: Центр национальных культур, Отдел творческой самодеятельности и Отдел социально-культурной деятельности.

«Основными целями и задачами работы Центра национальных культур является:

- сохранение и укрепление традиций, культуры народов, проживающих на территории Тюменской области;
- поиск, возрождение, развитие и популяризация национальных обрядов, обычаев, традиций, языка;
- укрепление межнационального согласия и дружбы народов, активизация взаимодействия культур;
- развитие национально-культурного наследия в регионе посредством молодежных движений;
- выявление и популяризация лучших национальных творческих коллективов, исполнителей, мастеров народных промыслов;
- организация и проведение мероприятий по поддержке, сохранению и развитию национальных традиций, обычаев, самобытной культуры;
- организация культурно-массовых мероприятий;
- разработка и внедрение в работу новых творческих программ и форм мероприятий, направленных на изучение и пропаганду национального искусства и традиций» (рис. 2).

На сегодняшний день в Центре национальных культур работают 17 специалистов по сохранению и развитию национальных культур (русской, белорусской, украинской, татарской, немецкой, культуры коренных малочисленных народов Севера, Кавказа и Закавказья, народов Средней Азии и Казахстана, казачьей культуры). В рамках своей деятельности сотрудники Центра разрабатывают программы по пропаганде народной культуры, организуют культурно-массовые мероприятия как на базе учреждения, так и выездные, проводят народные гуляния, привлекают к работе Центра молодых людей из числа добровольцев, активно сотрудничают с учебными заведениями города и создают методические рекомендации, в том числе по профилактике экстремизма в молодежной среде посредством проведения национальных культурных игровых программ.

«Сотрудники Отдела социально-культурной деятельности ведут следующую работу по сохранению исторической памяти, влияющую на сохранение и популяризацию национальной культуры в Тюменской области:

- увековечение памяти выдающихся людей и значимых событий прошлого;
- деятельность в сфере патриотического, в том числе военно-патриотического, воспитания граждан Российской Федерации».

В рамках отдела творческой самодеятельности во Дворце национальных культур «Строитель» осуществляют работу творческие коллективы, любительские объединения и клубы по интересам:

- ансамбль народной музыки «Сибирская забава»;
- ансамбль русской песни «Сударушка»;
- народный хор русской песни имени Геннадия Цыбульского;
- любительский академический хор имени В. Гостева;
- театр казачьей песни «Яр-Хмель»;
- ансамбль татарской песни «Ахтямушки»;
- ансамбль украинской песни «Зорецвит»;
- вокальная группа «Чаривници»;

- народный хор украинской песни «Чиста криница»;
- вокальная группа финно-угорских народов «ХЭС»;
- хореографический ансамбль «Эхо гор»;
- ансамбль киргизского танца «Ак Шоола»;
- детский киргизский хореографический ансамбль «Байчечечкей»;
- ансамбль танца «Денс хит», эстрадная студия «КОНФЕТТИ»;
- ансамбль эстрадного вокала «MALINA» и др.

Управление подразделениями учреждения культуры имеет свои специфические особенности. «Управление социокультурной деятельностью — это управление социально-экономическими условиями культурной деятельности, условиями создания и потребления культурных ценностей. Такие условия могут быть непосредственными — материальные, свобода творчества, моральные стимулы, и опосредованными — бюджет свободного времени, развитие средств коммуникации, уровень образованности творцов и потребителей»<sup>40</sup>.

То есть механизмы управления культурной деятельностью осуществляются не непосредственно проявлениями искусства (например, игра на виолончели или показ кинокартины), это абсурдно по своей сути. Менеджмент осуществляется по отношению к предприятию, структурированной системе, производящей культурные блага. Менеджмент может способствовать развитию культуры с методической, финансовой, технологической и любой другой практической стороны. «Управление социокультурной деятельностью — это сознательная деятельность государственных институтов по регулированию субъект-объектных отношений во всем их многообразии для достижения определенных социокультурных целей»<sup>41</sup>. На сегодняшний день менеджер обязан обладать высоким уровнем коммуникаций, поскольку от руководителя мало уметь разбираться в различных жанрах искусства, он обязан суметь донести искусство до зрителя, т. е. до потребителя своих услуг. Все социально-культурные проявления необходимо реализовывать в обществе.

В таком контексте деятельность менеджера как руководителя подразделением социально-культурной направленности можно разделить на следующие стороны:

- 1) художественная сторона (подбор культурного материала);
- 2) организационная сторона (объединение профессионалов и организация их работы над материалом);
- 3) маркетинговая сторона (распространение информации о продукте, реклама);
- 4) финансовая сторона (формирование бюджета, поиск партнеров и спонсоров)<sup>42</sup>.

Из этого можно сделать вывод, что для реализации художественного культурного замысла необходима работа целой команды специалистов. В данном случае стоит прибегнуть к поиску «сил извне», т. е. обратиться к общественно-добровольческим организациям.

<sup>40</sup> Шекова Е. К. Развитие добровольчества в России // Некоммерческие организации в России. — 2011. — № 2. — С. 23.

<sup>41</sup> Шмаков С. А. Традиционная культура России. — М. : Новый мир, 2010. — 303 с.

<sup>42</sup> Лобашов В. Д. Этнокультурный компонент в творческо-технологической подготовке студентов педагогического вуза. — М. : Академический проект, 2009. — 116 с.

«Молодежь как наиболее активная социально-демографическая группа может стать основой развития волонтерского движения в нашей стране. Опыт деятельности по созданию добровольческих групп, существующих на сегодняшний день, стал основой выявления некоторых технологических основ развития волонтерского движения среди молодежи»<sup>43</sup>.

## **2.2. Практика привлечения добровольцев к сохранению культурного наследия в рамках реализации Областного национального фестиваля детского художественного творчества «Радуга»**

Областной национальный фестиваль-конкурс детского художественного творчества «Радуга» способствует развитию творческого потенциала детских и юношеских народных коллективов, солистов и ансамблей, а также сохранению песенных, танцевальных, языковых традиций народов, проживающих в Тюменской области<sup>44</sup>. «Тюменская область богата этносами. Представители свыше 150 национальностей проживают на территории региона»<sup>45</sup>.

Целью проекта является реализация Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации до 2025 г.

Задачи конкурса:

- укрепление межнациональной общности и единства российского народа;
- сохранение самобытности народов и этносов Тюменской области;
- удовлетворение этнокультурных запросов жителей Тюменской области по вопросам гармонизации межнациональных отношений;
- сохранение культурно-нравственных ценностей народов Тюменской области;
- содействие духовно-нравственному развитию подрастающего поколения, противодействие национализму;
- достижение стабильности межнациональных отношений.

В рамках фестиваля было представлено свыше 500 творческих номеров, участие приняли порядка 100 коллективов и более 50 солистов, представляющих национальную культуру более 30 народов Тюменской области и гостей из различных регионов.

Согласно итогам мероприятия, ежегодное проведение конкурса способствует:

- укреплению единства российской нации и этнокультурного развития народов России;
- сохранению национальной самобытности, развитию национальных (родных) языков и национальных культур, реализации национально-культурных прав граждан Российской Федерации, проживающих

<sup>43</sup> Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность: история, теоретические основы, сферы реализации, субъекты, ресурсы, технологии. — М. : МГУКИ, 2001.

<sup>44</sup> Популярность казачьих танцев в самодеятельном творчестве: радость соавторства [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j7ucjhkNWyw&t=1652s> (дата обращения: 20.03.2022).

<sup>45</sup> Шубская Э. Н. Будет жизнь, будут праздники: пособие для культурработников и соцработников — организаторов досуга. — Верхняя Пышма: Новый мир, 2006. — 112 с.

в Тюменской области, относящих себя к определенным этническим сообществам;

- содействию возрождения и сохранения историко-культурного наследия, духовных ценностей, национальной культуры народов Тюменской области;
- воспитанию молодежи в лучших этических, нравственных традициях;
- профилактике проявлений национального экстремизма.

Согласно постановлению регионального правительства Тюменской области от 17 марта 2020 г. № 120-п «О введении режима повышенной готовности», на территории Тюменской области было рекомендовано не проводить массовых мероприятий. В связи с этим XXII Областной национальный фестиваль-конкурс детского художественного творчества «Радуга» был проведен в онлайн-формате. Однако для подведения итогов конкурса и торжественного награждения победителей организаторами был проведен гала-концерт фестиваля. Таким образом, процесс проведения мероприятия подразумевал разнохарактерную работу по различным направлениям.

Для реализации проекта к участию в организации мероприятия привлекались волонтеры Координационного ресурсного центра поддержки добровольческого движения Тюменской области, являющегося основным центром развития добровольчества на региональном уровне. Согласно положению, «Координационный центр — орган, осуществляющий комплекс инновационных консультационных, методических услуг организациям и гражданам в сфере добровольческой (волонтерской) деятельности в соответствии с задачами социально-экономического развития Тюменской области и с целью повышения общественно-полезной добровольческой (волонтерской) занятости населения, эффективного использования добровольческих (волонтерских) ресурсов при решении серьезных социальных проблем общества и для развития местных обществ в регионе»<sup>46</sup>. В своей деятельности Центр руководствуется Конституцией Российской Федерации, Гражданским кодексом и рядом федеральных законов, следовательно, деятельность Координационного центра не противоречит законам страны, что соответствует принципам добровольческой деятельности.

Координационный центр «был создан в целях координации добровольческих организаций региона, повышения уровня общественно-полезной занятости граждан и эффективного использования добровольческих ресурсов и возможностей для повышения уровня социально-экономического развития региона и качества жизни населения»<sup>47</sup>.

Как гласит официальный сайт, Центр «участвует в программе “Ресурсные центры” Ассоциации волонтерских центров. В сентябре 2019 года прошел сертификацию в рамках этой программы»<sup>48</sup>. Данный центр занимается сбором данных обо всех волонтерских объединениях области, координирует их работу и взаимодействие, привлекает к участию в региональных, областных, федеральных

<sup>46</sup> Документы/Положения | Добровольческое движение / Тюменская область [Электронный ресурс]. — URL: [https://vk.com/topic-160342551\\_39222927](https://vk.com/topic-160342551_39222927) (дата обращения: 08.01.2021).

<sup>47</sup> Что такое волонтерское движение [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.icye.ru/chto-takoe-volonterskoe-dvizhenie> (дата обращения: 05.01.2022).

<sup>48</sup> Добровольческое движение | Тюменская область [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/dobrointmn> (дата обращения: 27.05.2022).

и международных проектах. По данным на 2020 г., в Тюменской области зарегистрировано 11 опорных, 26 муниципальных центров развития добровольчества, 10 студенческих штабов, в том числе волонтерский штаб при ТГИК, 7 региональных проектов и 6 проектов федерального значения.

В рамках проектной деятельности Координационного центра волонтеры изучают курсы повышения квалификации в сфере добровольчества (проект «Школа волонтера»), поднимают общественно важные вопросы в рамках школы социального проектирования «#ТворитьДоброПросто», объединяются в творческие инициативные команды, принимая участия в региональных форумах, и т. д.

Центр активно ведет свои социальные сети, публикует результаты каждого мероприятия в единой информационной системе <https://dobro.ru>, на федеральном уровне составляет отчеты о состоянии общественно-добровольческого движения. У Центра есть право на свою символику, бланки и штампы, брендированную продукцию. Действует Центр на базе ГАУ ДО ТО «Дворец творчества и спорта «Пионер»».

В эпоху пандемии Центр активно помогал гражданам, находящимся в группе риска (граждане старше 65 лет, люди с ослабленным здоровьем, лица с ограниченными возможностями здоровья) в рамках проекта «#МыВместе». В рамках этого проекта волонтеры отвечали на вопросы, касающиеся коронавирусной инфекции, по телефону горячей линии, а также принимали заявки с просьбами о доставке продуктов и лекарств на дом.

Опыт работы с волонтерами в эпоху посткарантинного пространства помог грамотно организовать работу на площадке в период введенного режима повышенной готовности. На мероприятии были соблюдены все меры безопасности: соблюдалась социальная дистанция в 1,5 метра между людьми, все участники и организаторы обязательно носили медицинские маски, прикрывающие внешние органы дыхательных путей. Были соблюдены все меры безопасности (например, рассадка в зрительном зале), в обязательном порядке проведен инструктаж об оказании первой помощи, правилах проверки температуры с помощью бесконтактных термометров, частоте обработки рук санитайзерами и времени смены медицинских масок<sup>49</sup>.

Согласно большинству источников, «Для организации волонтерской группы среди молодых людей нужно изучить их представления об актуальных социальных проблемах и поставить их решение в центр добровольческой деятельности. Потребность общения и признания значимости в группе, которая является одной из актуальных потребностей молодежи, делает групповую форму работы волонтера самой приемлемой и эффективной»<sup>50</sup>, и этой же позиции придерживаются региональные руководители добровольчества.

К рекомендательным действиям, необходимым со стороны специалиста для осуществления качественной работы по сохранению и популяризации народной культуры посредством реализации добровольческой деятельности в рамках Дворца национальных культур «Строитель», следует отнести:

---

<sup>49</sup> Татьяна Романова | Мир в онлайн. Как это отразилось на искусстве и ивентах [Электронный ресурс]. — URL: [https://vk.com/im?sel=74546527&z=video-170867370\\_456239059%2F59281fe607ba019614](https://vk.com/im?sel=74546527&z=video-170867370_456239059%2F59281fe607ba019614) (дата обращения: 08.01.2022).

<sup>50</sup> Брокгауз Ф. А. Человеколюбивое Общество // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890–1907. — 672 с.

- создание добровольческого объединения в рамках учреждения;
- поиск и привлечение новых участников;
- деятельность по набору и отбору участников объединения;
- работу с новыми участниками объединения;
- обучение волонтеров, подбор специализированных программ и тренингов для повышения их квалификации и наработки компетенций;
- мотивирование волонтеров, разработку и внедрение системы поддержки добровольчества.

Наличие постоянного штата волонтеров позволит сотрудникам учреждения не тратить время на подбор и обучение волонтеров при проведении мероприятия, уточнение специфики работы в культурной среде. Руководитель движения будет лично знать участников добровольческого объединения, будет знать сильные и слабые стороны каждого. Организатор будет быстро понимать, какую задачу может взять на себя каждый из волонтеров, и представлять источник мотивации и особенности работы с каждым из членов команды. Наконец, добровольчество выгодно и с идеологической точки зрения. Очень эффективным в продвижении проекта является привлечение людей, заинтересованных в реализации целей учреждения. То есть если организации в рамках проекта необходимо распространить информацию на конкретную целевую аудиторию, стоит набирать добровольцев, непосредственно входящих в эту аудиторию<sup>51</sup>, следовательно, штат из молодых волонтеров поможет эффективно решить задачу массовизации культурного наследия.

Также добровольчество решает ряд коммуникативных вопросов. Волонтеры являются отличными ретрансляторами информации и любого позитивного опыта: давно замечено, что их использование дает высокие результаты как по качественным, так и количественным признакам. Благодаря таким подходам, как лидерство, совместное обучение, посредничество, повышается эффективность передачи информации для конкретной аудитории.

Привлечение мотивированных лиц эффективно также для отчетности: волонтеры привносят «взгляд со стороны», что помогает улучшить качество оценки работы организации, а также откорректировать ее.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как отмечают исследователи, в процессе жизнедеятельности российского государства сохраняется устойчивая тенденция интереса самодеятельного и профессионального творчества к многонациональной культуре России, огромному количеству этносов, проживающих на ее территории. Однако при этом также сохраняется перманентное мнение о незавершенности, несостоятельности, неструктурированности и несамостоятельности народной культуры. Это явление стоит относить не к фольклору, а исключительно к практике, сложившейся в течение последних семи десятилетий. В культуре страны протекали процессы, закрывающие возможность глубокого погружения в национальную культуру. Деятели советского времени не доверяли народной культуре, каждый раз подходя к ней с позиции восстановления, формирования, образования недостающих культуре

<sup>51</sup> Тетерский С. 10 лет ДИМСИ: деятельность общерос. обществ. орг. «Детские и молодежные социальные инициативы» (ДИМСИ) // Воспитание школьников. — 2005. — № 8. — С. 35–39.



элементов, не учитывая уже сложенную веками самодостаточность, систематизированность культуры. В практиках руководителей, работающих с национальной культурой, преобладало отношение доминирования над культурой, желание повлиять на ее форму и содержание, «революционировать» подход к изучению. В результате такого подхода учебные формы фольклорной деятельности были разделены по направлениям: вокал, хореография, инструментальное исполнительство и т. д. По достижению определенных свойств совершенствования в видах искусств, однако, при последующем обращении к фольклору специалисты сталкиваются с проблемой нехватки знаний.

Это объясняется тем, что народная культура, как уже упоминалось выше, всегда существовала в синтезе. И при окончании обучения узкопрофильные специалисты не могут исполнять произведения народной культуры на высоком уровне из-за невозможности гармонизированного существования нескольких видов искусств, последовательности произведений. Поэтому с каждым годом все более остро встает вопрос о комплексном изучении народного творчества и, следовательно, комплексной популяризации национальной культуры.

Сегодняшнее управление в сфере социально-культурной деятельности по своим признакам схоже с особенностями управления добровольческой деятельностью, где определяющими факторами является инициатива участников, удовлетворение интересов различных групп населения, добровольный характер деятельности. Можно сказать, что управление в таком случае будет носить скорее косвенный характер, организация будет первостепенной по своей важности. Важно не столько управлять непосредственно деятельностью, сколько уметь оказать помощь при осуществлении различных мероприятий. Организация из функции менеджмента перерастает в ненавязчивую форму управления, поэтому здесь уместно говорить о едином организационно-управленческом процессе.

В отличие от управления сотрудниками социально-культурного учреждения, где эффективным будет применение директивных методов, при организации добровольческой деятельности важно помнить о взаимоотношениях между специалистами и волонтерами, выполняющими поставленную задачу. Именно здесь ключевую роль играет руководитель художественного творчества, выполняющий функцию связующего звена между управленцами и исполнителями.

Добровольческому движению при грамотном организационном процессе открываются возможности для динамического продвижения в педагогических, социальных и, конечно, культурных вопросах. Новым, доступным и очень действенным способом распространения информации на сегодняшний день является добровольческий ресурс, доступный всем учреждениям социально-культурного типа, которым можно управлять и который можно использовать для повышения эффективности организационных процессов.

В связи с этим в дипломной работе были рассмотрены методы и принципы сохранения и популяризации народной культуры через добровольческую деятельность, обобщен теоретический и практический отечественный опыт культурной и волонтерской деятельности, рассмотрена специфика работы Дворца национальных культур «Строитель», разработаны рекомендации по улучшению процесса реализации добровольчества.

Подводя итог, можно прийти к выводу, что современное добровольческое движение России опирается на богатый исторический опыт, основано на идеях благородного и самоотверженного служения обществу и гуманным идеалам

человечества. На текущий момент, когда с каждым днем обостряются вопросы опасности бесконтрольной национальной самоидентификации населения планеты, человечеству необходима помощь волонтеров, готовых объединиться под единым началом ради урегулирования конфликтных ситуаций.

Волонтерство стремится к созданию стабильного и сплоченного общества, следовательно, посредством волонтерской деятельности задача учреждений культуры, не только сохранить, но и популяризировать здоровое отношение к национальной культуре, рассказать населению о формах проявления своей этнической идентичности и научить толерантному отношению ко всем членам общества нашего многонационального государства.

## ЛИТЕРАТУРА

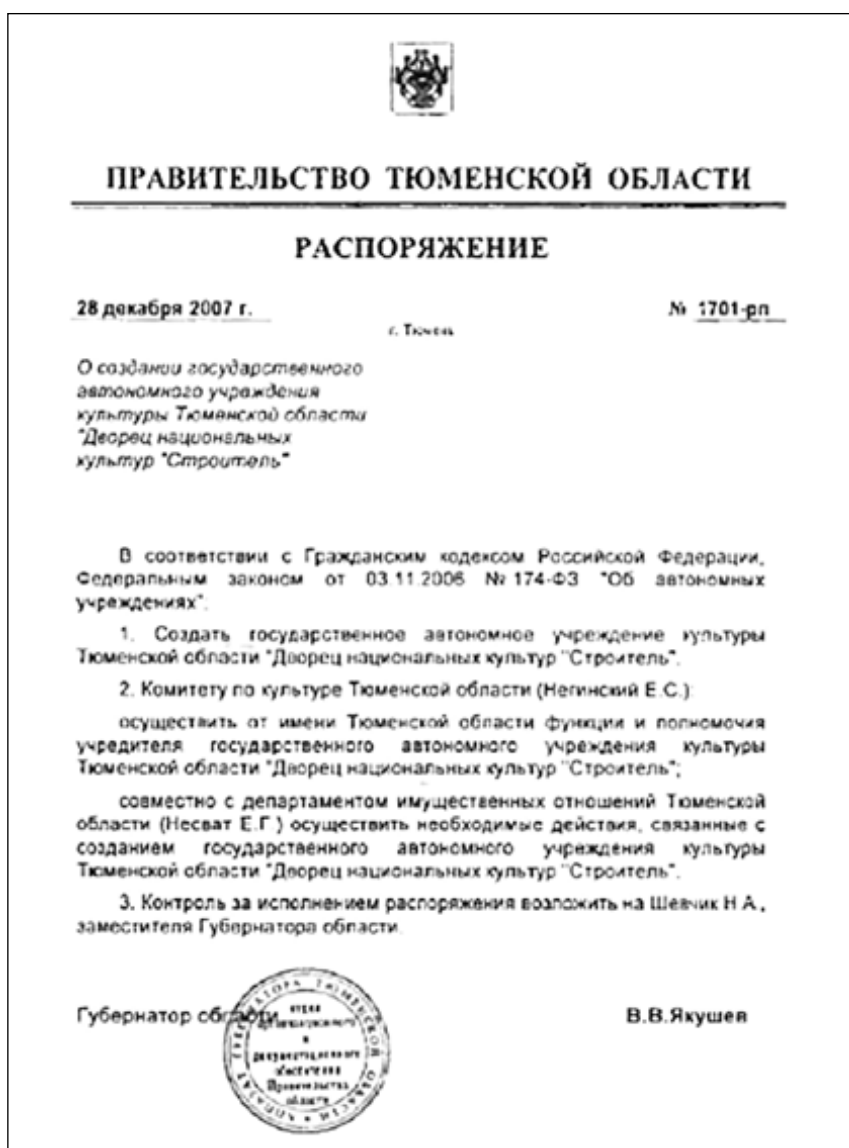
1. *Алдошина М. И.* Проведение фольклорных праздников в школе. — Москва, 2005. — 203 с.
2. *Антонова Л. Ю.* Формирование досуговой активности учащейся молодежи региона через волонтерство // Вестник Тюменской государственной академии культуры, искусств и социальных технологий. Социум. Культура. Личность, Досуг: социокультурные традиции и инновации региональной культуры : материалы VI Международной научно-практической конференции (г. Тюмень, 19–21 ноября 2015 г.). — 2015. — № 02 (04). — С. 190–194.
3. *Басов Н. Ф.* Социальная работа с молодежью : учеб. пособие / под ред. Н. Ф. Басова. — Москва : Дашков и К, 2009. — 309 с.
4. *Брокгауз Ф. А.* Человеколюбивое Общество // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890–1907. — 672 с.
5. *Важдаева Н.* Дело добровольное // Новые известия. — 2007. — С. 15–18.
6. Волонтерское движение в России. Справка [Электронный ресурс]. — URL: <https://ria.ru/20100521/236982093.html> (дата обращения: 05.01.2022).
7. *Дзюба П. П.* Пасха Красная. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. — 78 с.
8. Добровольческое движение | Тюменская область [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/dobrointmn> (дата обращения: 27.05.2022).
9. *Ефремова Т. Ф.* Толковый словарь / под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. — Москва : Азъ, 1992. — 1315 с.
10. *Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д.* Социально-культурная деятельность: история, теоретические основы, сферы реализации, субъекты, ресурсы, технологии. — Москва : МГУКИ, 2004. — 540 с.
11. *Князева О. Л., Маханева М. Д.* Приобщение детей к истокам русской народной культуры : учебно-метод. пособие. — Санкт-Петербург : Детство-Пресс, 2000. — 218 с.
12. *Коринфский А.* Народная Русь. — Москва : Белый город, 2007. — 148 с.
13. *Кротова Н. В., Клептер Е. В.* Управление персоналом : учебник. — Москва : МГУКИ, 2001. — 359 с.
14. *Лобашов В. Д.* Этнокультурный компонент в творческо-технологической подготовке студентов педагогического вуза. — Москва : Академический проект, 2009. — 116 с.
15. *Мартынова Е. В., Попова Е. Г.* Волонтерское движение: организационные, целевые, ценностно-смысловые, информационно-методические основы. — Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2004. — 111 с.
16. *Мескон М., Альберт М., Хедоури Ф.* Основы Менеджмента. — Москва : Дело, 2002. — С. 135–170.
17. Мир народной культуры: материалы для занятий с детьми / сост. В. П. Ватаман. — Волгоград : Учитель, 2009. — 214 с.

18. Михайлова К. Г. Народная культура в современных условиях : учеб. пособие / М-во культуры РФ ; Рос ин-т культурологи ; отв. ред. Н. Г. Михайлова. — Москва : Российский институт культурологии, 2000.
19. Морозов И. Забавы вокруг печки. Русские народные традиции в играх. — Москва, 1994. — 58 с.
20. Некрасова А. Ф. Круглый год, русский земледельческий календарь. — Москва : Правда, 1991. — 181 с.
21. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. 100 000 слов, терминов и выражений. — Москва : АСТ, 2008. — 736 с.
22. Оленина Г. А. Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика. — Барнаул : Алтайский государственный институт культуры, 2012. — 311 с.
23. Панкеев И. А. Русские народные игры. — Москва : Яуза, 1998.
24. Петрова Л. И. Фольклорный праздник как средство формирования художественно-ценностных ориентаций учащихся. — Санкт-Петербург : Культура, 1992. — 203 с.
25. Популярность казачьих танцев в самодеятельном творчестве: радость соавторства [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j7ucjhkNWyw&t=1652s> (дата обращения: 20.03.2022).
26. Русский фольклор / сост. В. П. Аникин. — Москва : Художественная литература, 1986. — 96 с.
27. Селиванов В. С. Основы общей педагогики: теория и методика воспитания : учеб. пособие. — Москва : Академия, 2004. — 216 с.
28. Симонова И. Ф. Социально-культурное проектирование: технология предварительного проектного исследования. — Санкт-Петербург : Научное издание технологий, 2019. — 330 с.
29. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов. Избранные труды. — Москва : Инфра, 2011. — 678 с.
30. Татьяна Романова | Мир в онлайн. Как это отразилось на искусстве и ивентах [Электронный ресурс]. — URL: [https://vk.com/im?sel=74546527&z=video170867370\\_456239059%2F59281fe607ba019614](https://vk.com/im?sel=74546527&z=video170867370_456239059%2F59281fe607ba019614) (дата обращения: 08.01.2022).
31. Тетерский С. 10 лет ДИМСИ : деятельность общерос. обществ. орг. «Детские и молодежные социальные инициативы» (ДИМСИ) // Воспитание школьников. — 2005. — № 8. — С. 35–39.
32. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры. — Санкт-Петербург : Лань, 2001. — 382 с.
33. Ужокин Н. Орловский Гаврош начинает действовать: целевая программа помощи беспризорным детям // Социальная работа. — 2003. — № 3. — С. 17–19.
34. Цукерман В. С. Народная культура как социальное явление : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. — Челябинск, 1984.
35. Чижиков В. М. Маркетинговые модели социокультурного менеджмента // Актуальные проблемы социокультурного менеджмента. — Москва : МГУКИ, 2002. — С. 69–90.
36. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. — Ленинград, 1986.
37. Что такое волонтерское движение [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.icye.ru/chto-takoe-volonterskoe-dvizhenie> (дата обращения: 05.01.2022).
38. Шангина И. И. Русские традиционные праздники. — Москва : Культура, 2010. — 154 с.
39. Шекова Е. К. Развитие добровольчества в России // Некоммерческие организации в России. — 2011. — № 2. — С. 23.
40. Шекова Е. Л. Менеджмент в сфере культуры. Опыт России и США. — Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2003. — 305 с.
41. Шмаков С. А. Традиционная культура России. — Москва : Новый мир, 2010. — 303 с.
42. Шубская Э. Н. Будет жизнь, будут праздники : пособие для культработников и соцработников — организаторов досуга. — Верхняя Пышма : Новый мир, 2006. — 112 с.
43. Ярошенко Н. Н. Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория. — Москва : МГУК, 2000. — 204 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рис. 1. Советские студенческие отряды и их деятельность в Тюмени в 1960–1980-е гг.*



*Рис. 2. Распоряжение Правительства Тюменской области от 28.12.2007 № 1701-рп «О создании государственного автономного учреждения культуры Тюменской области "Дворец национальных культур "Строитель"»*

---

*Диплом жюри конкурса*

**ВОЗРОЖДЕНИЕ ПОРТРЕТНО-ОЧЕРКОВОГО ЖАНРА  
КАК СПОСОБ КУЛЬТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ  
И РАСШИРЕНИЯ КРУГОЗОРА МОЛОДЕЖИ**

---

*НАЗАРОВ Михаил Антонович*

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

---

**ВВЕДЕНИЕ**

Документальное кино — многогранное понятие, не имеющее полного и исчерпывающего определения, так как оно является универсальным инструментом для фиксации, познания и отображения жизни в первозданном виде. Отталкиваясь от работ отечественных и зарубежных кинодокументалистов и теледокументалистов, мы можем смело утверждать: документальное кино — это целое направление, объединяющее в себе множество жанров. Различия жанров основываются на тематике, характере производства и стиле повествования. К тому же стоит отметить, что существуют телевизионные и кинематографические (авторские) документальные фильмы, которые имеют ряд принципиальных художественно-выразительных различий.

Целью работы является проведение анализа предпосылок возрождения телевизионного жанра портретного очерка, а также определение особенностей жанра как средства реализации культурно-просветительской практики в молодежной среде.

Объект исследования — портретный очерк в современной медиасреде, предмет исследования — телевизионный жанр портретный очерк как средство реализации культурно-просветительских практик.

Актуальность данного исследования обусловлена рядом факторов:

- целями государственной культурной политики РФ, такими как «формирование гармонично развитой личности», «передача от поколения к поколению традиционных для российского общества ценностей, норм, традиций и обычаев»;
- приоритетными задачами молодежной политики РФ: «вовлечение молодежи в реализацию программ по сохранению российской культуры...», «вовлечение молодежи в творческую деятельность, поддержка молодых деятелей искусства...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Российская Федерация. Распоряжение Правительства Российской Федерации. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [принята распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р]. — М. : Правительство РФ, 2016. — 45 с.

## 1. ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК КАК ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЖАНР: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ

### 1.1. Особенности развития жанра в истории отечественного телевидения

Многие теоретики кино едины во мнении, что советский кинорежиссер Дзига Вертов — прародитель такого документального жанра, как очерк. Мнение основывается на творчестве советского режиссера, среди кинокартин которого наиболее характерными являются: «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (1930 г.), «Колыбельная» (1937 г.), «Три песни о Ленине» (1934 г.). «Эпический реалист» сумел отобразить в своих произведениях хронику, придав ей художественность через призму собственного отношения к происходящим событиям<sup>2</sup>.

Дзига Вертов снимал «кинофакты» на пленку образами реальной жизни, а из них конструировал новую собственную реальность, отличающуюся от действительности<sup>3</sup>. Способы киноповествования, заложенные Дзигой Вертовым, а впоследствии открытые и доработанные другими режиссерами, позволили создавать документальный фильм, который способен отобразить жизнь с авторской позиции<sup>4</sup>. Эти открытия оказали значительное влияние на развитие и становление такого жанра, как портретный очерк, а принцип авторского начала в очерках во многом стал жанроопределяющим, так как авторское трактование событий, биографий и явлений формирует индивидуальный экранный образ.

В истории отечественной документалистики развитие очеркового жанра происходило параллельно со становлением и развитием нового большевистского государства. Изначально большевики придавали колоссальное значение хронике, так она заняла важную роль в системе советской пропаганды: из снятых материалов побед «красных» определенным способом монтировались фильмы, которые позволяли формировать позитивный образ власти, например: «Взятие Одессы Красной армией» (1920 г.) или «Взятие Крыма» (1920 г.)<sup>5</sup>.

Доказательством вышесказанного служит прямая цитата В. И. Ленина «...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...»<sup>6</sup>. Специально для демонстрации хроники был создан экранный журнал «Кинонеделя», редактором которого выступил М. Кольцов, а в последующем Д. Вертов. По сути журнал был хроникой событий прошедшей недели и чаще всего состоял из пяти или шести сюжетов разной направленности.

Но постепенно фокус отечественных документалистов смещается с военной хроники на простого человека, что, к слову, соответствовало новой идеоло-

<sup>2</sup> Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. — М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2010. — С. 3, 11.

<sup>3</sup> Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. — М.: Материк, 2001.

<sup>4</sup> Рошаль Л. М. Дзига Вертов. — М.: Искусство, 1982.

<sup>5</sup> Советский кинематограф 1920-х гг. как средство революционной пропаганды // Allbest [Электронный ресурс]. — URL: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36_0.html) (дата обращения: 13.08.2022).

<sup>6</sup> Ленин В. И. Полное собрание сочинений. — М.: Издательство политической литературы, 1967. — Т. 44. — С. 579.

гии — «показать нового человека»<sup>7</sup>. Режиссеры начали уделять большее внимание судьбе человека, особенностям его личности, что давало им фабулу для будущих экранных произведений. Возникший интерес документалистов запускает новый виток в развитии очеркового жанра — так появляется портретный очерк, главной задачей которого становится очерчивание портрета человека или формирование определенного типа<sup>8</sup>. Личность человека становится предметом исследования портретного очерка, так как автор стремится показать конкретный социальный тип — «творог, выжатый из молока, это нечто сквашенное, нечто сжатое. Обломов, например, тип. У него был предшественник — Недоросль и другие. Тип — это явление эпохи»<sup>9</sup>.

Согласно учебнику Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского «Телевизионная журналистика», телевизионному портретному очерку присущи черты литературного очерка, ибо это «пограничный жанр между исследованием и рассказом в литературоведческом определении последнего. От рассказа он отличается тем, что в нем отражаются явления, события, факты, действительно происходившие в жизни, невыдуманные, документальные, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен и героев»<sup>10</sup>.

Вспомним, что зарождение отечественной телевизионной жанровой системы произошло в годы, когда основные средства массовой информации (печать и радио) были подконтрольны государственному аппарату, что позволяло выполнять пропагандистскую функцию.

Т. А. Беневоленская в книге «Портрет современника. Очерк в газете» утверждает, что главной целью портретных очерков становилось следующее: «прописанные на газетном листе, они изо дня в день служат неиссякаемым источником для отображения советских людей во всем многообразии их характеров и судеб»<sup>11</sup>.

На практике все выходило наоборот: «многообразие» сводилось к «типизации»<sup>12</sup>. Режиссеры вместо поиска уникальных черт личности ориентировались на данную им установку — на основе одной жизни очертить образ конкретного социального класса.

Так, в своей диссертации Г. Ю. Никулина утверждает следующее: «В годы первых пятилеток особую роль в прессе играли репортажи состроек, заводов, фабрик, освещавшие ход социалистического строительства. В этот же период, наряду с репортажами, заметную роль начинает играть очерк»<sup>13</sup>. Многие отечественные репортеры использовали элементы публицистики и создавали собственные очерки, соответствующие запросам правящей партии.

---

<sup>7</sup> Советский кинематограф 1920-х гг. как средство революционной пропаганды // Allbest [Электронный ресурс]. — URL: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36_0.html) (дата обращения: 13.08.2022).

<sup>8</sup> Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. — М. : Материк, 2001. — 188 с.

<sup>9</sup> Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. — М. : Гослитиздат, 1949. — Т. 26. — С. 74.

<sup>10</sup> Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика: учебник. — М. : ВШ, 2002. — С. 139.

<sup>11</sup> Беневоленская Т. А. Портрет современника. Очерк в газете. — М. : Мысль, 1983. — С. 23.

<sup>12</sup> Бурлина Е. Я. Культура и жанр. — Саратов : Саратов. ун-т, 1987. — С. 54.

<sup>13</sup> Никулина Г. Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития). — М. : МГУ имени М. В. Ломоносова, 1975. — С. 1.



Очерк как телевизионный продукт впервые появился в ноябре 1954 г.: «по столичному телевидению передан очерк известного журналиста Е. Рябчикова. Он рассказывал о только что начавшемся строительстве каскада электростанций на Ангаре. Передача представляла собой монтаж кинокадров, макетов, схем, показ которых был объединен выступлением ведущего перед камерой и его же закадровым комментарием»<sup>14</sup>. Согласно современной классификации телевизионного продукта, этот очерк более соответствует такому информационному жанру, как репортаж, так как в нем есть актуальное событие, развитие и анализ темы, а также присутствует репортер в кадре, что стало своего рода нововведением для 1950-х гг: «Журналист стал видимым человеком, обрел качество, принципиально отличающее тележурналиста от его коллег в прессе и на радио»<sup>15</sup>. Но в советское время репортажем было принято называть видеосюжет, сопровождаемый дикторским чтением, из-за чего работа Е. Рябчикова была признана очерком. Вплоть до 1954 г. на советском телевидении не существовало четкого производства публицистических передач, поэтому не было жанрового разделения программ и «любая из них называлась аморфно, неопределенно: “тематическая передача”»<sup>16</sup>.

Но последующее развитие техники и расширение творческих возможностей открыли новые горизонты для отечественной тележурналистики. Так, в 1954 г. в структуре Центрального телевидения СССР были созданы редакции различной тематической и жанровой направленности: киноредакция, редакция научно-популярных, промышленных, спортивных и сельскохозяйственных передач и др.

В 1961 г. в Москве возникло творческое объединение «Телефильм», которое специально для телевидения производило кинокартины по оригинальным сценариям. Эти экранные произведения стали называть телефильмами.

В период с 1960-х по 1980-е гг. произошел расцвет публицистических жанров, постепенно стали возникать различия между киноочерками и телеочерками, что обусловило развитие особого телеязыка, а сами очерки стали образцами зрелой публицистики. Телеязык многое унаследовал из инструментария киноязыка по художественно-выразительным, экранизационным, языково-стилистическим средствам и основам монтажа, но в то же время главное различие заключается в поставленных задачах и функциях: кинематографу свойственны функции искусства, в то время как телевидению — журналистики<sup>17</sup>.

Телевизионный язык более доступен и прост, а также включает элемент комментария, который выполняет объяснительную функцию при помощи разных инструментов (закадрового текста, стендапа ведущего, а также иллюстраций, графического оформления и/или анимации), в отличие от киноязыка, который более многослоен. Киноязык — сложно сконструированная система аудиовизуальных средств, образов, кодов и семантических связей, которая осознанно отказывается от комментария, предпочитая использовать семиотические маркеры, а также

<sup>14</sup> Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика: учебник. — М. : ВШ, 2002. — С. 230.

<sup>15</sup> Там же. — С. 231.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Степанян А. В. Особенности авторского и телевизионного документального кино // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 2. — С. 44–46.

киноязык предлагает зрителю самостоятельно воспринимать и расшифровывать заложенные автором символы и смыслы<sup>18</sup>.

В 1990-е наступает новая кризисная эпоха в истории России, оказавшая негативное воздействие на развитие отечественного телевидения. Из-за развала СССР запустился процесс разрушения сформированного идеологически целостного информационного поля, на развалинах которого будет собираться новое телевидение и новый телеязык.

В 90-е стремительно набирают популярность общественно-значимые, общественно-политические передачи, трансформирующие представление советских зрителей о телевизионном контенте и телеязыке. Появляются скандальные сатирические передачи, такие как «Куклы», выходявшие с 1994 по 2002 г. на телеканале «НТВ», где зло шутили на актуальные политические темы, а в качестве ведущих выступали куклы, сделанные по образу отечественных и зарубежных политиков, знаменитостей и исторических деятелей.

Также телеканалы постепенно превращаются в площадки для дебатов политиков и/или формирования положительного или отрицательного образа конкретного политического деятеля. В подтверждение вышесказанного можно привести следующие передачи: авторская передача А. М. Любимова «Красный квадрат» (1992–1993 гг.), теледебаты «Один на один» (1995–1997 гг.), авторская программа А. В. Политковского «Политбюро» (1992–1995 гг.) и т. д. Эти и другие политические программы шли практически параллельно, что подтверждает вышесказанное.

Таким образом, фокус интереса смещен на производство политического и развлекательного контента, портретный очерк, как и многие другие художественные жанры, постепенно вытесняется из сетки телевидения иными жанрами.

Постепенно в кинематографе начала XXI в. начинает приобретать популярность такой жанр, как докудрама, являющийся гибридным жанром игрового и неигрового кино. Как правило, в докудраме акцент ставится на реконструкцию исторических событий при помощи актерской игры. Востребованность жанра росла как в России, так и за рубежом. Каждый год выпускается множество докудрам: фильм «Живой Пушкин» (1999 г., реж. В. Сторожева), «Касаясь пустоты» (2003 г., реж. К. Макдональд), фильм «Доброй ночи и удачи» (2005 г., реж. Дж. Клуни), сериал «Страна Советов. Забытые вожди» (2017–2019 гг., реж. П. Сергацков), телефильм «Как Хрущев покорял Америку» (2020 г., реж. А. Тоидзе) и т. д.

К 2020 г. портретный очерк постепенно вернулся на телеэкран, заняв значительную долю телевизионного эфира, а также внутри него произошли структурные изменения, продолжающиеся до сих пор. Например, картина М. Катушкина «Хроническому пессимисту с любовью. Саша Черный» (2005 г.) сочетает в себе черты нескольких жанров — очерка, интервью и зарисовки: интервьюируются специалисты (литераторы, историки), при этом заметно преобладание образности над информативностью. Через 4 года создается портретный очерк, включающий другие структурные элементы. В структуре работы С. Нурмамеда и И. Скворцова «Птица-Гоголь» (2009 г.) заметны следующие жанры: аналитический (корреспонденция) и документально-художественные (очерк, документальный телефильм).

<sup>18</sup> Степанян А. В. Особенности авторского и телевизионного документального кино // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 2. — С. 44–46.

Говоря о развитии портретного очерка, нельзя не обратиться к видеохостингам, на базе которых стали появляться независимые режиссеры-художники, привносящие нечто новое в телеязык портретного очерка. Так, например, в отечественной блогосфере существуют такие успешные и востребованные каналы, как: Parfenon (на август 2022 г. — 1,11 млн подписчиков на YouTube, автором канала является бывший телеведущий Леонид Парфенов, в фильмографии которого такие телевизионные портретные очерки, как «Живой Пушкин», «Птица-Гоголь», «Зворыкин-Муромец»); PunkMonk (на август 2022 г. — 57 тыс. подписчиков на YouTube, на канале представлены портретные очерки о выдающихся творцах (писателях, художниках и кинематографистах); «Осторожно: Собчак» (на август 2022 г. — 3,14 млн подписчиков на YouTube, на канале преобладает такой жанр, как интервью. Однако Ксения Анатольевна создает очерки разной направленности, в том числе и портретные: «Как Влад Листьев создавал новое телевидение, которое его и убило», «Дело Мадсена. Первое интервью его русской жены / Russian wife of Peter Madsen (English subs)» и др.); RedRoom (на август 2022 г. — 640 тыс. подписчиков, канал посвящен истории и персонам) и многие другие.

Благодаря интернет-среде, в которой отсутствовали четкие требования и стандарты к пластической выразительности экрана, стали появляться новые методы создания выразительного художественного образа, проявляющиеся в монтажных техниках, драматургии и «сторителлинге», использовании пластических видов искусств — живописи, графики и т. п.

Таким образом, особенности развития жанра в истории отечественного телевидения заключаются в том, что портретный очерк появился и длительное время формировался согласно идеологии советского государства. Широкое распространение жанра на отечественном телевидении произошло в период 1960–1980-х, после наступила эпоха 90-х, во время которой жанр пришел в упадок, но к 2020 г. портретный очерк возродился, приобретая новые гибридные формы: например, как фильм «Птица-Гоголь», который сочетает в себе три жанра — очерк, документальный телефильм, корреспонденцию.

## **1.2. Практические рекомендации для основных этапов производства портретного очерка**

На данный момент существует ряд практических рекомендаций для основных этапов производства (подготовительный, производственный, монтажно-тонировочный) качественного аудиовизуального продукта, выполненного в рамках жанра.

Этап подготовки, или «препродакшн», следует разделить на три смысловых блока: контакты, техника и локация<sup>19</sup>.

Блок «контакты» подразумевает поиск и налаживание режиссером связей, которые позволят выстроить доверительные отношения с объектом съемки и/или собрать максимально полную и объективную информацию о нем. Автор на момент подготовки стремится обзавестись всевозможными «союзниками», которые поспособствуют раскрытию художественного образа героя. «Союзниками» могут выступать соратники героя, исследователи его деятельности и/или биографий,

<sup>19</sup> Борисов С. И. Технология создания документального фильма: учебно-метод. пособие. — М. : Аспект Пресс, 2018.

очевидцы, близкие люди и т. д. Категорически запрещается знакомить объект съемки с авторской задумкой, в противном случае это будет не «жизнь, как она есть», а игровое кино<sup>20</sup>.

Блок «техника» подразумевает выбор основного съемочного и вспомогательного оборудования, который в большинстве случаев определяется художественным замыслом фильма. Этот подбор техники основывается на таких документах, как синопсис, литературный и режиссерский сценарии, раскадровка. В режиссерском сценарии должны быть подробно описаны все изобразительно-выразительные средства, длительность каждого кадра и эпизода, действующий актерский состав и т. д.

Съемочную аппаратуру можно поделить на две группы: творческая и «нетворческая»<sup>21</sup>. К творческой группе относят технику, помогающую автору реализовать художественную задумку: камеры, объективы, фильтры, осветительные приборы, штативы, стэдикамы и т. п. Ко второй группе относят сугубо обслуживающие предметы: например, карты памяти, коммутации, переходники, блоки питания и многое другое.

Блок «локации» подразумевает поиск, подбор и согласование съемок в конкретных местах с целью реализации режиссерского видения. Во многих съемочных коллективах есть специальный человек — локейшн-менеджер, который не только занимается поиском локаций, отталкиваясь от режиссерского сценария, но и собирает необходимую информацию о предполагаемом месте съемки. Это позволяет спланировать многие производственные аспекты: выбрать нужный ракурс, подобрать необходимые планы, а также подготовиться к съемкам, учитывая особенности местности.

В качестве иллюстрации вышесказанного приведем работу американского врача-документалиста Райана МакГарри «Реанимация» (2013 г.). Знание специфики врачебной работы и устройства клиники, в которой проводились съемки, позволило автору снять фильм о трудных буднях американских врачей. Автор так комментирует работу над фильмом: «Мне помогло то, что я доктор и сам работал в этой больнице. Во-первых, я знал, где можно стоять с камерой и где не следует. А во-вторых, я мог буквально предугадывать действия и движения врачей и ловко оперативно следовать за ними»<sup>22</sup>.

После подготовительного периода начинается съемочный. Как говорил французский кинорежиссер Рене Клер: «Фильм готов — осталось его снять»<sup>23</sup>. Именно он дает исходные материалы для режиссера, работая с которыми, автор формирует собственное аудиовизуальное произведение.

К производственному периоду также сформирован ряд рекомендаций, соблюдение которых позволяет снять качественный и востребованный зрителем материал. Перечислим основные правила для реализации съемочного периода портретного очерка:

---

<sup>20</sup> Борисов С. И. Технология создания документального фильма: учебно-метод. пособие. — М. : Аспект Пресс, 2018.

<sup>21</sup> Там же. — С. 41.

<sup>22</sup> Советский кинематограф 1920-х гг. как средство революционной пропаганды // Allbest [Электронный ресурс]. — URL: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36_0.html) (дата обращения: 13.08.2022).

<sup>23</sup> Борисов С. И. Технология создания документального фильма: учебно-метод. пособие. — М. : Аспект Пресс, 2018. — С. 58.

- не снимать героя в день знакомства, так как автору необходимо заручиться доверием героя, ведь герой портретного очерка намного больше расскажет своему приятелю, нежели малознакомому человеку<sup>24</sup>;
- необходимость проверять наличие и исправность всего съемочного и вспомогательного оборудования перед выездом на съемку;
- настраивать в камере баланс белого в начале съемок и сохранять его до конца съемочного процесса, в противном случае возникает угроза того, что кадры не «сойдутся» по цвету и свету;
- синхронизировать видео и аудио, используя «хлопушку» или звук удара, что позволит ориентироваться в материале при монтаже. Также стоит записывать видео и аудио с запасом, чтобы не получить бракованные исходники;
- автор должен стремиться к тому, чтобы герой говорил больше автора, иначе возникает риск получить материал с браком по звуку (ненужные комментарии, возгласы и т. п.). Необходимо дослушать собеседника и выдержать некую паузу, которую легко можно будет вырезать на монтаже. Прекрасно выполняет данную рекомендацию Оливер Стоун в своем фильме «Путин» (2017 г.), где он задает четкие вопросы Президенту Российской Федерации с целью раскрытия его личности, а после внимательно слушает речь В. В. Путина и выдерживает паузу после того, как тот заканчивает собственное повествование;
- необходимо снимать родное для героя пространство, а также его личные вещи и предметы — иногда они способны рассказать о человеке намного больше, чем он сам<sup>25</sup>. Эффективность данной рекомендации доказывает фильм «Последний герой» (1992 г., реж. А. Е. Учитель), в котором режиссер сформировал портрет рок-музыканта Виктора Цоя при помощи демонстрации личных вещей музыканта (семейных фотоальбомов, домашних видеозаписей музыканта) и его рабочего места (котельной, концертных залов);
- снимая героя, автор должен стремиться быть невидимым, т. е. использовать такой метод, как «наблюдение». Обычно документалисты расставляют скрытые камеры, нивелируют собственное присутствие. При длительных съемках во многих случаях бывает так, что герой привыкает к непрерывному процессу съемки, из-за чего он ведет себя естественно. Доказательством действенности метода «наблюдения» является фильм «Выход через сувенирную лавку» (2010 г.). Режиссер фильма — уличный художник Бэнкси, который смонтировал фильм из материала, отснятого Тьерри Гетта. Тьерри — уличный художник и документалист, который никогда не расставался со своей камерой, говорил: «Не знаю, как камера попала мне в руки первый раз, но когда это случилось... больше я не мог с ней расстаться... я ничего не мог без нее делать». По ходу развития сюжета Тьерри знакомится с уличными художниками, а также помогает им в создании и размещении объектов стрит-арта, параллельно снимая это на камеру. Как он сам говорит: «Я не спрашивал разрешения, просто

<sup>24</sup> Борисов С. И. Технология создания документального фильма: учебно-метод. пособие. — М. : Аспект Пресс, 2018.

<sup>25</sup> Там же.

снимал, как будто так и надо». Из-за длительного контакта с Тьерри многие художники привыкали к тому, что он постоянно их снимает, и вели себя естественно.

При съемках портретного очерка с живым человеком самым сложным представляется добиться от героя доверительности. С. А. Муратов в учебном пособии «Встречная исповедь. Психология общения с документальным героем» утверждает, что документалист должен сам раскрыться герою, так как это приведет к ответной реакции, которая запишется на камеру. Это простой способ, доступный практически каждому<sup>26</sup>.

Последним этапом в производстве портретного очерка является монтаж, к которому также существует ряд требований и советов. Ссылаясь на утверждения советского кинорежиссера Л. Кулешова, можно свидетельствовать, что один и тот же отснятый материал можно смонтировать по-разному. Это называется «строящийся монтаж»<sup>27</sup>. Поэтому режиссеру необходимо четко представлять образ, который будет раскрыт в очерке. Также в книге «Азбука кинорежиссуры» Л. Кулешов утверждает, что «монтаж показывает отношение режиссера к отснятому материалу картины»<sup>28</sup>.

Таким образом, на данный момент существует ряд требований и рекомендаций к разным производственным периодам по созданию портретного очерка, соблюдение которых позволит создать видеопроизведение в рамках данного жанра.

### **1.3. Формы телевизионного портретного очерка и особенности его распространения в медиасреде**

Портретная теледокументалистика искала собственные выразительные средства, старалась сформировать язык телеэкрана, частично заимствуя приемы из кино. Согласно учебнику «Телевизионная журналистика» Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского, «телевидение заимствовало у кино, вместе с экраном, богатейший арсенал гибких, емких, сильных выразительных средств и приспособило его к своим специфическим особенностям»<sup>29</sup>.

Телевизионные портретные очерки обладают особой монтажной стилистикой и существуют в следующих формах:

- биографический портретный очерк — показ процессов социализации личности, природы, психологического и социального поведения, реконструкция исторических событий через жизнь героя;
- юбилейный портретный очерк — это духовные искания человека, его вклад в жизнь общества.

Психологизм — одна из особенностей портретного очерка, так как каждый аудиовизуальный продукт в рамках жанра стремится к изображению психологических переживаний человека.

<sup>26</sup> Муратов С. А. Встречная исповедь. Психология общения с документальным героем: учеб. пособие для вузов. — М. : Юрайт, 2020.

<sup>27</sup> Кулешов Л. Азбука кинорежиссуры. — М. : Искусство, 1969. — С. 17.

<sup>28</sup> Там же. — С. 23.

<sup>29</sup> Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика: учебник. — М. : ВШ, 2002. — С. 4.

Создавая аудиовизуальное произведение в рамках любого жанра, крайне важно определить будущий канал его распространения, так как у каждого медиаканала существуют уникальные требования и особенности размещения контента, которые диктуются следующими особенностями.

Во-первых, художественно-выразительные правила — основным выразительным средством, отличающим телевизионный портретный очерк, является авторский комментарий, разъясняющий показываемое событие на экране. Создатель телевизионного продукта стремится прямолинейно донести конкретную мысль, избегая возможности ее разночтений. В то время как видеохостинговый портретный очерк может опираться как на художественно-выразительные инструменты документального кино, так и на инструментарий телевидения. Говоря о художественно-выразительных средствах, отличающих телевизионный портретный очерк от видеохостингового, стоит отметить тот факт, что телеканал обладает собственным специфическим набором требований, которые регулируют разные области производства и распространения продукта. Как правило, эти требования зафиксированы в нормативных документах телекомпании (в уставах организации, корпоративных стратегиях, в брендбуках и т. п.). Так, например, телеканал «ТНТ» провозглашал своей миссией «помочь осознать стране новое время» и сделать ее «терпимее» при помощи производства телепередач, в которых бы поднимались острые социальные темы. Достаточно привести в пример программу «Наша Russia», в которой формировался доброжелательный и позитивный образ гастарбайтера, вошедшего в народ. В качестве задачи телеканала ставилось стремление «обеспечить зрителя “полезным рационом”. Главное блюдо в этом рационе — юмор»<sup>30</sup>. Это определяет выбор художественно-выразительных средств в производстве передач телеканала: использование доступных и открытых образов, гэгов, коротких монтажных фраз, закадрового смеха, декораций, выполненных согласно фирменным цветам телеканала, и т. д. В то время как медиаканалы, созданные на видеохостингах, не всегда могут опираться на внутренние нормативные документы, что позволяет создателям использовать любые художественно-выразительные средства. Говоря о допустимом хронометраже портретного очерка, видеохостинг YouTube позволяет авторизованному пользователю загрузить видеопроduct длительностью до 12 часов, что дает автору возможность снимать и монтировать материал согласно вертовскому принципу «жизнь как она есть».

Во-вторых, законодательные акты и правила. Существуют законодательные акты, частично или полностью влияющие на политику медиаконпании, которые призваны регулировать работу конкретного средства массовой коммуникации. Так, например, видеохостинг YouTube, принадлежащий компании Google, во многих вопросах апеллирует к законодательству и политике США: согласно правилам видеохостинга, запрещено импортировать на хостинг аудиовизуальный контент, содержание которого нарушает закон США об авторском праве<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Роман Петренко, генеральный директор ТНТ: «Девиз нашей телекомпании — показывать только то, чего до этого не было ни на одном российском канале» // Broadcasting [Электронный ресурс]. — URL: [http://lib.broadcasting.ru/newstext.php?news\\_id=42961](http://lib.broadcasting.ru/newstext.php?news_id=42961) (дата обращения: 17.08.2022).

<sup>31</sup> USA. Public law 94-553 [enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled 19 october 1976].

Другим наглядным доказательством вышесказанного служит ситуация, связанная с проведением Россией военной специальной операции: в 2022 г. YouTube применил запретительные меры в отношении российских медиаканалов, в общей сложности Роскомнадзор зафиксировал 54 факта случая применения цензуры от YouTube в отношении российских медиаканалов («РЕН ТВ», «РЖЕВ. 500 дней в огне»)<sup>32</sup>.

В некоторых случаях руководство компании может корректировать собственную политику пользования площадкой согласно современной повестке, что приводит к частичному или полному запрету видеороликов определенных жанров и форматов: в 2019 г. руководство YouTube обновило правила пользования, согласно которым запрету подлежит загрузка видеороликов с телефонными розыгрышами, в противном случае видеоролик будет заблокирован<sup>33</sup>.

Также стоит отметить, что в Российской Федерации существует свод нормативно-правовых актов, разрешающих и регулирующих деятельность телеканалов. Основными нормативно-правовыми актами, регламентирующими данную сферу, являются: Федеральный закон РФ от 27.12.1991 № 2124-1 (ред. от 14.07.2022) «О средствах массовой информации»<sup>34</sup>, лицензия Роскомнадзора, без которой телеканал не имеет права на осуществление собственной деятельности на территории РФ.

В то время как нет специально направленных актов, регулирующих и согласовывающих деятельность каждого блогера или канала на видеохостинге в отдельности. Авторам каналов достаточно соблюдать статьи и законы, регулирующие рекламу, гражданско-правовые отношения, налоговое законодательство: Федеральный закон от 13 марта 2006 г. № 38-ФЗ «О рекламе»<sup>35</sup>, ряд статей Кодекса об административных правонарушениях РФ (ст. 5.62: об оскорблении личности; ст. 20.3.1: о разжигании ненависти либо вражды; ст. 14.3 и 14.3.1: нарушения законодательства о рекламе; ст. 14.33: недобросовестная конкуренция), ряд статей Уголовного кодекса (ст. 128.1: клевета; ст. 282: возбуждение ненависти или вражды)<sup>36</sup>.

В-третьих, целевая аудитория канала коммуникации. Интернет, телевидение, видеосервисы — это разные формы медиаплощадок, которыми пользуются определенные категории граждан, из-за чего при создании своего медиапродукта важно продумывать канал сбыта и размещения своего портретного очерка.

В данной главе была рассмотрена история портретного очерка, общие принципы и подходы к жанру, сформировавшиеся за XX век. Таким образом,

---

<sup>32</sup> Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций: официальный сайт. — URL: <https://rkn.gov.ru/news/rsoc/news74204.htm> (дата обращения: 15.08.2022).

<sup>33</sup> Google. Support: официальный сайт. — URL: <https://support.google.com/youtube/answer/2801964?hl=ru> (дата обращения: 10.08.2022).

<sup>34</sup> О средствах массовой информации: федер. закон РФ от 27.12.1991 № 2124-1 (ред. от 14.07.2022) [принят Верховным Советом России и подписан Президентом РСФСР 27 декабря 1991 г.]. — М. : Верховный Совет России, 1992.

<sup>35</sup> О рекламе: федер. закон о рекламе от 13.03.2006 № 38-ФЗ [принят Государственной Думой 22 февраля 2006 г.; одобрен Советом Федерации 3 марта 2006 г.]. — М. : Кремль, 2006.

<sup>36</sup> Караченцева П. Какие российские законы нужно знать блогерам // VC.RU [Электронный ресурс]. — 2021 (19 янв.). — URL: <https://vc.ru/legal/198355-kakie-rossiyskie-zakony-nuzhno-znat-blogeram> (дата обращения: 16.08.2022).



телевизионный жанр портретный очерк не теряет актуальности в современных условиях наряду с другими медиапродуктами.

Принципиальное отличие портретного очерка от других жанров — стремление рассказать и показать человека, его внутренний мир. При анализе особенностей работы над портретным очерком как аудиовизуальным продуктом было установлено, что существует три основных периода создания портретного очерка: препродакшн (подготовительный период), продакшн (съемочный период), постпродакшн (монтажно-тонировочный период).

Для каждого этапа можно определить принципиальные подходы к организации деятельности. Для подготовительного периода — необходимость овладеть максимально полной информацией об объекте съемки, съемочной локации и условиях, и подготовить необходимую съемочную аппаратуру и артефакты. В съемочный период следует нивелировать собственное присутствие, больше наблюдать за героем и установить с ним доверительные отношения; проверять наличие и исправность съемочного оборудования; настраивать баланс белого и сохранять его настройку в течение съемок; синхронизировать аудио и видео при помощи «хлопушки» или хлопка в ладони; необходимо снимать пространство, в котором обитает герой, а также его личные вещи. Не рекомендуется проводить съемки героя в день знакомства. В постпродакшн — важно четко представлять портрет героя, дабы смонтировать отснятый материал нужным образом.

Среди характерных особенностей развития жанра на отечественном телевидении можно перечислить следующие: в советские годы жанр сильно зависел от государственной политики, но находился в расцвете, как и другие публицистические жанры; в 90-е годы жанр пришел к упадку; с 2000-х началось возвращение жанра на телеэкран, которое сопровождается гибридизацией портретного очерка со структурными элементами других жанров.

## **2. СОВРЕМЕННЫЙ ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК КАК СПОСОБ КУЛЬТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ И РАСШИРЕНИЯ КРУГОЗОРА МОЛОДЕЖИ**

Современная культурная политика Российской Федерации стремится создать условия для гармоничного развития личности российских граждан, обеспечить преемственность традиций и культурных ценностей между поколениями.

Портретный очерк как медиапродукт является одним из инструментов, который может эффективно способствовать достижению поставленных задач в рамках культурной политики РФ, так как количество россиян, вовлеченных в медиапотребление, с каждым днем растет.

Обратимся к статистике: согласно данным исследовательского центра компании «Делойт» в СНГ, Интернет является ключевым источником для медиапотребления, так как 81 % респондентов за последние две недели потребляли контент при помощи Интернета<sup>37</sup>. Именно в интернет-среде люди активно потребляют медиаконтент, причем как профессиональный телевизионный, так

<sup>37</sup> ОТЧЕТ. Медиапотребление в России 2021 // Исследовательский центр компании «Делойт» в СНГ. — М., 2021.

и любительский. Наиболее популярными интернет-ресурсами являются следующие (табл. 1):

Таблица 1

**Результаты опроса востребованности медиаплощадок  
среди потребителей аудиовизуального продукта, %**

1	YouTube	83
2	«ВКонтакте»	46
3	TikTok	30
4	«Одноклассники»	25

В 2021 г. продолжился намеченный в 2020 г. рост среднего уровня медиапотребления в сравнении с предыдущим годом и составил 58 % (годом ранее он был меньше на 2 п. п.), однако с меньшими темпами. Продолжился отток молодежной аудитории от традиционного эфирного телевизионного вещания: так, наименее вовлеченными в медиапотребление посредством телевидения возрастными группами являются подростки (14–19 лет), из них смотрели телевизор 76 % опрошенных, что на 13 п. п. ниже среднего уровня, и учащиеся и студенты — 78 % опрошенных.

Однако стоит отметить, что в 2021 г. произошел незначительный спад среднего потребления видеоконтента в Интернете, несмотря на это, доля потребителей остается высокой — 81 %.

Среди наиболее популярных жанров на видеохостингах выделяются следующие:

- стримы — зрителю дается ощущение сопричастности, когда он может смотреть экранные произведения (фильмы, телепрограммы), прохождение видеоигр вместе со стримером (ведущим прямого эфира);
- антистресс-видео — формат развлекательных видео, позволяющих людям отвлечься от бытовых проблем;
- короткие креативные видео (shorts) — короткие видео, содержащие в себе максимум информации. Тренд на видео данного формата возник в 2021 г. и сохраняется до сих пор.

Также эксперты отмечают, что поколение Z — люди, родившиеся с 1996 по 2010, предпочитают потреблять контент следующих тем: саморазвитие, перспективные образовательные программы<sup>38</sup>. Эксперты утверждают, что привлечь внимание «зумеров» к контенту можно при помощи яркой картинки и постоянного переключения внимания при помощи коротких монтажных фраз. Производители контента для молодежи вынуждены адаптироваться под современное клиповое восприятие, которое сформировалось среди молодой аудитории из-за растущего числа интернет-каналов, формирующих непрерывный информационный поток.

Информации становится настолько много, что «полезная информация» тонет в море бесполезного информационного шума. Потребность в кратчайшие сроки отсеять ненужную информацию сформировала определенные фильтры в человеческой психике, которые спасают человеческий мозг от перегрузки.

<sup>38</sup> Передок М. Как поколение Z потребляет контент-исследование // RB [Электронный ресурс]. — 2020 (3 дек.). — URL: <https://rb.ru/young/gen-z-content/> (дата обращения: 16.08.2022).

Из-за этого большинство контента, который человек потребляет в течение дня, проходит мимо. Вследствие чего авторы информационных каналов (СМИ, блогеры) меняют формат своих обращений, ориентируясь на современные тренды:

- 1) сокращение длительности и объема сообщения;
- 2) уменьшение числа мыслей в видеоконтенте до одной основной при параллельном дополнении ее эмоциональной окраской. Авторам крайне важно приподнести эмоционально заряженный контент;
- 3) повторение основной мысли в течение видеоролика;
- 4) ставка на инфотеймент и место автора в новостном сюжете;
- 5) основная мысль делится на несколько смысловых блоков для более легкого восприятия<sup>39</sup>.

Отталкиваясь от вышеизложенных данных и тенденций, можно предположить о целесообразности создания и продвижения аудиовизуального продукта, выполненного в жанре портретный очерк. Пограничность жанра позволяет ему сочетать в себе востребованные интернет-аудиторией форматы и интеллектуальный контент, способствующий частичному выполнению задач государственной культурной политики РФ и молодежной политики.

Также гибридность жанра позволяет доносить до зрителя конкретную мысль, сопровождаемую авторской подачей и эмоциональной окраской, что характерно для программ, выполненных в формате инфотеймент. Главная задача заключается в том, как привлечь молодежь к интеллектуальному контенту. Опираясь на опыт телевизионных специалистов, блогеров и режиссеров-документалистов, можно утверждать, что зритель предпочитает потреблять информационный контент либо с развлекательными элементами (инфотеймент), либо с элементами игрового кино: достаточно вспомнить авторскую программу «Намедни», где новости отбирались и подавались в развлекательной манере<sup>40</sup>. Данный подход может найти себе воплощение в аудиовизуальных произведениях, выполненных в рамках жанра портретный очерк.

Портретный очерк является аудиовизуальным продуктом, который можно размещать на большинстве современных медиаресурсов: на телеканалах и видеохостингах, в социальных сетях и библиотеках видеосервисов, являющихся частями цифровых экосистем, и др., так как жанровые принципы данного аудиовизуального продукта в большинстве случаев соответствуют политике, правилам медиаканалов и нормативно-правовым актам российского законодательства.

Однако на данный момент анализ эфирной сетки телеканалов, входящих в первый мультиплекс, за неделю (15.08.2022–21.08.2022) показывает, что среди 10 телеканалов только два включают программы-портретные очерки в свой эфир в качестве регулярного элемента: «Культура» (суммарное количество времени, занимаемого программами-портретными очерками, составляет 830 минут в не-

---

<sup>39</sup> Изряднов А. Клиповое мышление: как меняется потребление информации в XXI веке // РБК [Электронный ресурс]. — 2021 (5 февр.). — URL: <https://trends.rbc.ru/trends/innovation/601c47899a79473885121626> (дата обращения: 16.08.2022).

<sup>40</sup> Использование метода инфотеймента в практике современного российского телевидения / И. И. Карпенко, Е. Ю. Лобановская, О. Е. Ельникова, Л. С. Горборукова // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. — 2017. — № 28. — С. 97–105.

делю, что составляет 9,63 % от недельного эфира), «ОТР» (775 минут в неделю, что составляет 7,68 % от недельного эфира)<sup>41</sup>.

Два других российских конкурирующих телеканала-гиганта («Россия 1» и «Первый канал») первого мультиплекса используют смежный портретному очерку жанр — докудрама. Ежегодно они выпускают несколько крупных проектов на сезон, которые транслируются в прайм-тайм. За указанный промежуток времени «Россия 1» протранслировала 280 минут докудрамы «Иван Грозный», что составило 2,77 % от недельного эфира, а «Первый канал» — 455 минут докудрамы «Магомаев», что составило 4,51 % от недельного эфира<sup>42</sup>.

Портретный очерк — изначально гибридный жанр, так как он сочетает элементы документального (неигрового) и игрового кино. Однако его трансформация продолжается до сих пор: в современных условиях портретный очерк видоизменился и стал аудиовизуальным продуктом, собравшим в себе разножанровые элементы других форматов.

Создавая портретный очерк для молодежной аудитории, крайне важным представляется «оживить» и «очеловечить» общепринятый академический образ известного человека, сделать его более понятным и доступным зрителю. Естественно, режиссеру и автору аудиовизуального продукта необходимо изучить и проанализировать большое количество разной информации (научно-исследовательских трудов биографистов, мемуаров, хроник и т. д.) с целью создания художественного типа, основанного на реальных фактах.

В качестве практической части данного исследования приведем проект «Неизвестное об известных», который реализуется под руководством автора данной научной работы (рис. 1). Это молодежный некоммерческий творческий проект, созданный с целью формирования портретов известных людей на основе представления неизвестных или малоизвестных фактов их биографий с переносом акцентов на личные качества рассматриваемых героев. Такой подход позволяет сделать заслуженных российских деятелей прошлого более близкими и понятными современной молодежи.

Проект «Неизвестное об известных» получил грантовую поддержку Президентского фонда культурных инициатив (ПФКИ), что говорит о его целесообразности и соответствии задачам государственной культурной политики Российской Федерации.

В процессе работы над портретным очерком взаимодействует много разных молодых людей, благодаря чему в проект стекается большое количество знаний, умений, навыков, видений и мнений, очень явно ощущается разноплановость личностей, талантов, характеров, участвующих в производстве. В проекте отмечается индивидуальность самовыражения, словами Евгения Данилова — «...и смех, и слезы, и любовь, наивность милая и грезы, кипят гормоны, бесят кровь, на сумасшедший бред похожи, а юность тихой не бывает, все по верхушкам, по краям все переполнено, играет, и бьет ключом, горит земля...».

Именно благодаря этим разностям современных окружающих людей приходит осознание, как показывать неизвестные моменты из жизни именитых героев прошлого — на каждого героя свой взгляд, свои приемы, новая энергетика.

<sup>41</sup> Рассчитано автором на основе первичных данных «Яндекс. Телепрограмма». — URL: <https://tv.yandex.ru/> (дата обращения: 17.08.2022).

<sup>42</sup> Там же.

Поисками новых форм творческого выражения заняты все участники проекта «Неизвестное об известных». Проект является универсальной площадкой для самореализации творческого потенциала, профессиональных компетенций, формирования творческого портфолио и обмена полученными знаниями (рис. 2).

Так, над проектом работают школьники, студенты, магистранты и выпускники вузов (Елецкий государственный колледж искусств имени Т. Н. Хренникова, СПбГУ, СПбГИКиТ, РГПУ имени А. И. Герцена, МГЛУ (Институт иностранных языков имени М. Тореза), Академия русского балета имени А. Я. Вагановой и др.) разных специальностей: операторы, художники, графики-иллюстраторы, гаферы, монтажеры, звукорежиссеры, фотографы, композиторы, рок-музыканты, балерины и танцовщицы, хореографы, декораторы, костюмеры, гримеры, координаторы, редакторы, актеры, сценаристы, писатели, ассистенты и помощники на съемочной площадке, берейторы, музейные и научные работники, биографы, продюсеры и т. д.

Особенность проекта заключается в том, что он создается молодежью для молодежи — это позволяет создателям использовать набор художественно-выразительных средств, близких, понятных и доступных молодежной аудитории (мультипликация, монтаж, музыка, декорации, актерская игра и пр.) (рис. 3).

Также члены проекта взаимодействуют с образовательными учреждениями и учреждениями культуры, которые позволяют получать новую эксклюзивную информацию о рассматриваемых персоналиях (ГБУК «Государственный литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме», СПб ГБУК «Музейно-выставочный центр», МБУК «Елецкий городской краеведческий музей», ГБОУ города Москвы «Школа № 1466 имени Надежды Рушевой»). Так, в рамках проекта участники параллельно с работой посещают разные учреждения культуры и просвещения: мемориальные музеи и музеи-квартиры, выставки, библиотеки, ездят в творческие командировки.

Таким образом, портретный очерк как медиапродукт является эффективным инструментом по достижению задач культурной политики РФ, что обусловлено непрерывным ростом медиапотребления среди россиян и молодежи в частности.

Целесообразность использования данного телевизионного жанра для просвещения, приобщения к традиционным для российского общества ценностям и традициям, обеспечения преемственности поколений определяется его способностью к гибридизации и объединению ведущих трендов, форматов и жанров, способных привлечь и сфокусировать внимание молодежи на полезном для развития нравственных и духовных качеств личности медиапродукте.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной работы был проанализирован объект исследования — портретный очерк в современной медиасреде, а также предмет исследования — телевизионный жанр портретного очерка как средства реализации культурно-просветительских практик.

Было установлено, что портретный очерк как телевизионный жанр длительное время находился в состоянии «застоя». Некоторые критики утверждают об упадническом состоянии, причиной чему служит коммерческая направлен-

ность большинства современных телеканалов. Но стоит отметить, что многие авторы продолжают поиск собственного уникального набора выразительных средств и площадок для размещения своих работ, где многие из них набирают популярность.

В ходе исследования было выяснено, что принципиально новых методов в создании портретного очерка не появилось, но возникла тенденция смешивать жанры, из-за чего образовались гибридные жанры. Также в рамках научной работы были исследованы основные исторические вехи, в которых создавался и развивался жанр. Озвучены ярчайшие имена, оказавшие влияние на становление и развитие жанра, среди которых Дзига Вертов, Лев Кулешов и др.

Благодаря анализу картин, выполненных в рамках жанра портретный очерк, были отмечены тенденции в развитии данного жанра, а также выявлены отличия зарубежного подхода к созданию портретного очерка от отечественного.

Приведен личный опыт создания проекта «Неизвестное об известных», нацеленного на производство цикла портретных очерков для молодежной целевой аудитории, размещение которого планируется на базе видеохостингов и социальных сетей.

Портретные очерки представляют гибридный медиапродукт, включивший в себя элементы таких жанров и форматов, как инфотейнмент, докудрама, интервью, мультипликация и др.

Учтены психологические особенности восприятия целевой аудиторией аудиовизуального контента, поэтому используются яркие и красочные образы, короткие монтажные фразы и т. д.

Благодаря применению вышеназванных подходов к разработке и реализации идеи создания портретных очерков открывается возможность для решения культурно-просветительских, информационных, образовательных задач в процессе воспитания российской молодежи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Allbest [Электронный ресурс]. — URL: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3bd79a4d53b88421206c36_0.html) (дата обращения: 13.08.2022)/
2. Broadcasting [Электронный ресурс]. — URL: [http://lib.broadcasting.ru/newstext.php?news\\_id=42961](http://lib.broadcasting.ru/newstext.php?news_id=42961) (дата обращения: 17.08.2022).
3. Google. Support : официальный сайт. — URL: <https://support.google.com/youtube/answer/2801964?hl=ru> (дата обращения: 10.08.2022).
4. USA. Public law 94-553 [enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled 19 october 1976].
5. *Беневоленская Т. А.* Портрет современника. Очерк в газете. — Москва : Мысль, 1983. — 134 с.
6. *Борисов С. И.* Технология создания документального фильма : учебно-метод. пособие. — Москва : Аспект Пресс, 2018. — 101 с.
7. *Бурлина Е. Я.* Культура и жанр. — Саратов : Сарат. ун-т, 1987. — 165 с.
8. *Горький М.* Собрание сочинений: в 30 т. — Москва : Гослитиздат, 1949. — Т. 26.
9. *Изряднов А.* Клиповое мышление: как меняется потребление информации в XXI веке // РБК [Электронный ресурс]. — 2021. — 5 февраля. — URL: <https://trends.rbc.ru/trends/innovation/601c47899a79473885121626> (дата обращения: 16.08.2022).

10. Использование метода инфотейнмента в практике современного российского телевидения / И. И. Карпенко, Е. Ю. Лобановская, О. Е. Ельникова, Л. С. Горборукова // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. — 2017. — № 28. — С. 97–105.
11. *Караченцева П.* Какие российские законы нужно знать блогерам // VC.RU [Электронный ресурс]. — 2021. — 19 января. — URL: <https://vc.ru/legal/198355-kakie-rossiyskie-zakony-nuzhno-znat-blogeram> (дата обращения: 16.08.2022).
12. *Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я.* Телевизионная журналистика : учебник. — 5-е изд., перераб. и доп. — Москва : Моск. ун-т: Наука, 2005.
13. *Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я.* Телевизионная журналистика : учебник. — Москва : ВШ, 2002. — 299 с.
14. *Кулешов Л.* Азбука кинорежиссуры. — Москва : Искусство, 1969. — 136 с.
15. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. — Москва : Издательство политической литературы, 1967. — Т. 44.
16. *Малькова Л. Ю.* Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. — Москва : Материк, 2001. — 188 с.
17. *Муратов С. А.* Встречная исповедь. Психология общения с документальным героем : учеб. пособие для вузов. — Москва : Юрайт, 2020. — 171 с.
18. *Никулина Г. Ю.* Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития). — Москва : МГУ имени М. В. Ломоносова, 1975. — 191 с.
19. ОТЧЕТ. Медиапотребление в России 2021 // Исследовательский центр компании «Делойт» в СНГ. — Москва, 2021.
20. *Передок М.* Как поколение Z потребляет контент-исследование // RB [Электронный ресурс]. — 2020. — 3 декабря. — URL: <https://rb.ru/young/gen-z-content/> (дата обращения: 16.08.2022).
21. *Прожиго Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. — Москва : ВГИК, 2004. — 454 с.
22. Профессиональный портал для работников телевидения, кино и радиовещания tvkinoradio [Электронный ресурс]. — 2014. — URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article1161-bit-dokumentalistom-eto-vse-ravno-что-bit-pisatelem> (дата обращения: 13.08.2022).
23. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон о рекламе № 38-ФЗ «О рекламе» от 13 марта 2006 [принят Государственной Думой 22 февраля 2006 года : Одобрен Советом Федерации 3 марта 2006 года]. — Москва : Кремль, 2006.
24. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон РФ от 27.12.1991 № 2124-1 (ред. от 14.07.2022) «О средствах массовой информации» [принят Верховным Советом России и подписан Президентом РСФСР 27 декабря 1991 года]. — Москва : Верховный Совет России, 1992.
25. Российская Федерация. Распоряжение Правительства Российской Федерации. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [принята распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р]. — Москва : Правительство Российской Федерации, 2016. — 45 с.
26. *Рошаль Л. М.* Дзига Вертов. — Москва : Искусство, 1982. — 266 с.
27. *Степанян А. В.* Особенности авторского и телевизионного документального кино // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 2. — С. 44–46.
28. Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций : официальный сайт. — URL: <https://rkn.gov.ru/news/rsoc/news74204.htm> (дата обращения: 15.08.2022).
29. *Цвик В. Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика : учеб. пособие. — Москва : Аспект Пресс, 2004. — 381 с.
30. *Шергова К. А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. — Москва : Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2010. — 191 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Логотип проекта «Неизвестное об известных»





*Рис. 2. Обложка портретного очерка*



*Рис. 3. Совмещение графики и отснятого материала*

---

*Диплом жюри конкурса*

**ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ БИБЛИОТЕКИ:  
ОПЫТ ЕВРОПЫ И РОССИИ**

---

*ПОЛИВЕЦ Анна Андреевна*

Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы  
имени М. И. Рудомино

---

**ВВЕДЕНИЕ**

В рамках современной актуальной повестки перехода к постиндустриальному обществу, в котором главным фактором социально-экономического и научно-технического развития страны предстает человеческий потенциал, значимость культурной политики государства, институтов социально-культурной деятельности как центров общественных инициатив, влияющих на развитие общества и личности в частности, заметно повышается. С помощью реализации разнообразных программ, являющихся результатом проектной деятельности, учреждения культуры таким образом решают важные социальные проблемы (размытие понятия ценностных ориентиров в обществе, достаточно низкий показатель уровня культуры и социальной активности населения), что отражено в «Стратегии государственной культурной политики»<sup>1</sup>.

Современная повестка развития библиотек показывает, как глубоко социокультурное проектирование вошло в их деятельность. Чтобы быть удобным и востребованным, библиотечное учреждение должно активно сотрудничать с различными организациями, специалистами сферы культуры, искусства, а зачастую и с совершенно неочевидными объединениями и учреждениями, постоянно искать себя за рамками привычной библиотечной деятельности. В данной ситуации проектная деятельность оказалась самым эффективным и эргономичным способом для перехода на новую ступень развития библиотечных учреждений культуры. Проектирование позволяет привлекать в библиотеку дополнительные ресурсы для реализации творческих новаторских идей, с помощью которых открывается новая перспектива расширения возможностей, которые она может предоставить посетителю. В современном культурном контексте можно говорить о том, что, реализуя собственные проекты, библиотека таким образом заявляет о себе, повышает свой статус среди других учреждений культуры.

Проектная деятельность библиотек позволяет осваивать наиболее перспективные направления работы с населением, становясь доступным центром общения и досуга.

---

<sup>1</sup> Стратегия государственной культурной политики [Электронный ресурс]. — URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (дата обращения: 15.04.2022).

Просветительская деятельность столичных библиотек направлена на читателя, посетителя библиотеки, она призвана обеспечить достойный разносторонний досуг, возможность осуществления непрерывного образования и с помощью педагогического проектирования воспитывать поколения образованных, разносторонне развитых и открытых всему новому людей. Библиотеки остаются востребованными и необходимыми обществу.

Если говорить о статистике, можно отметить следующие моменты. «Если в 2017–2019 годах число посещений библиотек выросло на 7 %, то в 2020 году число зарегистрированных пользователей библиотек сократилось на 8,7 млн человек по сравнению с 2019 годом и составило 41,7 млн человек. Сокращение произошло в 82 субъектах Российской Федерации», — сказано в соответствующем отчете о посещаемости библиотек<sup>2</sup>.

Чтобы провести глубокий анализ, обратимся к ситуации вокруг библиотечной сферы в Европейском союзе (далее — ЕС).

В ЕС насчитывается 65 000 публичных библиотек<sup>3</sup>. Обычно о них думают как о месте, где можно почитать и позаимствовать книги, но для европейского общества это нечто гораздо большее. Публичные библиотеки претерпевают трансформацию, превращаясь в мощную сеть по всему ЕС, где люди дополняют свое формальное образование, развивают свои базовые навыки и посещают широкий спектр научных и развлекательных мероприятий. Публичные библиотеки ЕС являются разумным инструментом в продвижении социальной интеграции, цифровой интеграции и, что не менее важно, обучения на протяжении всей жизни.

В то время когда европейские общества борются за интеграцию всех слоев населения и приобретение ими необходимых навыков, чтобы быть достойными образованными членами своих сообществ, библиотеки особенно хорошо подходят для того, чтобы предлагать локальные решения глобальных проблем. Они представляют собой уникальное пространство для социально и экономически неблагополучных слоев населения, предлагая такие мероприятия, как программы обучения на протяжении всей жизни и обучение цифровым навыкам для выпускников начальных классов, взрослых учащихся и безработных и различные подобные курсы.

Цифры говорят о большой востребованности библиотек в Европе. Публичные библиотеки принимают 100 млн посетителей в год по всему ЕС; 24 млн европейцев ежегодно участвуют в неформальных учебных мероприятиях в своей публичной библиотеке; 4,6 млн человек в год впервые получают доступ к Интернету в публичной библиотеке<sup>4</sup>. В 2013 г. четверть миллиона человек нашли новую работу, воспользовавшись Интернетом в библиотеке.

---

<sup>2</sup> Отчет о результатах контрольного мероприятия «Проверка доступности услуг в сфере культуры для граждан Российской Федерации, в том числе в удаленных районах и в сельской местности, включая анализ отдельных мероприятий и показателей государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры и туризма» на 2013–2020 годы» [Электронный ресурс]. — URL: [https://ach.gov.ru/reports/report\\_2020](https://ach.gov.ru/reports/report_2020) (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>3</sup> Общедоступные библиотеки в странах Евросоюза [Электронный ресурс]. — URL: <http://metod.library.karelia.ru/files/546.pdf> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>4</sup> Public Libraries 2020: a project to promote European public libraries [Электронный ресурс]. — URL: <https://epale.ec.europa.eu/en/blog/public-libraries-2020-project-promote-european-public-libraries> (дата обращения: 18.04.2022).

## I. ТЕРМИНОЛОГИЯ

Публичные библиотеки расширили свои услуги за счет новых типов помещений, чтобы библиотекари и заинтересованные стороны могли проводить важные мероприятия для своих местных сообществ. Концепция аналогичных событий в библиотеке называется «программа». Из-за разнообразия программ в последние годы конкретное определение не было разработано, однако недавно была предпринята попытка дать определение в Национальном сообществе оценки публичных программ библиотеки (National Impact of Library Public Programs Assessment — NILPPA), согласно которому «программа» является преднамеренной услугой или мероприятием с участием группы людей, разработанным проективно для удовлетворения потребностей или интересов ожидаемой целевой аудитории<sup>5</sup>. Исходя из этого определения, термин «событие» можно рассматривать как более широкое понятие, и он также используется на веб-страницах и в отчетах реальных публичных библиотек, таких как Нью-Йоркская публичная библиотека<sup>6</sup> (Нью-Йорк, США), Oodi<sup>7</sup> (Хельсинки, Финляндия) и Deichman<sup>8</sup> (Осло, Норвегия). Из этого следует, что при реализации просветительской деятельности в рамках педагогического проектирования термин «программа» используется для обозначения чего-то запланированного и проводимого в публичной библиотеке в течение определенного периода. Там, где в цитируемой литературе используется термин «программа», можно подразумевать то же самое, что заключено в понятии «событие». В прошлом большинство мероприятий в библиотеках были мероприятиями, направленными на увеличение числа пользователей библиотечных услуг, называемых «услугами распространения знаний», или мероприятиями, связанными с образованием через привлечение и пробуждение интереса к книгам. В настоящее время все большее внимание уделяется мероприятиям, направленным на формирование социального капитала и социальную интеграцию. Публичные библиотеки способствуют индивидуальному обучению и поощряют личный и общественный рост. Создание мероприятий с особенно большим потенциалом для оказания помощи отдельным лицам и сообществам занимает сегодня центральное место в деятельности публичных библиотек Европейского союза. Стоит отметить, что передовые публичные библиотеки ежегодно проводят тысячи разнообразных мероприятий. Поэтому невозможно в полной мере охватить всю картину событий, которые разрабатывают и реализуют публичные библиотеки.

---

<sup>5</sup> Public Libraries 2020: a project to promote European public libraries [Электронный ресурс]. — URL: <https://epale.ec.europa.eu/en/blog/public-libraries-2020-project-promote-european-public-libraries> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>6</sup> The New York Public Library [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.nypl.org/> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>7</sup> Oodi is Helsinki's new Central Library [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.oodihelsinki.fi/en/> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>8</sup> Oslo's new main library, Deichman Bjørvika [Электронный ресурс]. — URL: <https://deichman.no/> (дата обращения: 18.04.2022).

## II. УСПЕШНЫЕ ПРАКТИКИ ЕС

В результате подобной направленности просветительской деятельности публичные библиотеки, такие как Oodi, устраняют социальную пропасть между гражданами и обеспечивают равенство между ними. Кроме того, библиотека максимально старается использовать любые возможности, чтобы сформировать комфортное пространство для встреч и диалога абсолютно всех без исключения людей, которые стремятся к этому. Подобная деятельность библиотек создает отношения между гражданами, у которых в противном случае было мало возможностей взаимодействовать друг с другом в повседневной жизни, выступая медиатором и связующим звеном коммуникации.

Другими словами, мероприятия в публичных библиотеках Европейского союза направлены на результат по уменьшению неравенства и признанию разнообразия в поликультурном сообществе.

Несмотря на то, что разница в направлениях развития просветительской деятельности библиотек России и Европейского союза весьма заметна (об этом мы поговорим далее в работе), нельзя не отметить стремление к созданию удобного и доступного места для каждого человека, который имеет интерес в получении новых знаний и компетенций. В XXI в. в связи с быстрыми изменениями в обществе библиотеки расширили свои функции и перестали быть просто местом для хранения книг. В библиотеках проводится большое количество мероприятий, направленных на то, чтобы человек мог получить опыт разного характера и чтобы вовлечь каждого в процессы коммуникации, обусловленные необходимостью постоянного развития и эффективного построения своей жизни в современных быстро меняющихся реалиях. Даже во время пандемии COVID-19 мероприятия проводились с использованием онлайн-технологий, хотя и в меньшем количестве, но доказывая самим фактом востребованность и необходимость в организации просветительской деятельности библиотек по всему миру.

Исходя из вышеперечисленных и раскрытых понятий, основных механизмов, функций и направлений педагогического проектирования в социокультурной деятельности библиотек, можно обозначить следующие основополагающие принципы: принцип мониторинга социокультурной среды, принцип социокультурного баланса, принцип проблемно-целевой ориентации, принцип адаптации проекта к социокультурному контексту<sup>9</sup>. Рассмотрим более подробно основы выделенных принципов.

Принцип мониторинга социокультурной среды обозначает границы социокультурного проекта и прорабатывает параметр социальной значимости. Его основой является концепция синергии, которая позволяет оценить риски и степень допустимого вмешательства в сложное устройство городской среды. Реальный параметр необходимости введения новшества напрямую зависит от запроса и фактора степени потребности людей из системы, в которую это новшество планируют вводить. Описанный принцип имеет своей задачей предельно ограничить возможности бюрократического вмешательства в жизнедеятельность городской среды, над которой ведется преобразовательная работа. Этот принцип

<sup>9</sup> Принципы и методы управления проектами в социально-культурной сфере [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-i-metody-upravleniya-proektami-v-sotsialno-kulturnoy-sfere> (дата обращения: 18.04.2022).

помогает реорганизовать городскую территориальную систему и обозначается в форме стратегической цели локальных социокультурных программ, направленных на оптимизацию процессов структуризации.

Следующим не менее важным принципом является принцип адаптации проекта к социокультурному контексту. Он подразумевает как фактор учета традиционной ценностной «картины мира», которая сложилась в местном сообществе. Создаваемый проект обязан быть тесно вплетен в ценностное поле людей в заданном пространстве. Из истории можно вспомнить не один пример, когда реформаторские проекты были насаждены местному сообществу насильно и повлекли за собой большое общественное сопротивление, способствующее разладу в социальном устройстве и жизни в целом. Новаторские проекты, имеющие целью изменения городской среды и общества, должны быть реализованы только в том случае, если проведена работа по мониторингу рисков и степени органичности проекта в заданном пространстве, а также отсутствию противоречий со стороны сложившейся традиции.

Далее следует не менее важный принцип социокультурного баланса. Под этим подразумевается безусловная необходимость в сохранении баланса традиционного и инновационного в сфере социокультурной деятельности с целью сохранения и воспроизводства культуры как целостной системы. Если говорить о проблематике реализации данного принципа, нужно отметить тенденцию в российском обществе, которая отражает отсутствие активной позиции по принятию новшества и изменений. Государственная политика в сфере культуры вынуждена искать баланс и оптимальные возможности к внедрению новых практик и проектов.

Следующий принцип — принцип проблемно-целевой ориентации — является ведущим технологическим принципом социокультурного проектирования<sup>10</sup>. Данный принцип реализуется исходя из специальной сегментации категорий населения и целенаправленного точного выделения главной проблемы. Строгое позиционирование и распределение критериев при социокультурном проектировании предоставляют возможность создать проект, который будет являться оптимальным средством к решению узкоспециализированной проблемы.

### III. УСПЕШНЫЕ ПРАКТИКИ БИБЛИОТЕК РОССИИ

Для того чтобы сформировать представление о просветительских проектах российской библиотечной сферы, обратимся к опыту нескольких крупных библиотек и рассмотрим интересные кейсы успешно реализованных проектов. Для начала обратимся к деятельности Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино (ВГБИЛ). С 1990 г. библиотека носит имя своей основательницы — Маргариты Ивановны Рудомино. На сегодняшний день фонды библиотеки включают в себя книги и периодические издания на более чем 150 языках мира.

---

<sup>10</sup> Проектные технологии в организации культурного досуга [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.rusnauka.com/13\\_EISN\\_2009/Pedagogica/41328.doc.htm](http://www.rusnauka.com/13_EISN_2009/Pedagogica/41328.doc.htm) (дата обращения: 18.04.2022).

Основой фонда является собрание мировой классической и современной литературы на языке оригинала, а также иностранные издания по литературоведению и языкознанию, в том числе по методике преподавания языков, книги по зарубежному искусству и искусствоведению, исторические труды и работы по страноведению.

Как и 90 лет назад, при библиотеке работают языковые курсы для взрослых. А для самых юных читателей открыт Центр детской книги, в котором можно посетить кружки по изучению иностранных языков, истории литературы, искусства и страноведения.

В библиотеке проходят различные культурные мероприятия, семинары, выставки и конференции.

Если мы обратимся к статистике за 2019 г. из итогового отчета библиотеки, то цифры будут следующими: 1715 мероприятий за год, 2 473 000 обращений онлайн, 270 700 посетителей в год, 56 972 консультации и справки, 18 912 пользователей зарегистрировано, 1161 посадочное место для читателей, 4 533 061 книг и периодических изданий в фонде, 2854 посетителя в день во время фестивалей<sup>11</sup>.

27 сентября 2019 г. в библиотеке состоялся запуск проекта «Книжный PostProduction / Встречи с авторами “Редакции Елены Шубиной”». Что происходит после того, когда книга издана? Как автор смотрит на свой труд, когда тот уже разделит свою судьбу с читателем? Хочется ли ему что-то изменить в написанном или дополнить? Как влияют на судьбу книги читатели? Об этом и многом другом состоялись беседы с авторами в рамках цикла встреч. Гостями проекта были Майя Кучерская, Григорий Служитель, Алексей Варламов, Леонид Юзефович, Александр Архангельский.

В сентябре 2019 г. в Библиотеке иностранной литературы состоялась первая Школа молодого переводчика «Россия-Польша», которая продолжает проводиться до сих пор. Участниками Школы стали студенты и аспиранты из разных городов России и Польши. Благодаря культурно-образовательной программе, подготовленной совместными усилиями сотрудников библиотеки и приглашенных экспертов, участники получили необходимые теоретические знания и смогли применить их на практике. На протяжении недели в рамках Школы проходили лекции и мастер-классы, которые в дальнейшем помогут молодым специалистам реализовать себя в профессии переводчика.

Также среди интересных проектов библиотеки — первый в библиотечном пространстве современной России мультимедийный Центр по истории книги и книгопечатания в Европе. Образовательно-просветительский Центр состоит из трех взаимосвязанных пространств: экспозиции, лекционного и читального залов. Экспозиция раскрывает 600-летнюю историю европейской печатной книги. Раздел экспозиции, посвященный первым полутора векам книгопечатания, показывает процесс становления основных центров книгопечатания XV–XVI вв. Часть разделов посвящена раскрытию роли книги в развитии культуры и научных знаний. Также представлены книги из личных собраний, особый раздел посвящен владельческим книжным знакам. В основе экспозиции — десять тематических разделов: типография XV в., военная книга, научная книга, личные библиотеки,

---

<sup>11</sup> Официальные документы. Библиотека иностранной литературы имени Рудомино [Электронный ресурс]. — URL: <https://libfl.ru/ru/item/official-documents> (дата обращения: 18.04.2022).

экслибрисы, книги о путешествиях, художественная литература, графика и книжная иллюстрация, книга художника. Используемые мультимедийные технологии расширяют границы традиционной экспозиции и создают широкие возможности для ее дальнейшего развития и совершенствования.

В декабре 2019 г. в библиотеке состоялся рождественский концерт *Sounds of Christmas*. В нем приняли участие хоры практических всех христианских конфессий. Мероприятие посетили представители различных посольств. Оно было доступно для всех желающих лиц.

Центром культур англоязычных стран была инициирована и проведена специальная отборочная программа для художников (*Open-call*), целью которой являлось исследование проблематики взаимодействия и взаимовлияния англоязычных и русскоязычных культур. Для участия в программе художники могли предоставить живопись, коллажи, графику, скульптуру и работы в смешанной технике. В рамках реализации проекта были разработаны специализированные темы и направления, предложенные участникам на выбор.

Проведение мероприятия в таком формате, как *Open-call*, дало возможность для создания дополнительной площадки реализации творческого потенциала населения, что является немаловажным направлением деятельности библиотеки. Это позволило исследовать текущие процессы, происходящие в искусстве, образовав в пространстве библиотеки центр притяжения художественного сообщества и способ его взаимодействия с широкой аудиторией.

В настоящее время в рамках проекта сформирован список художников и их первоначальных выставок для персонального экспонирования в помещениях Центра культур англоязычных стран Библиотеки иностранной литературы. Выставочный план проекта разработан на 6 месяцев. Открытие первой выставки, посвященной художественному отражению идиом с использованием названий цвета в английском языке (*Colour idioms*), произошло 5 августа 2022 г. Помимо выставочной деятельности, предполагается проведение сопроводительных мероприятий, направленных на развитие диалога между художником и посетителями библиотеки.

Полученные результаты нашли отражение в отчете Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино (ФГУК «ВГБИЛ», «Иностранка») по исполнению государственного задания за I квартал 2022 г. (целевые показатели деятельности) в п. 1.6 «Вовлечение населения в создание и продвижение культурного продукта, направленного в Министерство культуры Российской Федерации»<sup>12</sup>.

Согласно одной из ключевых работ Е. Ю. Гениевой, директора Библиотеки иностранной литературы с 1993 по 2015 г., будущее ВГБИЛ видится в создании Форума мировых культур, центральным ядром которого по-прежнему остается публичная библиотека с мощной системой библиотечных услуг<sup>13</sup>. «Вместе с тем библиотека станет площадкой для встречи людей различных национальностей, где они смогут обмениваться опытом культурной и просветительской работы, где каждый сможет почувствовать себя непосредственным участником живого

<sup>12</sup> См. Приложение 5 (Справка о результатах внедрения материалов, разработанных в выпускной квалификационной работе).

<sup>13</sup> Гениева Е. Ю. Библиотека как центр межкультурной коммуникации. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. — 154 с.



созидательного процесса»<sup>14</sup>. Также Екатерина Юрьевна Гениева считала еще одним знаковым направлением работы Форума мировых культур создание информационного центра, своеобразного Института России для иностранных граждан, желающих больше узнать о нашей стране, ее языке, литературе, общественных институтах. Нельзя не отметить огромный вклад этого великого человека в развитие ВГБИЛ и сферы культуры России.

Далее обратимся к региональному опыту проектной деятельности в библиотеках. Воронежская областная универсальная научная библиотека имени И. С. Никитина разработала образовательный проект «Творческая кинолаборатория ARTель»<sup>15</sup>. Основная цель арт-проекта — повысить эффективность продвижения литературы в молодежной среде. В течение учебного года 2016/2017 арт-проект «Творческая кинолаборатория ARTель» предоставила воронежским любителям кино и литературы возможность соприкоснуться с литературным текстом в необычном направлении — в формате киноадаптации, что было особенно актуальным в Год российского кино.

На базе библиотеки начала свою работу киношкола, в которой студентов различных вузов города приглашали прослушать краткий обучающий курс кинопроизводства от региональных специалистов в этой области. В качестве партнеров проекта выступили Воронежский государственный и педагогический университеты, Воронежский государственный институт искусств, автономная некоммерческая организация «Центр развития творчества», творческий центр «Театр Неформат». Занятия проходили по нескольким направлениям: сценарное мастерство, видеосъемка, режиссура, актерское мастерство и визуальное оформление фильма. После образовательного теоретического этапа участникам проекта предстояло объединиться в команды, сформировать внутри каждой из них съемочную группу, выбрать литературное произведение, продумать идею и концепцию своей экранизации. Итогом работы в группах стали съемки командами-участницами собственных видеороликов. В заключение проекта состоялась презентация студенческих фильмов и завершился проект выпуском электронного альманаха «СТОП! СНЯТО!».

Еще один проект Воронежской областной детской библиотеки «Факультет ПРОчтения» также вошел в число победителей Всероссийского конкурса «Новая роль библиотек в образовании»<sup>16</sup>. Цель проекта — повышение уровня читательской компетентности школьников, рост читательской активности детей и взрослого населения региона, формирование интереса юных читателей к современной детской литературе, предоставление подросткам начальных знаний о риторике и основах красноречия, развитие навыков публичного выступления. Уникальность проекта заключалась в том, что подобное совмещение литературы и риторики не использовалось другими образовательными и культурными учреждениями города и области.

---

<sup>14</sup> Гениева Е. Ю. Библиотека как центр межкультурной коммуникации. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. — 154 с.

<sup>15</sup> Научно-методический отдел Воронежской областной универсальной научной библиотеки имени И. С. Никитина разработал образовательный проект «Творческая кинолаборатория “ARTель”» [Электронный ресурс]. — URL: <https://vrnlib.ru/art-proekt-tvorcheskaya-kinolaboratoriya-artel/> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>16</sup> Новая роль библиотек в образовании [Электронный ресурс]. — URL: <https://prokhorovfund.ru/projects/contest/detail/84/> (дата обращения: 18.04.2022).

С октября 2016 г. на базе Калужской областной научной библиотеки имени В. Г. Белинского реализуется благотворительный проект «Центр поддержки этнической самобытности и межнационального взаимообогащения “Полифония культур”»<sup>17</sup>. Основная цель проекта — создание условий для поддержки культурной самобытности народов, проживающих на территории области, в виде организации семинаров и мастер-классов по национальной истории, языку, культуре, искусству для детей школьного возраста и взрослых из калужских национальных диаспор. В библиотеке организованы бесплатные курсы для всех желающих по изучению армянского, грузинского и татарского языков. Также в рамках проекта запланированы литературно-музыкальные вечера, посвященные авторам разных национальностей.

Интересен проект по развитию направления современного искусства в ФГБУК «Российская государственная библиотека для молодежи»<sup>18</sup>. После анализа библиотечного рынка стало понятно, что современное искусство не существует в библиотеках нашей страны, понятие «современное искусство» подразумевает период с 1900 г. (период русского авангарда) до сегодняшних дней. Приоритет в выставочной деятельности в других библиотеках отдается художникам-станковистам, пишущим картины в реалистичном направлении.

Первым шагом на пути к реализации проекта было открытие книжного фонда по современному искусству, который сегодня насчитывает более 1000 изданий от 25 организаций-дарителей, и фонд постепенно пополняется новыми изданиями. Данные книги были переданы в дар РГБМ, что показывает нам, как частные и государственные организации видят положительные стороны в сотрудничестве с РГБМ. В число дарителей вошли: Музей современного искусства Garage, Государственная Третьяковская галерея, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Фонд V-A-C, Государственный центр современного искусства, Аукционный дом PHILLIPS, Аукционный дом Christie's, Британская высшая школа дизайна, Центр современного искусства «Винзавод», Институт современного искусства «БАЗА», Институт современного искусства, Институт Strelka, Мультимедиа Арт Музей, Московский музей современного искусства, Премия Кандинского, Фонд поддержки современного искусства «Сфера», COSMOSCOW, Stella Art Foundation, Ruarts Foundation, галерея «Триумф», галерея XL, галерея Gary Tatintsian, галерея OVCHARENKO, галерея Alina Pinsky, The Art News Paper, художественный журнал «Диалог искусств».

Книги, стоящие в фондах библиотеки по современному искусству, расставлены по организациям-дарителям. Каждый отсек имеет свой QR-код, отсканировав который, можно узнать более детально о каждой организации, тем самым сформировать представление о художественном рынке России.

Вторым этапом является создание подкастов «Это надо видеть». 32 выпуска на сегодняшний день опубликованы. Героями подкастов стали директора музеев и галерей, кураторы и художники, арт-критики и т. д. В выпусках приняли участие: Владимир Потапов, Алиса Йоффе, Анастасия Омельченко, Антонио Джеуза, Александр Бланарь, Борис Ключников, Виктор Алимпиев, Хаим Сокол, Иван Антонов, Ирина Горлова, Мария Кравцова, Миша Мост, Ирина Саминская, Егор

<sup>17</sup> ПОЛИФОНИЯ КУЛЬТУР [Электронный ресурс]. — URL: <http://belinkaluga.ru/полифония-культур/> (дата обращения: 18.04.2022).

<sup>18</sup> ФГБУК «Российская государственная библиотека для молодежи» [Электронный ресурс]. — URL: <https://rgub.ru/> (дата обращения: 12.04.2022).

Кошелев, Илья Федотов-Федоров, Полина Канис, Александр Буренков, Дмитрий Гутов, Стас Шурипа, Ульяна Подкорытова, Ирина Корина, Ольга Кройтер, Алексей Новоселов, Игорь Самолет, Наталья Гомберг, Анна Трапкова, Елизавета Лихачева, Алиса Прудникова, Виктор Мизиано, Сабина Чагина, Пьер-Кристиан Броше.

Третий этап — выставочная деятельность. У РГБМ есть свое выставочное классическое пространство «Белый куб». В нем проходят выставочные проекты — как персональные, так и коллективные.

Наблюдения показали и доказали, что библиотека не может быть конкурентной площадкой наравне с действующими коммерческими галереями, музеями и другими учреждениями, занимающимися визуальной культурой, но библиотека может являться стартовой площадкой для молодых художников, которыми впоследствии могут заинтересоваться галереи для дальнейшей продажи и встраивания данных художников в художественный рынок. Каждая выставка (продолжительностью 4–6 недель) подкрепляется образовательной программой: это может быть лекция, public talk, мастер-классы и т. д.

Выставка является стартовым мероприятием (триггером) к актуальной повестке, на которую работают все ранее описанные форматы.

Первой выставкой с современными художниками стал проект «Что ты представляешь?»<sup>19</sup>, на которой представлены работы четырех художников: Ильмиры Болотян, Ильи Федотова-Федорова, Данилы Ткаченко и Романа Мокрова.

Коллективная выставка «Я (не) хочу взрослеть»<sup>20</sup> проводилась с 15 июня 2022 г. В ней принимали участие восемь художников, пытающихся экстраполировать персональный опыт через художественный медиум.

Теперь обратимся к рассмотрению деятельности еще одного заслуживающего внимания учреждения культуры — Библиотеки № 19 имени Ф. М. Достоевского<sup>21</sup>. Это одна из самых передовых прогрессивных библиотек в стране. Главная концепция библиотеки в том, чтобы найти баланс между образовательными программами и библиотечными фондами. Учреждение также активно взаимодействует с городскими сообществами, предоставляет доступ к базам данных, легальным электронным библиотекам, рекомендательным сервисам. Регулярно на базе библиотеки проходят социокультурные мероприятия для различных категорий посетителей. Кроме этого, библиотека располагает всеми необходимыми техническими средствами для проведения лекций, семинаров, круглых столов и творческих встреч. Стараясь оставаться современным и востребованным, это учреждение культуры вводит новые технологии и способы организации деятельности. Но стоит заметить, что библиотека имеет свою тематику и направление осуществления деятельности.

Стоит особо отметить проект библиотеки под названием «Детский Достоевский»<sup>22</sup>, созданный к юбилею великого писателя. Проект «Московский

<sup>19</sup> Выставка в РГБМ «Что ты представляешь?» [Электронный ресурс]. — URL: [https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new\\_id=11427](https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new_id=11427) (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>20</sup> Я (не) хочу взрослеть — Выставки [Электронный ресурс]. — URL: [https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new\\_id=12837](https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new_id=12837) (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>21</sup> Библиотека № 19 имени Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс]. — URL: <https://dostoevskylib.ru/> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>22</sup> Московский Достоевский [Электронный ресурс]. — URL: <http://dostoevskyfm.ru/> (дата обращения: 20.04.2022).

«Достоевский: семейное путешествие» предлагает отправиться не только по местам, связанным с семьей Ф. М. Достоевского в Москве, но и в прошлое семейных традиций. Православный календарь служил в семье Достоевских основой жизни, поэтому все мероприятия проекта строятся именно по ключевым событиям православного календаря. С октября 2021 по июль 2022 г. жители Московского региона посетили интерактивные лекции, театральные постановки, экскурсии и выставки, медленные Рождественские чтения, мастер-классы и многое другое.

Среди региональных библиотек хотелось бы особо отметить деятельность таких учреждений, как Центральная городская библиотека имени Маяковского и ее филиалы (г. Санкт-Петербург), Дворец книги (г. Ульяновск) и Библиотека Культурного Центра «Автоград» (г. Тольятти).

#### IV. ЛУЧШИЕ ПРАКТИКИ БИБЛИОТЕК ФИНЛЯНДИИ

Перейдем к анализу финского опыта в сфере педагогического проектирования в просветительской деятельности библиотек.

Финское общество пережило переходный период и структурные изменения, известные многим другим странам Европы, а именно перемещение большого числа людей в города. Перечень государственных услуг в сельской местности в целом сократился. Но ситуация с библиотечными учреждениями оказалась обособленной. Библиотеки являются исключением из-за их уставного положения. Их статус остался прежним или даже в некоторых случаях усилился. Во многих населенных пунктах библиотеки стали важными общественными местами встреч, культурными центрами, которые люди посещают по разным причинам, отличным от базовой услуги библиотеки — книговыдачи.

Сеть библиотек в Финляндии уже давно играет ключевую роль в государственном образовании, а также в защите и сохранении национальной культуры и языков. Этот факт, установленный на государственном административном уровне, является причиной, почему для улучшения библиотек выделяется достаточное финансирование и почему они пользуются большим уважением как коллективная собственность<sup>23</sup>. Наполнение и функции библиотек изменились с годами, но отношение финской общественности к этому культурному учреждению осталось прежним.

Детей учат, как пользоваться библиотеками, прежде чем они пойдут в первый класс общеобразовательной школы, и этот навык является активом в стремлении к обучению на протяжении всей жизни. Это объясняет безграничную любовь финнов к библиотекам. Первые публичные библиотеки в Хельсинки возникли 150 лет назад. В последние десятилетия библиотеки в центре города являются наиболее активно посещаемыми в стране<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> В Финляндии пользование библиотекой — базовое право каждого человека [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kirjastot.fi/sites/default/files/matbank/service-for-everyone-public-libraries-in-finland-RU.pdf> (дата обращения: 20.04.2022).

<sup>24</sup> Открытый доступ: Библиотеки за рубежом 2015: сборник / Всерос. гос. б-ка иностр. лит-ры имени М. И. Рудомино, Группа междунар. библиотекосведения. — М.: Центр книги Рудомино, 2015. — 202 с.

В интересах образования финское правительство уделяет особое внимание инвестированию в общественный доступ к книгам и литературе. Закон Финляндии о библиотеках, делающий библиотечные услуги бесплатными и открытыми для всех граждан, направлен на содействие равному доступу к информации и культуре, обучению на протяжении всей жизни, а также активной гражданской позиции и демократии. В результате такой политики в отношении библиотек страна может похвастаться передовыми практиками в библиотечной сфере и имеет один из самых высоких уровней грамотности населения в мире<sup>25</sup>.

Демонстрируя свою приверженность образованию и грамотности, правительство Финляндии еще в 2018 г. инвестировало 98 млн евро (119,7 млн долларов) в строительство новой центральной библиотеки в Хельсинки и назвало ее Oodi — слово, означающее на финском языке «Ода»<sup>26</sup>. Ее архитектурная концепция основана на идее разделения библиотечных функций на три различных типа этажей, каждый со своей особой атмосферой.

Первый этаж — это быстро меняющееся трансформируемое пространство. В этой зоне есть просторный вестибюль для организации различных мероприятий, справочное бюро библиотеки, служба возврата книг, а также кафе. Кинотеатр и многофункциональный зал, расположенные на этом этаже, можно гибко использовать как для расширения вестибюля, так и для организации отдельных специальных мероприятий.

На втором этаже жители города могут заняться творчеством в первоклассной мастерской и студии. Там есть все необходимые условия для того, чтобы создавать новые вещи и придумывать новое применение для старых. Любой посетитель библиотеки может воспользоваться широким спектром инструментов начиная от 3D-принтера и заканчивая швейной машинкой, от лазерного резака до принтера этикеток. На втором этаже также расположены ультрасовременные студии для воспроизведения музыки, записи, съемок и монтажа. Есть также комнаты, предназначенные для учебы и работы, которые любой посетитель может забронировать на время и провести там встречу, совещание или просто поиграть в настольные игры с друзьями.

Книжный рай на третьем этаже библиотеки Oodi сочетает в себе традиционную библиотечную атмосферу и современные библиотечные услуги. Третий этаж приспособлен для чтения, обучения и отдыха. На этом этаже для выдачи посетителям доступно 100 000 единиц хранения. Также здесь находится кафе и зеленые зоны с живыми деревьями. Специальная закрытая смотровая площадка, выходящая на здание парламента, — отличное место, чтобы летом любоваться парком Теленлахти и центром города.

Oodi финансируется городом Хельсинки и государством. Доля государства в финансировании составляет 30 млн евро, а общая сумма финансирования — 98 млн евро<sup>27</sup>.

Важно заметить, что строительство библиотеки было приурочено к 100-летию независимости Финляндии. Причина, по которой решили построить именно

<sup>25</sup> Рейтинг стран мира по индексу уровня образования [Электронный ресурс]. — URL: <https://gtmarket.ru/ratings/education-index> (дата обращения: 15.04.2022).

<sup>26</sup> Finland Has Some of the Best Public Libraries in the World and They Offer More Than Just Books [Электронный ресурс]. — URL: <https://mymodernmet.com/helsinki-finland-oodi-library-royalties/> (дата обращения: 15.04.2022).

<sup>27</sup> Там же.

библиотеку, была озвучена заместителем мэра Хельсинки Ритвой Вильянен таким образом: «в послевоенный период в Финляндии строились школы, затем — банки на самых лучших центральных городских площадках, позднее — торговые центры; теперь же пришло время некоммерческого сектора — учреждений культуры и просвещения, доступных всем и каждому. Именно эти учреждения сейчас играют ключевую роль в развитии общества, и поэтому приоритет должен быть отдан им»<sup>28</sup>.

Интересен и сам процесс реализации проекта, организованного с помощью открытого международного архитектурного конкурса, опубликованного в январе 2012 г., который получил 544 заявки со всего мира. Шесть работ были отобраны для участия во втором туре конкурса в ноябре 2012 г., и ALA Architects была объявлена победителем с их работой Käännös в июне 2013 г.

«Дизайн, который мы создали для конкурса, отвечал мечтам жителей города об архитектуре, которую все хотели построить. Проект начал неудержимо превращаться в удивительное и очень разумное здание, и ни одна из его исключительных особенностей не была поставлена под сомнение. На наш взгляд, завершённое здание очень хорошо соответствует заявке на конкурс и оригинальной идее о создании современной, комфортной и востребованной библиотеки», — из интервью партнеров ALA Architects Юхо Гренхольма, Антти Ноусйоки и Самули Вулстон<sup>29</sup>.

В этом же интервью, посвященном строительству библиотеки, главный супервайзер Теро Сеппянен сказал: «Никто не строит такие здания в одиночку; ключ к успеху проекта и решению различных проблем заключается в тесном сотрудничестве всех сторон. Это была мечта — создать библиотеку совместно с одними из лучших людей в этой отрасли. С большой радостью мы передаем результат нашего вклада для использования жителями города в течение будущих десятилетий». Это высказывание еще раз дает понять, насколько идейным и нацеленным на идеальный результат был процесс создания библиотеки. Oodi была разработана с учетом интересов и вовлечения своих пользователей, чтобы наилучшим образом соответствовать надеждам и потребностям жителей города. В 2012 г. были собраны сотни библиотечных мечтаний жителей, и с помощью фандрайзинга жители города также смогли выделить средства на проект развития Центральной библиотеки. Название было выбрано в ходе открытого конкурса. Oodi — это поистине дом всех жителей города.

За первый год работы библиотеки Oodi ее посетило в общей сложности 3,1 млн человек, а общее количество посещений библиотек Хельсинки по сравнению с предыдущим годом увеличилось на 40 %. Важным фактором такого уровня вовлеченности может быть то, что в дополнение к книгам библиотеки страны также предлагают широкий спектр общественных услуг и товаров для ознакомления, включая музыкальные инструменты, электроинструменты, игры, швейные машинки и многое другое. И финны хорошо пользуются этими услугами исходя

---

<sup>28</sup> Открытый доступ: Библиотеки за рубежом 2015: сборник / Всерос. гос. б-ка иностр. лит-ры имени М. И. Рудомино, Группа междунар. библиотековедения. — М. : Центр книги Рудомино, 2015. — 194 с.

<sup>29</sup> Finland Has Some of the Best Public Libraries in the World and They Offer More Than Just Books [Электронный ресурс]. — URL: <https://mymodernmet.com/helsinki-finland-oodi-library-royalties/> (дата обращения: 15.04.2022).

из статистики, согласно которой население страны в 5,5 млн человек берет в библиотеке более 68 млн единиц в год.

Правительство Финляндии в дополнение к нескольким независимым фондам предоставляет различные гранты для поддержки финской письменности и литературы. Кроме того, финские писатели получают процент от библиотечных отчислений за каждую взятую напрокат книгу — сумма может быть равной той, что они получают за каждую проданную книгу в мягкой обложке. В результате этой благоприятной среды в последнее десятилетие экспорт печатной продукции резко возрос, что принесло стране большой международный литературный успех и признание.

Рассмотрим деятельность еще нескольких библиотек и значимых интересных практик, реализуемых в их просветительской деятельности.

В городской публичной библиотеке г. Йоэнсуу проходят самые разные мероприятия: выставки исторических фотографий, фестивали авторского кино, поэтические и литературные конкурсы, читательские челленджи, онлайн-мероприятия по компьютерным играм, выставки местных художников, открытые чтения стихотворений. Также при библиотеке существует несколько кружков, объединений по интересам и социально значимых сообществ. Например, несколько раз в год библиотека проводит День донора в своих стенах. Существуют организации, помогающие адаптироваться в новых условиях и новой культуре людям, которые недавно переехали и испытывают трудности в социализации, или, например, людям, которые входят в группы разного рода меньшинств.

Также стоит отметить такой интересный факт, как существование «дог-френдли» литературного кружка. Смысл его заключается в том, чтобы помочь детям, испытывающим трудности при обучении чтению, сделать этот процесс более комфортным. Для этого организаторы предлагают читать литературные произведения вместе с питомцами семьи — собаками. Проводя время таким образом, дети чувствуют себя в спокойной атмосфере и обучение становится для них не таким тяжелым.

Очень часто люди приходят в библиотеку, чтобы посмотреть мультики или фильмы с детьми, так как, помимо книг, здесь хранится множество дисков и кассет с различными записями. В библиотеке также есть свое кафе и прокат разного оборудования (коньки, клюшки, шайбы, велосипеды, строительные инструменты и т. д.).

Среди не менее интересных и новаторских проектов, реализуемых в библиотеках Финляндии, — программа по «прокату искусства». В июле 2021 г. в г. Калайоки открылся Центр проката произведений искусства. Посетителям библиотеки предоставляется возможность взять на дом, арендовать картины художников на три месяца. Взять в прокат произведение можно по читательскому билету, услуга бесплатная. Объекты для проката доступны для получения только в главной библиотеке Калайоки и их нельзя забронировать. Художественные произведения, доступные для выдачи на дом, находятся под ведомостью администрации города и местных художников. Такой формат услуги, построенный на принципах доверия между посетителем и библиотекой, позволяет рассматривать библиотеку как «друга», учреждение, оказывающее поддержку и идущее на встречу. Человек, взявший произведение напрокат, несет за него ответственность и обязан компенсировать ущерб, вызванный его повреждением или утратой. Сотрудники центра открыты к сотрудничеству и готовы принять в дар произведения искус-

ства. В библиотеке Хельсинки на ул. Рикхардинкату также работает Центр проката произведений искусства общества художников Хельсинки, где можно взять напрокат и приобрести живопись, графику, скульптуры и фотографии. Среди членов Общества художников Хельсинки около 900 заслуженных художников, а коллекция, состоящая из 11 000 единиц учета, доступна для ознакомления и бронирования на сайте в Интернет-галерее Центра проката. Вестибюль «Рихард» на первом этаже библиотеки и «Галерея Артур» на цокольном этаже представляют интересные выставки работ членов общества, выставки сменяются каждый месяц. А в Центральной библиотеке Турку с апреля 2019 г. по читательскому билету можно взять на дом работы передовых фотографов. «Возьми фотоискусство напрокат» — совместный эксперимент Центра содействия искусству, Союза фотохудожников и Городской библиотеки Турку, в котором участвуют работы восьми фотохудожников.

Проект «Возьми фотоискусство напрокат» координирует художник Ханнеле Ромппанен из Центра содействия искусству. «Ежегодно более четырех миллионов финнов выражают желание изучать изобразительное искусство. Однако приобретение произведений искусства для дома для многих по-прежнему является чуждой практикой. Результаты маркетингового исследования сферы искусства тем не менее показали, что все больше финнов хотели бы приобрести произведения искусства для дома на определенный срок. Финнам также важно увидеть и “примерить” произведение на месте до его покупки. Прокат произведений — безопасный способ посмотреть, как искусство меняет дом. На данный момент видно, что “фотография” особенно привлекает молодежь, и именно поэтому мы решили предоставить этот жанр к участию в библиотечном эксперименте. В будущем деятельность по выдаче произведений искусства напрокат можно будет распространить также на другие виды серийного искусства и другие библиотеки», — говорит Ромппанен<sup>30</sup>. Произведения из коллекции Союза фотохудожников также можно приобрести в собственность через Интернет. «Для нас особенно важно участвовать в этом проекте, ведь он повышает доступность искусства с помощью новаторского решения», — говорит исполнительный директор Союза фотохудожников Хенна Харри<sup>31</sup>.

Рассмотрим модель построения просветительской деятельности на примере еще одной библиотеки г. Хельсинки. «Библиотека 10» является захватывающим примером того, как перформативное пространство может быть спроектировано и использовано в контексте библиотеки. Библиотека была создана в старом почтовом отделении недалеко от главного железнодорожного вокзала Хельсинки. Это профильная библиотека с основным акцентом на музыку, информационные технологии и технологические новинки. «Библиотека 10» стала популярна благодаря своей уникальной атмосфере и многочисленным мероприятиям. Территория в 800 м<sup>2</sup> распределяется таким образом, что около 20 % отводятся материалам книговыдачи и другим вещам, которые посетители могут брать в библиотеке, и 80 % — людям. В дополнение к коллекции, посвященной музыке, путешествиям и литературе о компьютерах, которую можно взять домой, это место, где пользо-

---

<sup>30</sup> Kalajoelle on perustettu taidelainaamo — palvelu on Suomen kirjastoissa vielä melko harvinainen [Электронный ресурс]. — URL: <https://yle.fi/uutiset/3-12020107> (дата обращения: 23.04.2022).

<sup>31</sup> Там же.



ватели могут создавать, показывать и публиковать свои собственные культурные продукты. Такое сочетание услуг и возможностей приводит в библиотеку около 50 000 посетителей в месяц<sup>32</sup>.

Библиотека также предоставляет людям помощь и оборудование для публикации книг, а также располагает аудио- и видеостудиями для репетиций, записи и редактирования звука, музыки и графического дизайна с изображениями. В библиотеке посетители могут одолжить музыкальный инструмент, воспользоваться звуконепроницаемым репетиционным залом, записывать и редактировать демоверсии песен, при желании музыкантов им даже предоставляется возможность играть вживую для публики, специально для этого существует сцена. Посетители также могут редактировать свои изображения и видео с помощью профессионального оборудования и загружать их через социальные сети, такие как YouTube и др. Наконец, библиотекари предоставляют специальные услуги по подбору персональной музыкальной программы по запросу с определенным списком музыкальных композиций, если человек заинтересовался новым для себя музыкальным направлением, но не знает, с чего стоит начать ознакомление и изучение темы.

«Библиотека 10» стала самым популярным местом проведения мероприятий в центре города. В процессе сотрудничества со школами, художниками и различными профильными организациями библиотека предлагает ряд мероприятий в течение недели, а в специальном помещении «Клуба 10» по воскресеньям люди могут провести вечер под музыку, выбранную диджеем, или посетителям предлагается принять участие в панельных дискуссиях. Все концерты, дискуссии и другие мероприятия записываются, сохраняются и доступны на веб-сайте библиотеки.

Библиотека насчитывает 28 сотрудников, большинство из которых являются квалифицированными библиотекарями, кроме того, имеют музыкальное образование и специализируются на аудио- и видеомонтаже, а также на использовании звукового и светового оборудования. Другие компетенции сотрудников включают презентацию и проведение мероприятий и концертов. Новые сотрудники обучаются как медиа, так и библиотечному делу. Библиотека уделяет большое внимание поддержанию базового «библиотечного» качества во всех функциях.

Еще один интересный опыт можно рассмотреть, разбираясь в деятельности Entressen Library<sup>33</sup>. Это одновременно яркая и оживленная местная библиотека г. Эспоо (Финляндия), служащая гостиней для многокультурного населения городского округа, и непринужденная библиотека для посетителей, горожан, которая предлагает множество разных возможностей. Посетители и сами библиотекари (которые носят униформу) перемещаются по одним и тем же пространствам, поэтому помощь всегда легко найти. Половина библиотеки спроектирована с особым вниманием к тому, чтобы дети и молодежь чувствовали себя желанными гостями.

---

<sup>32</sup> MODEL PROGRAMME FOR PUBLIC LIBRARIES [Электронный ресурс]. — URL: <https://modelprogrammer.slks.dk/en/cases/inspirational-cases/entressen-library-in-espo/> (дата обращения: 23.04.2022).

<sup>33</sup> Case: Entressen Library in Espoo [Электронный ресурс]. — URL: <https://modelprogrammer.slks.dk/en/cases/inspirational-cases/entressen-library-in-espo/> (дата обращения: 23.04.2022).

В Entressen Library разрешено бегать, громко смеяться и говорить по мобильному телефону. Пространство гудит жизнью и в то же время это безопасное место, потому что сотрудники в форме постоянно находятся в залах, где с ними можно легко связаться, если кому-либо понадобится помощь в решении проблем. Это неформальное пространство с акцентом на получение всеми вдохновения. В распоряжении библиотеки множество актуальных книг, музыки и фильмов. В центре библиотеки находится сцена с большим экраном, которая используется для проведения мероприятий, обучения, встреч и т. д. Дизайн интерьера простой и функциональный — с прямыми белыми книжными шкафами, но также привлекательный — с удобными креслами в теплых тонах: красный, оранжевый и желтый.

Учреждение позиционирует себя как новая библиотека мультикультурного типа. Большая вывеска на сцене библиотеки гласит, что это «пространство без дискриминации». Цель состоит в том, чтобы подчеркнуть, что все, независимо от их этнического и культурного происхождения, одинаково приветствуются, и как пользователи библиотеки, и как сотрудники в штате. Сотрудники библиотеки говорят в общей сложности на 13 языках и обладают обширными знаниями о многих культурах и литературе разных стран. Люди, которые иммигрировали в страну, пользуются библиотекой для изучения финского языка и для того, чтобы завести новые социальные связи, что, безусловно, помогает пройти процесс социализации намного легче и быстрее.

Половина из 3000 м<sup>2</sup> библиотеки предназначена для детей и молодежи. Дети младшего возраста могут отдохнуть с книгой на мягком ковре, в то время как дети постарше играют в настольные или командные игры. Специально обученные сотрудники этих залов библиотеки с удовольствием участвуют в играх и мероприятиях, выступают в качестве диджеев на музыкальных мероприятиях, обновляют социальные сети и помогают посетителям устранять технические проблемы.

Все мероприятия библиотеки направлены на работу по созданию синергии и взаимодействия между классическим пониманием библиотечной работы и цифровизацией, чтобы обеспечить наиболее комфортные условия для посетителей и сделать их досуг наиболее разносторонним.

Возможно, ключ к финскому энтузиазму относительно библиотек исходит из того факта, что они предлагают гораздо больше, чем книги. В то время как многие библиотеки по всему миру предоставляют доступ в Интернет и книги, библиотеки в городах и поселках по всей Финляндии расширили свое амплуа, включив в него предоставление электронных публикаций, спортивного инвентаря, электроинструментов и других «предметов использования в быту и для хобби». Одна библиотека в г. Вантаа даже предлагает посетителям караоке.

В понимании финского общества, библиотечные пространства не предназначены для того, чтобы быть пыльными храмами грамотности. Это яркие, хорошо продуманные учреждения культуры и досуга, которые активно пытаются привлечь городские сообщества. Например, библиотека в Маунуле, северном пригороде Хельсинки, имеет дверной проем, который ведет прямо к супермаркету — поразительное и функциональное решение, которое, наряду с центром образования взрослых и секцией молодежных услуг, было частично разработано с участием местных жителей.

Таким образом, проанализировав практики библиотек Финляндии, реализуемые в процессе просветительской деятельности, можно говорить о совершенно новой роли и понимании данного учреждения культуры как проводника

в социализации человека и приобретении им не только интеллектуального багажа знаний, но и развития определенных навыков, необходимых в повседневной жизни.

Как сказал в одном из своих интервью мэр Хельсинки Ян Вапаавуори: «Библиотечные услуги — это инвестиции в людей. Развивая человеческий потенциал, мы готовим наше общество к наступающей эпохе, когда знания, идеи и культура станут товарами, которыми успешный город будет торговать со всем миром. Принцип, согласно которому знания предназначены для всех, является давним компонентом успеха финского общества и важной основой города, построенного на доверии между правительством и гражданами»<sup>34</sup>.

На одну из стен библиотеки Oodi внутри нанесены надписи со всеми беспорядочными странными характеристиками, которые только можно дать человеку. Они говорят: «Худым, толстым, умным, рассудительным, безграмотным, одиноким, мамам, дружелюбным, автомобилистам, императорам, трансвеститам...». По задумке авторов и руководства библиотеки, это выражение главной идеи — здесь рады каждому. Любой человек может найти что-то интересное в этих стенах, и библиотека никогда не откажет в помощи своему посетителю.

## У. ЛУЧШИЕ ПРАКТИКИ БИБЛИОТЕК ЛАТВИИ, НОРВЕГИИ И ШВЕЦИИ

Далее в параграфе будут рассмотрены примеры деятельности нескольких европейских библиотек с интересными кейсами. Обратимся к деятельности Латвийской национальной библиотеки<sup>35</sup>.

Латвийская национальная библиотека — о людях. Ее главными приоритетами являются удобство использования, открытость, качество обслуживания и компетентность персонала.

Посетители могут получить доступ более чем к 350 000 наименований единиц книговыдачи на открытых полках, использовать средства для индивидуальной и групповой работы, с рабочими станциями для редактирования аудио-, видео- и 3D-файлов, цифровыми пианино для воспроизведения музыкальных произведений и специальными читальными залами для слабовидящих<sup>36</sup>.

С момента своего открытия на новом месте в 2014 г. библиотека привлекла новую аудиторию, такую как иностранные студенты и фрилансеры, которые используют помещения как для учебы, так и для работы. Необычным является тот факт, что национальной библиотеке, которая по своей сути отвечает за национальную библиографию и выполняет функции национального хранилища и архива, удалось привлечь более молодую аудиторию. Дети могут получить читательский билет с пяти лет, и их приглашают на семейные мероприятия по выходным.

---

<sup>34</sup> Oodi: Helsinki Central Library. Helsinki Central Library Oodi serves visitors from the early hours till late in the evening seven days a week [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1566> (дата обращения: 23.04.2022).

<sup>35</sup> The National Library of Latvia is all about people — with the user experience, openness, service quality and staff competence as its main priorities [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).

<sup>36</sup> Ibid.

Молодых людей привлекают различные мероприятия, начиная от турниров по настольным играм и заканчивая семинарами по консультированию в вопросах построения карьеры. Статистика посещаемости библиотеки вызвала ошеломляющий общественный резонанс, когда число зарегистрированных читателей выросло с 30 000 в 2008 г. до 132 000 в 2016 г. Количество посещений библиотеки увеличилось с 91 000 в 2013 г. до 517 000 в 2016 г.<sup>37</sup>

«Мы разрабатываем национальную цифровую библиотеку, национальное хранилище открытого доступа и национальную энциклопедию. Мы создаем национальную библиографию и объединенный библиотечный каталог. Мы проводим программу поощрения чтения для детей, которая ежегодно привлекает 20 000 участников. Мы предоставляем профессиональные услуги библиотекарям. Мы проводим исследования. Мы учим. Посредством культуры, образования и исследований мы сохраняем наше наследие и делаем Латвию лучшим местом для нынешнего и будущих поколений», — говорит Андрис Вилкс, директор Национальной библиотеки<sup>38</sup>.

При входе в библиотеку, в самом ее начале, находится стенд, посвященный акции «Народная книжная полка». Акция «Специальная книга для специальной книжной полки» — это возможность для каждого пожертвовать книгу Латвийской национальной библиотеке и написать сообщение или личную историю, связанную с книгой, на ее титульном листе. Народная книжная полка вместе с более чем 15 000 книгами, подаренными местными жителями или гостями города, — это совершенно особое место, созданное самими людьми. Здесь есть личные истории, которые в противном случае были бы потеряны с течением времени. В 2018 г. библиотека отпраздновала свое столетие. Различные официальные делегации привезли в подарок учреждению книги с личными посланиями, чтобы пополнить коллекцию.

Не менее интересным является кейс библиотеки «Biblo Тøyен: библиотека только для детей»<sup>39</sup>.

Библиотека в неблагополучном районе Осло (Норвегия) переписывает правила создания библиотечных и общественных мест для встреч с помощью самих детей. В центре библиотеки стоит старый грузовик Volvo по прозвищу Тедди, оснащенный функциональной кухней сзади и диваном в капоте. Дети могут провести время за чтением, поработать над домашним заданием в переоборудованном прицепе или обсудить групповые проекты в старой лодке-гондоле, подвешенной к потолку. Вся библиотека воплощает собой творческий процесс и поощряет творчество и воображение.

Библиотека предназначена только для детей в возрасте 10–15 лет, взрослые внутрь не допускаются. Эта идея впервые появилась в библиотеке Tio Tretton (Ten Thirteen) в Стокгольме (Швеция) и имеет ту же философию работы с молодыми людьми, чтобы создать пространство, которым они могут распоряжаться,

<sup>37</sup> Biblioteka.lv | Latvijas Bibliotēku Portāls [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).

<sup>38</sup> Вилкс: главная функция «Замка света» — продлевать жизнь нации [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).

<sup>39</sup> Biblo Тøyен: a library just for kids. The library, in a deprived area of Oslo, Norway, is rewriting the rules for creating library and social meeting places — with the help of kids themselves [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).

вдохновляющее место для чтения, учебы, встреч, обеда, исследований, самовыражения, раскрытия творческих способностей и ощущения безопасности без участия взрослых.

В Норвегии, как и во многих других странах Европы, вся концепция библиотек меняется: из места для книг они превращаются в место для людей. Место, где люди встречаются, обмениваются мыслями и идеями, а также получают новую информацию. Книги по-прежнему важны, но не более чем другие средства массовой информации. Классическая концепция библиотеки трансформируется в идею социального пространства.

Biblo Тøyен с самого начала задумывалась как библиотека только для детей, включающая в себя помещения для творчества, а также возможности для проведения множества различных мероприятий — «третье место», куда вы ходите, когда вас нет дома или в школе.

«Когда родилась идея молодежной библиотеки, мы собрали группу детей из этого района, чтобы выслушать их желания и потребности. Мы никогда не спрашивали их, какую библиотеку они хотят, потому что слово “библиотека” полно старых условностей и легко представить себе ряды пыльных книг. Вместо этого мы спросили их: “Когда вы чувствуете себя хорошо? Почему? В какой обстановке вы чувствуете себя в безопасности? О чем ты мечтаешь? Где ты счастлив?”. Ответов было много, и они были разнообразными, но послужили ориентиром для нашей дальнейшей работы с некоторыми ключевыми словами, которые привели к этому: исследование, открытие, выбор, конфиденциальность, безопасность, общение (девочки), игры (мальчики), изменчивость. Мы также получили информацию от социолога, который мог бы рассказать нам, что предпочитает наша целевая группа в общественном пространстве: они хотят сидеть близко и уютно, они хотят иметь обзор, но не быть замеченными и т. д. Архитектором интерьера Biblo Тøyен является Аат Вос из Нидерландов в сотрудничестве с Artisan Tech, группой декораторов, которые создали и собрали классный интерьер, такой как подъемники для лыж, кухонная тележка, гимнастический пол и переработанные материалы, которые мы использовали для полок и столов»<sup>40</sup>.

Это может показаться удивительным, но у библиотеки совсем нет четкой образовательной цели. Ее работа — вдохновлять детей, заставлять их чувствовать себя способными к освоению нового, показывать им вещи, о существовании которых они и не подозревали. Им не нужно ничего делать, если они этого не хотят, они также могут просто прийти в библиотеку, провести какое-то время с другом. Сотрудники и директор библиотеки хотят, чтобы у детей появлялся положительный важный опыт после посещения учреждения культуры, чтобы они были увлечены интересными вещами. Приятно сидеть в моторном отсеке грузовика и читать книги или играть в шахматы с другом внутри горнолыжного подъемника.

Из рассмотренного выше опыта интересных и успешных кейсов педагогического проектирования в просветительской деятельности библиотек можно выделить технологии создания сообщества лояльных заинтересованных поль-

---

<sup>40</sup> Biblo Тøyен: a library just for kids. The library, in a deprived area of Oslo, Norway, is rewriting the rules for creating library and social meeting places — with the help of kids themselves [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).

зователей вокруг библиотеки. Зарубежные библиотеки активно ведут коммуникацию с населением, таким образом интегрируясь в жизнь города и становясь важной востребованной его артерией.

## VI. АНАЛИЗ МНЕНИЙ РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ЭКСПЕРТОВ

Для того чтобы проанализировать актуальную ситуацию, сложившуюся в области просветительской деятельности библиотек, мы провели интервью с несколькими экспертами ведущих библиотек России и Европы. Среди респондентов: Даниил Германович Левитес — куратор просветительских проектов в сфере искусства в Российской государственной библиотеки для молодежи, член ICOM; Анжела Гордиук — культуролог, ведущий специалист Центра культурно-просветительских проектов Библиотеки иностранной литературы; Жанетт Лэмбл (Jeanette Lamble) — сотрудник отдела генерального директора Берлинской государственной библиотеки (Berlin State Library, Prussian Cultural Heritage (нем. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)).

В процессе интервьюирования экспертам были заданы вопросы, призванные раскрыть направления просветительской деятельности в библиотечных учреждениях культуры, методологию педагогического проектирования, показатели посещаемости и факторы, влияющие на увеличение этих показателей, влияние, которое библиотеки оказывают на общество, их роль в социокультурном проектировании. Отдельно были обсуждены миссии библиотек, в которых ведут свою профессиональную деятельность опрошенные эксперты.

Даниил Левитес, отвечая на вопрос о том, что включает в себя просветительская деятельность библиотеки, говорит о широком поле мероприятий для читателей Российской государственной библиотеки для молодежи. Он выделяет, что библиотека также является методическим центром по работе с молодежью из профессионального сообщества, проводя лекции, обучая библиотечных сотрудников по направлению цифровизации библиотек, созданию комфортных условий в библиотеке, делая ее востребованной. Вопрос о том, что библиотеки несут обществу, эксперт прокомментировал, сказав о позиционировании библиотеки как о неотъемлемой части общего поля социокультурных учреждений страны. Также Даниил выделил качественное выполнение этим учреждением своих основополагающих библиотечных функций — это каталогизация, систематизация и передача знаний в разнообразных форматах.

Левитес особо подчеркнул уникальность и современность системы 4C (Потребитель (Consumer), Стоимость (Cost), Коммуникация (Communication), Удобство (Convenience)), трансформированной по отношению к библиотекам: Самообразование, Самопознание, Самоидентификация, Самореализация. Также важно отметить его замечание об изменении функции библиотеки, а точнее сказать, приобретении новой функции, которая направлена на позиционирование этого учреждения культуры как центра культурной жизни, расширяющего свою деятельность, имеющего на своей территории разнообразные и полезные пользователю ресурсы.

Относительно статистики посещаемости Российской государственной библиотеки для молодежи эксперт рассказал, что библиотеку ежедневно посещают

около 800 чел. в день. Цифры изменяются в зависимости от времени года. Лето, конец декабря и первая половина января — мертвые сезоны, и посещаемость составляет 400–500 чел. Во время сессии цифра поднимается до 1500 чел.

Миссию библиотеки РГМБ Даниил Левитес описал как «создание библиотеки, нужной людям»<sup>41</sup>.

Стоит отдельно заменить новое направление, реализуемое на базе этого учреждения, по внедрению проектов, связанных с современным искусством, в просветительскую деятельность библиотек и выстраиваемое вокруг таких проектов педагогическое проектирование.

Далее обратимся к интервью с Анжелой Гордиук<sup>42</sup>. Она рассказала о том, что образовательная функция библиотеки заключается в создании продукта, получая который, посетитель библиотеки беспрепятственно приобретает комплексный пул навыков и умений. Просветительская деятельность Библиотеки иностранной литературы основана на том, чтобы помогать человеку мыслить глобально и расширить представление о мире.

Отвечая на вопрос о пользе библиотек для общества, Анжела Гордиук высказала позицию, что библиотека — это культурный и коммуникативный центр. Библиотека, по мнению эксперта, дает возможность синергии разных людей, разных знаний и опытов в одном месте, в пространстве физическом или в пространстве какого-то дискурса в определенном моменте — это и есть функция и смысл библиотеки. «Найти книгу, найти знания, найти человека, получить общение, подпитаться», — говорит Анжела о функции библиотеки<sup>43</sup>. Библиотека — это место, где должна сходитьсь человеческая энергия. Она должна улучшать человеческую повседневность. В определенном смысле, исходя из слов эксперта, можно сказать, что библиотека играет роль медиатора в процессе взаимодействия и коммуникации.

Статистические данные посещаемости Библиотеки иностранной литературы сильно снизились за время пандемии, по словам Анжелы. В 2019 г. ее посетило около 200 000 чел. в год. В данный момент цифры растут, но не так активно. Большинство пользователей библиотеки ушли в онлайн-формат и в связи с этим сократилось количество «реальных посещений».

Анжела Гордиук рассказала, как строится педагогическое проектирование в просветительской деятельности Библиотеки иностранной литературы. По ее мнению, проектная команда, занимающаяся просветительской деятельностью в библиотеке, должна быть максимально гибкой и делать разные мероприятия в разных форматах. Самый продуктивный маршрут — пытаться через интересные дифференцированные виды проектов получать обратную связь от разных аудиторий и по результатам анализа обратной связи все больше и больше вовлекать людей во взаимодействие с библиотекой.

Важным пунктом, из которого выстраивается просветительская деятельность «Иностранки», является ориентация на целевую аудиторию. У проектной группы библиотеки существует так называемая «концепция пирамиды», согласно которой нижняя часть, самая большая, — это широкая аудитория вовлечения. Для такой аудитории создаются большие фестивали с разнообразной програм-

<sup>41</sup> См. приложение 3.

<sup>42</sup> См. приложение 1.

<sup>43</sup> См. приложение 1.

мой. А дальше чем уже части пирамиды, тем более узко сегментированы события. Так, наверху пирамиды оказываются специальные профессиональные события, например конференции, круглые столы, встречи с атташе по культуре разных стран, съезды сотрудников библиотек со всего мира, академические школы. «Такие мероприятия имеют очень незначительный процент аудитории от общего числа посетителей, но при этом они являются главным отличием “Иностранки” от других библиотек», — говорит Анжела<sup>44</sup>.

Интересно заметить, что, по словам Анжелы, команда культурно-просветительских проектов ВГБИЛ всегда старается следить за общемировой библиотечной повесткой, за новыми проектами и способами организации досуга в библиотеках.

Далее обратимся к анализу интервью с сотрудником отдела генерального директора Берлинской государственной библиотеки Жанетт Лэмбл (Jeanette Lamble). Мы попросили Жанетт рассказать о просветительской деятельности и педагогическом проектировании в библиотеке. Отвечая на вопрос о том, какие образовательные проекты предлагаются посетителям, она отметила, что Берлинская государственная библиотека является частью инфраструктуры образования и науки, поэтому весь спектр ее услуг также обязательно носит образовательный характер. Библиотека проводит научные семинары, обучающие сессии о том, как проводить литературные исследования, как библиотека должна коммуницировать с обществом, циклы популяризаторских просветительских лекций, проводятся различные круглые столы совместно с ведущими университетами и профессорами Берлина, личные онлайн-консультации с экспертами библиотеки из самых разных областей, регулярные экскурсии с гидом по двум библиотекам, доступным для публики, выставки немецкого фонда охраны исторических памятников, в том числе и в виртуальном формате.

Интересно, что образовательной функцией Берлинской государственной библиотеки эксперт назвала предоставление посетителям полного доступа к материалам, информации и знаниям, которые учреждение бережно хранит и ведет непрерывную работу по комплектованию. Услуги библиотеки, по мнению Жанетт Лэмбл, помогают пользователям в их исследованиях фондов Государственной библиотеки, баз данных и доступных во всем мире информационных ресурсов. Важная задача — сделать ресурсы полезными для научных исследовательских целей.

«Как архивная библиотека, миссия которой заключается в сборе и сохранении национального и мирового культурного наследия, Государственная библиотека и ее финансирующие организации придают большое значение защите и сохранению библиотечных фондов», — говорит Жанетт.<sup>45</sup>

Мы также поинтересовались у эксперта, какую пользу, по ее мнению, библиотеки несут обществу в Германии. Жанетт привела следующие положения: эти учреждения сохраняют, обслуживают и приумножают культурные ценности, обеспечивают доступность литературы в любой форме (рукописной, печатной, цифровой), создают комфортные условия для работы и учебы в пространстве города.

Посещаемость Берлинской государственной библиотеки, по словам Лэмбл, составляет более 1 млн посещений из примерно 50 000 зарегистрированных пользователей в год.

<sup>44</sup> См. приложение 1.

<sup>45</sup> См. приложение 3.



Отдельно стоит выделить позицию библиотеки по отношению к посетителям. «Мы здесь для всех, нет никаких формальных критериев исключения. Мы доступны в цифровом формате в любое время и из любого места. На территории библиотеки самостоятельно могут находиться все желающие в возрасте от 16 лет и старше», — сказала Жанетт Лэмбл.

В вопросе о том, по каким показателям оценивается эффективность просветительской деятельности библиотеки, эксперт привела такие понятия, как статистика использования книжного фонда, упоминания, сообщения прессы, социальные сети.

Из интервью с Алиной Богатковой, первым заместителем генерального директора Центральной универсальной библиотеки имени Н. А. Некрасова, можно выделить следующие интересные положения.

На вопрос о том, как строится просветительская деятельность в «Некрасовке», эксперт ответила: «В целом, нам кажется, просветительская деятельность, социокультурная, должна следовать за фондом библиотеки. Потому что основная функция библиотеки — все же библиотечная, и просветительская деятельность должна помогать раскрывать фонд. Быть в симбиозе и не противоречить основному фонду»<sup>46</sup>.

Таким образом, из вышеприведенного анализа видны различия в восприятии деятельности библиотек различными экспертами российской библиотечной сферы. В российском опыте наблюдается отношение к библиотеке как к обособленному, отчужденному, в каком-то смысле неприкосновенному учреждению, любые новшества и изменения в котором воспринимаются с негативом со стороны руководства, и если внедряются в деятельность учреждения, то с очень большими временными затратами. В европейском и в частности в финском опыте библиотеки воспринимаются как «верные друзья» каждого человека, органично вписанные в урбанистику и жизнь города. Они являются центрами притяжения сообществ, образуют поколения и поддерживают культуру чтения на достойном уровне. Отдельно стоит выделить отличающуюся от отечественной точку зрения в понимании функций библиотеки эксперта из Берлина. Жанетт Лэмбл, несмотря на очевидную строгую позицию о том, что библиотека в первую очередь обязана выполнять библиотечную функцию, рассказывает о множестве различных просветительских мероприятий, которые никогда не должны затмевать саму библиотеку и исказить традиционное представление о библиотеке как о «Храме знаний и науки». Библиотека, даже современная, в немецком обществе остается серьезным научным и авторитетным учреждением культуры.

## **VII. РЕКОМЕНДАЦИИ ПО УЛУЧШЕНИЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БИБЛИОТЕК**

Проанализировав актуальную ситуацию вокруг педагогического проектирования в библиотеках России, Финляндии и некоторых стран Европейского союза, мы можем выделить следующие рекомендации, потенциально способствующие развитию отечественных библиотек.

<sup>46</sup> См. приложение 4.

Во-первых, в связи с крайне неоднородным уровнем компетентности сотрудников библиотечной сферы рекомендуется улучшить, усилить работу по организации непрерывного образования библиотекарей, актуализировать программы профессионального развития, привести их содержание в соответствие с имеющимися потребностями. Рекомендуется повысить качество методических мероприятий, проводимых федеральными и областными библиотеками для сотрудников библиотек в регионах. В ходе программ профессионального развития и методических мероприятий рекомендуется больше внимания уделять просветительской деятельности библиотек и ознакомлению с ее лучшими отечественными и зарубежными практиками.

Во-вторых, по примеру библиотек Финляндии, в российских библиотеках рекомендуется организовать наиболее продуктивные формы взаимодействия с младшими школьниками по ознакомлению их с деятельностью учреждения и созданию у детей дружелюбного, открытого образа библиотеки, где всегда найдется место для каждого и где можно интересно и с пользой провести свободное время. Возможно также ежегодное проведение на всероссийском уровне акции, в ходе которой каждый школьник со второго года обучения будет получать читательский билет в библиотеку своего населенного пункта. Безусловно, такая акция должна сопровождаться насыщенной программой культурно-просветительских мероприятий в течение года, чтобы посещения библиотеки стали для школьников регулярными и желанными.

Еще одной возможной рекомендацией может служить улучшение имиджа профессии сотрудника библиотеки. Из-за общепринятого стереотипизированного представления о библиотеке и о библиотекаре в частности имидж самих библиотек значительно снижается, влияя таким образом на посещаемость и в конечном итоге на позицию библиотеки среди других учреждений культуры. Библиотеки могли бы проводить больше мероприятий, которые повышают престиж библиотеки в глазах местного сообщества, таким способом сокращая дистанцию между посетителем и библиотекой и развенчивая укоренившиеся стереотипы.

Отдельно руководству библиотек необходимо осмыслить, сформулировать миссию и цель своих учреждений, основываясь на том, что конкретная библиотека может предложить людям, чем она может быть полезна и как сделать этот продукт или услугу максимально доступной для каждого.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, библиотекам рекомендуется осуществлять просветительскую деятельность, предоставляя возможность для саморазвития и самореализации всем категориям населения. Несмотря на сложности, которые создают бюрократия и цензура, библиотеки остаются единственным бесплатным общедоступным учреждением культуры, которые не дискриминируют людей по социальному, национальному, гендерному или иному принципу.

Библиотека является современным многофункциональным центром, который призван оказывать полезные услуги обществу, таким образом содействуя развитию сфер культуры и образования, обеспечивая интеллектуальный отдых и возможности для получения населением разнообразной информации, доступ-

ной всем слоям населения. Библиотека несет в себе функции общественного образовательного центра, который, сохраняя традиционную составляющую, характерную для такого типа учреждений культуры, осваивает и внедряет в свою деятельность инновационные технологии. Это учреждение культуры непрерывно продолжает занимать одну из важнейших позиций в культурном поле и поддерживать сферу образования в стране.

Библиотеки пользуются высоким кредитом доверия у населения. Современные библиотеки играют роль «третьего места». Проводя активную просветительскую деятельность, библиотеки организуют различные разноплановые мероприятия: лекции, мастер-классы, кружковые объединения, концерты, воркшопы, научные столы, конференции, просмотры фильмов и т.д. Таким образом, эти учреждения становятся «третьим местом», в котором люди проводят интеллектуальный досуг и приобретают новые навыки, умения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека № 19 имени Ф. М. Достоевского. Официальный сайт. — URL: <https://dostoevskylib.ru/> (дата обращения: 20.04.2022).
2. В Финляндии пользование библиотекой — базовое право каждого человека [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kirjastot.fi/sites/default/files/matbank/service-for-everyone-public-libraries-in-finland-RU.pdf> (дата обращения: 20.04.2022).
3. Выставка в РГБМ «Что ты представляешь?» [Электронный ресурс]. — URL: [https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new\\_id=11427](https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new_id=11427) (дата обращения: 20.04.2022).
4. *Гениева Е. Ю.* Библиотека как центр межкультурной коммуникации. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. — 208 с.
5. *Гениева Е. Ю.* Библиотека. — 2006. — № 7. — С. 5–10.
6. *Гениева Е. Ю.* «Если книги украдут из библиотеки, я буду рада этому» // Официальный сайт Министерства искусства и культурной политики Ульяновской области, 2013. — URL: <http://ulmincult.ru/196/2/3014/4201/4424.html> (дата обращения: 28.08.2022).
7. *Гениева Е. Ю.* Почему Британский парламент провел специальные слушания, посвященные публичным библиотекам? Генеральный директор Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино. Выступление на Ежегодном совещании директоров федеральных и центральных региональных библиотек России 22–23 окт. 2013 г., РНБ, г. Санкт-Петербург.
8. Московский Достоевский [Электронный ресурс]. — URL: <http://dostoevskyfm.ru/> (дата обращения: 28.08.2022).
9. Научно-методический отдел Воронежской областной универсальной научной библиотеки имени И. С. Никитина разработал образовательный проект «Творческая кинолаборатория “ARTель”» [Электронный ресурс]. — URL: <https://vrnlib.ru/art-proekt-tvorcheskaya-kinolaboratoriya-artel/> (дата обращения: 18.04.2022).
10. «Новая роль библиотек в образовании» [Электронный ресурс]. — URL: <https://prokhorovfund.ru/projects/contest/detail/84/> (дата обращения: 18.04.2022).
11. Открытый доступ: Библиотеки за рубежом 2015: сборник / Всерос. гос. б-ка иностр. лит-ры имени М. И. Рудомино, Группа междунар. библиотековедения. — М. : Центр книги Рудомино, 2015. — 360 с.
12. Открытый доступ: Библиотеки за рубежом 2012: сборник / ред. Н. Ю. Золотова, С. В. Пушкова ; Всерос. гос. б-ка иностр. лит-ры имени М. И. Рудомино, Центр междунар. библиотековедения. — М. : Центр книги Рудомино, 2012. — 112 с.

13. Общедоступные библиотеки в странах Евросоюза [Электронный ресурс]. — URL: <http://metod.library.karelia.ru/files/546.pdf> (дата обращения: 18.04.2022).
14. «Полифония культур» [Электронный ресурс]. — URL: <http://belinkaluga.ru/полифония-культур/> (дата обращения: 18.04.2022).
15. Поливец А. А. «Библиотека как культурная институция в Финляндии и России: сравнительный анализ» // Культурология в теориях и практиках: К 30-летию кафедры культурологии МПГУ: Международная научно-практическая конференция, (г. Москва, 25–26 ноября 2021 г.). М. : Московский педагогический государственный университет, 2021.
16. Принципы и методы управления проектами в социально-культурной сфере [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-i-metody-upravleniya-proektami-v-sotsialno-kulturnou-sfere> (дата обращения: 18.04.2022).
17. Рейтинг стран мира по индексу уровня образования [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://gtmarket.ru/ratings/education-index> (дата обращения: 15.04.2022).
18. Стратегия государственной культурной политики [Электронный ресурс]. — URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (дата обращения: 15.04.2022).
19. ФГБУК «Российская государственная библиотека для молодежи» [Электронный ресурс]. — URL: <https://rgub.ru/> (дата обращения: 12.04.2022).
20. Число пользователей библиотек в России составило 41,7 млн человек — это много или мало? [Электронный ресурс]. — URL: <https://realnoevremya.ru/news/219211-chislo-polzovateley-bibliotek-v-rossii-sostavilo-417-mln-chelovek> (дата обращения: 18.04.2022).
21. Я (не) хочу взрослеть — Выставки [Электронный ресурс]. — URL: [https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new\\_id=12837](https://rgub.ru/schedule/exhibition/item.php?new_id=12837) (дата обращения: 20.04.2022).
22. Biblioteka.lv | Latvijas Bibliotēku Portāls [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).
23. Biblio Tøyen: a library just for kids. The library, in a deprived area of Oslo, Norway, is rewriting the rules for creating library and social meeting places — with the help of kids themselves [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).
24. Case: Entressen Library in Espoo [Электронный ресурс]. — URL: <https://modelprogrammer.slks.dk/en/cases/inspirational-cases/entressen-library-in-espoo/> (дата обращения: 23.04.2022).
25. Finland Has Some of the Best Public Libraries in the World and They Offer More Than Just Books [Электронный ресурс]. — URL: <https://mymodernmet.com/helsinki-finland-oodi-library-royalties/> (дата обращения: 15.04.2022).
26. Kalajoelle on perustettu taidelainaamo — palvelu on Suomen kirjastoissa vielä melko harvinainen [Электронный ресурс]. — URL: <https://yle.fi/uutiset/3-12020107> (дата обращения: 23.04.2022).
27. MODEL PROGRAMME FOR PUBLIC LIBRARIES [Электронный ресурс]. — URL: <https://modelprogrammer.slks.dk/en/cases/inspirational-cases/entressen-library-in-espoo/> (дата обращения: 23.04.2022).
28. Norway, is rewriting the rules for creating library and social meeting places — with the help of kids themselves [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).
29. Oodi: Helsinki Central Library. Helsinki Central Library Oodi serves visitors from the early hours till late in the evening seven days a week [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1566> (дата обращения: 23.04.2022).
30. Oodi is Helsinki's new Central Library [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.oodihelsinki.fi/en/> (дата обращения: 18.04.2022).
31. Oslo's new main library, Deichman Bjørvika [Электронный ресурс]. — URL: <https://deichman.no/> (дата обращения: 18.04.2022).

32. Public Libraries 2020: a project to promote European public libraries [Электронный ресурс]. — URL: <https://epale.ec.europa.eu/en/blog/public-libraries-2020-project-promote-european-public-libraries> (дата обращения: 18.04.2022).
33. The National Library of Latvia is all about people — with the user experience, openness, service quality and staff competence as its main priorities [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.designinglibraries.org.uk/index.asp?PageID=1516> (дата обращения: 25.04.2022).
34. The New York Public Library [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.nypl.org/> (дата обращения: 18.04.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Интервью с Анжелой Гордиюк (ВГБИЛ)

Анжела Гордиюк, культуролог, ведущий специалист Центра культурно-просветительских проектов Библиотеки иностранной литературы имени Рудомино.

1. Что современная библиотека вкладывает в понятие образовательная функция?

Библиотеки бывают разные, с разными стратегиями развития. Если говорить исходя из опыта нашей библиотеки, то для нас главная задача при осуществлении образовательной функции заключается в создании продукта, получая который, посетитель библиотеки беспрепятственно приобретает комплексный пул навыков и умений. То есть мы предоставляем комплексное, проверяемое и научное знание в форме методической программы, доступной для аудитории, на которую мы ориентируемся. Особенно важно при проектировании таких программ понимать, какие каналы коммуникации могут помочь довести программу для конкретной аудитории.

2. Что включает в себя просветительская деятельность в библиотеке?

Библиотека должна помогать людям расширять представление о мире. Два года назад в «Иностранке» проводились стратегические сессии, которые были призваны сформулировать, чем должна заниматься библиотека, какая у нее глобальная цель и глобальная миссия. Все это разрабатывалось в 2019 г. в условиях «допандемийного» времени. С учетом того, что в мире огромными темпами развиваются процессы цифровизации и в какой-то момент все книги, которые хранятся в библиотеке, можно будет прочитать в Интернете, в процессе стратегических сессий был разработан краткий, но емкий тезис — «мы помогаем человеку мыслить глобально».

Мне кажется, просветительская деятельность в библиотеке независимо от обстоятельств — это как раз про это, про что-то глобальное.

3. Что библиотеки несут обществу?

Отвечая на этот вопрос, я, наверно, не буду оригинальной и процитирую прекрасные слова одного из бывших директоров «Иностранки», Екатерины Юрьевны Гениевой, которая была в первых рядах среди тех, кто начал еще в 1990-е говорить о том, что библиотека — это в первую очередь культурный центр. Я бы хотела продолжить эту мысль и сказать, что библиотека еще и коммуникативный центр. То есть возможность синергии разных людей, разных знаний и опытов в одном месте, в пространстве физическом или в пространстве какого-то дискурса в определенном моменте — это и есть функция и смысл библиотеки. Найти книгу, найти знания, найти человека, получить общение, «подпитаться». Например, когда посетитель приходит в библиотеку, допустим на самое маленькое мероприятие, он должен «подпитаться» и уйти с чем-то большим, что было у него изначально и с чем он пришел.

Библиотека — это место, где должна сходитьсь человеческая энергия. Она должна улучшать человеческую повседневность. В определенном смысле можно сказать, что библиотека играет роль медиатора в процессе взаимодействия и коммуникации.

#### 4. Какова статистика посещаемости библиотеки?

Важно разделять период и события, встроенные в этот период. У нас глобально изменилась статистика с 2020 г. Если мы говорим про период до пандемии COVID-2019, то в среднем статистика была такая: библиотека делала 2000 мероприятий в год, ее посещало около 200 000 чел. в год и 3 млн удаленных пользователей. Сейчас надо говорить о том, что у нас сильно снизились показатели офлайн-посещаемости, но очень сильно выросли показатели онлайн-посещаемости. На данный момент мы проводим около 1500 мероприятий в год. Снизились показатели посещаемости фестивалей — одного из важнейших направлений просветительской деятельности библиотеки. Раньше фестивали посещали 2000–3000 человек в день, сегодня эта цифра, несмотря на отмененные пандемийные ограничения, равна 1000–1500 максимум. В целом даже когда мы ходим по залам библиотеки, мы видим, что людей стало гораздо меньше, так как большинство отвыкло от такого времяпрепровождения. Но на фоне этих цифр просмотры и посещения онлайн-мероприятий заметно выросли. Стоит также отметить, что мы расширили свою деятельность и появился активный интерес к библиотеке у людей из регионов и других стран. Раньше программа создавалась исключительно для московской аудитории, которая физически доходила до библиотеки. До локдауна наша команда не проводила онлайн-трансляций и не записывала мероприятия на видео.

Приведу пример расширения деятельности в онлайн. В 2021 г. мы с командой делали проект «Литературная гостиная», который посетили как минимум люди из 26 стран. Мы научились быть более доступными и удобными.

#### 5. Исходя из каких положений выстраивается просветительская деятельность библиотеки?

Если мы говорим о самом процессе, то в любом случае используются механизмы вовлечения. То есть проектная команда, занимающаяся просветительской деятельностью в библиотеке, должна быть максимально гибкой и делать разное в разных форматах. Например, необходимо всегда создавать что-то для очень широкой аудитории — это, как правило, люди, которым просто хочется провести досуг в легком формате и узнать для себя новое. Но при этом нельзя забывать про узкоспециализированные проекты для малых сообществ, людям из которых важно найти свое место и сопричастность к такого рода маленьким группам. Самый продуктивный маршрут — пытаться через интересные дифференцированные виды проектов получать обратную связь от разных аудиторий и по результатам анализа обратной связи все больше и больше вовлекать людей во взаимодействие с библиотекой.

Важным пунктом, из которого выстраивается просветительская деятельность «Иностранки», является ориентация на целевую аудиторию. Существует так называемая «концепция пирамиды», согласно которой нижняя часть, самая большая, — это широкая аудитория вовлечения. Для такой аудитории создаются большие фестивали с разнообразной программой. А дальше чем уже части

пирамиды, тем более узко сегментированные события. Так, наверху пирамиды оказываются специальные профессиональные события, например конференции, круглые столы, встречи с атташе по культуре разных стран, съезды сотрудников библиотек со всего мира, академические школы. Такие мероприятия имеют очень незначительный процент аудитории от общего числа посетителей, но при этом они являются главным отличием нашей библиотеки от других. Сейчас границы между уровнями все больше и больше размываются, и библиотека старается создавать как можно больше доступных для широкой публики мероприятий.

Кроме этого, наша команда всегда старается следить за общемировой библиотечной повесткой, за новыми проектами и способами организации досуга в библиотеках.

У нас была еще практика составления тематического календаря по месяцам. Каждый месяц мы привязывали к определенной социально значимой для общества и культуры теме и старались реализовать различные формы мероприятий, чтобы таким образом привлечь внимание и дополнительно осветить малоизвестные моменты.



### Интервью с Jeanette Lamble (Berlin State Library)

Berlin State Library, Prussian Cultural Heritage (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz).

Сотрудница отдела генерального директора Берлинской государственной библиотеки — Jeanette Lamble.

#### 1. What kind of educational activities are offered in the library?

The library is part of the infrastructure of education and science, therefore its entire range of services is also an educational offer. At the same time, there is an ongoing offer for our users:

- Series of events called “Wissenswerkstatt — Unser Schulungsangebot” (Knowledge Workshops — our training offers) with many events and workshops for the public, for example collective writing workshops (“Online-SchreibZeit! — Im Team Schreibroutine entwickeln.” — Online writing time! — Develop a writing routine in a team), workshop on how to do literary research, series of events called “Digitales Denklabor: “Critical Library Perspectives” (Digital Thinking Lab: Critical Library Perspectives) on the role and responsibility of libraries in distributing knowledge;
- currently, there’s lecture series on E. T. A. Hoffmann (famous German author from Romantic period) from April to July because of the 200th anniversary of his death (E. T. A. Hoffmann. Literatur, Künste und Wissenschaften in der Romantik. — E. T. A. Hoffmann. Literature, Arts and Sciences in Romanticism);
- lecture series “CrossAsia Talks” starting now until the end of 2023, about the history and growth of the library’s Asian collection + introducing future projects and ideas for the collection;
- lecture series “Die Materialität von Schriftlichkeit — Bibliothek und Forschung im Dialog” (The Materiality of Writing — Library and Research in Dialogue) in collaboration with several different universities/professors from Berlin;
- currently most of the events are happening online, not many events/lectures in person due to COVID regulations;
- personal online consultations with the library’s experts from many different fields;
- regular guided tours through the two library locations accessible for the public;
- Most recent exhibition is called “Liebe oder Last?! Baustelle Denkmal. Eine Ausstellung der Deutschen Stiftung Denkmalschutz” (Love or burden?! Building site monument. An exhibition by the German Foundation for the Protection of Historical Monuments);
- otherwise countless virtual exhibitions, easily accessible for everyone about many different topics all related to literature/history of books and libraries in some way (for example collections + exhibitions of historical manuscripts, exhibitions on different libraries around the world, on different historical events and some literary material related to it, many like an exhibition on Beethoven, one on how animals are depicted in literature over time, one on

exploring gender depictions, also found a virtual exhibition on collection of Russian artists' books).

## 2. What is the educational function of the library?

As the largest scientific universal library in Germany, the Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz (Berlin State Library — Prussian Cultural Heritage) is a central supplier of national and international literature.

More than 11 million volumes of printed material alone have accumulated since the library was founded in 1661. The collection comprises over 2.2 million additional printed works and other, often unique, materials in the special collections — these include western and oriental manuscripts, music autographs, estates and deposits, personal collections, maps, and historic newspapers. The library's collection also contains more than 10 million microforms and, in the picture library, over 12 million motifs. Furthermore, a constantly increasing number of databases and other electronic resources complement the collection. The quality of its collections and its diverse services characterize the special prestige of the library worldwide.

The Staatsbibliothek zu Berlin (SBB-PK) is part of the Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) (Prussian Cultural Heritage Foundation), which is funded by all the Länder (Federal States) and the Federal Government. The library's historic collections are closely related to the collections of other SPK institutions; they cover all specialist areas and are continually being expanded. For the modern collections, with emphasis on humanities and social sciences, scientifically relevant literature of various depths of content is acquired. The library continuously acquires and preserves literature from all periods, all countries, in all languages, as well as in every form. Moreover, the central task of the library is to index this literature and make it available.

The operation, maintenance, continued expansion and modernization of the buildings and locations, along with their stacks, reading rooms and offices facilitate the fulfillment of the library's national and international tasks. The wide range of the library staff's qualifications further assists in successfully carrying out these tasks.

The library's services are designed to assist users with their research in the holdings of the Staatsbibliothek, in databases, and in worldwide accessible information resources and to make them beneficial for their scientific research purposes.

The Staatsbibliothek keeps the largest part of its collection in closed stacks; therefore it is of great importance that the collection, which is unique in its composition, is comprehensively searchable and made readily available. Precise indexing of the holdings, their electronic catalog records and efficient user services guarantee that this is possible.

As an archive library with the mission to collect and preserve national and world cultural heritage, the Staatsbibliothek and its funding bodies attach great importance to the protection and preservation of the library's holdings. Selected items are kept under the best conservational conditions by means of modern vault and corresponding security technology. In technically well-equipped workshops, experts for book conservation and restoration ensure the preservation of cultural heritage.

## 3. What do libraries give/offer to German society?

- Preservation, maintenance and indexing of cultural assets;
- making literature available in any form (handwritten, printed, digital);
- good working conditions in a central location.

4. How many visitors does the library have?

Over 1 million visits by around 50,000 registered users.

5. What factors form the basis for educational work in the library? Is age a factor that is taken into account?

We are here for everyone; there are no formal exclusion criteria. We are digitally accessible at any time and from anywhere. On-site use for everyone aged 16 and older.

6. Are there any projects/events related to contemporary art?

No, this is a library.

7. How is the effectiveness/success of the library evaluated? Based on which factors?

Usage statistics, image, press reports, social media.

### Перевод на русский язык

1. Какие просветительские мероприятия предлагаются в библиотеке?

Библиотека является частью инфраструктуры образования и науки, поэтому весь спектр ее услуг также носит образовательный характер. В то же время для наших пользователей действует постоянное предложение различных массовых мероприятий:

- серия мероприятий под названием «Wissenswerkstatt — Unser Schulungsangebot» («Научные семинары — наши учебные предложения») со многими мероприятиями и семинарами для общественности, например семинары по коллективному письму («Online-SchreibZeit!» — «Время написания онлайн! — Разработайте программу написания в команде»), семинар о том, как проводить литературные исследования, серия мероприятий под названием «Лаборатория цифрового мышления: Критические библиотечные перспективы» о роли и ответственности библиотек в распространении знаний;
- в настоящее время с апреля по июль проводится цикл лекций об Э. Т. А. Гофмане (известном немецком писателе романтического периода) в связи с 200-летием со дня его смерти (Э. Т. А. Гофман. Литература, Искусство и искусство в романтике. — Э. Т. А. Гофман. Литература, искусство и наука в романтизме);
- серия лекций «CrossAsia Talks», начиная с сегодняшнего дня и до конца 2023 г., об истории и росте азиатской коллекции библиотеки + представление будущих проектов и идей для коллекции;
- серия лекций «Die Materialität von Schriftlichkeit — Bibliothek und — Forschung im Dialog» («Материальность письма — Библиотека в исследовательском диалоге») в сотрудничестве с несколькими различными университетами/профессорами из Берлина;
- в настоящее время большинство мероприятий проходит онлайн, не так много мероприятий/лекций офлайн из-за пандемийных правил;
- личные онлайн-консультации с экспертами библиотеки из самых разных областей;

- регулярные экскурсии с гидом по двум библиотекам, доступным для публики;
- самая последняя выставка называется «Liebe oder Last?! Denkmal auf der Baustelle. Eine Ausstellung der Deutschen Stiftung Denkmalschutz» («Любовь или бремя?! Памятник на строительной площадке. Выставка Немецкого фонда охраны исторических памятников»);
- бесчисленные виртуальные выставки, легко доступные для всех, посвященные множеству различных тем, так или иначе связанных с литературой/историей книг и библиотек (например, коллекции + выставки исторических рукописей, выставки в разных библиотеках по всему миру, посвященные различным историческим событиям и некоторым литературным материалам, связанным с этим, многим нравится выставка, посвященная Бетховену, выставка о том, как животные изображаются в литературе с течением времени, выставка, посвященная изучению гендерных изображений, а также виртуальная выставка, посвященная коллекции книг русских художников).

## 2. В чем заключается образовательная функция библиотеки?

Являясь крупнейшей научной универсальной библиотекой в Германии, Государственная библиотека Берлина является центральным поставщиком национальной и международной литературы.

Только с момента основания библиотеки в 1661 г. накопилось более 11 млн томов печатных материалов. Коллекция включает в себя более 2,2 млн дополнительных печатных работ и других, часто уникальных материалов в специальных коллекциях: к ним относятся западные и восточные рукописи, музыкальные издания, личные коллекции, карты и исторические газеты. Коллекция библиотеки также содержит более 10 млн малых единиц хранения, а в библиотеке изображений — более 12 млн картинок. Кроме того, коллекция дополняется постоянно растущим числом баз данных и других электронных ресурсов. Качество ее коллекций и разнообразие предоставляемых услуг характеризуют особый престиж библиотеки во всем мире.

Государственная библиотека Берлина (SBB-ПК) является частью Прусского фонда культурного наследия (SPK), который финансируется всеми землями (федеральными землями) и федеральным правительством. Исторические коллекции библиотеки тесно связаны с коллекциями других учреждений SPK: они охватывают все специализированные области и постоянно расширяются. Для современных коллекций, с акцентом на гуманитарные и социальные науки, приобретает научно значимая литература различной глубины содержания. Библиотека постоянно приобретает и сохраняет литературу всех периодов, всех стран, на всех языках, а также в любой форме. Более того, главная задача библиотеки — проиндексировать эту литературу и сделать ее доступной.

Эксплуатация, техническое обслуживание, постоянное расширение и модернизация зданий и помещений, а также их хранилищ, читальных залов и офисов способствуют выполнению национальных и международных задач библиотеки. Широкий спектр квалификаций сотрудников библиотеки еще больше способствует успешному выполнению этих задач.

Услуги библиотеки предназначены для того, чтобы помочь пользователям в их исследованиях в фондах Государственной библиотеки, в базах данных и в до-

ступных во всем мире информационных ресурсах и сделать ресурсы полезными для научных исследовательских целей.

Государственная библиотека хранит большую часть своей коллекции в закрытых хранилищах; поэтому очень важно, чтобы коллекция, уникальная по своему составу, была доступна для всестороннего поиска и была открыта для использования. Точная индексация фондов, их записи в электронном каталоге и эффективное обслуживание пользователей гарантируют такую возможность.

Как архивная библиотека, миссия которой заключается в сборе и сохранении национального и мирового культурного наследия, Государственная библиотека и ее финансирующие организации придают большое значение защите и сохранению библиотечных фондов. Отобранные предметы хранятся в наилучших условиях сохранности с помощью современного хранилища и соответствующих технологий безопасности. В технически хорошо оборудованных мастерских специалисты по сохранению и реставрации книг обеспечивают сохранение культурного наследия.

3. Что библиотеки дают/предлагают немецкому обществу?

- сохранение, обслуживание и индексация культурных ценностей;
- обеспечение доступности литературы в любой форме (рукописной, печатной, цифровой);
- комфортные условия для работы и учебы в пространстве города.

4. Какова посещаемость в библиотеке?

Более 1 млн посещений из примерно 50 000 зарегистрированных пользователей в год.

5. Какие факторы составляют основу образовательной деятельности в библиотеке? Является ли возраст фактором, который принимается во внимание?

Мы здесь для всех, нет никаких формальных критериев исключения. Мы доступны в цифровом формате в любое время и из любого места. На территории библиотеки могут находиться все желающие в возрасте от 16 лет и старше.

6. Существуют ли какие-либо проекты/мероприятия, связанные с современным искусством?

Нет, это библиотека.

7. Как оценивается эффективность/успех библиотеки? На основе каких факторов?

Статистика использования, упоминания, сообщения прессы, социальные сети.

### Интервью с Даниилом Левитесом

Даниил Германович Левитес, куратор просветительских проектов в сфере искусства в Российской государственной библиотеке для молодежи. Член ИСОМ.

#### 1. Что включает в себя просветительская деятельность библиотеки?

РГБМ имеет огромную просветительскую программу, проводит разнообразные мероприятия для читателей библиотеки, а также является методическим центром по работе с молодежью для профессионального сообщества, проводя лекции, обучая библиотечных сотрудников по направлению цифровизации библиотек, созданию комфортных условий в библиотеке, делая ее востребованной.

#### 2. Что библиотеки несут обществу?

Библиотека является неотъемлемой частью общего поля социокультурных учреждений страны. На сегодняшний день существует около 45 тысяч библиотек: национальные, федеральные, региональные и т. д. Свою функцию библиотека выполняет давно и качественно — это каталогизация, систематизация и передача знаний в разнообразных форматах.

РГБМ — это уникальная площадка, выстроенная по системам 4С, которые взяты из классической теории по маркетингу: Потребитель (Consumer); Стоимость (Cost); Коммуникация (Communication); Удобство (Convenience) и трансформировавшиеся по отношению к библиотекам: Самообразование, Самопознание, Самоидентификация, Самореализация.

Выполняя свою функцию, библиотеки постепенно становятся центром культурной жизни, расширяя свою деятельность, имея на своей территории разнообразные ресурсы, полезные пользователю.

#### 3. Какова статистика посещаемости библиотеки?

Российскую государственную библиотеку ежедневно посещают около 800 человек в день. Цифры изменяются в зависимости от времени года. Лето, конец декабря и первая половина января — мертвые сезоны, посещаемость составляет 400–500 человек. Во время сессии цифра поднимается до 1500 человек.

4. Расскажите про выставочное направление, которое вы реализуете в РГБМ. Как пришла идея, какие позитивные моменты/пользу для библиотечной сферы можно было бы выделить?

Выставочная деятельность в РГБМ — это только 3-й этап по интеграции современного искусства в пространство библиотеки.

1) Идея является моим персональным желанием привнести новое направление в РГБМ. Проанализировав библиотечный рынок, оказалось, что современное искусство не существует в библиотеках нашей страны, под современным искусством подразумевают период с 1900 г. (период русского авангарда) до сегодняшних дней. Приоритет в выставочной деятельности в других библиотеках отдается художникам-станковистам, пишущим картины в реалистичном направлении.

Поэтому моей первой задачей было создать открытый книжный фонд по современному искусству, который сегодня насчитывает более 1000 изданий от

25 организаций-дарителей, и фонд постепенно пополняется новыми изданиями. Данные книги были переданы в дар РГБМ, что показывает нам, как частные и государственные организации видят положительные стороны в сотрудничестве с РГБМ. В число дарителей вошли: Музей современного искусства Garage, Государственная Третьяковская галерея, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Фонд V-A-C, Государственный центр современного искусства, Аукционный дом PHILLIPS, Аукционный дом Christie's, Британская высшая школа дизайна, Центр современного искусства «Винзавод», Институт современного искусства «БАЗА», Институт современного искусства, Институт Strelka, Мультимедиа Арт Музей, Московский музей современного искусства, Премия Кандинского, Фонд поддержки современного искусства «Сфера», COSMOSCOW, Stella Art Foundation, Ruarts Foundation, галерея «Триумф», галерея XL, галерея Gary Tatintsian, галерея OVCHARENKO, галерея Alina Pinsky, The Art News Paper, художественный журнал «Диалог искусств».

Книги, стоящие в фондах библиотеки по современному искусству, расставлены по организациям-дарителям. Каждый отсек имеет свой QR-код, отсканировав который, можно более детально узнать о каждой организации, тем самым сформировать представление о художественном рынке России.

2) Вторым этапом является создание подкастов «Это надо видеть». 32 выпуска на сегодняшний день опубликованы. Героями подкастов стали директора музеев и галерей, кураторы и художники, арт-критики и т. д. В выпусках приняли участие: Владимир Потапов, Алиса Йоффе, Анастасия Омельченко, Антонио Джеуза, Александр Бланарь, Борис Ключников, Виктор Алимбиев, Хаим Сокол, Иван Антонов, Ирина Горлова, Мария Кравцова, Миша Мост, Ирина Саминская, Егор Кошелев, Илья Федотов-Федоров, Полина Канис, Александр Буренков, Дмитрий Гутов, Стас Шурипа, Ульяна Подкорытова, Ирина Корина, Ольга Кройтер, Алексей Новоселов, Игорь Самолет, Наталья Гомберг, Анна Трапкова, Елизавета Лихачёва, Алиса Прудникова, Виктор Мизиано, Сабина Чагина, Пьер-Кристиан Броше.

3) Третий этап — выставочная деятельность. У РГБМ есть свое выставочное классическое (белый куб) пространство. В нем проходят выставочные проекты — как персональные, так и коллективные.

Наблюдения показали и доказали, что библиотека не может быть конкурентной площадкой наравне с действующими коммерческими галереями, музеями и другими учреждениями, занимающимися визуальной культурой, но библиотека может являться стартовой площадкой для молодых художников, которыми впоследствии могут заинтересоваться галереи для дальнейшей продажи и встраивания данных художников в художественный рынок. Каждая выставка (положительностью 4–6 недель) подкрепляется образовательной программой: это может быть лекция, public talk, мастер-классы и т. д.

Выставка является стартовым мероприятием (триггером) к актуальной повестке, на которую работают все ранее описанные форматы.

Первой выставкой с современными художниками стал проект «Что ты представляешь?», на которой представлены работы четырех художников: Ильмиры Болотян, Ильи Федотова-Федорова, Данилы Ткаченко и Романа Мокрова.

Сегодня проходит коллективная выставка «Я (не) хочу взрослеть» до 15 июня 2022 г., в которой принимают участие 8 художников, пытающихся экстраполировать персональный опыт через художественный медиум.

4) Какая миссия у библиотеки РГБМ, что является ядром ее деятельности? Ядром миссии РГБМ является создание библиотеки, нужной людям.

### Интервью с Алиной Александровной Богатковой

Алина Александровна Богаткова, первый заместитель генерального директора Центральной универсальной библиотеки имени Н. А. Некрасова.

1. Что библиотека вкладывает в понятие «образовательная функция»?

В основном библиотеки в России образовательной деятельностью не занимаются совсем. Образовательной деятельностью занимаются в основном федеральные библиотеки, например такие, как Российская государственная библиотека. При этом нужно отметить, весь опыт образовательной деятельности библиотек, который я знаю, направлен на профессиональное сообщество. То есть это курсы повышения квалификации, переподготовки и т. д. для специалистов библиотечной сферы. Должно ли это так быть? Я думаю, конечно же, нет. Можно делать различные программы и для широкой аудитории, но все понимают, что со стороны бюрократии это довольно сложная процедура. У нашей команды в библиотеке уходит очень много сил на создание образовательных курсов. Кроме того, они все платные, так как законом регламентировано проведение таких программ только в коммерческом ключе.

2. Исходя из каких факторов ваша библиотека выстраивает просветительскую деятельность?

В целом нам кажется, просветительская деятельность, социокультурная, должна следовать за фондом библиотеки. Потому что основная функция библиотеки все же библиотечная, и просветительская деятельность должна помогать раскрывать фонд. Быть в симбиозе и не противоречить основному фонду. Наша библиотека универсальная, поэтому мероприятий, связанных с научными и техническими специальностями, мы не проводим. В библиотеке огромная программа просветительских мероприятий. Мы создаем множество лекций, клубов, кружков, мастер-классов для очень широкой аудитории. При проектировании мы учитываем целевую аудиторию. В силу характера нашего фонда целевая аудитория библиотеки — 18–35 лет.

Почти все мероприятия нашей библиотеки партнерские, и, более того, большая часть из них инициирована партнерами. Мы выступаем в роли продакшн и постпродакшн. Партнеры приходят к нам, потому что знают, что мы сможем собрать аудиторию.

3. Как бы вы описали концепцию библиотеки?

Когда мы формулировали концепцию, мы решили, что мероприятия в библиотеке должны рассказывать про книжки и привлекать внимание людей к фонду.

4. Что библиотеки несут обществу?

Зависит от того, какая библиотека. К сожалению, большинство библиотек ничего российскому обществу не несут. Библиотечное дело в России находится на очень низком уровне, по моему мнению. Часто, когда заходишь в региональные библиотеки, там очень неуютно находиться: фонд устаревший, столы странно расставлены, сотрудники неприветливы и т. д. Есть, конечно, исключения.



Например, Национальная библиотека Татарстана, в создании которой наша команда принимала участие.

Самое интересное, что в 2016 г. мы проводили исследование о пользе и востребованности библиотек и культуры чтения. Удивляют цифры: 6 % посещают библиотеки, но при этом 80 % сказали, что закрытие библиотек повлияет на их жизнь или жизнь их близких. У библиотек очень высокий кредит доверия населения. Люди любят читать, но библиотеки так плохо работают, что в них не ходят.

5. Какова статистика посещаемости библиотеки?

650–700 посещений в месяц и 50–70 мероприятий в месяц. И, конечно, мы выходим в онлайн с крупными партнерами. Например, программа «Библионочь — 2022» транслировалась через «ВКонтакте». Нас посмотрело около 100 тыс. человек.



*Научное издание*

**ДЕВЯТЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ  
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ  
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

*Сборник работ лауреатов*

Компьютерная верстка: *О. В. Ключенкова*

Российский научно-исследовательский  
институт культурного и природного  
наследия имени Д. С. Лихачёва  
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2  
E-mail: [info@heritage-institute.ru](mailto:info@heritage-institute.ru)