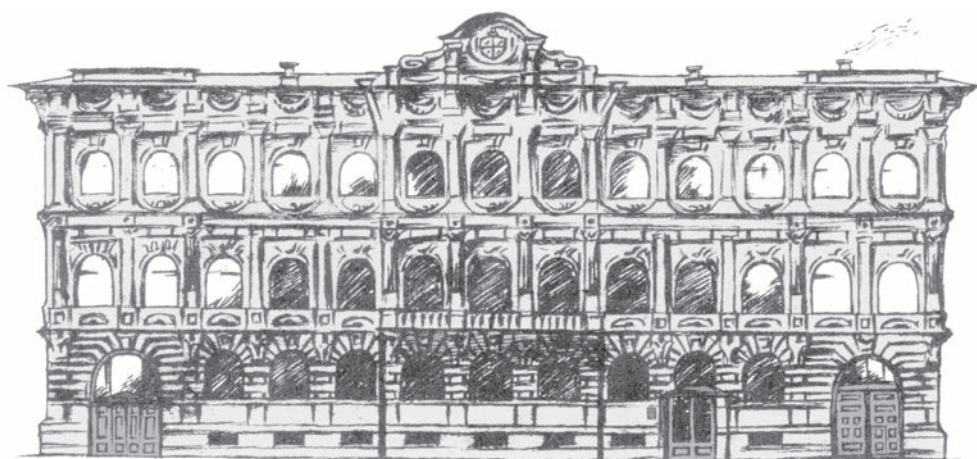


Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт истории искусств

ВРЕМЕННИК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА

№ 1–2 (16–17) / 2016



*Санкт-Петербург
2016*

ISSN 2221-8130

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Главный редактор — А. Л. Казин, доктор филос.

Редакционный совет:

Ж. В. Князева — доктор иск.
Г. В. Ковалевский — канд. иск.
Г. В. Копытова
А. В. Королев — канд. филос.
С. В. Кучепатова — зам. главного редактора
А. Б. Никаноров — канд. иск.
Г. В. Петрова — канд. иск.
А. В. Ромодин — канд. иск.
А. Ю. Ряпосов — канд. иск.
И. Д. Саблин — канд. иск.
Дж. Тайлор — PhD, редактор английских текстов
С. В. Хлыстунова — канд. иск.
И. А. Чудинова — канд. иск.
Д. А. Шумилин — канд. иск.

Консультативный совет:

П. А. Бубельников — народный артист России
Э. С. Кочергин — народный художник РСФСР, действительный член
Российской академии художеств
У. Моргенштерн — доктор, профессор Венского университета музыки
и исполнительских искусств (Вена, Австрия)
Э. Тарasti — доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)
В. В. Фокин — народный артист России, художественный руководитель
и директор Александринского театра
Ю. К. Чистов — доктор исторических наук, директор Музея антропологии
и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук

Редакция журнала не всегда разделяет точку зрения авторов.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
Рукописи авторам не возвращаются.

Возрастные ограничения: 12+

Содержание

Исследования

- Г. В. Скотникова.* «Византийский стиль» Казанского храма Новодевичьего монастыря в Петербурге в свете антропологической идеи 7
- О. В. Губарева.* Художественный язык иконописи
и современные медиа 23
- Д. А. Рыбакова.* Кручинина как героиня
русского театрального мифа 40
- Е. В. Булышева.* Две Катерины (Катерина А. Н. Островского
и Екатерина Ивановна Л. Н. Андреева) 47
- Л. С. Данилова.* Ф. А. Снеткова и А. К. Брошель играют Островского.... 55
- Ю. Е. Галанина.* В. Н. Соловьев — постановщик «Бесприданницы»
А. Н. Островского 62
- А. И. Андреев.* О происхождении термина «film noir»
в киноведении. Часть 1..... 82
- М. Г. Хрущёва.* Перечитывая научную классику. О монографии
М. А. Лобанова «Лесные кличи»:
Краткий экскурс по первой, теоретической части104

Обзоры, рецензии, хроники

- В. А. Гусак.* О кино, стиле и абстракции [Рецензия на: *Дрейер К. Т.*
О кино: Статьи и интервью / Перевод с датского.
М.: Новое издательство, 2016. 256 с.].....115
- А. Ю. Ряпосов.* Рецензия на: Камерный театр и его художники:
1914—1949 / Каталог-резюме из собрания Государственного
театрального музея имени А. А. Бахрушина.
М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 568 с. 2338 ил.120
- М. Л. Магидович.* Выставка Александра Райхштейна
и Нафтали Ракузина «Вокруг книги» в Музее А. Ахматовой
в Фонтанном доме124
- С. В. Кучепатова.* Конференция «Полевой сезон
фольклористов — 2015»134

Документы и материалы

- К. А. Филимонов.* Эпистолярные автографы А. К. Глазунова
в фонде Государственного института музыкального просвещения
в Центральном государственном архиве литературы
и искусства Санкт-Петербурга145

- Информация для авторов161

Contents

Research

- G. Skotnikova.* The 'Byzantine style' of the Church of the Kazan icon of the Mother of God for the Novodevichy convent of St Petersburg from an anthropological perspective 7
- O. Gubareva.* The artistic language of iconography and contemporary media 23
- D. Rybakova.* Kruchinina as the heroine of Russian theatrical myth 40
- E. Bulysheva.* Two Katerinas (A. N. Ostrovskii's Katerina and L. N. Andreev's Ekaterina Ivanovna)..... 47
- L. Danilova.* F. A. Snetkova and A. K. Broshel perform Ostrovskii..... 55
- J. Galanina.* Vladimir Soloviev's staging of Alexander Ostrovskii's 'Without a dowry' 62
- A. Andreev.* The origins of the term 'Film Noir' in film criticism. Part 1 82
- M. Khrushcheva.* Re-Reading academic classics. On the monograph by M. A. Lobanov 'Forest calls' (a brief digest on the first, theoretical part)104

Reviews and chronicles

- V. Gusak.* Film, Style and Abstraction: A review of: *Dreyer K. T. About Cinema: Articles and Interviews / Translation from Danish.* Moscow: Novoye izdatelstvo, 2016. 256 p.115
- A. Ryaposov.* A review of: Chamber theater and its artists: 1914–1949 / Catalog-resonance from the collection of the A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Moscow: A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 2014. 568 p. 2338 ill.120
- M. Maguidovitch.* Exhibition of Alexander Reichstein and Naftali Rakuzin 'Around the Book' at the Anna Akhmatova Museum124
- S. Kuchepatova.* Conference 'The Expeditionary Season of Folklorists – 2015'134

Documents and materials

- K. Filimonov.* The epistolary autographs of A. Glazunov in the fund of the State Institute of Musical Enlightenment in the Central State Archive of Literature and Art of St Petersburg145

ИССЛЕДОВАНИЯ

№ 1-2 / 2016

«Византийский стиль» Казанского храма Новодевичьего монастыря в Петербурге в свете антропологической идеи

СКОТНИКОВА ГАЛИНА ВИКТОРОВНА

*Доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

SKOTNIKOVA GALINA V.

*Doctor of Culturology, Professor, Leading Researcher, Russian Institute for the
History of the Arts (St Petersburg)*

E-mail: galina-skotnikov@mail.ru

Введение

Храм во имя Казанской иконы Божией Матери, возведенный в 1908—1912 годах в Воскресенском Новодевичьем монастыре Петербурга по проекту выдающегося архитектора В. А. Косякова¹, представляет собой уникальный образец «византийского стиля» в зодчестве России. Это церковно-архитектурная традиция Константинополя VI века, расцветшая на берегах Невы в начале XX века. Применение метода «археологического подобия»² позволило зодчему воспроизвести найденную византийскими архитекторами *совершенную* форму воплощения православного духовного архетипа, выражающего высший замысел о человеке, смысле его жизни, месте во Вселенной.

Через сто лет, в начале XXI столетия, благодаря трудам петербургских реставраторов наследие Юстиниана Великого, времени, когда церковное искусство глубже и строже, чем когда-либо созданное византийскими худож-

¹ В. А. Косяков спроектировал, построил и реконструировал более двадцати церквей и часовен.

² Метод «археологического подобия» — один из творческих методов «историзма» (художественного направления конца XVIII — первой половины XX века, связанного прежде всего с рождением «национального» направления в архитектуре и искусстве) наряду с «декоративным», «ложнорусским», «интуитивным», «композиционным», «стилизаторским» (см.: Савельев Ю. Р. Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века (на примере «византийского» и русского стилей): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09. СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет, 2006. С. 27).

никами, воплотило архетипы православной духовности¹, оказалось вновь «открытым», став в настоящее время творческим вызовом исследовательскому сознанию.

Новодевичий монастырь, расположенный вдоль одной из самых насыщенных транспортных магистралей Петербурга, словно град Китеж засиял золотыми куполами белокаменных церквей. Его Казанский храм, реставрировавшийся с 2002 по 2004 год и освященный в 2006 году², сделался главным местом поклонения реликвиям и святыням, привозимым на берега Невы.

Цель настоящей статьи двудеина. Она состоит в том, чтобы, во-первых, определить конкретный византийский архитектурный прообраз петербургского храма, во-вторых, вывить доминанту смыслового содержания, воплощенного в архитектурном решении его внутреннего пространства.

Как известно, древнерусская церковная архитектура изначально (в отличие от иконописи) обрела самобытные черты. Древнерусский храм невозможно спутать с византийским³. Следуя каноническим принципам, выработанным в Византии, беря за основу купол и крест как формообразующие элементы свода-стеновой системы, Древняя Русь никогда не шла по пути внешней подражательности византийской традиции. Глубина и искренность веры давали зодчим свободу в поиске конкретных форм, способов использования местных строительных материалов.

«Византийский стиль» в русской церковной архитектуре, то есть намеренное воспроизведение характерных черт и элементов, присущих храмовому зодчеству Византии, развивался в России с середины XIX века по начало XX века на основе *государственного заказа*, символизируя цивилизационные основы, самобытность ее культуры.

В Петербурге в «византийском стиле» Василием Антоновичем Косяковым (1862—1921) построены церковь Богородицы Милующей в Галерной гавани, подворье Киево-Печерской лавры на Васильевском острове (ныне подворье Введенской Оптиной пустыни), церковь Богоявления на Гутуевском острове, Свято-Никольский собор в Кронштадте и храм во имя Казанской иконы Божией Матери в Новодевичьем монастыре.

Морской собор в Кронштадте и Казанский храм Новодевичьего монастыря возведены на основе метода *археологического подобия*. При этом если вопрос о Святой Софии Константинопольской как прототипе Свято-Никольского собора Кронштадта очевиден, то относительно Казанского храма необходимы специальные уточнения. Этот храм, нередко привлекая внима-

¹ Попова О. С. Византийская духовность и стиль византийской живописи VI—XI вв. (Равенна и Киев) // Византийский временник. М., 1998. Т. 55 (80). С. 218.

² В начале XX века храм в силу разных причин не был освящен.

³ Алпатов М. В. Рублев и Византия // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 104.

ние искусствоведов, аксиоматически воспринимался как «реплика» Святой Софии.

«Византийский стиль» архитектуры Казанского храма Новодевичьего монастыря Петербурга может быть рассмотрен как: 1) символическое воплощение формообразующего принципа культуры России — «византийской симфонии», 2) антропологическое «монументальное богословие», дающее ощущение совершенства Вселенной, созданной и творимой для спасения души человека как высшей ценности бытия; 3) форма выражения «антропного принципа», предвосхищенного в русской философии Н. Н. Страховым (книга «Мир как целое»), открытого и развиваемого астрофизикой XX—XXI веков, согласно которому человек есть центр мира, «вершина природы, узел бытия». «Византийский ассист» выявляет взаимосвязь нескольких исследовательских сфер — философии культуры, искусствоведения, богословия, естествознания — на пути самопознания человека, его представлений о месте в истории культуры и во Вселенной.

Образ «до эпохи искусства»¹

Храм — «видимое посредство» для общения с Богом, путь для принятия благодати, «прочтение архитектурными формами Слова Божия»², то есть постижение замысла о мире и человеке в нем. Основное отличие церковного искусства от светского состоит в его каноничности и богословском понимании³.

Художественный мир православного Средневековья — не искусство в новоевропейском понимании: весь его образный строй имеет иную, *аскетическую*, а не эстетическую природу, ибо оно питается не земной, а горней Красотой. Если икона, по кн. Е. Н. Трубецкому, это «умозрение в красках», то богослужебное пение — «умозрение в звуках», а церковное зодчество — «умозрение в архитектурных формах»⁴. Следовательно, храмовое зодчество

¹ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-традиция, 2002. 748 с.

² Верховых Е. Ю. Канон в архитектуре православного храма // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 4. С. 30.

³ Кудрявцев М., Кудрявцева Т. Размышляя о церковной архитектуре // Журнал Московской Патриархии. 1990. № 5. С. 23.

⁴ Еще в 1867 году Ф. Пипер опубликовал книгу «Введение в монументальное богословие» (*Piper F. Einleitung in die monumentale. Theologie. Gotha: Verlag von Rud. Besser, 1867. 910 S.*). Хотя Пипер и «ограничился одним введением», однако именно в нем были заложены «солидные начала новой науки» (см.: Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб.: Сатисъ, 2006. 236 с.). Постигание смыслового наполнения искусства Средневековья стало для светской искусствоведческой науки непростой проблемой, решаемой многими поколениями исследователей (см.: Скотникова Г. В. Искусство Византии в новой образовательной парадигме // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 33. С. 104—108).

может быть рассмотрено, исходя из особенностей его церковно-художественной природы, как форма богословия, в частности *антропологического богословия*.

Вопрос о прототипе

В искусствоведческой литературе всегда упоминается внешнее сходство Казанского храма с собором Святой Софии Константинопольской¹. Например: «По своему внешнему виду она <церковь> напоминает храм Святой Софии в Константинополе, конечно, в значительно уменьшенном варианте». Здесь же говорится, что именно Святая София послужила прообразом и Морского собора в Кронштадте, и Казанского храма Новодевичьего монастыря².

Интересно, что храм Святых Сергия и Вакха (ил. 1) никогда не рассматривался как архитектурная модель петербургской Казанской церкви Новодевичьего монастыря (ил. 2). Вместе с тем очевидна идентичность внутренней архитектурной структуры обоих храмов. Это октагон с двухъярусным обходом и венком чередующихся ниш с их характерным ритмически меняющимся завершениями, в которых плоский люнет сменяется вогнутой конхой. В. А. Косяков не просто следует общему плану, а *скрупулезно воспроизводит отдельные элементы целого*. Вероятно, это объясняется тем, что зодчий не мог поступить иначе, видя в архитектуре византийского храма целостную законченность и совершенство воплощения духовного замысла, антропологической идеи Православия. Как известно, В. А. Косяков специально посещал Константинополь для изучения архитектуры византийского времени.

Напомню, что Святая София Константинопольская в плане представляет уникальный пример купольной базилики («купол Пантеона, водруженный на базилику Максенция», по выражению Н. И. Брунова³), являющую

¹ Кутейникова Н., Романова Е. Храм Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге. СПб.: Творческая мастерская, Б. г. 55 с.; Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Воскресенский Новодевичий монастырь. СПб.: Арт-Деко, 2007. 256 с.; Алдошина Н. С. Храм Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге: к вопросу о судьбе «византийского стиля» в культуре России // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 186. СПб.: СПбГУКИ, 2009. С. 9–16.

² Кутейникова Н. С. В. А. Косяков — выдающийся храмово-строитель России рубежа XIX—XX веков // Морской собор в Кронштадте / Сост. А. П. Шумский. М.: Воентехиниздат, 1998. С. 127–176.

³ Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. С. 417.



Ил. 1. Церковь Святых Сергия и Вакха (Кючук Айя София). Стамбул. VI век



Ил. 2. Церковь Казанской иконы Божией Матери. Воскресенский Новодевичий монастырь. Санкт-Петербург. 1908–1912

собой почти квадрат (примерно 70 на 77 м). Но Святую Софию иногда рассматривают и как совершенно особый тип храма¹.

Ассоциация близости внешнего облика двух юстиниановских храмов, вероятно, основана на *доминирующей роли плоского купола и неопределенности, невятности архитектурного оформления экстерьера*. Возможно, что свою роль в поствизантийском восприятии храма Святых Сергия и Вакха сыграло и его турецкое наименование — Кючук Айя София (Малая Святая София).

Что касается храма Святой Софии, то она представляет *редчайший в истории архитектуры пример* реализации зодчими принципа **осознанного отказа от внешнего благообразия**. Блестящее истолкование внешнего облика Святой Софии представлено В. В. Седовым. Приведем развернутую цитату из труда ученого: «Это один сложносшитый парус, надутый порывом ветра, парус, покрывающий и осеняющий интерьер, но почти никак формально не выявленный, не украшенный извне. Весь храм (в интерьере) — как бы единый купол (в оболочке прорезано множество проемов) — грандиозная и сложная метафора небесной сферы. <...> Извне эта структурная, геометрически просчитанная и выверенная оболочка выглядит как хаотическое нагромождение форм, как гигантская куча строительных материалов и конструктивных элементов, на вершине которой находится плоский купол на барабане, вовсе не снимающий впечатления аморфности и беспорядочности целого»².

Архитекторы оставили фасады Великой Церкви без всякой декоративной и, главное, тектонической обработки. «В Софии Константинопольской мы встречаемся с той крайней фазой архитектурной мысли, которая при создании сакрального пространства видит храм только изнутри, а его *оболочку рассматривает как материализованную метафору небес* (курсив мой. — Г. С.). Внешний облик храма — то, чего нет, потому что у небес нет обратной стороны, нет внешности, а только внутренность. Поэтому снаружи София — нечто фатально иномирное. Это инаковость не в отношении соседствующих зданий, не в отношении города — это инаковость в отношении всего *мира материальных форм* (курсив мой. — Г. С.), это форма, которой не может быть. И именно она, бесформенная пластика безобразной кучи, является выражением того, что внутри — мир, преображенный божественным присутствием»³.

В построенном раньше Святой Софии храме Святых Сергия и Вакха все внимание зодчих *также* сосредоточено на внутреннем пространстве. Его ассиметричные фасады, отсутствие какой бы то ни было их декорации, сильно сдвинутая в северном направлении трехгранная апсида, обширный прямо-

¹ Диль III. История византийской империи. М.: Гос. издательство иностранной литературы, 1948. С. 42.

² Седов В. В. Килисе Джамии: столичная архитектура Византии. М.: Индрик, 2008. С. 125–127.

³ Там же. С. 125–126.

угольный нартекс свидетельствуют о решаемой архитекторами задаче вписать здание церкви в уже застроенный участок.

Храм Сергия и Вакха соседствовал с дворцом Гормизды¹ (из дворца можно было попасть непосредственно на галерею второго этажа) и примыкавшей с севера церковью Петра и Павла (имеющей общую стену с храмом). Прокопий Кесарийский пишет: «1. Свою веру по отношению к апостолам Христа император показал следующим образом. Прежде всего, он выстроил храм Петра и Павла, не бывший прежде в Византии. Он был воздвигнут около императорского дворца, который в прежнее время назывался дворцом Гормизды. 2. Этот свой личный дом он сделал благодаря великолепию постройки таким, что он казался и действительно был достоин считаться царскими палатами; когда же он стал римским самодержцем, он соединил его с другими дворцовыми постройками. 3. Тут же выстроен и другой храм во имя славных святых Сергия и Вакха. Наискось к нему был пристроен другой храм. 4. Оба эти храма не обращены друг к другу фасадами, но стоят наискось друг к другу, соединенные между собою и взаимно похожие; у них общие входы, одинаково и все остальное, даже фундаменты, и ни тот ни другой не является ни лучше, ни хуже ни по красоте, ни по величине. 5. Одинаково каждый из них побеждает свет солнца блеском своих мраморов, одинаково оба они всюду насыщены изобилием золота и могут гордиться количеством приношений. В одном только они отличаются. 6. У них обоих во всю длину — у одного все идет прямыми линиями, у другого колонны по большей части стоят полукругом. 7. У них есть перед главным входом одна галерея, названная нартексом (сводчатая галерея, „тростник“) за свою длину. Общие у них и все пропилеи, и залы, и дверь, ведущая во внутренние помещения (месаулон), и их связанность с дворцом. 8. И настолько восхитительны оба эти храма, что совершенно очевидно они являются украшением как всего города, так в не меньшей степени и дворца»².

В настоящее время византийский храм Святых Сергия и Вакха превращен в мечеть. Внешне здание выглядит весьма непритязательно: плоский купол, поставленный на четко выраженный прямоугольник стен. Скорее всего, В. А. Косяков, посещая Константинополь, мог видеть сохранившейся с византийских времен только внутреннюю структуру храма. Перед зодчим сто-

¹ Дворец Гормизды некогда был построен для беглого персидского принца Ормизда. Здесь жил Юстиниан до коронации. Став императором и переехав в Большой дворец, Юстиниан использовал помещения перестроенного им дворца прежде всего в церковно-политических целях. Императрица Феодора поместила здесь около пятисот монахов-монофизитов, которых преследовал Юстиниан (см.: *Иванов С. А.* В поисках Константинополя. Путеводитель по византийскому Стамбулу и его окрестностям. М.: Вокруг света, 2011. С. 125—126; 245—246).

² *Прокопий Кесарийский.* О постройках. De aedificiis. Книга первая (перевод С. П. Кондратьева) // Вестник древней истории. 1939. № 4 (9). IV. URL: vostlit.info/Texts/rus/Prokop_3/text1.phtml (дата обращения: 14.07.2016).

яла задача самостоятельного оформления внешнего облика петербургского здания храма. Он решил ее с использованием стилистики модерна¹. В храме Казанской иконы Новодевичьего монастыря плавные очертания портала, широкий фриз над главным входом, расстекловка окон свидетельствуют о свободном творческом истоке; так же как и использование в украшении трех порталов рельефов, «вылепленных» из бетона, имитирующих резьбу по камню, декорирование барабанов центрального и малых куполов орнаментами и майоликой.

Оба византийских храма были построены почти одновременно. Святая София Константинопольская — в период с 532 по 537 год, храм Святых Сергия и Вакха — примерно в 527 году². Исследователями нередко высказывается предположение, что Анфимий Тралльский и Исидор Милетский были архитекторами не только Софийского собора, но и храма Сергия и Вакха. Невольно возникают яркие исторические параллели. Петербургские храмы также были воздвигнуты на протяжении одного и того же небольшого периода времени (1908—1913), их проекты и строительство осуществлено одним и тем же зодчим — В. А. Косяковым.

В «золотой век» Юстиниана Великого получила выражение главная архитектурная идея восточнохристианской Церкви — создание *совершенного центрического сооружения, перекрытого куполом*. Именно абсолютная центричность обоих храмов, Святых Сергия и Вакха и Святой Софии, дающая непередаваемое ощущение пребывания в вечности, и является основой *восприятия всецелой родственности (тождественности) их архитектуры*.

Храм Святой Софии был задуман и осуществлен как главный храм православного мира, всеобъемлющий символ Боговоплощения — символ Православия. Как пишет Г. К. Вагнер, архитектурный двойник Святой Софии «практически был не нужен»³, а В. М. Полевой восклицает: «...все достигнуто. Чего же искать больше, как не того, чтобы движение застыло на месте»⁴.

¹ В эволюции «византийского стиля» выделяются три этапа, отличающиеся собственным творческим методом. В 1850—1860-е годы архитектурные формы служили для «узнавания» византийской стилистики. Это был период накопления знаний и опыта. 1870—1890-е годы характеризуются стремлением архитекторов наиболее точно следовать византийским историческим образцам, нередко стать прямыми продолжателями традиции, оборвавшейся в середине XV века. В 1900—1910-е годы архитектор стремится не порывать с ощущением современности, стремясь органично соединить традицию и новизну. В это время активно применяются элементы модерна, что в течение предыдущего периода считалось абсолютно недопустимым.

² Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 94.

³ Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийская цивилизация в освещении российских ученых. 1947—1991. М.: НИЦ «Ладомир», ИВИ РАН, 1999. С. 96—132.

⁴ Полевой В. М. Искусство Греции: Средние века. М.: Искусство, 1972. С. 73.

Храм Святых Сергия и Вакха был построен Юстинианом Великим для помещения «честных глав» мучеников. Это был, прежде всего, мавзолей¹. Вместе с тем, как отмечает Г. С. Колпакова, храм Святых Сергия и Вакха является собой «первый дошедший до нас образец, соединяющий в себе три функциональных типа»²: мавзолей (реликварий, содержащий мощи святых), дворцовую церковь и конгрегационную (общинную) церковь.

Согласно преданию, Юстиниан дал обет почитания святых Сергия и Вакха и построить храм в благодарность за их молитвенную помощь. Память святых мучеников Сергия и Вакха (7 октября по ст. ст. / 20 октября по н. ст.) издревле чтится на всем христианском Востоке. Ежегодное празднование памяти святого Сергия известно с V века. По преданию, Сергий и Вакх принадлежали к служилой аристократии Рима, были высокопоставленными военачальниками: Сергий — примикарием (первым начальником), Вакх — секундаторием (вторым начальником) при императоре Максимиане³. Исповедуя Христа, оба приняли мученическую смерть.

Святые останки Сергия и Вакха хранились в разных городах в соответствии с местами их гибели: Вакх — в Варвалиссо⁴, Сергия — в Русафе⁵ (Сергиополь). В VI веке в Константинополе появилась *мощехранилища* с «нетленными и честными главами» святых мучеников⁶. Именно это обстоятельство, как пишет Г. С. Колпакова⁷, и явилось основой создания «оглавной»

¹ Отметим, что каменный храм во имя Казанской иконы Божией Матери, сооруженный В. А. Косяковым, являлся храмом-усыпальницей, как и предшествовавший ему деревянный храм XIX века. Под его полом были устроены двухъярусные склепы.

21 июня 2008 года в Воскресенском Новодевичьем монастыре состоялось торжественное открытие и освящение памятника В. А. Косякову у стен его творения. Архитектор был похоронен на кладбище монастыря, но могила оказалась утраченной. Установку монумента приурочили к 100-летию со дня закладки храма. Автором памятника стал в то время студент VI курса Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета Николай Кобцев. Памятник оформлен в виде гранитной стелы с мемориальным текстом. Василий Антонович Косяков в 1905 году был первым избранным ректором Института гражданских инженеров (ныне Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет — СПбГАСУ). Средства на сооружение памятника в его честь были пожертвованы сотрудниками и студентами СПбГАСУ, часть денег была выделена из бюджета университета.

² Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Т. 1. С. 94.

³ Максимиан (285—305) — август при главном императоре Диоклетиане (284—305) в установленной им тетрархии.

⁴ Варвалиссо — город в Месопотамии, на западной стороне от реки Евфрат.

⁵ Русафа (Розаф или Резаф) — город, расположенный на пути, ведущем из Пальмиры на север, к Евфрату. Торговый центр Сирии, куда на большую ежегодную ярмарку съезжалось множество народа. В память о святом мученике Сергии город был переименован в Сергиополь.

⁶ Нетленные главы святых хранились некоторое время в Константинополе, где их видели русские паломники — инок Антоний (1200) и Стефан Новгородец (ок. 1350).

⁷ Колпакова Г. С. Свв. Сергий и Вакх из собрания Порфирия Успенского. В поисках икононого образа // IV Грабаревские чтения. Древнерусское искусство: Доклады, сообщения, тезисы. М.: ВХНРЦ, 1999. С. 20.



*Ил. 3. Икона Святые Сергей и Вакх.
Из коллекции епископа Порфирия (Успенского). VI век*

композиции иконы «Святые Сергей Вакх» (ил. 3). Интересно обратиться к рассмотрению ее иконографического языка, поскольку в истории иконописи иконе принадлежит особое место.

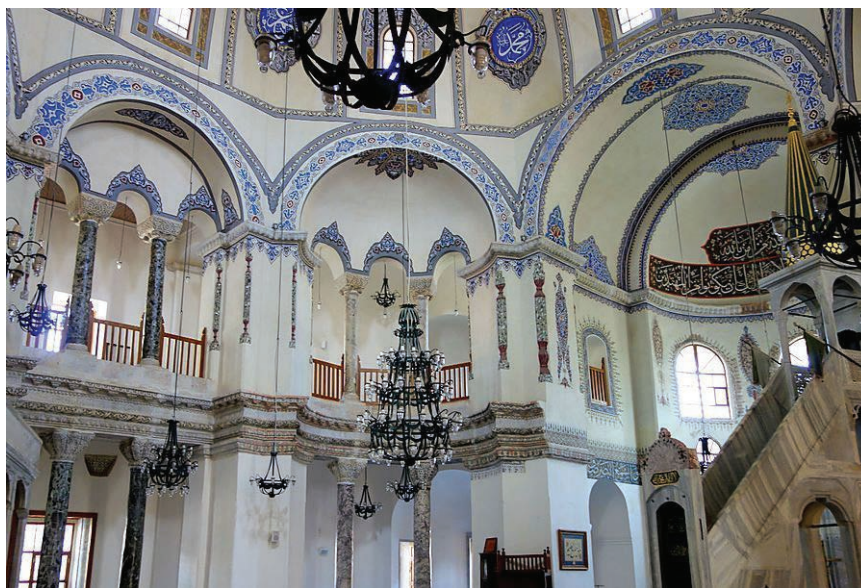
Эта икона, привезенная с Синае епископом Порфирием (Успенским) в 1850 году, — одна из наиболее известных ранних византийских икон, получила широкое научно-исследовательское освещение. Отмечая дискуссионность вопроса и о месте, и о времени ее создания (в искусствоведческой литературе икона датируется периодом с VI по IX век), Г. С. Колпакова предлагает убедительную версию, ограничивая время создания иконы концом VI века и связывая ее происхождение непосредственно с Константинополем¹.

Характерным иконографическим элементом иконы, атрибутом святых Сергия и Вакха, являются помещенные на шее у них «большие золотые гривны с тремя камнями, оправленными в золото (маниакии)»², представлявшие собой часть придворного наряда воинов. Особенно же характерный иконографический элемент — это жесты правых рук мучеников: они «положены на выступающую границу рамы иконы, как на полочку или на край кафедры». Фигуры существуют как будто «в закрытом пространстве типа невысокого ящика или ковчега, из глубины которого и „выступают“ Сергей и Вакх, „возлагая“ руки на границы своего таинственного вместилища-реликвария»³. Икона предстает как «список» с перенесенных в Константи-

¹ Колпакова Г. С. Свв. Сергей и Вакх из собрания Порфирия Успенского. С. 11–28.

² Там же. С. 12.

³ Там же. С. 12–13.



Ил. 4. Интерьер церкви Святых Сергия и Вакха. Стамбул. VI век

нополь «честных глав» святых мучеников Сергия и Вакха¹, как сакральное изображение, требующее ритуального почитания. Эта икона свидетельствует, что «рождается иконный канон, за которым огромное будущее»² (курсив мой. — Г. С.).

Обратимся вновь к архитектуре константинопольского храма Святых Сергия и Вакха (ил. 4, 6, 7). Его интерьер «создает ощущение безупречной гармонии и непередаваемого совершенства. Право, оказавшись внутри, просто невозможно заставить себя уйти»³. Такое же чувство охватывает и внутри петербургского храма во имя Казанской иконы Божией Матери в Воскресенском Новодевичьем монастыре (ил. 5).

Описать, проанализировать, какими архитектурными средствами достигается подобное ощущение, казалось бы, невозможно, и все же существует удивительно глубокое постижение духовного смысла языка архитектуры храма Святых Сергия и Вакха. Речь идет о вдохновенном, художественно-искусствоведческом истолковании, предложенном Галиной Сергеевной Колпако-

¹ В средневизантийское и поствизантийское время во многом под влиянием Крестовых походов получила распространение иконография парных конных святых воинов. Например, на выставке «Синай. Византия. Русь» (Эрмитаж, 2000) была представлена выносная двухсторонняя икона «Святые Сергий и Вакх» — «Богородица с Младенцем», написанная во второй половине XIII века.

² Колпакова Г. С. Свв. Сергий и Вакх из собрания Порфирия Успенского. С. 24.

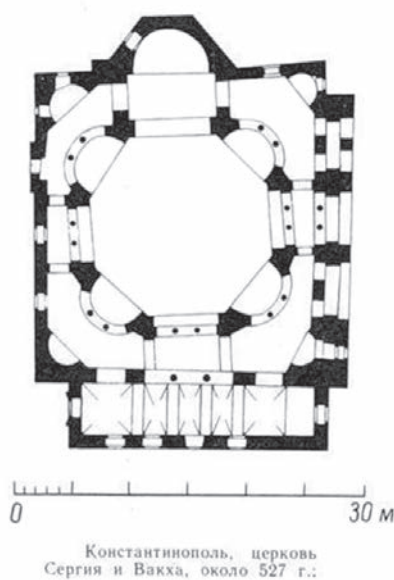
³ Иванов С. А. В поисках Константинополя. С. 244.



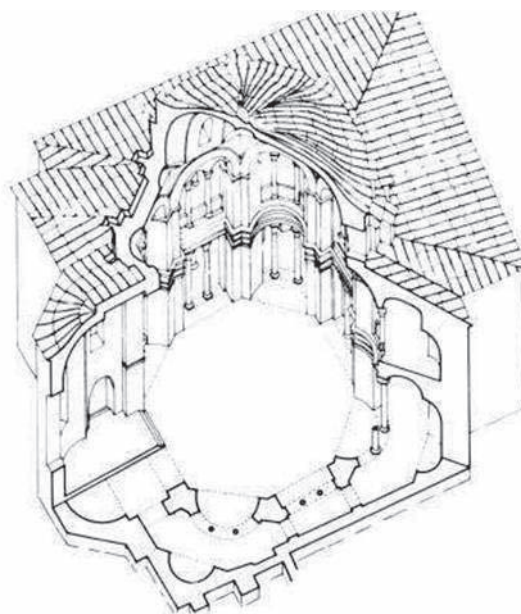
Ил. 5. Интерьер церкви Казанской иконы Божией Матери.
Воскресенский Новодевичий монастырь. Санкт-Петербург. 1908–1912

вой. Выделим основные моменты рассуждения. Исследователь говорит, что зрительно почти все архитектурные формы храма развивают форму круга или полукруга, создавая ощущение сквозного обрамления пространства, практически весь храм просматривается отовсюду. При этом материя воспринимается не как каменная масса, а как «легкая колеблющаяся завеса, чутко реагирующая на любое движение пространства». «Материальные формы нигде не выступают в своем неприкрытом обличье... практически исчезает материальное ощущение веса, стояния, реальной опоры, все выглядит перевернутым и нематериальным по природе»¹. Исследователь говорит о поразительном совершенстве, с которым воплощено чисто византийское чувство ритма, не только сложного, многообразного, но всегда построенного «на идее повторения, отражения бесконечно большого в бесконечно малом». Смысловой стержень ритмики — это постоянная фиксация системы взаимосвязей: космос — храм — человек (как микрокосм). «Ритм обретает бесконечность умножения, калейдоскопический эффект, ощущение сверхразумности и сверхсовершенства устройства, свойственного Божиим творениям... <...> ...все кружится, вращается, магически разрастается, ни на чем нельзя остановиться и „зацепиться“ взгляду. ...Человек воспринимает себя в этом пространстве как единственное твердое, материальное тело», осознавая себя «в контексте огромного мироздания, подчиненного лишь независимой от земных отношений воле Творца, не-

¹ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Т. 1. С. 94–98.



Ил. 6. План церкви Святых Сергия и Вакха. Стамбул. VI век



Ил. 7. Аксонометрия церкви Святых Сергия и Вакха. Стамбул. VI век

явной, таинственной для человека (курсив мой. — Г. С.). Красота этого мира ...воспринимаема, но при этом трансцендентна и непознаваема, как высшая красота, свойственная божеству». «Чувство красоты явственной и одновременно таинственно ускользающей, чувство непостижимого многообразия и недоступного совершенства мира, непрестанно создаваемого Божественной Премудростью»¹, было претворено в юстиниановской архитектуре. Впоследствии византийское зодчество станет символичнее, менее монументальным.

В архитектуре храма Святых Сергия и Вакха и в воспроизводящей его Казанской церкви воплощена **сущность православной духовности, раскрывающей центральное место человека в сотворенной и творимой Вселенной для благодатного спасения его бессмертной души.**

Средневековая архитектура и «антропный принцип» естествознания

Смысл средневекового церковного искусства Византии состоял в выражении вечных истин бытия человека, духовных законов, которыми управляется мир. Антропологическая идея наиболее глубоко была выражена в «зо-

¹ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Т. 1. С. 97–98.

лотой век» Юстиниана. Ее востребованность в начале XX века оказалась созвучной «антропному принципу» космологии, открытому в астрофизике в начале XX века, согласно которому Вселенная специально создана для человека. Суть дела достаточно проста. Известные физики Поль Дирак¹, Артур Эддингтон² и другие заметили, что мировые константы (постоянные: заряд и масса электрона, масса протона, постоянные гравитационного и электромагнитного взаимодействий, ядерных взаимодействий и др., численное значение которых получают из эксперимента) будто специально «подобранны» так, чтобы во Вселенной могли возникнуть условия, необходимые для существования живых организмов и человека. Так, например, весьма незначительное изменение отношения величин гравитационной и электромагнитной постоянной привело бы к тому, что Солнце нашего типа (определяющее приемлемые для жизни температурные условия на Земле) просто не могло бы существовать. При этом речь идет об отклонениях порядка *одной миллиардной* от известных мировых констант. А если бы отношение постоянных, определяющих сильные и слабые ядерные взаимодействия (здесь допускаются колебания в пределах одного процента) было бы другим, не могли бы возникнуть органические молекулы, составляющие материальный «носитель» жизни.

Хотя ученые спорят о точности оценок, важен сам факт «тонкой настройки» Вселенной на «волну жизни». Эта настройка проявляется на всех уровнях строения материи: от космического мегауровня до микроуровня. Возникает вопрос: кто или что выполняет роль «настройщика». В настоящее время действуют два подхода. «Слабый» антропный принцип утверждает, что сложные структуры образуются самопроизвольно, отражая внутренние свойства материи, и Жизнь — это великая галактическая случайность. «Сильный» антропный принцип строже. Согласно ему, Вселенная устроена так, что должны появиться не только живые существа, но и разумные существа, «наблюдатели». То есть «слабый» антропный принцип говорит о том, что человек возможен, а «сильный» — о том, что человек необходим Космосу! И научный выбор между двумя принципами сделать нельзя. По сути, здесь проявляются две различные философские позиции. В «слабом» — слегка завуалированный материализм. В «сильном» — то, что вернее назвать не идеализмом, а *духовным пониманием мира*. Но настоящий «смысл вещей» открывают не

¹ Дирак Поль (Paul Adrien Maurice Dirac; 1902—1984) — английский физик и математик, один из основателей квантовой механики, лауреат Нобелевской премии по физике 1933 года (совместно с Э. Шрёдингером).

² Эддингтон Артур (Arthur Stanley Eddington; 1882—1944) — английский астрофизик, директор обсерватории Кембриджского университета, иностранный чл.-кор. АН СССР (1923), президент Лондонского королевского астрономического общества (1921—1923), Лондонского физического общества (1930—1932), Международного астрономического общества (1938—1944).

только естественные науки. Во второй половине XIX века русской мыслитель Николай Николаевич Страхов (1828—1896), кстати естествознатель по образованию, в книге «Мир как целое» писал: «Человек — величайшая загадка и величайшее чудо мироздания. Природа стремится к нему как к своему пределу». По сути дела, философ сформулировал антропный принцип, открытый позднее астрофизикой.

«Сильный» антропный принцип подразумевает (но не доказывает) Бога как Творца Вселенной. Это обстоятельство не должно смущать. Как писал И. Кант, для человека существует три предмета познания: Бог, природа и сам человек. И, соответственно, три области знания: богословие, естествознание и философия. Выйдя из недр естествознания, антропный принцип оказался сегодня на стыке трех областей знания, и для его понимания необходим диалог ученых-естествознавцев, богословов, гуманитариев различного профиля (культурологов, философов, искусствоведов и др.).

Духовной доминантой художественно-архитектурного образа храма во имя Казанской иконы Божией Матери Новодевичьего монастыря Петербурга, воспроизводящего внутренний облик константинопольского храма Святых Сергия и Вакха, является воплощение ключевой богословской идеи центрального положения человека во Вселенной — личности, устремленной к благодатному преображению.

Смысл византийского художественного мира состоял в выражении вечных истин бытия человека. Антропология константинопольского зодчества VI века в начале XXI века оказалась созвучна «антропному принципу» астрофизики и вновь осознаваемому содержанию «византийского стиля» в архитектуре, символизирующему духовные архетипы культуры России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина Н. С. Храм Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге: к вопросу о судьбе «византийского стиля» в культуре России // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 186. СПб.: СПбГУКИ, 2009. С. 9—16.
2. Алпатов М. В. Рублев и Византия // Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967. Т. 1. С. 103—111.
3. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-традиция, 2002. 748 с.
4. Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры. Т. 2. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 544 с.
5. Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийская цивилизация в освещении российских ученых. 1947—1991. М.: НИЦ «Ладомир», ИВИ РАН, 1999. С. 96—132.
6. Верховых Е. Ю. Канон в архитектуре православного храма // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 4. С. 26—33.
7. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб.: Сатисъ, 2006. 236 с.
8. Диль Ш. История византийской империи. М.: Гос. издательство иностранной литературы, 1948. 159 с.

9. *Иванов С. А.* В поисках Константинополя. Путеводитель по византийскому Стамбулу и его окрестностям. М.: Вокруг света, 2011. 760 с.
10. *Исакова Е. В., Шкаровский М. В.* Воскресенский Новодевичий монастырь. СПб.: Арт-Деко, 2007. 256 с.
11. *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. 524 с.
12. *Колпакова Г. С.* Свв. Сергей и Вакх из собрания Порфирия Успенского. В поисках икононого образа // IV Грабаревские чтения. Древнерусское искусство: Доклады, сообщения, тезисы. М.: ВХНРЦ, 1999. С. 11–28.
13. *Кутейникова Н. С. В. А. Косяков* — выдающийся храмостроитель России рубежа XIX–XX веков // Морской собор в Кронштадте / Сост. А. П. Шумский. М.: Воентехиниздат, 1998. С. 127–176.
14. *Кутейникова Н., Романова Е.* Храм Казанской иконы Божией Матери Воскресенского Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге. СПб.: Творческая мастерская, Б. г. 55 с.
15. *Полевой В. М.* Искусство Греции: Средние века. М.: Искусство, 1972. 352 с.
16. *Попова О. С.* Византийская духовность и стиль византийской живописи VI–XI вв. (Равенна и Киев) // Византийский временник. М., 1998. Т. 55 (80). С. 216–221.
17. *Прокопий Кесарийский.* О постройках. De aedificiis. Книга первая (перевод С. П. Кондратьева) // Вестник древней истории. 1939. № 4 (9). IV. URL: vostlit.info/Texts/rus/Prokor_3/text1.phtml (дата обращения: 14.07.2016).
18. *Савельев Ю. Р.* Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века (на примере «византийского» и русского стилей): Автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09. СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет, 2006. 45 с.
19. *Седов В. В.* Килисе Джами: столичная архитектура Византии. М.: Индрик, 2008. 335 с.
20. *Скоттикова Г. В.* Искусство Византии в новой образовательной парадигме // Проблемы современной науки и образования. 2015. № 33. С. 104–108.
21. *Piper F.* Einleitung in die monumentale. Theologie. Gotha: Verlag von Rud. Besser, 1867. 910 S.

Аннотация

В статье рассмотрено архитектурное решение внутреннего пространства Казанского храма, возведенного в «византийском стиле» в Новодевичьем монастыре Петербурга. Анализ ведется сквозь призму выявления его смысловых доминант: богословской антропо-сотериологической идеи и естественно-научного антропного принципа. Показано, что прототипом петербургской церкви является константинопольский храм во имя святых Сергия и Вакха.

Summary

The article explores the architectural decisions behind the internal space for the Church for the Kazan Icon of the Mother of God. The architect Basil A. Kosiakov built this church according to the 'Byzantine style' for the Novodevichy Convent of St Petersburg. The author of this article seeks to identify the meanings of temple architecture by referring to the ideas of theological anthropology and, in the natural sciences, the notion of the 'anthropic principle'. The research demonstrates that the Church of Saints Sergius and Bacchus in Constantinople was a prototype for the Church of St Petersburg.

- ✓ **Ключевые слова:** русское церковное зодчество, «византийский стиль», архитектор В. А. Косяков, константинопольские прототипы храмов, «монументальное богословие», антропный принцип.
- ✓ **Key words:** Russian church architecture, 'Byzantine style', architect V. A. Kosiakov, Constantinople prototypes temples, anthropological 'monumental theology', anthropic principle.

УДК
75.046, 659

Художественный язык иконописи и современные медиа

ГУБАРЕВА ОКСАНА ВИТАЛЬЕВНА

*Кандидат культурологии, старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

GUBAREVA OKSANA V.

*PhD in Culturology, Senior Researcher, Russian Institute
for the History of the Art (St Petersburg)*

E-mail: oxania@list.ru

В одной из своих лекций в конце прошлого века Умберто Эко заметил: «Начинается разделение культур, существовавшее во времена Средневековья: между теми, кто способен был читать рукописи и, значит, критически осмыслять религиозные, философские и научные вопросы, и теми, кто воспитывался исключительно посредством образов в соборе — отобранных и обработанных их творцами. Тема для фантаста — будущий век, в котором пролетарское большинство пользуется только зрительной коммуникацией, а планируется эта коммуникация компьютерной литературной элитой»¹. Пророчество философа сбылось с поразительной быстротой. Современная массовая культура уже стала визуальной. Молодое поколение перестало читать и познает мир через картинки телевизоров и мониторов, подвергаясь когнитивным манипуляциям политических и бизнес-элит. Аудиовизуальный мир медиа стал местом создания и действенным каналом социального закрепления новых ценностей, культурных норм, правил поведения, превратился в основной способ формирования мировоззрения людей². При этом «теоретики СМИ высказывают прогностическую мысль о том, что значение визуальной коммуникации будет возрастать, поскольку визуальные средства позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие, причем это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы

¹ Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 18.06.2016).

² Орлова Н. В. Реклама в пространстве информационного общества: Дис. ... канд. филос. наук. 09.00.11. Саратов: Рос. гос. открытый технический университет путей сообщения, 2007. 135 с.

вливают не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека»¹.

Старшему, выросшему на литературе поколению это кажется едва ли не катастрофой. Бытует мнение, что возвращение к массовому чтению художественной литературы, развитие интеллекта — действенные способы оградить психику от манипуляций, выработать иммунитет к втягиванию через СМИ в искусственную реальность общества потребления. Но это очередная иллюзия этого общества. «Смысл — это эффект наложения прошлых образов на текущие образы в памяти, — писал Р. Арнхейм еще в 1969 году, — я уверен, что интеллектуальное знание само по себе не может влиять на характер визуального образа. Только образы могут влиять на образы»². И современная когнитивная наука давно подтвердила этот вывод. Кроме того, процесс визуализации культуры приобрел в настоящее время столь глобальные масштабы, что остался, на наш взгляд, единственный способ бороться за умы — развивать перцептивное мышление потребителей медиа, то есть пытаться участвовать в процессе в качестве «компьютерной литературной элиты». Массово на литературное образование опереться уже не удастся, особенно если посмотреть на все с исторической точки зрения — ведь можно заметить, что в происходящем есть своя диалектика и «нет ничего нового под солнцем».

Пока печатное слово не стало главным коммуникативным средством, культура в течение многих тысячелетий оставалась визуальной, то есть не только видимый окружающий мир, но и метафизические понятия осмыслялись через изображение. Это характерно для всех без исключения народов на определенном этапе развития. Сейчас культура всего лишь отрицает старое и возвращает нас к прошлому, но на следующем витке истории. Снова на первый план выдвигается перцептивный зрительный образ, и снова он играет первостепенную роль в формировании мифологической картины мира. Страшно не то, что литературная культура уступает первенство визуальной, а то, что оказалось в центре этой новой культуры. На ее вершину возведен не Творец как абсолют нравственного, интеллектуального и эстетического, а Вещь³. Именно Вещь теперь «делает осмысленным представление о пространстве как месте для вещи и о времени как свойстве вещи» в обществе потребления⁴.

¹ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира: структура, семиотика, каналы трансляции: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. 10.01.10. Воронеж: Воронежский гос. университет, 2010. С. 28.

² Арнхейм Р. Визуальное мышление // Хрестоматия по общей психологии. М.: Изд-во МГУ, 1981. С. 102.

³ Бодрийяр Ж. Система вещей. Москва: Рудомино, 2001 (*Jean Baudrillard. Le système des objets. Gallimard, 1991*). 223 с.

⁴ Топоров В. Н. Пространство и текст // Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 92.

В западной культурологии теория когнитивного моделирования общества потребления через визуальную рекламу начала активно создаваться уже с пятидесятих годов. Пионером был Маршалл Маклюэн¹. Работая в этом направлении, он сделал вывод, что до конца шестидесятих годов преобладал линейный способ восприятия и мышления, связанный со спецификой письменного текста вообще и печатного в частности. Однако в связи с развитием телевидения и электронных технологий ему на смену стал приходиться более глобальный способ восприятия — гиперцепция, ориентированная на образы, а не на тексты. Средства коммуникации являются технологическими продолжениями центральной нервной системы, утверждал М. Маклюэн, поэтому они диктуют законы развития человеческого восприятия. Вся история человечества — это смена ведущих средств коммуникации и, соответственно, смена одного типа восприятия на другой, который получает преимущественное развитие. Средства коммуникации определяют структуру знания, регулируют принципы восприятия пространства и времени, навязывая их как отдельной личности, так и обществу в целом. Для определения этих свойств электронных средств коммуникации М. Маклюэн ввел термин «медиа» (посредник). Сегодня медиа интерпретируются «не просто как средства массовой информации, а как целая среда, в которой производится, эстетизируются и транслируются культурные коды»². Именно с развитием медиа начала развиваться когнитивная наука: исследование механизмов воздействия аудиовизуальной среды на человека и способы использования этих механизмов финансируется элитами, заинтересованными в манипулировании сознанием масс.

В своей книге «Culture is Our Business», написанной в далеком 1951-м, М. Маклюэн говорил, что целью рекламы является выработка у человека ментальной привычки, которая поставит его в состояние зависимости от развлекательных мероприятий и других средств манипуляции сознанием. Нетрудно заметить, что с тех времен реклама и развлекательные мероприятия стали более агрессивно зрелищными. Неподвижная рекламная картинка получила развитие в пространстве и времени. Исследователь проблем зрительной коммуникации А. Бергер пишет: «Музыкальные клипы вобрали в себя экспериментаторство и жизненную энергетику коммерческой рекламы, доведя их до предела. Они производят, в свою очередь, громадное влияние на современную телевизионную рекламу, воздействуя на жизнь тинейджеров (и

¹ McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1965. 364 p.; Архангельская И. Б. Герберт Маршалл Маклюэн: от исследования литературы к теории медиа: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. 10.01.10. М.: Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова, 2009. 47 с.

² Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. С. 22.

других возрастных категорий), которые смотрят клипы»¹. Реклама во всех ее видах стоит в авангарде развития современной культуры, питаемая новыми открытиями в когнитивной науке, результаты которой используются в создании принуждения, а не условий для осознанных действий.

У нас в России проблемы развития визуальной культуры серьезно начали обсуждать сравнительно недавно и почти исключительно в критическом ключе. Вместо того чтобы принять происходящее как историческую неизбежность, наша интеллектуальная и духовная элита пытается остановить процесс, отдавая политикам и бизнесу право на управление им. В некоторых интеллигентных и православных семьях отказываются от телевизора, компьютера, Интернета, как будто можно полностью укрыться от мира. Реклама на улицах, одежде, в магазинах, транспорте, кино, мультфильмах, игрушках, всевозможные карнавалы и шоу неизменно играют свою воспитательную роль. И особую силу все это имеет именно у нас, в России.

«В новую электрическую эпоху информации отсталые страны обладают рядом специфических преимуществ над высокоразвитыми письменными и индустриализованными культурами. <...> Русским достаточно адаптировать свои традиции восточной иконы и построения образа к новым электрическим средствам коммуникации, чтобы быть агрессивно эффективными в современном мире информации, — замечал Маклюэн. — Идея Образа, которую с огромным трудом пришлось осваивать Мэдисон авеню, была единственной идеей, которой располагала русская пропаганда. Русские не проявили в своей пропаганде никакой изобретательности и работы воображения. Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно — строили образы»². Огромное значение визуального образа для русской культуры делает визуальную рекламу в нашей стране максимально эффективной. Но этот же фактор можно использовать и в обратном направлении, если поднять проблему визуального воспитания и обучать навыкам понимания, анализа и интерпретации того, что человек видит. Ведь зрительно неподготовленный человек тем более беззащитен перед воздействием грамотно созданного визуального посыла рекламы, если в его подсознании заложена культура эмоционального восприятия и доверия к зрительному образу.

Русская культура всегда развивалась по особому созерцательному пути, и в этом смысле, видимо, традиционно представляется для западного человека «отсталой». Мы даже христианство приняли, если верить «Повести временных лет», не посредством учения, а умозрительно. Посланцы св. Владимира

¹ Бергер А. Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. М.: Вильямс, 2005. С. 163.

² Маклюэн М. Понимание медиа. Часть II. Глава 32. Оружие. Война икон. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3561> (дата обращения: 21.12.2016).

вошли в константинопольский храм, увидели его красоту и поняли, что там Бог с людьми пребывает. Православное храмовое искусство никогда не было «Библией для неграмотных», как у католиков. А в русской культуре богословие в целом, в отличие от книжной Византии, получило большее развитие в образах, чем в книжности. Русский язык до сих пор хранит воспоминания о былой системе визуального познания мира. Мы говорим «посмотрим», имея в виду «подумаем», «не видел», подразумевая «не знаю». А наши поговорки всегда утверждают первенство зрения перед другими возможностями познания: «поживем — увидим», «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Даже свое мнение мы определяем как «точку зрения»... Русская история преподносит и яркие примеры визуального воздействия. Так, царь Петр I, при всей своей привязанности к Западу остававшийся русским человеком, занимаясь европеизацией страны, в первую очередь озабочился «сменой картинки». Одежды, бритые бороды, всепьянейшие соборы — все то, что сейчас кажется самодурством царя, на русской почве дало поразительно быстрый эффект. За несколько десятилетий Россия буквально преобразилась. Аналогичную ситуацию трудно представить, например, в Западной Европе. И все потому, что в России о серьезном кризисе визуальной культуры можно говорить только относительно литературного XIX века. На Западе же исчезновение культуры образа началось значительно раньше, в эпоху разделения культур, о котором говорит Умберто Эко, и ускорилось под воздействием Реформации.

Рекламная система везде опирается на средневековую культуру — время, когда формировались главные культурные коды и национальные ценностные ориентиры. Бизнес-элиты, выстраивая новый мир «обоженной» вещи, стремясь быть максимально эффективной в своих рекламных кампаниях, задействует не только ментальные стереотипы, но и более глубинные мифологические и архетипические структуры сознания. Мифологическая основа распознается в абсолютном большинстве рекламных текстов. Рекламный образ всегда направлен не на отражение реальности, а на ее интерпретацию, переосмысление и конструирование иного оптимально-идеального пространственно-временного континуума, который должен восприниматься как реальный. «По нашим наблюдениям, в пространственно-временной организации МРКМ (медийно-рекламная картина мира. — О. Г.) особую значимость приобретают космогонические мифы. Мифы о творении получают здесь новую интерпретацию как способы повествования о происхождении и освоении новой вещи, способной преобразовать некую неупорядоченность (хаос) в организованное пространство (космос)»¹. Для сокрытия агрессивных черт манипулятивной пропаганды в рекламе информацию часто погружают в «свою» этнокультурную реальность, в мир национальных констант,

¹ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 34–35.

который опирается на аллюзии «с уже состоявшимися артефактами духовной и материальной культуры своего народа»¹.

Для русской культуры важнейшей доминантой национального бытия является икона. Само слово «икона», широко употребляемое теперь в качестве англоязычной кальки для названия компьютерных значков и медийных лиц, в русском языке имеет такие коннотации, каких даже не предполагает англоязычный пользователь. Для русского человека это слово моментально наделяет сакральным значением все, для чего выступает означаемым. Безусловно, это понимают и активно используют творцы рекламы, вводя в обиход различные устойчивые идиомы, такие как «икона стиля», «икона российского кинематографа» и проч. В настоящее время появились исследования, в которых отмечается развитие этой темы в рекламе, называются все новые параллели между иконописным и рекламным образом. В них показано, что визуальные средства пропаганды широко используют многие художественные принципы иконы — образы и символы, символические понятия и пространства иконописного искусства. «Сегодня я пришел к выводу: икона — это не только взгляд Бога из мира вечности, когда мы можем встретиться с Ним взглядом, а еще и определенный информационный ключ к тому, что происходит здесь и сейчас. И по этим законам выстроено многое в современной культуре», — пишет один из наиболее известных современных иконописцев Павел Бусалаев².

Но не только нейролингвистические установки и художественные приемы, на которые обращают внимание исследователи, используются в рекламе. В первую очередь с иконописной культурой рекламный образ сближает строгая иерархическая структура, которая в рекламе, как и в иконе, представляется носителем гармонии, знаком упорядоченности бытия. Ритмическая гармонизация пространства и времени, которую выстраивает рекламный образ, — естественное состояние Бытия в христианской картине мира. Бог создал мир упорядоченным. Божественный Космос мыслится в русской средневековой культуре в таких категориях, как ритм, лад, чин, иерархия. Эти категории напрямую связаны с жизнедеятельными понятиями добра, красоты, света. Как главные блага жизни, они подаются в человеческий мир трансцендентными энергиями Бога, который есть источник абсолютной гармонии. Он и есть сама Жизнь, абсолютное Добро, Красота, Свет. Через изображение гармонии «концепт рекламной культуры „Потребление“ в рамках МРКМ сравнялся по своей значимости и ценности с главным концептом мировой культуры — концептом „Жизнь“»³.

¹ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 34–35.

² Бусалаев П. Черный ящик в красном углу // Ролан. 29.03.2004. URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=1001646> (дата обращения: 18.12.2016).

³ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 35.

Реальность без Вещи, населенная людьми, не имеющими вещей, не умеющими ими пользоваться, рисуется медиа как лишенная гармонии. В ней царит хаос — войны, нищета, разруха. Этот мир некрасив, зол, он грязен, в нем нет света. В противопоставлении ему рекламная картинка, выстроенная по правилам гармонической иерархии, воспринимается как носитель образа положительного «доброего» мира, к которому приобщены все причастники Вещи. Как и в иконе, в рекламной картинке мы видим приближенное лицо, часто это лицо медийной звезды (артиста или политика), которая впрямую в информационном пространстве именуется иконой. В отличие от американских рекламных образов, лицо русской рекламной звезды лишено движения и ярких эмоций. Оно настолько идеально, что перестает восприниматься как реальный человек. У медийной звезды есть свое «житие» — красивый светлый дом, наполненный вещами, и путь, который привел ее в этот обетованный рай (ср.: Христос есть Путь). В рекламе широко используется белый цвет, мир показан освещенным солнцем (ср.: светоносность икон). Да и само название медийных лиц «звездами» создает прямые ассоциации со свечением, светом и христианской (а также мусульманской и иудейской) символикой (рождественская звезда, звезды Богородицы, золото иконописных фонов, звезда и полумесяц, звезда Давида...).

В картине мира, который выстраивают рекламные СМИ, как и в религии, четко обозначена строгая вертикаль. Ею маркируются сакральные точки абсолютного «верха» и «низа», между которыми располагается пространственная шкала ценностей. Наверху вместо Бога стоит Вещь, вместо ада внизу — бедность и невозможность обладания Вещью. Шкала ценностей, ведущая от ада к Вещи, это одновременно и путь: ступени материального восхождения, которые нужно преодолеть, для того чтобы достичь права обладания вещным раем.

Ощущение устойчивости, одинаковой идеальности виртуального мира во всех рекламных образах понуждает воспринимать его более реальным, чем действительная жизнь. Философский дискурс постмодернизма заставляет человека задумываться о полиморфности и неустойчивости настоящего, о существовании ризомы реальностей, конституируемых каждым отдельным индивидом. Противопоставление настоящей жизни в рекламе и собственного неустойчивого состояния внутри своей реальности рождает, с одной стороны, социальную инертность и пессимизм (жизнь проходит мимо меня, живут же люди, везет же кому-то, это не про меня...), с другой — пустая энергичность, трата жизни на поиск пути к Вещи.

Вместе с западными рекламными образами в наши медиа широко вошли все религиозные символы, которые в коллективном бессознательном являются устранителями разрывов между верхом и низом, ассоциируются с жизнью и спасением. «Семиотический инвариант мировой вертикали может предстать в разных вариациях: камень, гора, башня, маяк, колонна, арка, лестни-

ца, храм, крест и т. п.»¹. Однако язык чистых символов — это язык западного искусства. Приятно сознавать, что творцы рекламных образов почти не используют самый действенный интеллектуальный прием русских икон, но мало известный западной живописи — метафорический сдвиг.

Современная когнитивная наука утверждает метафору как фундаментальную часть любой творческой, в том числе научной, мысли². Будучи иным способом выражения того, о чем можно сказать буквально, метафора выступает в качестве техники смыслообразования. Более того, человеческая способность к творчеству оказалась фундирована на способности сознания к метафорическому сдвигу, которым теперь объясняют состояние инсайта, «внезапного понимания», то есть «скачка внимания», приводящего к решению творческой задачи. «Видеть подобное — значит видеть одинаковое, несмотря на имеющиеся различия. Такое провидение подобного — это одновременно и мышление, и видение»³. В западноевропейской живописи применение визуальных метафор встречается как осознанный прием крайне редко. В качестве примера искусствоведы обычно приводят картину Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу» (ил. 1). Силуэты трех фигур охотников в левом нижнем углу повторяются в форме трех горных отрогов, расположенных по восходящей от них диагонали в правом верхнем углу. С одной стороны, этот ритмический повтор указывает на движение охотников, с другой — является их метафорической характеристикой (охотники — старые горы) с развернутым, что свойственно метафоре, семантическим полем. Но если использование метафоры у Брейгеля — это единичное гениальное прозрение художника, то в иконах подобные ритмические сопоставления-метафоры — обычны, поскольку искусство иконописи формировалось совершенно в другом культурном контексте.

Христианство — единственная религия, в основе которой лежит не учение, а живая совершенная личность Богочеловека Христа, явившего Собою миру всю полноту знания; понятия о таких категориях, как истина, любовь, красота, благо, совесть, нравственность и другие, человечество получило не из философских трактатов, а просто увидело. Слово воплотилось, и потому созерцание его стало высшим смыслом христианской жизни. Однако рационализм западной церкви превратил учение о боговидении в красивую аллегорию. Православная же церковь сделала созерцание центром своей ми-

¹ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 35.

² Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.; Баранов Г. Л. Научная метафора: моделью семиотический подход. В 2 ч. Ч. 2: Теория научной метафоры. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1993. 200 с.; Уфимцев Р. Хвост ящери. Метафизика метафоры. Калининград: Оттокар, 2010. С. 10; и др.

³ Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. С. 422.



*Ил. 1. Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. Доска, масло. 117 × 162 см.
Музей истории искусств, Вена. 1565*

стической жизни. Целью православного подвижничества стала не начитанность и образованность, а стяжание духовного зрения для созерцания Образа Божьего в тварном мире. Потому что увидеть Бога — значит его познать и в нем — получить совершенное знание. Этот новый зрительный понятийный уровень нашел свое претворение в искусстве иконописи. Но если в Византии, с ее богатым литературным прошлым, визуальный образ встал в один ряд с письменным словом, то на Руси сложилась совершенно иная ситуация.

До принятия христианства на Руси если и была какая-то письменность (как показывают отдельные исследования¹), она явно не носила вероучительного и сакрального характера. Русская языческая культура осознавала себя именно через зрительные образы. Поэтому и Образ Бога невидимого Русь познала непосредственно, минуя сложные логические построения. Она его просто увидела и, пораженная величием открывшейся ей Истины, «замол-

¹ Медынцева А. А. Начало письменности на Руси по археологическим данным // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международный съезд славистов (Киев, сентябрь 1983 г.). Доклады советской делегации / Редкол.: Л. А. Астафьева и др. М.: Наука, 1983. С. 87–88.

чала» на многие века. «С изумлением переходит историк из возбужденной и часто многоглаголивой Византии на Русь, тихую и молчаливую. И недоумевает, что это? Молчит ли она и безмолвствует в некоем раздумье, в потаенном богомыслии или в косности и лени духовной, в мечтаниях и полусне?»¹ Потаенное образное богомыслие, о котором размышляет Г. Флоровский, и есть феномен русской иконы.

Наиболее яркой художественной особенностью русской иконы, отличающей ее от всех мировых изобразительных традиций, является не графичность, и не статичность, и даже не обратная перспектива, а «послойность» и ритмичность изображения. Причем «послойность» не столько технико-технологическая, сколько композиционная. Когда-то Шарль Бодлер так описал идеальное произведение живописи: «Чтобы сохранить верность породившему ее образу, хорошая картина должна создаваться так же, как создается Вселенная. Подобно тому как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоническая картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает ее на ступень выше — к совершенству»². Бодлер ничего не знал об иконописи, но именно икона была той картиной мироздания, которая отвечала его идеалу.

Широкое использование возможностей послойного построения композиции и соединение слоев ритмическими визуальными повторами-метафорами — это свойство именно русской иконы. Византийские иконы больше строятся на античной композиционной динамике. Современный греческий иконописец Георгиос Кордис во всех своих выступлениях в России говорит о том, что в византийских иконах нет того, что писали о них Флоренский и Трубецкой, что все это надумано. И он прав: в большинстве сохранившихся греческих икон действительно мало того, на что обратили внимание русские богословы, а во фресках эталонного для нынешних греческих иконописцев афонского мастера XIV века Мануила Панселина и вовсе нет. В греческих иконах есть другие интересные композиционные приемы. Но для поставленных целей — визуального воспитания — они не столь значимы. Для нас важно акцентировать внимание на информационной сложности художественного языка икон, на сочетании в них эмоционально-чувственного и интеллектуального (в данном случае опуская духовно-возвышенную, анаagogическую их сторону). То есть обратиться к тому, что в контексте современных медиа может восприниматься как «общее».

Послойный принцип живописного строя русских икон близок и понятен современному перцептивному мышлению. Послойность — это ведь принцип

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия, 1936. Репринт. Paris: YMKA-Press, 1983. 600 с. (см. предисловие автора к репринту).

² Бодлер Ш. Салон 1859 года (см.: Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 197).

работы современного компьютера. Послойно работает Фотошоп и абсолютно все графические редакторы. Послойно делаются мультфильмы, компьютерные игры, интернет-сайты... Слойми воспринимается гипертекст современного медийного информационного пространства. С информационной точки зрения икону тоже можно представить как некий гипертекст, структура которого предполагает возможность свободного входа в него в любом его месте и произвольное странствие по его смысловым составляющим, потому что икону как книгу невозможно «прочитать» последовательно. Сравнивая икону с гипертекстом, можно сказать, что она тоже имеет множество понятийных уровней, интерпретационных стратегий, выстраивание которых субъективно (как субъективно любое гуманитарное исследование). Икона может рассматриваться начиная с любой смысловой точки и, как компьютерный гипертекст, имеет развитие вовне: ее смыслы находят продолжение в молящемся (зрителе), в других иконах (например, иконостаса), в архитектурной среде и т. д. и мистически соединяются со смыслами Божественных сфер. Но конечно, сравнивая икону с гипертекстом, ее нельзя *определить* как гипертекст. Икона не поддается структурному разбору, ее нельзя изобразить в виде схемы (например, как дерево сайта). Целостный образ иконы предопределен целостным метафорическим сознанием ее творцов, и он строится на основе взаимодействия целостных образов.

Оперирование целостными формами — еще один понятный для современного компьютерного пользователя принцип смыслообразования, связанный с послойной композицией, который можно обозначить как принцип гештальта. С немецкого языка слово «гештальт» переводится как «образ, фигура, форма». Под гештальтом понимают специфическую организацию частей, которая составляет определенное целое, зависящее от реципиента. Эксперименты гештальт-психологов показали, что человек в своем восприятии выбирает то, что ему важно и интересно. Человек не буквально воспринимает происходящее, а структурирует в своем сознании правила и навязывает их своему восприятию. Восприятие устроено таким образом, что значимая фигура выводится на первый план, все остальные объекты в этот момент сливаются и уходят в так называемый фон. Так же и в случае возможного двойственного прочтения образа: человек увидит тот, который для него более значим. Например, пространство между двумя нарисованными человеческими профилями может быть похоже на свечу в подсвечнике. Кто-то видит свечу, кто-то профили, а человек визуально развитый увидит и то, и другое, и символическую связь между ними. Это свойство человеческого восприятия используют для лечения различных депрессий, психологических и нервных расстройств. Выводы гештальтпсихологии широко использовались также при исследовании искусства учеными венской школы структурализма во главе с Г. Зедльмайром, в России достижениями гештальтпсихологии пользовался М. А. Алпатов при анализе икон. Двойные изображения на картинках в

качестве занимательных тестов во множестве распространены и в сегодняшнем Интернете. Интересно, что эти открытия о принципах восприятия, сделанные в начале XX века Куртом Левиным, были давным-давно известны русским иконописцам. Самый простой пример — «Троица» Андрея Рублева, где силуэт двух крайних ангелов можно увидеть в виде чаши, в которую погружен ангел по центру.

Другим важным свойством иконы, связанным с ее послойным построением, является ритмизация ее пространства. Ритм играет важнейшую роль в жизни человека, и вне ритма человек не может воспринимать окружающий его мир. Он ритмично дышит, ходит, слышит равномерные удары своего сердца, видит, как день сменяется ночью, а зима весной... В упорядоченности мира человек ощущает гармонию и покой, согласованность земной жизни с вечностью, всякий же ритмический сбой представляется ему болезненным и разрушительным. Этой размеренности подчинена и литургическая жизнь Церкви. Годовой богослужебный круг, Пасхалия, недельный круг, дневной, повторяемость молитв на Литургии, Иисусова молитва монаха, церковное пение... В этом общем хоре архитектура, иконопись и орнаментальное убранство храма занимают свое особое место. Ритмический шаг, где бы он ни был задан, должен повториться в храме везде. Естественный как дыхание, благодатный как молитва, он возводит человека к «простому совершенству Небесной Иерархии».

Если мы посмотрим на шедевры Дионисия или Рублева, то увидим, что ни одна из линий в их творениях не существует сама по себе. Линии бесконечно повторяются друг в друге, прямо или зеркально, создавая спокойный и размеренный ритм, словно музыку Божественных сфер. В иконах линия заставляет форму подчиняться ее ритмическому развитию, понуждая человека воспринимать ритмические повторы как нечто важное для всего образа, следить за ними и созерцать их. В шедеврах иконописи форма всегда «подстраивается» под ритмические симметрии. Симметрично перекликающиеся формы и есть основной способ рождения смыслов. Смыслы, полученные через такие сопоставления, воспринимаются глубже, как результат собственного мыслительного процесса. Ведь человек обретает их посредством прозрения (инсайта). Эмоциональное переживание открытия становится более ярким благодаря красоте созерцаемого образа. Самым распространенным примером рождения такого смысла может быть ритмическое сопоставление фигур Христа и Богородицы в богородичных иконах. Силуэт Христа прямо или зеркально всегда повторяется в фигуре Божией Матери. Это подобие дает возможность увидеть, что Богородица является совершенным образом Христа и что Христос воспринял Свою человеческую природу от Матери, что Церковь, которую символизирует Богородица, есть Тело Христово и что она наделена Его силой и т. д. Но все эти интеллектуальные богословские смыслы сосуществуют в иконах наряду с прекрасным художественным образом, раскрывающим красоту материнской любви, единство матери и ребенка.



*Ил. 2. Дионисий и мастерская. Уверение Фомы. Дерево, паволока, левкас, темпера.
85 × 54 × 3,7 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Около 1500*

В качестве развернутого примера послойного принципа композиции в иконах, рождения метафорических смыслов через повторение форм, возможность множественности интерпретаций образа через выстраивание различных гештальтов рассмотрим икону школы Дионисия «Уверение Фомы» (ил. 2) из собрания Русского музея в Петербурге.

При первом же взгляде на икону в ее композиции просматриваются три плана, которые мы условно называем «слоями». Самый дальний — это полукруглая стена и башня розового цвета, почти сливающиеся с золотым фоном. Второй слой — изображение апостолов. Первый — Иисус Христос на прямоугольном подножии и прикасающийся к нему апостол Фома. Эти слои настолько четки, что все изображение могло бы выглядеть как сдвижная картинка, если бы не аксонометрический разворот базилики, которая соединяет собой третий и второй слои, и стоящая в позе хиазма фигура Христа, объединяющая второй и первый слои композиции.

Внутри каждого слоя изображение согласовано и связано с центральными образами Христа и храма. В третьем слое стена и башня конструктивно соединены со зданием базилики, во втором слое апостолы тоже стоят вплотную

к храму и вместе с тем ритмически вторят фигуре Христа, интенсивный голубой цвет гиматия которого повторяется в их одеждах как дополнительный связующий знак. Слева голубой цвет виден на груди в хитоне Иоанна Богослова. Он как будто отвернулся от Христа, но в действительности повторяет наклон Его головы, и эта симметрия неразрывно соединяет образ Христа и его любимого ученика. Зеркально к Иоанну, как его отражение, стоит его брат, апостол Иаков. С другой стороны от храма — апостол Петр. Он чуть нагнулся вперед и повторяет наклон головы Спасителя. Его гиматий одинаковый с цветом храма, словно сливается с ним, подчеркивая единство Петра и церкви. Все апостолы согласованы между собой цветом, кроме Фомы. Единственным ярким цветовым акцентом, выбивающимся из всей охристо-зеленовато-голубой гаммы, является его красный плащ. Он привлекает взгляд к его фигуре и акцентирует внимание на неестественной позе, согнутой под руку Христа. Мы видим, что Фома написан как продолжение фигуры Спасителя, а точнее, Его Тела и образует с ним единую визуальную форму.

Слой иконы имеют и сквозные ритмы, еще более очевидные для зрителя. Полукруглая стенка третьего слоя повторяется в очертаниях стоящей перед ней группы апостолов и в согнутой фигуре Фомы. Образ башни справа можно увидеть как в очертании группы апостолов, так и отдельно в фигуре Петра. Ритмическое сопоставление здания базилики и Спасителя проработано иконописцем особенно подробно. Храм созвучен очертаниям фигуры Христа (изгибы крыши следуют движениям его рук и плеч), его пространственному развороту. Базилика написана близкой по цвету с телесной охрой, а крыша ее имеет тот же голубой цвет, что и гиматий. Этими сопоставлениями Дионисий визуализирует богословскую метафору «Церковь — Тело Христово».

Послойная последовательность выстраивает образ иконы от менее значимых к главному — соединению апостола Фомы со Христом (вспомним Бодлера!). Дальний слой — стена и башня вообще не имеют самостоятельного значения. Они служат для того, чтобы показать соединение апостолов с храмом и Христом и являются метафорическими характеристиками апостолов — каждого в отдельности, групп в целом, групп апостолов вместе с храмом. Словесно можно подобрать к ним следующие метафорические пары: «крепкая стена», «нерушимая стена», «неколебимый столп», «высокая башня», «храм с контрфорсом и звонницей»...

Рассмотрев и восприняв интеллектуально и эмоционально все основные соответствия, можно прийти к выводу, что на иконе метафорически изображена сцена причащения апостолов, кульминацией которой является причащение апостола Фомы на первом плане. Христос-Церковь стоит на прямоугольном подножии (знак престола), и все апостолы, кроме Фомы, соединяются с Ним в образе храма. Фома же непосредственно приобщается плоти и крови Христа и буквально становится частью его Тела. Образ его причастия особенно ярко осознается, если вспомнить текст Евангелия, в котором ни

разу не говорится о том, что Фома вкладывал пальцы в Христовы раны, то есть сюжетно поза апостола никак не оправдана. С эkkлeсиoлoгичeскoй тoчки зрения такое изображение более ёмко и глубоко по смыслу, чем прямое представление причащения апостолов. Здесь отражен и мистический аспект эkkлeсиoлoгии — мы видим Церковь как Тело Христово, и догматический — единство церковного собора вокруг Христа — Великого Архиерея и преемственность его священства апостолами. Понимание этой иконы и проникновение в ее глубинный смысл не ограничивается указанными здесь планами. Чем дольше вглядываешься в образ, тем больше всевозможных значений и связей можно найти, переходя от одного смысла к другому, как в гипертексте. Существенное значение в смыслообразовании имеет также цвет и система светов, но это отдельная большая тема, которую мы здесь не затрагиваем.

Конечно, не во всех русских иконах присутствует такой яркий «послойный» визуальный образ. У Дионисия он, пожалуй, наиболее интересен. Используя язык линий, иконописец рассчитывает на определенную визуальную развитость зрителя: художник творил в период наивысшего интеллектуального взлета русской духовной культуры. Но то, что было естественным когда-то, в наше время оказывается рафинированной способностью, которую, впрочем, при наличии желания и воли возможно развивать и в новых условиях визуальной культуры. На наш взгляд, навык чтения икон, поскольку именно на них как на замаскированный фундамент опирается рекламная культура, умение находить и осмысливать в их образах метафорические соответствия может оказаться существенным вкладом в визуальное образование, стать основой нового качественного скачка в русской духовной культуре, послужить развитию духовно-нравственного воспитания. Умение видеть визуальные метафоры, считывать символические коды должно дать мощный толчок для интеллектуального развития общества на основе принципов перцептивного мышления. Ведь «методика, обучающая прочтению образа, сейчас совершенно не развита. Режиссеры снимают хорошие фильмы, иконописцы пишут неплохие иконы, но мало людей, озабоченных тем, чтобы помочь людям, мозги которых препарированы современными массмедиа, прочесть эти образы»¹.

Любое значительное произведение искусства ритмично, метафорично, символично. Изучение каждого из визуальных искусств, принципов их понимания и интерпретации необходимо в обществе, где основная информация стала передаваться в виде образов. Но икона стоит в этом ряду особняком. Она единственная в своем роде, и опыт ее уникален. Ее художественный язык не остается только в области эстетического. Влияя на эмоционально-чувственную сферу восприятия, он также напрямую участвует в создании интеллектуального смысла. Икона — это исполненное ума художественное твор-

¹ Бусалаев П. Черный ящик в красном углу.

чество, изучение которого в наше время поможет осознанно интерпретировать рекламные образы, понять принципы их воздействия, увидеть, наконец, собственные культурные коды, которые столь искусно используются в медиаманипуляциях, обрести возможность свободного личностного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арихейм Р.* Визуальное мышление // Хрестоматия по общей психологии. М., Изд-во МГУ, 1981. С. 97–107.
2. *Архангельская И. Б.* Герберт Маршалл Маклюэн: от исследования литературы к теории медиа: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. 10.01.10. М.: Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова, 2009. 47 с.
3. *Баранов Г. Л.* Научная метафора: модельно семиотический подход. В 2 ч. Ч. 2: Теория научной метафоры. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1993. 200 с.
4. *Бергер А.* Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. М.: Вильямс, 2005. 288 с.
5. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 421 с.
6. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. Москва: Рудомино, 2001 (*Jean Baudrillard. Le système des objets.* Gallimard, 1991). 223 с.
7. *Бусалаев П.* Черный ящик в красном углу // Ролан. 29.03.2004. URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=1001646> (дата обращения: 18.12.2016).
8. *Ежова Е. Н.* Медиа-рекламная картина мира: структура, семиотика, каналы трансляции: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. 10.01.10. Воронеж: Воронежский гос. университет, 2010. 45 с.
9. *Кириллова Н. Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
10. *Маклюэн М.* Понимание медиа. Часть II. Глава 32. Оружие. Война икон. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3561> (дата обращения: 21.12.2016).
11. *Медьницев А. А.* Начало письменности на Руси по археологическим данным // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международный съезд славистов (Киев, сентябрь 1983 г.). Доклады советской делегации / Редкол.: Л. А. Астафьева и др. М.: Наука, 1983. С. 86–97.
12. *Орлова Н. В.* Реклама в пространстве информационного общества: Дис. ... канд. филос. наук. 09.00.11. Саратов: Рос. гос. открытый технический университет путей сообщения, 2007. 135 с.
13. *Рикёр П.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 416–434.
14. Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
15. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Исследования по этимологии и семантике. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 55–119.
16. *Уфимцев Р.* Хвост ящерицы. Метафизика метафоры. Калининград: Оттокар, 2010. 295 с.
17. *Флоровский Г.* Пути русского богословия, 1936. Репринт. Paris: YMKA-Press, 1983. 600 с.
18. *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 18.06.2016).
19. *McLuhun M.* Undestending Media: The Extensions of Man. *New York*: McGraw-Hill, 1965. 364 p.

Аннотация

Перемоделирование реальности в когнитивных пространствах современных медиа идет с использованием визуально-перцептивных принципов манипуляционного воздействия и культурных кодов национальных средневековых культур. Для русской культуры важнейшей доминантой национального бытия является икона, и принципы ее художественного строя присутствуют в большинстве рекламных образов. Поэтому изучение древнерусской иконописи актуально не только с духовно-исторических позиций, но и интеллектуально-эстетических, с целью воспитания визуальных навыков критического восприятия картины мира, навязываемой СМИ и рекламой.

Summary

The remodeling of reality in the cognitive spaces of modern media goes alongside the use of the visual and perceptual principles of handling influence and cultural codes of national medieval cultures. In Russian culture, the most important and dominant cultural code of national life is the icon, and the principles of its art system are present in the majority of contemporary images today. Therefore, the studying of Old Russian iconography is relevant not only from a spiritual and historical point of view, but also from an intellectual-esthetic one, because its purpose is to educate the visual skills of critical perception against a worldview shaped by the media and advertising.

- ✓ *Ключевые слова:* общество потребления, рекламный образ, русская икона, метафора, язык икон, Дионисий, «Уверение Фомы», визуальное воспитание.
- ✓ *Key words:* consumer society, advertising, Russian icon, metaphor, iconic language, Dionysius, 'Doubting Thomas', visual education.

Кручинина как героиня русского театрального мифа

УДК
792

РЫБАКОВА ДАРЬЯ АНАТОЛЬЕВНА

*Кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный
институт культуры (Санкт-Петербург)*

RYBAKOVA DARIA A.

*PhD (History of Arts), Senior Lecturer of the Department of Art History,
St Petersburg State Institute of Culture (St Petersburg)*

E-mail: d_alt@mail.ru

Спор о жанре этой пьесы ведется с момента первого знакомства с ней читателя и зрителя. Неверно было бы думать, что слово «мелодрама» стало ругательным только в советские времена. В одном из первых откликов на премьеру пьесы, прошедшую в Александринском театре 20 января 1884 года, А. С. Суворин с неохотой признавал пьесу «мелодрамой» и призывал не осуждать автора за избранный им жанр¹. С ним согласны и современные исследователи². Впрочем, все сходятся в том, что А. Н. Островский преобразовал мелодраматический сюжет, по выражению Б. Варнеке, «по затасканной мелодрамами канве вышил свои удивительные узоры»³.

Попробуем зафиксировать в отношении характера Отрадиной—Кручининой особенности как самой канвы, так и «вышитых» автором «узоров».

Во всех ситуациях Кручинина проявляет благородство характера, уравновешенность темперамента, трезвость, самообладание, достоинство, терпение, душевную открытость, чуткость. Несмотря на то что в разговоре с Дудукиным Кручинина признается в своей чрезмерной, болезненной эмоциональности: «я ведь странная женщина: чувство совершенно владеет мною, захватывает меня всю, и я часто дохожу до галлюцинаций... я не хочу лечиться, мне

¹ *Незнакомец [Суворин А. С.].* Театр и музыка. Новая пьеса А. Н. Островского // Новое время. 1884. № 2838. 22 янв. С. 3.

² *Вознесенская Т. И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. М.: Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова, 1997. С. 21; *Горфункель Е. И.* «Без вины виноватые». Поэтика сюжета // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Ред.-сост. Л. С. Данилова, Т. В. Москвина. СПб., 1998. С. 203.

³ *Варнеке Б. В.* Заметки об Островском: литературный обзор. Одесса: Экономическая тип., 1912. С. 23.

приятна моя болезнь»¹, в ее сценическом поведении конфликта между чувством и разумом (долгом) не возникает. Еще современники замечали, что «в характере Кручининой и во всем ее поведении от начала до конца пьесы нет ни одной отрицательной черты», это — «идеальная героиня»².

Среди героинь Островского Кручинина — развитие линии возвышенной героини, начатой образами Катерины Кабановой, Ларисы Огудаловой и Александры Негинной. Характерный для этих героинь конфликт с окружающим миром сглажен значительностью общественного положения Кручининой. Профессия Кручининой представлена автором как результат удачной самоидентификации героини; в отличие от Катерины и Ларисы, ей автор предоставил возможность воплощения возвышенной натуры не только в любви. Кручинина, как Катерина и Лариса, — незаурядная, цельная натура, не совершающая ничего неожиданного и непредсказуемого и способная предчувствовать судьбу. Однако, в отличие от прежних «высоких» героинь, включая и Негину, характер Кручининой не имеет ни развития, ни драматической цели; в соответствии с традицией мелодрамы, героине не свойственна саморефлексия. Благородство и цельность характера, абсолютная «положительность», безусловная вера в провидение, а главное — эпическая самодостаточность характеризуют Кручинину в качестве драматического персонажа.

Рассуждая на уровне теории литературы о взаимоотношениях характера и сюжета, Н. Д. Тamarченко разделяет «содержание» персонажа и его сюжетную функцию. Задача обретения тождества лица (характер) и поступка (элемент сюжета) в литературном персонаже проявляет одну из главнейших проблем, особенно принципиальную для XX века, — поиск человеком собственной идентичности. Наоборот, «тождество „содержания“ лица и его сюжетной функции (как правило, единственной)» характерно для архаических форм словесного творчества³. Тяготение к эпическим свойствам характера и сюжета вполне закономерно для мелодраматического жанра. Как утверждает автор работы о поэтике мелодрамы Т. И. Вознесенская, «смысловые мотивы, характерные для мелодрамы, обнаруживают тяготение ее к архаизму, к прочным этическим установлениям»⁴. Как всякий миф, мелодрама стремится к созданию «мира гармонии», то есть «правильного мира», стремление продемонстрировать который — идейная сущность мелодрамы.

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 5: Пьесы 1878—1884 / Подгот. текста и коммент. Е. И. Прохорова, ред. В. Я. Лакшина. М.: Искусство, 1975. С. 377.

² Варнеке Б. В. Заметки об Островском. С. 13.

³ Тamarченко Н. Д. Драма // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Academia, 2004. Т. 2. С. 252.

⁴ Вознесенская Т. И. Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. С. 17.

Очевидно, что в характере Кручининой присутствуют черты, характерные для мифологического персонажа. Это, во-первых, цельность и единство заданного характера, не занятого поиском собственной идентичности. Во-вторых, «идеальность» характера, ибо традиционные эпические жанры (например, эпопея) стремятся представить образец, который послужит примером для поведения слушателей. Сюжет мелодрамы также вполне укладывается в схему традиционного сюжета, характерного для эпопеи: потеря — поиск — обретение. По замечанию В. М. Жирмунского, для эпики характерны: предзнание, простой и ясный сюжет, основанный на легендарном или традиционном материале, тема, касающаяся универсальных человеческих проблем, выдающийся герой, обладающий особыми достоинствами¹.

Итак, перед нами вариация XIX века на тему эпического характера и эпического сюжета.

Параллельно сюжету с ребенком в пьесе «Без вины виноватые» развивается менее явный, но не менее значительный сюжет, который можно охарактеризовать как «идентификация актрисы».

Значимость этого сюжета очевидна уже по частоте употребления понятий: слова «актер», «актриса», «артист», «артистка» появляются в пьесе «Без вины виноватые» 54 раза, что значительно больше, чем в прежних пьесах об актерах (для сравнения, в «Лесе» и «Талантах» — 36 и 34 раза соответственно). Из 23 случаев употребления слов «артистка» и «актриса» в 20 понятие относятся к главной героине.

Семантический смысл понятий варьируется весьма значительно. В качестве нейтрального определения профессии соответствующие слова употребляются 19 раз. Остальные употребления отчетливо выявляют четыре точки зрения на понятие «актриса».

С точки зрения Коринкиной, актеры — это деловое, профессиональное сообщество, дающее положение, завидное «место», за которое нужно бороться и соперничать.

В репликах Шмаги образы театра и актеров получают ироническую трактовку. В то же время ирония автора здесь обращена на саму способность актера к самопознанию, на актерскую самоидентификацию.

Точка зрения Мурова, к которой, как это ни странно, присоединяется в своих мелодраматических метаниях и Незнамов, представляет актрису как обманщицу, профессиональную притворщицу, неспособную на искреннее чувство, но умеющую его убедительно имитировать.

А любитель театра Нил Стратоныч Дудукин утверждает, что артисты, непрактичные и беспомощные в обыкновенной земной жизни существа, на самом деле — творцы, способные «пробуждать» спящих обывателей и напоминать им о высшем, идеальном мире.

¹ См.: Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 384, 397.

Высказанные точки зрения подтверждаются и корректируются формой и способом участия героев в действии пьесы.

Демонстрация различных представлений об актрисе обрисовывает черты культурного облика служительницы Мельпомены. Однако сюжет «идентификации» актрисы этим не исчерпывается. Он развивается как посредством оценок явления со стороны, так и путем самооценки.

Для Кручининой не характерны ни возвышенная романтическая риторика, ни вообще какие бы то ни было рассуждения о смысле театра и актерства, однако ей свойственна саморефлексия, но в первую очередь по поводу собственной жизни, а не профессии. Кручинина отчетливо фокусирует внимание не на профессиональных (художественных, эстетических), а прежде всего на этических проблемах. Эту тему поддерживает и восторженный эстет Дудукин, оба они согласно переходят в разговоре от обсуждения игры актрисы к обсуждению обстоятельств ее жизни:

«Д у д у к и н. А как вы вчера играли! <...> ...чтоб верно представить положение, надо прочувствовать, пережить если не то самое, так хоть что-нибудь подобное.

К р у ч и н и н а. Ах, Нил Стратоныч, я столько пережила и перечувствовала, что для меня едва ли какое-нибудь драматическое положение будет новостью.

Д у д у к и н. Значит, лавры-то недешево достаются?

К р у ч и н и н а. Лавры-то потом, а сначала горе да слезы»¹.

Так вводится важнейшая для этой пьесы и вообще для концепции театра Островского тема: взаимосвязь жизненного опыта и сценического искусства, их взаимообусловленность и очевидное первенство жизни перед сценой.

В 1882 году в «Записке о театральных школах» Островский высказывает соображения о тех качествах, которыми должен обладать актер. «*Актером родиться нельзя... рождаются люди с теми или другими способностями... а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники*». Актером может стать тот, кто от природы получил «крепкую впечатлительность», тот, у кого «с самого раннего детства остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все наружные выражения почти каждого душевного состояния и движения»². Собственное искусство для актера — не забава, а «серьезное дело», «служение». «*Не вкусив горького, то есть... не положив упорного труда для изучения техники своего искусства, актер никогда не сможет «вкусить» «только сладкое, т. е. лавры и рукоплескания*»³.

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. С. 375.

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской. М.: Искусство, 1978. С. 147.

³ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 146.

Игра актера должна быть «верна» тому «идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов»¹.

«Слишком сильное воображение», способность легко отдаваться чувству, «горькие» переживания, предшествовавшие «лаврам», отношение к искусству как к серьезному делу и то, что игра актера способна напомнить об «идеальном мире», — все это напрямую относится к героине Островского Елене Ивановне Кручининой. По-Островскому, Кручинина именно такова, какой должна быть актриса, и, наоборот, воплощение понятия «актриса» — в Кручининой.

Таким образом, пьеса ведет не героиню-актрису к самоидентификации, а зрителя — к пониманию, что такое **актриса** вообще, к идентификации ее не в **литературе, а в реальности, в жизни**. В сущности, эта пьеса — художественное объяснение Островского на тему: какова должна быть актриса; можно сказать, миф драматурга об актрисе.

Критики-современники почти единогласно встретили пьесу равнодушно, и в рецензиях на спектакли как 1880-х, так и 1900-х годов часто вставал вопрос о том, почему роль Кручининой оказалась столь привлекательна для актрис. Действительно, Кручинину в разные времена играли Стрепетова, Федотова, Ермолова, Савина, Дузе, а также — Пашенная, Коонен, Тарасова. Актрисы выбирали Кручинину в качестве героини, как будто подтверждая собственное с ней сходство.

В 1884 году А. С. Суворин писал о схематичной, недостаточно отчетливой характеристике героини, вследствие чего «артистке многое приходится отгадывать, дополнять мимикой, придавать особенную выразительность какому-нибудь одному слову, одному выражению»². А Ю. Д. Беляев, задавшись тем же вопросом в 1910 году: «Пьеса как пьеса, на современный вкус даже мелодрама. Но у артистов, особенно у таких, как Дузе, в этом смысле есть какое-то „второе зрение“. Они иногда провидят в роли то, чего не заметит обыкновенный глаз... В одном я убежден: „Без вины виноватые“ понравились Дузе именно потому, что в них она могла хозяйничать по своему усмотрению и капризу»³.

Не только мелодраматическая ясность положения, где героиня неизменно вызывает сочувствие, но и очевидный схематизм характера, не «объемность», а «контурность», дающая возможность уточнить его, конкретизировать, наполнить и — «присвоить» или, говоря словами Ап. Григорьева, «на-

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 149.

² Незнакомец [Суворин А. С.]. Театр и музыка. Новая пьеса А. Н. Островского. С. 3.

³ Беляев Ю. Д. Театр и музыка. «Без вины виноватые» // Новое время. 1910. 9 окт. № 12 420. С. 13.

ложить клеймо своей собственной личности», — все это могло привлекать и привлекало актрис в Кручининой.

Последняя героиня-актриса Островского дает каждой исполнительнице возможность «хозяйничать» в этой схеме, наполнить ее собой, примерить на себя образ идеальной актрисы, проявить собственную «трагическую душу», превратить обыденную жизнь в возвышенную и воплотить миф автора и миф времени об актрисе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев Ю. Д.* Театр и музыка. «Без вины виноватые» // Новое время. 1910. 9 окт. № 12 420. С. 13.
2. *Варнеке Б. В.* Заметки об Островском: литературный обзор. Одесса: Экономическая тип., 1912. 94 с.
3. *Вознесенская Т. И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. М.: Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова, 1997. 24 с.
4. *Горфункель Е. И.* «Без вины виноватые». Поэтика сюжета // А. Н. Островский. Новые исследования: Сборник статей и сообщений / Ред.-сост. Л. С. Данилова, Т. В. Москвина. СПб., 1998. С. 199—219.
5. *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение: Курс лекций. М.: Едиториал УРСС, 2004. 464 с.
6. *Незнакомец [Суворин А. С.]*. Театр и музыка. Новая пьеса А. Н. Островского // Новое время. 1884. № 2838. 22 янв. С. 3.
7. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 5: Пьесы 1878—1884 / Подгот. текста и коммент. Е. И. Прохорова, ред. В. Я. Лакшина. М.: Искусство, 1975. 543 с.
8. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатской. М.: Искусство, 1978. 720 с.
9. *Тамарченко Н. Д.* Драма // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Academia, 2004. Т. 2. С. 252.

✓ *Ключевые слова:* А. Н. Островский, Кручинина, мелодрама, мелодраматический сюжет, миф, мифологический сюжет.

✓ *Key words:* A. N. Ostrovskii, Kruchinina, melodrama, melodramatic plot, myth, mythological plot.

Аннотация

В статье героиня и сюжет пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» рассматриваются как создание в рамках жанра мелодрамы авторского мифа об актрисе и театре. Традиционный мелодраматический сюжет «потеря — поиски — обретение» не ограничен сюжетом об узнавании по памятным предметам и обретении потерянного ребенка. Кручинина представлена в пьесе на фоне целого спектра высказываний (включая и самые негативные) разных персонажей о том, что есть актриса, и выступает натурой цельной, обладающей идеальным характером и нашедшей свою самоидентификацию в мире театра — мире идеальном, если относиться к театру как к серьезному миру. В статье показано, что очевидный схематизм характера Кручининой парадоксальным образом есть положительное, а не отрицательное качество героини пьесы, поскольку открывает простор для творчества исполнительницы роли Кручининой, дает ей возможность наполнить роль собой, проявить собственную трагическую душу и превратить обыденную жизнь в возвышенную.

Summary

In this article, the heroine and the plot of A. N. Ostrovskii's play 'Guilty without Guilt' is considered as the creation of the author's myth of the actress and the theatre within the genre of melodrama. Traditional melodramatic plot 'loss — search — finding' is not limited to the subject of recognising commemorative items or finding a missing child. In the play, Kruchinina plays the part of an actress. The image of Kruchinina is constructed by a range of statements (including quite negative ones) by various characters. They discuss what an actress is and how one should act, which fashions her self-identity in the world of theatre. The article illustrates that Kruchinina's obvious schematic nature is paradoxically a positive, and not negative, feature of her character. Her character allows space for the performer's improvisation in the role of Kruchinina, allows them to fill the role, reveal her tragic soul and turn everyday life into the sublime.

Две Катерины (Катерина А. Н. Островского и Екатерина Ивановна Л. Н. Андреева)

БУЛЫШЕВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

*Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры литературы
и искусства, Российский государственный институт сценических искусств
(Санкт-Петербург)*

BULYSHEVA ELENA V.

*PhD (History of Arts), Senior Lecturer in the Department of Literature and Art,
Russian State Institute of Performing Arts (St Petersburg)*

E-mail: bulysheva@yandex.ru

«Для нашего театра, каким он хочет и может только быть, *нет драм*. (Что это значит?) Это значит: взять всю драматическую литературу с первой написанной драмы до последнего водевиля Аверченко — и все единым махом бросить за борт *нашего корабля*» — данное заявление, представляющее собой парафразу известного призыва футуристов, было сделано Л. Н. Андреевым в 1913 году во втором «Письме о театре»¹. В этот всеобъемлющий список попадает и драматургия А. Н. Островского, которая, при своей «очаровательной сценичности», объявляется непригодной для современного театра и именуется «старой салопницей».

Однако, несмотря на декларативный разрыв с традицией, Андреев, драматург-новатор, автор «Катерины Ивановны», новой «панпсихической» драмы, обнаруживает глубокие связи с драматургом-классиком Островским, автором «Грозы». Две Катерины соединились в восприятии уже первых зрителей андреевской пьесы. Критик М. Н. Волконский писал: «Бывают сближения, которые невольно приходят на ум... Так и „Екатерина Ивановна“ Л. Андреева — соименница Катерины Островского из „Грозы“, и это совпадение — случайно оно или нет — является знаменательным: неужели непонятно, что в обеих пьесах этих выражен тот же вопящий протест и что Екатерина Ивановна в своих отношениях к людям не более виновата, чем Катерина в своей „преступной“ для Кабанихи любви к Борису? Так, для кого ясны нравственные муки Катерины, должен понять, что переживает Екатерина Ивановна. Другие нравы, другие положения, но внутренняя драма совершенно та же»².

¹ Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6: Рассказы; Повести; Дневник сатаны, роман 1916—1919; Пьесы, 1916; Статьи / Комментар. Ю. Н. Чирвы, В. Н. Чувакова. М.: Художественная литература, 1996. С. 536—537.

² Волконский М. Н. В защиту Катерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402—405.

Трудно сказать: эта соотнесенность с «Грозой» — результат сознательной авторской интенции или интуитивного творческого акта, о котором Андреев писал: «настоящий художник, как и грешник, никогда не должен ведать того, что творит»¹, распространяя данную формулу и на создателей Московского Художественного театра. Так или иначе, сближения усматриваются и на текстуальном уровне (о чем речь впереди), и на уровне историко-критического контекста — в предельной антитетичности критических мнений в оценке нравственного облика обеих героинь. Отдаленные друг от друга более чем на полвека, высказывания о них критиков демонстрируют колебания от безусловной апологии до безапелляционного осуждения. И хотя сейчас в Катерине Островского, независимо от многочисленных интерпретаций, мы видим отблеск добролюбовского «луча света», современники то восхищались ее «нравственной чистотой» (М. М. Достоевский)², то возмущались отсутствием в ней «сознания долга и нравственных обязанностей» (А. М. Пальховский)³, одни выражали свое «негодование» (Н. Ф. Павлов)⁴, другие склонялись перед «этой лучезарной сияющей личностью» (А. С. Гиероглифов)⁵. Так и в отношении андреевской героини современники разделились на суровых обвинителей (Ф. Батюшков, Ю. Соболев, Л. Гуревич) и убежденных защитников (Н. Эфрос, М. Н. Волконский, С. Глаголь). «Женщина, источающая похоть», «кокотка», «нимфоманка», с одной стороны, с другой — одна «из самых чистых женщин литературы» (В. И. Немирович-Данченко)⁶, образ, в котором выразилась «апология» женщины, «ее возвеличивание и прославление» (Н. Эфрос)⁷.

Эта полярность оценок словно отражает особый строй личности обеих героинь, не признающих нравственных компромиссов, соответствует способу их существования — на полюсах: или в гармоничном состоянии чистоты и духовной просветленности, или в сознании глубочайшей греховности и самоказни. Они из тех, кому грех «теплохладности» уж точно неведом.

Екатерина Ивановна — «танцующая женщина» — так неизменно называл ее автор. Доминантой внешнего облика героини оказывается ее своеобразная пластика, особое, неповторимое сочетание движений и жестов, напоми-

¹ Андреев Л. Н. Письма о театре. С. 523.

² Цит. по: Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике: Сборник / Сост., вступ. статья и примеч. И. Н. Сухих. Л.: ЛГУ, 1990. С. 150.

³ Там же. С. 29.

⁴ Там же. С. 67.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. С. 308.

⁷ Эфрос Н. «Екатерина Ивановна» (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1912. 20 дек. № 349. С. 3.

нающее танец. «Движения ее всегда неожиданны и похожи на взлет или прерванный танец» — гласит ремарка, сопровождающая первое появление Екатерины Ивановны во втором действии. И впоследствии автор акцентирует внимание то на движении ее рук, поднятых, «как для полета», или бессильно падающих, то на особой позе: «становится... вытянувшись, как для полета или падения в пропасть». Этот танец-полет отчетливо соотносим со знаменитым монологом Екатерины «Отчего люди не летают, как птицы?». Образ женщины-птицы, возникающий у Островского в монологе героини, а у Андреева выстроенный в ремарках, — знак исключительности, надмирности (или «неотмирности») героинь, полетности «души чистой, души женственной и легкой»¹. Очевидно, что этот смысл выражен и в имени: Катерина — вечно чистая (присно чистая), а «присная чистота есть свойство слишком небесное» (Павел Флоренский).

Опираясь на созданный Островским образ героини-птицы, Ю. Н. Чирва определил «главное противоречие исследуемой драматургом ситуации» следующим образом: «...дитя воли и любви, ощущающая себя птицей Катерина в клетке мертвящего быта города Калинова. <...> Птица должна либо захиреть и погибнуть, либо все равно вырваться из клетки, хотя бы и ценой собственной гибели»². Подобным образом можно выразить и драматическую коллизию пьесы Андреева, впрочем, автор сделал это сам: «...начало драмы заключается... в том, что пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями»³, — писал Андреев Вл. И. Немировичу-Данченко. И эта коллизия, соответственно, предполагает два варианта разрешения: научиться толкаться, действовать локтями, как все, или, сбившись с ритма, закружившись, упасть и погибнуть.

Можно подробно остановиться на вопросе о соотношении не только героинь, но и миров, заложницами которых они оказались и которым противостоят. Отмечу лишь, что между ними пропасть — временная, пространственная, социальная, но и близость — в «искажении духовной нормы человеческого бытия»⁴. И в этих мирах, будь то темный и дикий калиновский мир или внешне блестящий, но внутренне порочный, по сути языческий, мир петербургской интеллигенции начала XX века, человек, устремленный к «духовному солнцу», всегда чужой.

¹ Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2 / Отв. ред. М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 77.

² Чирва Ю. Н. Драма А. Н. Островского «Гроза» в литературном контексте «шестидесятых годов» XIX века // А. Н. Островский: Новые исследования: Сборник статей и сообщений. СПб. РИИИ, 1998. С. 47.

³ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / Публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра: Сборник статей и материалов. М.: ВТО, 1966. С. 287.

⁴ Шалимова Н. А. Русский мир А. Н. Островского. Ярославль: Издательство ЯГТУ, 2000. С. 171.

Катерина Островского религиозна. Ее вера — из детских снов, церковных служб, чудесных видений и молитв; она словно соткана из солнечных лучей, цветов, стихов и песен. Она — из родительского дома, где все пронизано теплыми, ласковыми токами любви.

Сознавая себя в любовной страсти к Борису отступницей от Бога и помня о гневном Господнем, Катерина не примет церковную догму, запрещающую молитву о самоубийцах, оживит жестокую религиозную мораль любовью и состраданием. Словно из глубины ее существа рождается слово о человеческом и Божьем милосердии: «Кто любит, тот будет молиться».

Екатерина Ивановна тоже религиозна и тоже родом из детства. В усадебном мире ее детства нет религиозных откровений, но есть и красота, и простор, и старые клены, и «золотые дали», и цветы, и звуки жалейки, и главное — человеческое тепло и любовь. И среди этой Божьей красоты душа открывается и любви, и Богу.

Екатерина Ивановна появляется в пьесе с именем Бога на устах (Бог в тот момент для нее заступник, спаситель. «Только Бог... для детей... только Бог спас», — то ли прокричит, то ли прорывает она, напуганная и потрясенная, стрелявшему в нее мужу). И уходя (в финале четвертого действия), она «неверными движениями крестит плачущую Лизу», благословляет детей и мужа: «Господь с тобою» — ее последние слова. Но для себя она ищет Бога не милосердного, а карающего.

Еще во втором действии свою месть — измену мужу она создавала как нравственное преступление, как подлость (то есть низость, низкодушие), себя казнила и ожидала суда над собой, потому и примирение ей казалось невозможным, и супружеская близость — недопустимой, и предложение мужа обо всем забыть — невероятным. В четвертом действии, окончательно запутавшись, потерявшись в холодном мире цинизма, лжи и нравственной глухоты, она не на милосердного Бога уповает, а карающего Пророка призывает. Не случайно в тексте возникают многочисленные аллюзии, отсылающие к пьесе О. Уайльда «Саломея» и, соответственно, к библейскому первоисточнику. В кульминационной сцене героиня возвысится до обличения и бунта, она взывает к Пророку, который, подобно евангельскому Иоанну (или уайльдовскому), способен громогласно и окончательно осудить этот мир человеческой подлости и ее самое, ставшую частью этого мира. Она ищет Божьей кары, Божьего возмездия, Божьей грозы. Той самой Божьей грозы, которая чудится Катерине в раскатах грома над Калиновом.

Екатерина Ивановна, в отличие от своей соименницы, оказавшись в среде внешне безупречных, но нравственно ничтожных людей, теряет цельность и красоту своей натуры. В первом действии главная героиня — невинная жертва ревнивых подозрений мужа, во втором — несчастная женщина с горьким опытом измены-мести, страдания и прощения, в третьем и четвертом — со-

временная Мессалина, жаждущая любви. Она изменяется. В ней появляются черты, заданные временем, модой, средой.

Ее облик в третьем — петербургском — действии некоторыми деталями внешности, манерой, неожиданными изломанными движениями и жестами напоминает портрет «декадентской мадонны» Зинаиды Гиппиус. По воспоминаниям современников, Гиппиус — «миловидная блондинка с постоянной „улыбкой Джоконды“ на устах, но неустанно позировавшая и кривлявшаяся. <...> Зиночка тогда позировала на женщину роковую и на какое-то „воплощение греха“ и была не прочь, чтобы сугубый ореол греховности горел вокруг ее чела...»¹. Но если Гиппиус «настоящая декадентка тех замечательных дней, не выдуманная, плоть от плоти эпохи»², то Екатерина Ивановна лишь бледная копия, говоря словами классика, «чужих причуд истолкованье», «уж не пародия ли...»? К слову сказать, этот полусознательно созданный героиней образ и казался Немировичу-Данченко пародией, кривляньем и подражанием «надоевшим модернистским»³, за что и упрекал он Андреева, тогда как «декадентский» образ Екатерины Ивановны — часть авторского замысла. Она, как скажет Андреев, действительно «кривляка и пренесчастливая»⁴. Она словно старается исполнить роль, ей не свойственную, не соответствующую ее душевному складу. Она сама с собой в разладе, растеряна и понять не может, как из женщины-недотроги превратилась в женщину-вакханку, как запрет на близость с мужем сменился «красным кошмаром» их ночей?

Автор найдет ответ: все дело в эстетических и нравственных установках общества — какой хотят видеть женщину, какие ее качества возвышаются, прославляются, поэтизируются. Она, может быть, бессознательно откликается на этот призыв времени — и вот на наших глазах из жены и матери превращается в распутницу. Так звучит у Андреева тема искажения человеческого естества в лживой и развращенной среде. Но есть в Екатерине Ивановне и то, что прорывается как раз из глубин ее естества, из темных бездн ее женской природы: она подчиняется проснувшимся вдруг всплескам страсти, токам чувственности.

Эта тема андреевской пьесы возникла на фоне модной тогда «проблемы пола», раскрытой, прежде всего, в произведениях М. П. Арцыбашева и жестко, даже грубо, осмеянной в сатире Саши Черного: «„Проклятые“ вопросы, / Как дым от папиросы, / Рассеялись во мгле. / Пришла проблема пола, / Румяная фефела...» Если Саша Черный, как видно из этих строк, противопоставляет пресловутую проблему вечным темам литературы, Ар-

¹ Алешина Л. С., Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. М.: Галарт, 2002. С. 67.

² Там же. С. 67.

³ Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. С. 263.

⁴ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 287.

цыбашев (давний антагонист Андреева, в творчестве которого писатель видел искажение и опошление своих идей) интерпретирует ее с физиологической точки зрения, то Андреев неразрывно связывает стихию пола и духовные устремления своей героини. И чем навязчивее «красный кошмар» ее ночей, тем сильнее порыв к чистоте, тем настоятельней жажда истины, тем отчаяннее поиск пророка.

Наделенный в пьесе особой мудростью и способностью все понимать, художник Коромыслов говорит о Екатерине Ивановне (а может быть, и о женщине вообще), парадоксально соединяя полюса, сводя противоположности — молитву и распутство, духовное и телесное: «То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то... вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад».

В стихии пола, в его власти над человеком прозреваются какие-то скрытые, трудно выразимые смыслы, возможно, те, о которых много позже напишет Абрам Терц в книге «Голос из хора»: «А что, если пол — адский способ достичь райских врат? Отравленный заменитель потери? Нельзя ли тогда по суррогату вообразить забытый источник, по низкой копии — высокий подлинник? И не прекрасна ли тогда вся эта сфера секса только потому, что в ней искажен тот потерянный образ. <...> Тогда, приняв ее за пародию, реставрировать приблизительный стиль и загадку оригинала, и если это бросает в восторг и ужас, то что же делало то?! Через обман доискаться до истины и содрогнуться, почуяв, на какой глубине мы привязаны и что значит дух, когда плоть так сильна»¹.

Образ Екатерины Ивановны, словно вычерченный изломанными линиями ее движений, — психологически сложный, противоречивый, неоднозначный. Образ, в котором острые сверкающие грани и никакой гармонической завершенности. Репетируя пьесу в Московском Художественном театре, М. Германова находила в своей героине, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, «и кристаллическую душевную чистоту, и жадность разврата, и безысходное отчаяние, и слепоту, и глубокое презрение к людям, в особенности — мужчинам, и „диавольский соблазн“, и горькие слезы о прошлом, и безумное искание „пророка“, наивность...»². Не случайно Екатерина Ивановна стала героиней первой «панпсихической» драмы Андреева, призванной воссоздать всю глубину человеческой психологии. «Панпсихическая» драма, по мысли ее создателя, должна научиться романному искусству изображения «внутреннего человека», поднявшись при этом на уровень толстовской «диалектики души». И в этом Андреев идет вслед за

¹ Терц А. Голос из хора. Лондон: Издательство Стенвалли, 1973. С. 27.

² Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. С. 307.

Островским, который, как отмечает Ю. Н. Чирва, «тщательно разрабатывал все перипетии душевной борьбы Катерины... сближаясь с психологическим методом Л. Н. Толстого»¹.

И наконец, последнее сближение. Критики писали о героинях всегда заинтересованно, часто пристрастно и даже ревностно, иногда резко, а иногда поэтично. Например, так: «И похожа она на большую, белую птицу. И это чудесно... что тонкие руки ее словно подняты для взлета... Словно крылья у ней и в небо улетела бы эта птица, большая белая птица в голубые просторы... Но камнем перебиты крылья, опустились бессильные... На земле дано ей прожить, не высь — а в низины суждено ей кинуться...»²

О ком это высказывание? О Екатерине Ивановне. А ведь могло бы быть и о Катерине!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алешина Л. С., Стернин Г. Ю.* Образы и люди Серебряного века. М.: Галарт, 2002. 272 с.
2. *Андреев Л. Н.* Письма о театре // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6: Рассказы; Повести; Дневник сатаны, роман 1916—1919; Пьесы, 1916; Статьи / Комментарий Ю. Н. Чирвы, В. Н. Чувакова. М.: Художественная литература, 1996. С. 509—558.
3. *Волконский М. Н.* В защиту Катерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402—405.
4. Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике: Сборник / Сост., вступ. статья и примеч. И. Н. Сухих. Л.: ЛГУ, 1990. 335 с.
5. Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2 / Отв. ред. М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 384 с.
6. *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. / Сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. 3122 с.
7. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / Публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра: Сборник статей и материалов. М.: ВТО, 1966. С. 275—301.
8. *Соболев Ю.* Заметки об «Екатерине Ивановне» // Путь. 1913. № 3. С. 46—54.
9. *Терц А.* Голос из хора. Лондон: Издательство Стенвалли, 1973. 339 с.
10. *Чирва Ю. Н.* Драма А. Н. Островского «Гроза» в литературном контексте «шестидесятых годов» XIX века // А. Н. Островский: Новые исследования: Сборник статей и сообщений. СПб. РИИИ, 1998. С. 35—64.
11. *Шалимова Н. А.* Русский мир А. Н. Островского. Ярославль: Издательство ЯГТУ, 2000. 251 с.
12. *Эфрос Н.* «Екатерина Ивановна» (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1912. 20 дек. № 349. С. 3.

✓ *Ключевые слова:* Л. Н. Андреев, панпсихизм, А. Н. Островский.

✓ *Key words:* L. N. Andreev, panpsychism, A. N. Ostrovskii.

¹ *Чирва Ю. Н.* Драма А. Н. Островского «Гроза» в литературном контексте «шестидесятых годов» XIX века. С. 59.

² *Соболев Ю.* Заметки об «Екатерине Ивановне» // Путь. 1913. № 3. С. 54.

Аннотация

Статья посвящена анализу образа Екатерины Ивановны, главной героини одноименной пьесы Л. Н. Андреева, в которой впервые были воплощены идеи андреевской концепции панпсихизма. Автор статьи проводит сравнительный анализ двух Катерин — «танцующей женщины» Екатерины Ивановны и «женщины-птицы» Катерины из пьесы А. Н. Островского «Гроза», которую мучил вопрос «Отчего люди не летают, как птицы?». Героиням дано имя, смысл которого — «вечно чистая»; героинь объединяет надмирность поэтической натуры, полетность души, ее небесная чистота, чуждая обыденному миру и провинциального Калинова, и столичного Петербурга. Героиня Андреева (1912) на новом, по сравнению с героиней Островского (1859), историческом этапе воспроизводит столкновение чистоты души и чувственных влечений, «зова пола», коллизии падения и взлета, выступая и новой Мессалиной современного ей общества, и новоявленной Маргаритой.

Summary

This article analyses the character of Ekaterina Ivanovna, the main character of the play by L. N. Andreev where the ideas of his theory of 'panpsychism' were embodied for the first time. The author of the article presents a comparative analysis of the two Katerinas — 'a dancing woman' Ekaterina Ivanovna and 'a woman-bird' Katerina from the play 'Storm' by A. N. Ostrovskii, who was tormented by the question: 'Why do people not fly like birds?' The heroines are all given a name, which meant 'eternally immaculate'; they were unified by an 'above-world' poetic nature, the flight of the souls and their heavenly purity, which was alien to the ordinary world of provincial Kalinov and the capital St Petersburg. Andreev's heroine (1912), in comparison with Ostrovskii's heroine (1859), reproduces the same conceptual collision between moral purity and depravity. In essence, Katerina represents both the new Messalina and the new Margarita.

Ф. А. Снеткова и А. К. Брошель играют Островского

ДАНИЛОВА ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА

Кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)

DANILOVA LUDMILA S.

PhD (History of Arts), (St Petersburg)

То, что драматургия Островского давала простор для создания полнокровных сценических образов, очевидно. Но пьесы А. Н. Островского также помогали раскрываться неповторимым актерским индивидуальностям. Это я и постараюсь показать на примере творчества двух актрис-современниц и на небольшом отрезке времени — начала 1860-х годов.

Обаяние, красота, живость сделали Ф. А. Снеткову первой актрисой Александринского театра, привлекли к ней восхищенные взгляды современников. Жизнь ее была такой же ясной, как и облик ее сценических героинь.

Фанни Александровна Снеткова (по крещению Федосья) родилась 26 мая 1838 года. Она, будучи дочерью театрального парикмахера, легко поступила в 1848 году в Театральное училище. Подруги ее любили и присвоили ей имя только что гастролировавшей в Петербурге знаменитой австрийской танцовщицы Фанни Эльслер. Под этим именем она потом и пришла на сцену. Из балетного класса она с удовольствием перешла в драматический, ее учителями стали В. П. Василько-Петров, а затем и великая Вера Васильевна Самойлова. Дебют Снетковой в роли Ольги («Владимир Заревский») в 1856 году был принят зрителями восторженно. Хроникер петербургских театров А. И. Вольф отметил, что «наша сцена сделала драгоценное приобретение в лице Фанни Снетковой»¹. Героини первого сезона Снетковой очаровывали естественностью и чистотой. А. Н. Островский впоследствии признавал, что ее игра «была исполнена изящества и непринужденной грации и... при редкой красоте доставляла удовлетворение самому требовательному вкусу»².

¹ Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. Ч. 3. СПб.: Тип. Р. Голике, 1884. С. 12.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. текста и коммент. Т. И. Орнатский. М.: Искусство, 1978. С. 209.

О жизни и творчестве Снетковой выразительно рассказала в своей книге Т. Д. Золотницкая, назвав ее «царицей грез театрального Петербурга»¹. Хотелось бы только подчеркнуть, что героини актрисы были не просто естественны и милы — они были как бы распахнуты в мир или, говоря по современному, коммуникабельны. Но скоро критиков стало тревожить однообразие ее репертуара. Аполлон Григорьев сетовал, что она тратит «дарование на мелодраматический вздор».

2 декабря 1859 года произошло поворотное событие в сценической судьбе Снетковой — она вышла на подмостки театра в роли Катерины в «Грозе» Островского. Только что отгремела «Гроза» в Москве, во главе с любимой Островским Л. П. Никулиной-Косицкой. Катерина Косицкой была подлинной героиней русской народной трагедии. Актёры Александринского театра волновались, не будет ли у них хуже, чем в Москве. Вышло не хуже. Вышло иначе. Драматург принимал активное участие в постановке, распределял роли, проводил репетиции. Особенно много внимания он уделил Снетковой. После премьеры Катерину Снетковой называли «барышней, нарядившейся в сарафан». Доля истины в этих упреках была. Но, упрекая, критики все равно принимали такую Катерину. Гениальное чутье драматурга подсказало ему, что, выбирая Снеткову на главную роль, он не погрешит против своей героини.

В Катерине Снетковой было то нежное, трогательное поэтическое содержание, которым обладали лучшие представительницы русского народа. Ее Катерина хотела жить по законам чистоты, цельности, свободы. Ее темные глаза спокойно и отчужденно смотрели на окружающий мир. Законы калиновцев были для нее дикими, нелепыми, но не подчиняться им она не могла. Иногда Катерину Снетковой называли резонеркой или даже «Гамлетом купеческого быта». Она действительно много размышляла, могла остановиться в середине монолога, задуматься, задержаться.

Такую Катерину критик А. С. Гиероглифов назвал «светлым лучом в темном царстве»². Вероятно, Н. А. Добролюбов был согласен с таким определением, поскольку воспользовался им для названия статьи. Он был знаком и со спектаклем, но сделал только одно замечание актрисе (не называя ее по имени), что она придает «слишком много жара и трагичности» монологу Катерины с ключом, в то время как борьба в ее душе, «собственно, уже кончена»³.

¹ Золотницкая Т. Д. Фанни Снеткова. «Царица грез театрального Петербурга». Л.: Искусство, 1973. 149 с.

² Г-фов [Гиероглифов А. С.]. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. 6 дек. № 48.

³ Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве // Современник. 1860. № 10. Цит. по: Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 т. / Под общ. ред. Б. И. Бурсова. Т. 6.: Статьи и рецензии. 1860 / Подгот. текста В. Э. Богграда, примеч. В. А. Алексеева. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 356.

Однако для Снетковой терзания ее Катерины не кончались никогда. Да и Добролюбов признал, что актриса передавала трудный монолог «превосходно».

На такую внебытовую Катерину ориентировался В. Э. Мейерхольд при постановке «Грозы» в 1916 году. В речи, обращенной к актерам, он вспоминал давний петербургский спектакль, а затем вместе с художником А. Я. Голвиным даже одел Катерину, как когда-то одевали Снеткову, в платье на кринолине.

Вскоре после «Грозы» состоялась вторая встреча Снетковой с драматургией Островского. Она сыграла роль Олиньки в картинах из московской жизни «Старый друг лучше новых двух» (премьера состоялась 10 октября 1860 года). Роль эта казалась трудной для исполнения, ведь таких героинь у Островского еще не было, кроме, пожалуй, Варвары в «Грозе», но там она была далеко не центральной. Теперь же все вертелось вокруг Олиньки. Молодая швея была остра на язык, грубовата, в сцене с неверным возлюбленным держалась вызывающе. И все же И. И. Панаев назвал Олиньку «удачнейшим женским характером Островского». И тут же предупредил о трудностях, которые возникают при исполнении роли: «можно легко впасть или в идеализацию, или в грубость и сделать из Олиньки что-нибудь похожее на Варю в „Грозе“»¹.

Олинька—Снеткова удовлетворила всех. Панаев писал конкретно: «Почти ни одной фальшивой ноты не было слышно в голосе Снетковой; она воспроизвела роль тонко, просто, верно, без малейшей фальшивой сценической идеализации». Того же мнения придерживался рецензент «Северной пчелы»: «Роль Олиньки вполне удалась г-же Снетковой, которая доказала еще раз созданием этого типа необыкновенный талант и глубокое понимание сцены»².

После этого Снеткова стала играть в полновесном репертуаре. Она появлялась в пьесах: «Холостяке» И. Е. Чернышева и «Нахлебнике» Тургенева, «Горе от ума» Грибоедова и даже «Гамлете» Шекспира.

Но сценическая жизнь Снетковой близилась к концу. В 1861 году состоялась ее помолвка с блестящим гвардейским офицером С. С. Перфирьевым. Снеткова понимала, что ей придется расстаться с театром, и мысленно смирилась с этим.

Роль Татьяны Красновой в драме Островского «Грех да беда на кого не живет» стала последней ролью Снетковой. Драматург сам предложил ей играть Татьяну, проводил репетиции. Премьера состоялась 23 января 1863 года. Спектакль имел успех, Островский получил за пьесу Уваровскую премию.

В творчестве Снетковой роль Татьяны оказалась итоговой, здесь каким-то странным образом сошлись главные нити ее таланта. В этой ее героине,

¹ [Панаев И. И.]. Петербургская жизнь. Заметки нового поэта // Современник. 1860. № 10. С. 402.

² Северная пчела. 1860. 15 окт.

как и в прошлых, были обаяние, мягкость, чистосердечие. Давний поклонник Снетковой П. Д. Боборыкин так описывал ее облик: «Трудно исполнить роль Красновой симпатичнее. Перед вами действительно была простенькая и добрая женщина, привыкшая жить в лени и праздности у богатой барыни, всякое слово было сказано в простоте, без обыкновенных театральные интонаций, без пошлого наивничанья и развязности»¹. Но за плечами Снетковой была уже Катерина в «Грозе». Конечно, у Татьяны Красновой не было масштаба личности Катерины, ее духовной силы, но и она не хотела жить по-старому. При всей наивности Татьяна Снетковой не искала у мужа прощения и говорила с интонациями Катерины: «Не любила я вас никогда и теперь не люблю. Уж лучше вы меня оставьте, чем нам обоим мучиться».

Снеткова покинула театр. Она предпочла любовь и законный брак театральной славе. Чтобы не обижать жену, Перфирьев вышел в отставку. Семья переехала в Москву. А в Петербурге коллеги и зрители долго хранили память о замечательной актрисе. Короче всех это сформулировал М. Е. Салтыков-Щедрин: «Это потеря покамест незаменимая»².

На смену Снетковой пришла Александра Карловна Брошель — актриса иного психологического склада, другой личной и театральной судьбы. Брошель родилась 19 октября 1844 года в Риге. Она была дочерью «рижского гражданина» К. И. Брошеля, «лютеранского исповедания», и его жены Анны — православного вероисповедания. В феврале 1855 года А. К. Брошель приняли в Петербургское театральное училище; в феврале 1864 года, еще будучи воспитанницей, она стала играть на сцене Александринского театра, в марте была зачислена в труппу. С самого начала она держалась независимо и даже дерзко. По-видимому, у нее был какой-то могущественный покровитель. Фамилии Брошель и министра императорского двора В. С. Адлерберга сопрягались в театральных кругах. Был в ее биографии факт какого-то прерванного венчания. Не прослужив и двух лет, Брошель оставила сцену. Говорили, что у нее нашли порок сердца. Перед смертью, в 1871 году, она вышла замуж за Адлерберга. Такая биография вряд ли сравнима с ясным путем Снетковой.

В Александринском театре Брошель сразу же заняла главенствующее место. Во многом это объяснялось уходом Снетковой в 1863 году. С апреля 1864 года по октябрь 1865 года она сыграла более десяти ролей, нигде не пересекаясь с предшественницей. О внешности Брошель современники писали сдержаннее, чем о внешности Снетковой. Актер А. А. Алексеев вспоминал:

¹ [Боборыкин П. Д.]. Как даются пьесы в Петербурге и Москве // Библиотека для чтения. 1863. № 2. С. 32.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. / Глав. ред. С. А. Макашин. Т. 5: Критика и публицистика. 1856—1864 / Примеч. И. М. Белявской и др. М.: Художественная литература, 1966. С. 182.

«Брошель была худенькая, маленькая, но подвижная и изящная»¹. По словам П. Д. Боборыкина, «Брошель была небольшого роста, с неправильными чертами, правда, очень выразительного лица. Темные волосы и глаза скрашивали его; но все-таки на первое впечатление она смотрелась субреткой»².

Внимательный к игре Брошель Л. Н. Антропов очень точно раскрыл особенности ее таланта. Умея передавать глубину и силу переживаний героинь, Брошель не сосредотачивалась на характерности образов, выражала «чувства большей частью абстрактные», «ощущения и внутренние движения, имеющие более или менее общечеловеческий или безличный характер»³. Нерв и огонь и вместе с тем погруженность в себя, страдания от одиночества — все это делало героинь Брошель созвучными эпохе, когда подъем предыдущих лет сменился общественной апатией. В отличие от распахнутых в мир девушек Снетковой, юные создания Брошель более всего сосредотачивались на себе.

Подлинным триумфом Брошель стала роль Марьи Андреевны в «Бедной невесте» Островского (сентябрь 1864 года). «Утомительное воспроизведение всех частных и мелочей каждого отдельного характера», как когда-то упрекал автора И. С. Тургенев, позволило Брошель с совершенством передать все порывы страдающей женской души. Более всего Антропова поразила сцена, в которой мать читает Марье Андреевне письмо с предложением Беневоленского: «Брошель между прочими движениями вынула платок из кармана и, не поднося его по заведенной манере к глазам, ни разу вообще не закрывая лица, судорожно мяла в руках, как бы стирая тот холодный пот ужаса и волнения, которые всегда являются признаком крайнего напряжения нервов»⁴.

В «Шутниках» (октябрь 1864 года) Брошель сыграла роль Верочки, младшей дочери Оброшенова. «Такого милого, наивного и симпатичного ребенка вряд ли когда-нибудь видела сцена»⁵. Переживания Верочки не были никак связаны ни с драмой отца, ни с грустным замужеством сестры, она была занята собой, и только собой. Последней ролью Брошель была Аннушка в пьесе «На бойком месте» (октябрь 1865 года). На придорожном постоялом дворе творились темные дела, обирали приезжих, не брезговали и убийством. Здесь жили страшные и жестокие люди. Аннушка — единственное светлое лицо в пьесе. Отдавая актрисе эту роль, Островский, не колеблясь, последовал совету Ф. А. Бурдина. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» высоко оценил исполнение Брошель: «Но самая большая доля со-

¹ Алексеев А. А. Воспоминания актера. Ч. 1. М.: Изд-во кн. маг. журнала «Артист», 1894. С. 188.

² Боборыкин П. Д. Три любимицы // Артист. 1890. № 11. Кн. 4. С. 38.

³ А. Л. Н. [Антропов Л. Н.]. Брошель // Библиотека для чтения. 1865. № 1. С. 123.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 126.

чувствия публики, бесспорно, принадлежала в этот вечер Брошель, исполнявшей роль Аннушки, на замечательном характере которой держится вся пьеса»¹. Аннушка—Брошель почти не соприкасалась со страшным миром, в котором живет, и предпочитала смерть тягостному существованию. Не о любви, а о жалости просила она Миловидова. Благополучный исход — Миловидов увозил Аннушку в свое имение — не обольщал ни актрису, ни зрителей. После этого успеха Брошель покинула сцену. По словам Вольфа, «исчезла, как блестящий метеор».

Снеткова и Брошель раскрыли в своем творчестве различные стороны характеров, созданных Островским. Они великолепно передали и распахнутость девушек навстречу миру (Снеткова), и замкнутость, отрешенность от мира (Брошель). И обе внесли существенный вклад в традиции Александринского театра в сценическом исполнении Островского.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Л. Н. [Антропов Л. Н.]. Брошель // Библиотека для чтения. 1865. № 1. С. 123—132.
2. Алексеев А. А. Воспоминания актера. Ч. 1. М.: Изд-во кн. маг. журнала «Артист», 1894. 243 с.
3. [Боборыкин П. Д.]. Как даются пьесы в Петербурге и Москве // Библиотека для чтения. 1863. № 2. С. 32.
4. Боборыкин П. Д. Три любимицы // Артист. 1890. № 11. Кн. 4. С. 38.
5. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. Ч. 3. СПб.: Тип. Р. Голике, 1884. 168 с.
6. Г-фов [Гиероглифов А. С.]. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. 6 дек. № 48.
7. Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 т. / Под общ. ред. Б. И. Бурсова. Т. 6.: Статьи и рецензии. 1860 / Подгот. текста В. Э. Богграда, примеч. В. А. Алексеева. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. 574 с.
8. Золотницкая Т. Д. Фанни Снеткова. «Царица грез театрального Петербурга». Л.: Искусство, 1973. 149 с.
9. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь / Подгот. Текста и коммент. Т. И. Орнатский. М.: Искусство, 1978. 720 с.
10. [Панаев И. И.]. Петербургская жизнь. Заметки нового поэта // Современник. 1860. № 10. С. 402.
11. Разные известия и заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 26 окт.
12. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. / Глав. ред. С. А. Макашин. Т. 5: Критика и публицистика. 1856—1864 / Примеч. И. М. Белявской и др. М.: Художественная литература, 1966. 711 с.
13. Северная пчела. 1860. 15 окт.

✓ *Ключевые слова:* Ф. А. Снеткова, А. К. Брошель, А. Н. Островский, Александринский театр.

✓ *Key words:* F. A. Snetkova, A. K. Broshel, A. N. Ostrovskii, Aleksandrinskii Theatre.

¹ Разные известия и заметки // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 26 окт.

Аннотация

Статья посвящена творчеству двух актрис Александринского театра, недостаточно изученных историками сценического искусства. Совсем недолго прослужив в театре, эти актрисы оставили значительный вклад в традиции исполнительского искусства Петербурга, в том числе — в традиции исполнения героинь А. Н. Островского: Ф. А. Снеткова прекрасно передавала распаханность миру Катерины Кабановой, Татьяны Красновой и др.; А. К. Брошель — замкнутость и отрешенность от мира «бедной невесты» Марьи Андреевны, Верочки Оброшеновой и др.

Summary

This article explores the work of the two actresses at Aleksandrinskii Theatre (St Petersburg), which has been insufficiently studied by historians of the performing arts. Although they did not work in the theatre for long, they made a significant contribution to the tradition of performing arts in St Petersburg, especially in performances of the A. N. Ostrovskii's characters: F. A. Snetkova perfectly conveyed the openness to the world of Katerina Kabanova and others. A. K. Broschel — the insularity and detachment from the world of 'poor bride' Maria Andreevna, Verochka Obroshenova and others.

В. Н. Соловьев — постановщик «Бесприданницы» А. Н. Островского

УДК
792

ГАЛАНИНА ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

*Старший научный сотрудник,
Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)*

GALANINA JULIYA E.

*Senior Researcher, Russian Institute for the History
of the Arts (St Petersburg)*

E-mail: galanina_julia@mail.ru

Творчество профессора Института истории искусств (бывшего Зубовского института) Владимира Николаевича Соловьева¹, одного из ярких ленинградских режиссеров², до сих пор недостаточно изучено и не заняло подобающего ему места в истории театра. Начиная свою сценическую деятельность под руководством В. Э. Мейерхольда и обладавший глубокой эрудицией, он, помимо режиссуры, проявил себя в различных областях театрального искусства — занимался историей и теорией театра, писал критические статьи и пьесы, был выдающимся педагогом, воспитавшим плеяду блестящих актеров и режиссеров.

К его наиболее значительным работам относится постановка драмы А. Н. Островского «Бесприданница» (1927—1933)³. В этой сценической трактовке отразился опыт многолетней театральной деятельности Соловьева. В годы обучения на Историко-филологическом факультете Петербургского университета (1906—1912) он обратился к изучению итальянской комедии масок. Своими знаниями он заинтересовал В. Э. Мейерхольда, осуществившего постановку его пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб». Влияние учи-

¹ В. Н. Соловьев (1888—1941) — в 1920—1929 годах был одним из ведущих сотрудников Института истории искусств, с 1920-го — штатным профессором и секретарем факультета (разряда, отдела) истории театра (ТЕО), с 1921 года — действительным членом, с 1922-го — ученым секретарем и с марта 1929-го — заместителем Председателя ТЕО (Личное дело В. Н. Соловьева // Архив ОК РИИИ. № 210. Л. 15—18).

² Свои постановки Соловьев осуществил в Театре народной комедии (1920—1921), в Лиговском драматическом театре (1921—1922), Театре новой драмы (1922), Молодом театре (1923—1924), Большом драматическом театре (1923), Государственном академическом театре драмы (1928—1932), Театре им. Ленинского комсомола и др., также он участвовал в подготовке массовых празднеств в 1920, 1927 и 1933 годах.

³ Соловьев В. Н. Доклад в ГАИС «Творческий путь режиссера». 23 мая 1933 (СПбГМТиМИ. КП 7730/39. ОРУ 3400. С. 17).

теля отразилось в статье «Театральный традиционализм», в которой Соловьев писал о необходимости обращения к художественным приемам старинных театров и ввел в оборот понятие «традиционализм». С 1913 года молодой исследователь стал одним из ведущих сотрудников театральной Студии под руководством Мейерхольда (впоследствии «Студия на Бородинской»), ориентированной на изучение комедии дель арте и других исконных театральных приемов. В 1918 году Соловьев преподавал в организованных Мейерхольдом Школе актерского мастерства (ШАМ) и на Курсах мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП). Тогда же он разработал уставные документы задуманного Мейерхольдом под эгидой Наркомпроса Экспериментального театрального института¹.

Режиссерская деятельность Соловьева протекала в русле художественной жизни своего времени, он широко использовал арсенал сценических приемов театра предшествующих эпох, новаторские методы своих современников (К. С. Станиславского, Н. А. Попова, С. Э. Радлова и др.), но его постановки были, безусловно, прежде всего связаны с творческой практикой Мейерхольда, которая на многие годы определила направление его деятельности и превратила его в преданного соратника Мастера², ценившего знания своего ученика и единомышленника³.

¹ См.: *Мейерхольд В. Э. Лекции 1918—1919* / Сост. О. М. Фельдман. Примеч. Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И. (Объединенное гуманитарное издательство), 2000. С. 201—204.

² Творчеству Мейерхольда, о котором Соловьев писал еще в театральных обзорах 1910-х годов, посвящены многие статьи 1920-х годов, в которых он откликался на важнейшие постановки учителя: «Смерть Тарелкина» (*Жизнь искусства*. 1924. 17 июня. № 25. С. 89 (перепечатка: Мейерхольд в русской театральной критике 1920—1938 / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 73—75)); «Тезисы к постановке „Леса“» (*Жизнь искусства*. 1924. 27 мая. № 22. С. 7—8); «Д. Е.» (*Жизнь искусства*. 1924. 24 июня. № 26. С. 6—7; также: Мейерхольд в русской театральной критике 1920—1938. С. 152—155); «Лес» (*Новая вечерняя газета*. 1925. 27 августа. № 136. С. 4); «„Учитель Бубус“ у Мейерхольда» (*Жизнь искусства*. 1925. 22 сент. № 38. С. 13—14; также: Мейерхольд в русской театральной критике 1920—1938. С. 167—168); «О технике нового актера» (*Театральный Октябрь*. Л.; М., 1926. С. 39—47); «Еще раз в защиту „Ревизора“» (*Жизнь искусства*. 1927. 1 февр. № 5. С. 5); «Актеры театра им. Мейерхольда» (*Жизнь искусства*. 1927. 18 окт. № 42. С. 6); «„Ревизор“ у Мейерхольда (Рабочий и театр. 1926. 21 декаб. № 51. С. 8); «Замечания по поводу „Ревизора“ в постановке Мейерхольда» (1927, перепечатано: «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. СПб., 2002. С. 53—60).

³ В 1926 году в юбилейном поздравлении к 15-летию сценической деятельности Соловьева знаменитый режиссер-реформатор, признавая преемственность деятельности Театра им. Мейерхольда от исканий Студии на Бородинской, писал: «То, что мы сейчас делаем, является логической и хронологической последовательностью того, что мы тогда разрабатывали, во что ты тогда, как и теперь, вкладывал и вкладываешь и свою мысль, и свою энергию, одним словом, чем мы живем». О том же говорилось и в коллективном поздравлении юбиляру от ТИМа: «...рады засвидетельствовать, что в Вашем лице чествуются мысли и теории, лучшие в основание Театра имени Вс. Мейерхольда, что именно нам удастся проводить в жизнь осуществление Ваших теоретических работ» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 80).

На рубеже 1920—1930-х годов Соловьев четко декларировал свое отношение к деятельности Мейерхольда: «я... торжественно заявляю, что линия „Ревизора“, линия „<Учителя> Бубуса“ произвела на меня подавляющее впечатление. <...> Я это честно говорю. Говорю открыто. Я учусь у большого мастера и следую ему»¹.

В своих работах он продолжал, развивал и пропагандировал постановочные принципы Мейерхольда (режиссерскую разработку идеи и жанра пьесы; значение движения для развития динамики действия; использование принципа гротеска, традиционных приемов старинных театров и новой техники актера; построение музыкальной формы спектакля и др.). Как и Мейерхольд, в творчестве которого за темами и образами мировой культуры прошедших времен просвечивала современность², особое значение Соловьев придавал «ассоциативным образам»³, благодаря которым в сознании зрителя рождались актуальные аналогии, открывалась «важнейшая черта мейерхольдовского метода — широкий ассоциативный подход к сквозным темам и образам культуры»⁴.

Режиссерское решение «Бесприданницы» также было ориентировано на современность. Впервые в постановке Соловьева пьеса прошла 11 ноября 1927 года на сцене клубного Молодого театра⁵. Участниками спектакля были увлеченные театральным экспериментаторством недавние ученики Техникума сценических искусств, воспитанники Соловьева, С. Э. Радлова, В. В. Максимова, студии Акдрамы и БДТ⁶.

Накануне премьеры в интервью журналу «Рабочий и театр» Соловьев заявлял о своем намерении представить новую трактовку «Бесприданни-

¹ Стенографический отчет заседания дискуссионного клуба режиссеров о постановке «Бесприданницы» А. Н. Островского [1927?] (СПбГМТиМИ. КП. 7730/38. Л. 8).

² Высказывания Мейерхольда об ассоциациях с современностью наиболее ярко прозвучали в 1905 году в связи с постановкой пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля». См.: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. 1874—1908. М.; Л.: Academia, 1929. С. 238; Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 51.

³ Этой теме были посвящены два доклада 1929 года, в дальнейшем термин неоднократно упоминался в других работах режиссера.

⁴ См.: Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 214.

⁵ Молодой театр (1923—1927, 1928—1934) в 1923—1924 годах давал спектакли в доме гр. Паниной на Тамбовской ул., д. 63, с осени 1927 года размещался в Доме просвещения им. К. А. Тимирязева на Обводном канале, д. 147 (ныне д. 181), с 1928-го — на Троицкой ул., д. 18. Позднее реорганизован в Театр им. Ленсовета.

⁶ Согласно программе спектакля, кроме Соловьева, над постановкой работали режиссер-лаборант Р. Р. Сулович, художник И. А. Шмырин, актеры О. И. Гудим-Левкович (Лариса), Н. П. Корсакова (Огудалова), Ю. С. Лавров (Карандышев), В. С. Чернявский (Паратов), С. Л. Вакс (Кнуров), Д. М. Дудников (Вожеватов), Э. М. Галь (Робинзон), О. С. Лаврова (Тетка Карандышева), И. И. Верекин (Гаврила), Д. Д. Масленников (Иван), Н. А. Долгушина (Цыганка), Н. А. Малюгин (Цыган Илья) (Жизнь искусства. 1927. 25 окт. № 43. С. 31).

цы». Отказываясь от традиционного понимания произведения Островского как бытовой драмы¹, режиссер перенес действие пьесы в XX век. Он говорил о том, что отказался от модной «перемонтировки» пьесы, но стремился «вскрыть недосказанное и показать непоказанное в авторском тексте», что «заставит по-новому воспринять казалось бы поблекшее произведение великого нашего драматурга»².

В отзывах критики спектакль был оценен как яркая, «серьезная и тщательно выверенная»³ работа режиссера, в каждом эпизоде которой сквозила «выдумка и изобретательность»⁴. Как подчеркивалось, Соловьев придал пьесе «большую социальную остроту»⁵, показав, что в заключительном выстреле Карандышева повинен весь государственный строй, позволявший издеваться над слабыми, унижать и «втаптывать в грязь»⁶. При этом режиссер «сумел установить равновесие между „социальным“ и „общечеловеческим“»⁷, избежать однопланового, прямолинейного решения образов.

Центральное место в постановочном замысле Соловьева занимала фигура Карандышева⁸, «выросшего до значительности и полновесности персонажа из романа Достоевского»⁹. Мещанское самолюбие, уязвленная гордость «маленького человека»¹⁰ сделали его жестоким и привели к трагическому

¹ Ассистент режиссера Р. Р. Сулович вспоминал наставления Соловьева, относящиеся к работе над драмой: «Вчитывайтесь в каждую пьесу Островского как в отдельное художественное произведение. Островский жил рядом с Салтыковым-Щедриным, он был современником Ибсена, он переводил Шекспира и испанцев. Нельзя ограничивать его Замоскворецкой стеной» (*Сулович Р. Р. Рыцарь театра // Стенографический отчет заседания Ученого совета Ленинградского Театрального музея, посвященного 75-летию В. Н. Соловьева. 22 мая 1963 г. (СПбГМТМиИ. Совет содействия. № 4а/10 а. Л. 45)*).

² [Б. н.] Сезон в Молодом театре // Рабочий и театр. 1927. 25 окт. № 43. С. 19.

³ См.: *Равенский И. О. «Бесприданница» // Рабочий и театр. 1927. 29 нояб. № 48. С. 5.*

⁴ См.: *Л. Т. «Бесприданница» (в Молодом театре) // Красная газета. 1927. 15 нояб. № 260. С. 6.*

⁵ См.: *Равенский И. О. «Бесприданница».*

⁶ См.: *Мовшенсон А. «Молодой театр» // Рабочий и театр. 1927. 22 нояб. № 47. С. 10.*

⁷ См.: *А. С. «Бесприданница» // Жизнь искусства. 1927. 22 нояб. № 47. С. 13.*

⁸ См.: *Др. [Дрейден С. ?]. По молодым театрам. «Бесприданница» — «Амба» // Ленинградская правда. 1927. 26 нояб. № 270. С. 6. Также см.: А. С. «Бесприданница».*

⁹ См.: *Мовшенсон А. «Молодой театр».*

¹⁰ Ю. С. Лавров вспоминал, что ему долго не давалась эта роль, и накануне генеральной репетиции Соловьев предложил зайти в ресторан, понаблюдать за поведением официантов, стремившихся подражать манерам посетителей ресторана, чтобы скрыть свою зависимость и незначительность. Шепотом накладывая текст Островского на их жесты и мимику, он показывал, «как Карандышев должен предлагать сигары». По заданию Соловьева актер обыгрывал, казалось бы, незначительную деталь: Карандышев, придя к Огудаловой, снимал и бережно ставил галоши к стенке. Лишь после этого он подавал реплику и начинал действие, так как галоши определяли его положение в обществе, были знаком принадлежности к обеспеченным людям. См.: *Лавров Ю. С. Сцена и годы / Сост. Э. Н. Беляя. М.: СТД РСФСР. 1989. 271 с.*

финалу. Образ Ларисы также претерпел изменения: на смену сложившейся после В. Ф. Комиссаржевской традиции психологической трактовки роли как мятущейся, страдающей героини выдвинулся «сильный женский характер», наделенный «страстностью и скрытой порочностью»¹. В трактовке образа Паратова «пошлые черты провинциального соблазнителя» были затушеваны «искренней страстностью», его увлеченностью Ларисой². Однако, чем была вызвана такая интерпретация главных героев и как воплощались их новые черты, на этом этапе работы не было раскрыто ни самим режиссером, ни критикой.

Постановка имела успех. Обозреватель «Красной газеты» утверждал: «В общем, „Бесприданница“ — большое достижение „Молодого театра“. Этим спектаклем он, несомненно, поставит себя в одном ряду с нашими передовыми профессиональными коллективами»³. Пьеса Островского вошла в репертуар театра, ее с успехом показывали в провинциальных городах, где давала спектакли труппа.

Вскоре после премьеры обсуждение постановки Соловьева состоялось на заседании Дискуссионного клуба режиссеров в Ленинграде. В своем выступлении режиссер заявлял о безусловном знании Островским театральных приемов и традиций мирового театра, но, облекая их в форму русской драмы, драматург широко развернул бытовую картину, расширив экспозицию (все важные события происходят за сценой) и тем самым замедлив ход событий. Режиссер XX века внес в фабулу большую действенность, представив главных героев личностями, наделенными противоречивыми чертами и построив конфликт на принципе гротескного сочетания комического и трагического⁴.

В 1928 году Соловьев покинул Молодой театр. Его пригласили на службу в Государственный академический театр драмы (бывший Александринский театр), где в сотрудничестве с Н. В. Петровым и другими режиссерами он осуществил шесть постановок⁵. В 1932 году, к 100-летию Александринского театра, он выполнил первую самостоятельную работу — возобновление историко-патриотической трагедии М. Крюковского «Князь Пожарский», впервые показанной при открытии театра. Одновременно по поручению Мейерхольда он вел подготовительные работы по восстановлению его постановки «Дон Жуана» Ж.-Б. Мольера (1910).

¹ См.: А. С. «Бесприданница».

² См.: Там же.

³ Л. Т. «Бесприданница» (в Молодом театре).

⁴ Стенографический отчет заседания Дискуссионного клуба режиссеров о постановке «Бесприданницы» А. Н. Островского.

⁵ «Делец» В. Газенклевера, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Командарм-2» И. Л. Сельвинского, «Робеспьер» Ф. Ф. Раскольникова, «Нашествие Наполеона» А. В. Луначарского и А. И. Дейча по В. Газенклеверу, «Радость» Д. А. Щеглова.

Через несколько дней после юбилея театра, 18 октября 1932 года, Соловьев провел собеседование, посвященное «предстоящей постановке „Бесприданницы“»¹, с группой молодых актеров — именно на них режиссер ориентировался в распределении ролей².

В своей речи Соловьев, отходя от традиционной трактовки, определял жанр спектакля как «действенную лирическую драму», то есть лишенную открытой общественной тенденциозности, сосредоточенную на передаче внутренних переживаний и противостояний, являющихся движущей силой действия.

Раскрывая новое понимание образа Ларисы, он разъяснял, что пережитый роман с Паратовым дал ей некоторый опыт, определенную искушенность, сменившую былую свежесть чувств. Присутствовавшая на вечерах матери, в интерпретации Соловьева «торгующей своей дочерью», «зацелованная» и «заласканная» полупьяными гостями, она превратилась в поблекшую, апатичную женщину, «деми-вьерж» (полудевственницу). Соловьев говорил: «Выступают другие черты ее характера: вялость, инертность — и принимают облик, который характерен для проститутки: беспристрастие, спокойствие». Благодаря приезду Паратова происходит «оживление» Ларисы, при этом новая встреча «способствует большей интенсивности и масштабности» чувств, как бы удваивает эмоции, позволяет ожить и с новой силой вспыхнуть былым переживаниям и в конечном счете ведет к трагической развязке³.

Отношение Карандышева к Ларисе раскрывалось не сразу. По характеристике режиссера, жених Ларисы — это «обыватель в полном смысле слова. Самолюбив, тщеславен, страшно жесток, деспот. И вряд ли <Ларисе> удалось бы при нормальных условиях выйти из гнета. Жизнь ее будет как торгой». Не зная правил поведения обеспеченных людей и решив отпраздновать свою предстоящую женитьбу, Карандышев «улаживал слух» приглашенных звуками оркестра местной пожарной дружины и, как и нанятый им лакей в ливрейном фраке, облачился в парадный вечерний фрак (все остальные, как принято, к обеду пришли одетые запросто). Однако комическое и шутовское у Соловьева всегда соседствует с высоким и драматическим. Высмеив и обличив Карандышева, Соловьев тут же акцентирует внимание на

¹ Соловьев В. Н. К постановке «Бесприданницы» Островского. 18 октября 1932 г. (СПбГМТМиМ. КП 7730/40. ОРУ 3401).

² Согласно режиссерскому распределению ролей, на роль Ларисы планировались А. Г. Белоусова и Л. А. Скопина, Огудаловой — А. П. Есипович, Паратова — А. В. Савостьянов, Кнурова — В. В. Эренберг, Вожеватова — (А. А.?) Волков, Робинзона — В. А. Меняйлов, Гаврилы — В. И. Гомелло, Ивана — К. Н. Козловский и на введенную роль Цыганочки — О. Н. Бибинова. Оставался нерешенным лишь вопрос с исполнителем роли Карандышева. См.: Островский А. Н. Бесприданница. Режиссерский экземпляр В. Н. Соловьева (СПбГМТМиМ. ГИК 11291/49. ОРУ 10819. С. 196).

³ Соловьев В. Н. К постановке «Бесприданницы» Островского. 18 октября 1932 г. Л. 7.

другой грани образа своего героя: «под этой внешней маской тщеславного, мелкого, ничтожного человека оказывается глубокая поэтическая душа, достигающая невероятных масштабов в своем чувстве»¹.

Отношение Карандышева к Ларисе меняется в сцене обеда: «он первый раз почувствовал сейчас, что это за человек. До этого — этого не было, это был товар, который он покупал и которым он гордился. Первый раз, под влиянием всей этой обстановки, появилась любовь к Ларисе».

Новая трансформация образа происходит после сцены «брудершафта», когда, обнаружив отъезд Ларисы, Карандышев понимает, что «он — маленький, ничтожный человек. И его отношение к этому сознанию вырастает до геркулесовых столбов». По описанию Соловьева, «внешне это ставится так: на стене висит масса оружия. Человек хочет показать, как он силен: он разряжает все пистолеты, бьет посуду из винтовки. Падает в изнеможении: он вдруг устал. Он видит старинный пистолет и так, во фраке, уходит»².

В приемах разработанного Мейерхольдом гротеска, демонстрируя «вечно играющую новыми ракурсами маску»³, Соловьев стремился раскрыть противоречивые, контрастирующие друг с другом грани характера своего героя, показать, как «жизненно достоверный образ в обостренной, почти невероятной ситуации приобретает очертания фантастические, гиперболические»⁴ и человек совершает парадоксальные поступки: героический вызов на бой оборачивается нелепой битвой с бутылками, подобно тому как использованная некстати торжественная одежда (фрак) придавала ему смешной вид. Переход трагической ситуации в комическую направлял реакцию зрителя в нужном постановщику направлении: разряжал напряжение, снимал излишнюю напыщенность (ярость, «жажду мести» Карандышева), а ирония служила разоблачением псевдогероизма этого персонажа. С той же целью Соловьев ввел строки из стихотворения Есенина («Здравствуй ты, моя черная гибель! Я навстречу тебе выхожу»⁵), которые обостряли трагизм ситуации до высшей точки и одновременно своей затасканной банальностью, мещанским пафосом снижали трагизм образа.

Других героев, в противоположность главным, режиссер пытался характеризовать в беседе кратко и четко, в духе модного в то время «театра социальной маски»⁶: Паратов — «деклассированный гаер»; Кнуров — «страшный

¹ Соловьев В. Н. К постановке «Бесприданницы» Островского. 18 октября 1932 г. Л. 3.

² Там же. Л. 7.

³ Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века / Отв. ред. С. К. Бушуева. СПб.: РИИИ, 1992. Вып. 1. С. 74.

⁴ Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда. С. 80.

⁵ Из стихотворения С. А. Есенина «Мир таинственный, мир мой древний...» (1921).

⁶ См.: Алперс Б. Театр социальной маски. М.; Л.: Огиз—Гос. издательство художественной литературы, 1931. 132 с.

кутила» и «развратник», актер Робинзон — «талантливый приживальщик», «адъютант» Паратова. Но однозначное решение образов не удовлетворяло режиссера, и он развивал свое видение этих героев. Так, Кнуров «понимает в Ларисе необычайность каких-то черт. Понимает, что это — не обычная женщина, и поэтому его влечет к ней какая-то жажда неизведанных и неиспытанных ощущений»¹. Столь же «двойственным» оказывается и положение Робинзона: «угнетаемый сворой, он вместе с тем — угнетатель по отношению к Карандышеву и Ларисе»², так как помогает их обидчикам.

Финал спектакля Соловьев хотел представить в виде некоего апофеоза, «превращения Ларисы в какую-то святую»: после выстрела Карандышев падает рядом с Ларисой. «Переполох. Фонарики. Окружение Ларисы как будто в нимбе, и рядом — несчастный Карандышев». На обсуждении соловьевской постановки 1927 года в Дискуссионном клубе режиссеров упоминался «вынос Ларисы на помосте в последнем акте почти что за рампу»³. Сцена шла под звуки «бешеного хора цыган». В режиссерском экземпляре пьесы в конце текста помета Соловьева: «Через смерть утверждается радостное жизненное начало»⁴.

Разработанная режиссером сценическая версия пьесы не была воплощена на академической сцене, но намерение осуществить ее постановку и продолжить разработку драматургического материала не покидало режиссера.

Год спустя, 5 октября 1933 года, соловьевская интерпретация «Бесприданницы» была представлена на сцене ленинградского Красного театра⁵, основу труппы которого составили ученики двух мастерских Техникума сценических искусств: руководимой Соловьевым режиссерской и возглавляемой С. Э. Радловым актерской мастерских. В трактовке главных героев она была продолжением сценического решения 1927 года⁶, в ней были заняты даже те же артисты Молодого театра — Л. С. Вакс (Кнуров в 1927 году и Каран-

¹ Соловьев В. Н. К постановке «Бесприданницы» Островского. 18 октября 1932 г. Л. 3.

² Там же. Л. 5.

³ Стенографический отчет заседания Дискуссионного клуба режиссеров о постановке «Бесприданницы» А. Н. Островского. Л. 7. Возможно, в этой сцене «Бесприданницы» должны были звучать какие-то отголоски мейерхольдовской постановки «Ревизора», напоминающие об унесенной со сцены Анне Андреевне «как бы на щитах» (см.: Соловьев В. Н. Замечания по поводу «Ревизора». С. 57).

⁴ Островский А. Н. Бесприданница. Режиссерский экземпляр В. Н. Соловьева (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/49. ОРУ 10819. С. 289).

⁵ Красный театр возник в 1924 году, в 1926-м слился с театром «Красный молот» и стал передвижным коллективом при Лениблсовпрофе. В 1930-м слился с Народным Домом под названием «Красный театр Государственного Нардома». В 1936-м был объединен с ТРАМОм в Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.

⁶ См.: Гвоздев А. А. Островский на сцене ленинградских театров // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство, 1987. С. 171–188.

дышев в 1933 году) и И. И. Веревкин (исполнитель роли Гаврилы в спектакле 1927 года)¹.

Но ситуация и в стране, и в театральном мире к этому времени значительно изменилась. Театры стали частью идеологической системы, требующей изображения действительности в ее революционном развитии. В то же время все более ощущалась потребность в изображении реальности во всей ее сложности и противоречивости, отказ от плакатной прямолинейности, что отразилось, в частности, в мейерхольдовском «Учителе Бубусе» (1925), подвергшем «испытанию принцип „социальной маски“»², и других его работах этого времени.

В отличие от соловьевской постановки 1927 года, признанной соответствующей социальным потребностям времени, театральные обозреватели 1933 года акцентировали внимание на недостатках спектакля: отсутствии четко выраженной идейной линии, на «субъективистском толковании пьесы»³, на том, что социальная тема заглушена внешним рисунком, острой сгущенностью сценических эффектов⁴. Больше всего претензий вызвала трактовка образа Карандышева. По мнению рецензентов, режиссеру следовало показать, как он, «барахтаясь и путаясь в своем собственном унижении, пытается из него вырваться и как система социальных отношений не позволяет ему этого»⁵. В то же время критики указали и на те черты постановки, которые были связаны с разработкой творческого метода Мейерхольда: жанровый сдвиг спектакля в сторону «социальной трагикомедии»⁶ и «гротесково подчеркнутые детали»⁷.

В 1936 году задохнувшийся под гнетом идеологического давления Государственный научно-исследовательский институт искусствознания (одно из наименований Института истории искусств) выпустил подготовленный секцией театроведения сборник «Наша работа над классикой». В состав книги вошла статья Соловьева «„Бесприданница“ А. Н. Островского», содержащая «страницы из режиссерской экспликации» постановки в Ленинград-

¹ Другие роли исполняли: Огудалова — О. В. Аверичева, Лариса — Е. М. Медведева, Карандышев — Ф. М. Мельников и С. Л. Вакс, Паратов — К. А. Дмитриев, Кнуров — А. С. Белогорский, Вожеватов — А. А. Волков, Робинзон — Н. А. Тенцев, Гаврила — И. И. Веревкин, Иван — В. П. Брызгалов, Ефросинья Потаповна — А. С. Павлова, Илья — А. В. Курков. Режиссер-ассистент А. А. Алексеев, художник М. С. Полярный.

² См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 327–328.

³ См.: Цимбал С. «Бесприданница»: Премьера в Красном театре // Рабочий и театр. 1933. № 28. С. 6.

⁴ См.: Дрейден С. Вариант на побочные темы // Красная газета. Вечерний вып. 1933. 6 окт.

⁵ Цимбал С. «Бесприданница»: Премьера в Красном театре. С. 7.

⁶ См.: Там же. С. 6.

⁷ См.: Дрейден С. Вариант на побочные темы.

ском Красном театре в 1933 году¹. Эта статья, представляя сложившуюся в творческом сознании автора к этому времени систему режиссуры, излагала принципы построения конкретного спектакля. Соловьев описал свое понимание идеи пьесы Островского, подробно изложил постановочный план, художественные приемы, охарактеризовал образы героев и решение мизансцен.

В спектакле о «гибели маленьких людей под гнетом развивающихся и окружающих их капиталистических отношений»² (Паратов, Кнуров и Вожеватов трактовались как «первые промышленники на сцене»³) Соловьев стремился к масштабной укрупненности и символическому обобщению происходящих событий и образов героев. Ученик Мейерхольда, он придавал большое значение внешнему рисунку роли, служившему для характеристики персонажей, вводил пантомимы, дополняющие ход действия пьесы, использовал оригинальное музыкальное построение спектакля.

Местом действия он выбрал большой губернский город, события середины XIX века отнес к рубежу XIX—XX веков.

Противостояние «сильных мира сего», дельцов новой формации, миру «униженных и оскорбленных» раскрывалось через выразительность движений. В первом акте диалог Кнурова и Вожеватова о Ларисе строился как противоборство хищников, соперников, расположившихся друг против друга и, постепенно сближаясь, готовых перейти в наступление. В третьем действии в финале сцены обеда Лариса, сидящая поодаль от стола, «окружается рядом проходов Кнурова и Вожеватова»⁴ — передвижения Кнурова и Вожеватова напоминали парящих над жертвой коршунов.

Как экспозиция к будущему развитию событий Соловьевым трактовалось первое действие. Еще в 1914 году рассказывавший студийцам о старинном «параде», с которого начиналось представление итальянской комедии масок и «разыгрывалась схема последующего театрального представления»⁵, он вводил в «Бесприданницу» бессловесную сцену, некую «предыгру», сообщая пластической формой о неизбежности надвигающейся трагедии. Эта «пантомима с цыганочкой», завершающая первое действие, строилась следующим образом: «из кофейни медленно подкрадывается к пиршественно-

¹ См.: Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского // Наша работа над классиками: Сборник статей ленинградских режиссеров. Статьи Н. П. Акимов, А. Б. Винера, И. М. Кроль, С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева, К. К. Тверского / Ред. и вступит. статья А. А. Гвоздева, примеч. А. Г. Мовшенсона. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 235—258.

² Там же. С. 242.

³ Там же. С. 236.

⁴ Там же. С. 258.

⁵ Соловьев В. К истории сценической техники *commedia dell'arte* // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 244, 405.

му столику цыганочка и начинает поедать оставшиеся вкусные вещи. На-
крапывает дождь. Гаврила оборачивается лицом к столу, видит непрошеную
гостью и отгоняет ее. Дождь, постепенно усиливаясь, переходит в сплош-
ной ливень. Подняв воротник своего пиджака, Гаврила вместе с Иваном по-
спешно уносят обратно в кофейню оставшуюся снедь и скатерти. Затем, по
трактирному обычаю, на деревянные столы ставятся стулья, ножками вверх.
Пиршественные покровы сняты, и обнажается голое дерево стола. Первые
раскаты грома. Иван и Гаврила убегают в кофейню. Ливень. Медленно за-
крывается занавес»¹.

Роль цыганочки, введенная в спектакль еще в редакции 1927 года, была
предвестием судеб Ларисы и Карандышева, не принятых в мир Кнуровых.
Подчеркнутая Соловьевым тема цыган имела двойной смысл: она отражала
свободолюбие Ларисы и одновременно была знаком безалаберной цыганской
жизни Огудаловых. Снятые перед дождем со столов «покровы» (скатерти),
обнажившие уродливую конструкцию «голового» трактирного стола, состав-
ленного из нескольких разнородных предметов, трактовались как разобла-
чение внешнего, кажущегося благообrazия жизни. Разразившаяся гроза, как
предвестие надвигающейся катастрофы, была прямой отсылкой к постанов-
ке Мейерхольдом одноименной пьесы Островского.

Подобно этой пантомиме, выход Паратова был построен как бессловес-
ный комический апофеоз — насмешливо интерпретированная сцена встречи
этого «волжского Петрония»², нацеленная на то, чтобы «поднять масштаб»
«до сцены появления Фортинбраса в последнем акте трагедии „Гамлет“». Со-
ловьев описывал эту сцену сочными, «кустодиевскими» красками: «Потоки
солнца заливают сцену. Слышен колокольный звон. За сценой поют „Мно-
гая лета“. Из всех окон кофейни и с лестниц появляются цыгане обоего по-
ла, различных возрастов. На этом шуме... выстраивается на валу, лицом к
публике, небольшой оркестр вольной пожарной дружины. Появляется Ро-
бинзон с тросточкой в руках, берет тросточку на караул. Следует команда, и
оркестр начинает играть „встречу“ (старо-егерский марш). Толпа цыган на-
пряженно ждет появления Паратова. Усиливается колокольный звон, пере-
ходящий в перезвон и перекликающийся с фортиссимо пожарного оркестра.
На этом шуме появляется Паратов, одетый в белые ботинки, белые брюки,
куртку и каскетку капитана волжского парохода. Необычайный энтузиазм
цыган и цыганок... Гаврила, вскочив на стул, дирижирует раскатами „ура“.
Иван бросается чистить башмаки Паратова»³.

¹ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 250.

² Там же. С. 241.

Петроний Гай (7—66 н. э.) — представитель высшего общества, писатель, «арбитр изящ-
ного» при дворе императора Нерона.

³ Там же. С. 249.

При первом появлении Ларисы на сцене режиссер подчеркивал ее одиночество, «оторванность» от окружающих и несовместимость с этим миром (она шла на валу поодаль от матери и Карандышева, задерживалась на бульваре, садилась на скамейку у ограды, глядя на Волгу). В том же акте во время разговора с женихом механически повторявшийся жест Ларисы, раскусывающей виноград и машинально выплевывающей косточки (подчеркнуто бытовое движение, не соответствующее традиционному романтическому образу Ларисы)¹, становился знаком ее инертности, утраты интереса к окружающему. Жест приобретал важнейшее значение. Исполнительница роли Ларисы Е. М. Медведева описывала сцену объяснения Ларисы и Паратова в доме Огудаловых как лирический эпизод, построенный на одном нежном движении Паратова: незамеченный Ларисой, он подходил к ней сзади и, осторожно повернув к себе ее лицо, вел диалог-объяснение². В режиссерской экспликации Соловьев характеризовал Ларису как «зацелованную в пьяном виде»³. Режиссер не только снижал образ этой героини, но и сдвигал его на второй план, о чем свидетельствуют сокращения ее реплик в режиссерском экземпляре пьесы⁴.

В отзыве о спектакле С. Цимбал писал: «Постановщик „Бесприданницы“ В. Н. Соловьев прочел комедию Островского как лирическую драму, овеванную грустью и иронией умного, но бессильного что-либо предотвратить очевидца»⁵.

Режиссер, считавший, что «для Островского очень характерно использование приемов обобщающего и, я бы сказал, символического характера», замечал: «Примером одного из таких символических приемов в „Бесприданнице“ является обморок Ларисы в первом действии после выстрела пушки, знаменующий собою предчувствие гибели у Ларисы»⁶. Рисуя Ларису женщиной *fin de siècle* и наполнив ее образ тревожным напряжением, духовную надломленность героини Соловьев выразил в том, что Лариса, согласно тексту его экспликации, то, «словно подкошенный стебель, склоняется и облокачивается на стол» (при словах Карандышева о том, что ее дом похож на цыганский табор), то, «как подкошенная падает... на перила» (услышав пу-

¹ Соловьев указывал, что рассуждение Ларисы о «цыганском таборе» в первом действии «ведется во время еды винограда. Машинально, анемично, она выплевывает виноградные косточки. И только рассказ о Паратове впервые знакомит зрителей с большим содержанием, которое присуще этой девушке» (Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 248).

² Медведева Е. М. [Воспоминания о В. Н. Соловьеве] // В. Н. Соловьев. Сборник документов и материалов. 1970-е гг. КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 296а–297.

³ См.: Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 240.

⁴ См.: Островский А. Н. Бесприданница. Режиссерский экземпляр В. Н. Соловьева (СПбГМТыМИ. ГИК 11291/49. ОРУ 10819. С. 203, 206, 208, 213, 214, 216).

⁵ Цимбал С. «Бесприданница»: Премьера в Красном театре. С. 6.

⁶ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 236.

шечный выстрел, извещающий о приезде Паратова)¹. Не случайно дальнейшее действие в его экспликации сопровождалось рядом других «падений»: протестующий против обид Карандышев «с отчаянием ударяет крышкой рояля и падает на нее почти что без сил»², в сцене обеда, подвыпивший, он «падает на стул у портьеры»³, после «брудершафта» с Паратовым «Карандышев падает на стул»⁴. Эта множественность падений (которая дополнялась упавшей на пол газетой Кнурова⁵ и брошенным Карандышевым на пол бокалом⁶) уже выводила за рамки предвестия трагических событий, обретала иной, иронический (гротескный) смысл, напоминающий вызывающие смех падения коверных клоунов.

О главном герое сценической интерпретации пьесы, являвшемся, по утверждению Соловьева, «ключом к современному вскрытию „Бесприданницы“»⁷, режиссер писал: «Что такое Карандышев? Это маленький, забитый, ничтожный человек, жизнь которого протекала в тяжелых условиях. За все время своего существования на свете ни одной радостной минуты, всегда ниже всех; всегда нужно было ему преклоняться, подчиняться; с малых лет вечно приходилось ему выносить безропотно насмешки, издевку»⁸. Во втором акте режиссер обращал внимание на фразу Карандышева, возражающего на слова Ларисы: «Ах, пожалуйста, не обижайте никого» — «Не обижайте! А меня обижать можно?» В этих словах читается отголосок жалобных слов Акакия Акакиевича Башмачкина: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», за которыми слышалось пронзительное: «Я брат твой»⁹.

Однако Карандышев в соловьевской трактовке далек от безропотности героя гоголевской «Шинели». Продолжая классическую тему «маленького человека», он отнюдь не только сближался с безобидными персонажами ранних произведений Достоевского, но и, по замечанию критики, обнаруживал другую сторону своей личности: напоминал об отцеубийце — ласке Павле Смердякове из романа «Братья Карамазовы»¹⁰. Соловьев писал: «В первом акте Карандышев выступает в величавом облике. Он ослеплен и не сознает масштабов своего поведения. Огудаловой приходится его несколько раз одергивать при разговоре с Кнуровым. В первой сцене объ-

¹ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 249, 248.

² Там же. С. 250, 251.

³ Там же. С. 254.

⁴ Там же. С. 255.

⁵ Там же. С. 248.

⁶ Там же. С. 251.

⁷ См.: Там же. С. 238.

⁸ Там же. С. 239.

⁹ Гоголь Н. В. Шинель.

¹⁰ См.: Дрейден С. Вариант на побочные темы.

яснения с Ларисой он несдержан, бестактен и несколько раз оскорбляет Ларису»¹. В кофейной Гаврилы, не обращая внимания на своих спутниц, он заказывает завтрак себе одному и, насытившись, «снисходит» к господам, приглашая их на обед. Под тяжестью обрушившегося на него несчастья Карандышев в третьем акте раскрывается как «глубоко страдающий, глубоко любящий человек»².

По утверждению Соловьева, именно «эта двойственность в образе Карандышева с переключением кусков комического и драматического в четвертом акте дает возможность развивать и усиливать действие, подводя его ко второму решительному объяснению Ларисы и Карандышева в последнем действии, заканчивающемся катастрофой»³.

В экспликации Соловьев подробно описывает уже упомянутый эпизод расстрела бутылок в третьем акте. Эта сцена, входившая в спектакль 1927 года, была отрицательно оценена критикой. А. А. Гвоздев, критикуя Соловьева за «выявление субъективной фантазии»⁴, увидел в режиссерской интерпретации пьесы черты сценического экспрессионизма⁵ и утверждал, что «такой „экстатический“ взрыв отчаяния героя экспрессионистской драмы совершенно неприемлем в пьесе Островского»⁶. По мнению исследователя, страдания «маленького человека» обретали утрированные черты⁷, малопригодные для изображения положительных героев⁸.

Исполнитель роли Карандышева в 1927 году Ю. С. Лавров позднее называл эпизод с бутылками «спорным режиссерским решением»⁹. Тем не менее эта сцена, не вошедшая в спектакль 1933 года¹⁰, при публикации экспликации была сохранена, что подчеркивает ее безусловную важность для раскрытия

¹ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 239.

² Там же. С. 254.

³ Там же. С. 239.

⁴ См.: Гвоздев А. А. Предисловие // Наша работа над классиками: Сборник статей ленинградских режиссеров. Статьи Н. П. Акимова, А. Б. Винера, И. М. Кроль, С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева, К. К. Тверского / Ред. и вступ. статья А. А. Гвоздева, примеч. А. Г. Мовшенсона. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 174.

⁵ Гвоздев сравнивал Карандышева с героем поставленной Соловьевым в 1924 году пьесы Г. Кайзера «Эуген Несчастный», «неистового скорбника, в каком-то стремительном вихре ущемленного жизнью и закрученного в пароксизме отчаяния. <...> ...затравленного зверя, болезненно горького, безнадежно хаотичного» (Гвоздев А. А. Островский на сцене ленинградских театров. С. 25).

⁶ Гвоздев А. А. Предисловие. С. 175.

⁷ См.: Гвоздев А. А. Островский на сцене ленинградских театров. С. 175.

⁸ См.: Гвоздев А. А. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство, 1987. С. 112.

⁹ Лавров Ю. С. Сцена и годы. С. 11.

¹⁰ См.: Гвоздев А. А. Островский на сцене ленинградских театров. С. 175.

режиссерского замысла, а также, возможно, и признание ее значения редактором книги, которым был близкий друг автора экспликации А. А. Гвоздев. Созданный Соловьевым образ Карандышева рождает явные ассоциации с современными героями, сводящими счеты со старым миром, способными лишь на бунт, ведущий к разрушению, подчас завершающийся трагедией, — классически определенный как «бунт бессмысленный и беспощадный»¹.

К одной группе с Ларисой и Карандышевым Соловьев относил и носителя эксцентрического начала — Робинзона, провинциального актера-комика Аркадия Счастливецова, знакомого по «Лесу» Островского. Как и персонаж «Леса», он многое претерпел в кочевой актерской жизни. Сообщник «сильных мира сего», он в то же время, подобно придворному шуту, способен говорить дерзости в лицо своим «благодетелям»², готов ударить Вожеватова за неудачную шутку над ним³, а в финале пьесы оказывался на стороне Ларисы и Карандышева⁴.

Для сценического воплощения этого образа Соловьеву был необходим масштаб мировых комиков. Согласно указанию в экспликации, он ориентировался на манеру игры одного из величайших комиков немого кино Бастера Китона⁵.

Робинзон появлялся на сцене в наиболее драматические моменты, снимая обострившийся эмоциональный накал. Так, напряженное объяснение Ларисы с Паратовым сменялось его «аттракционным выходом»⁶: появлением в доме Огудаловых под бравурные звуки «марша гладиаторов», смешным представлением дамам и знакомством с Карандышевым. В третьем действии благодаря Робинзону преувеличенной комичностью наполнена острейшая сцена прихода Ларисы на обед к Карандышеву, заканчивающаяся ее решением поехать за Волгу. В ней в качестве прибора для игры актеров выступает «тропическая пальма, характеризующая мещанские вкусы владельца квартиры»⁷. Как писал Соловьев, «Появление Ларисы... подается с особой торжествен-

¹ Пушкин А. С. Капитанская дочка. Гл. 13.

² См.: Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 5: Пьесы 1878—1884 / Подгот. текста и коммент. Е. И. Прохорова, ред. В. Я. Лакшина. М.: Искусство, 1975. С. 71.

³ См.: Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 257.

⁴ Согласно экспликации, в заключительной сцене Робинзон подходит к Ларисе и Карандышеву. «Этой группе трех маленьких людей противопоставляется группа сильных мира сего — Кнурова, Вожеватова и Паратова, властителей капиталистического мира» (Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 258).

⁵ Бастер (Бастер, наст. имя Джозеф Френсис) Китон (1895—1966) — американский киноактер и режиссер, получивший прозвище «человека с каменным лицом» за способность разыгрывать комические сцены, сохраняя при этом невозмутимое выражение лица.

⁶ См.: Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 252.

⁷ Там же. С. 253.

ностью. Ее появлению на сцене предшествует несколько тактов полонеза, исполняемого оркестром. Все присутствующие встречают ее достойным образом, как губернскую Клеопатру¹. Все выстраиваются, совершают ряд отдельных переходов. К ней подходит Вожеватов и делает с нею несколько па полонеза; затем он сажает ее, как царицу бала, на золоченый стул, а Робинзон, потрясенный торжественностью всего происходящего, подносит пальму к сидящей на переднем плане Ларисе»². В дальнейшем свой романс Лариса исполняет, сидя под пальмой, и вся сцена обеда завершается, когда Робинзон отставляет пальму к стене. Здесь эксцентризм выступает как способ преобразования реальности³, отражая в комической форме стремление возвести Ларису на подобающее ей место.

Нарастающее напряжение сцены обеда разряжается шутовством: «стремительный выбег Робинзона, его комический рассказ о бургонском составляет как бы самостоятельную веселую интермедию на фоне стремительно развертывающихся печальных и значительных событий»⁴.

В четвертом акте на появление Карандышева с пистолетом, предшествующее трагедии, Робинзон реагирует, как настоящий буффонный герой: «Животный ужас на лице Робинзона заставляет его вести сцену, почти что спрятавшись за скатертью большого стола. Каждое движение руки Карандышева превращается в глазах перепуганного Робинзона в желание покончить с ним как сообщником преступления»⁵.

Столь же гротескный характер этот герой придает полной драматизма сцене «брудершафта» Паратова и Карандышева: «Паратов и Карандышев пьют брудершафт не за кулисами, как у автора, а на глазах у зрителей. <...> Робинзон вскакивает на стул у арки справа и медленно конферирует, описывая происходящий брудершафт и напевая хорошо известные мотивы из „Роберта[-дьявола]»⁶. В пантомиме, в медленных ритмах и при двух улыбках — улыбке преданности и расположения у Карандышева и иронической улыбке у Паратова — пьется „брудершафт“, со всем традиционным ритуалом. Выпив вино, Карандышев падает на стул; Паратов закрывает его лицо

¹ «Губернская Клеопатра» — название пьесы В. В. Туношенского, постановка которой была осуществлена Мейерхольдом в 1903 году, использовано как нарицательное имя Э. Бескиным (Бескин Э. «Ревизор» Мейерхольда // *Вечерняя Москва*. 1926. 11 декаб. № 287) для характеристики городничихи Анны Андреевны в «Ревизоре» Н. В. Гоголя.

² Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 255—256.

³ См.: *Песочинский Н. В.* Актер в театре В. Э. Мейерхольда. С. 90.

⁴ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 253.

⁵ Там же. С. 257.

⁶ «Роберт-дьявол» — опера Дж. Мейербера (1831). Дуэт Роберта и Бертрама, его соблазителя, который напевает Робинзон, служит разоблачением «брудершафта» Паратова и Карандышева.

салфеткой и через несколько секунд задерживает портьеру»¹, подчеркивая этим свою победу над женихом Ларисы.

Комическому разоблачению служили режиссерские словесные вводы в текст. Это, прежде всего, уже упомянутые есенинские строки, завершающие обед у Карандышева, и замена заключительной реплики Робинзона в первом акте («Да здравствует веселье, Да здравствует Услад!»)² нарочито высокопарно звучащими строками из пушкинской «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Спектакль у Соловьева, как и в театре Мейерхольда, строился по законам музыкального искусства, организующего действие и помогающего раскрытию образов.

Лариса, воплощение лирического начала, во втором действии вместо пространенной в середине XIX века песни «Матушка, голубушка, солнышко мое!» на слова Ниркомского пела пушкинский романс о несчастной участи подброшенного в чужой дом ребенка — «Под вечер осенью ненастной...», служивший предвестием ее собственной беды.

Пересекающаяся и диссонирующая с ее мелодической линией тема мещанства, связанная с Карандышевым, раскрывалась в резком и фальшивом звучании захолустного оркестра местной пожарной дружины, исполняемом в его доме «пошловатом вальсе», использовании тривиальных мелодий.

Фарсовость происходящего, насмешка над другими героями подчеркивалась бравурным маршем Черномора из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки при уходе Паратова, цирковым «выходом гладиаторов» при появлении Робинзона; распеваемыми им популярными ариями из опер, куплетами из оперетт и др.

Возрастающая напряженность последнего действия — разговора Карандышева и Ларисы на фоне нараставшего звучания цыганского хора — доходила до кульминации — выстрела Карандышева, обрывавшего пение. При звуке выстрела хор замолкал; ни о какой радостной победе жизни Соловьев в экспликации не писал.

Сохранившиеся материалы о работе Соловьева над «Бесприданницей» Островского позволяют проследить динамику его постановочного решения. В процессе работы над пьесой режиссер подошел к разрешению конфликта, обнажив всю абсурдность, нелепость и ужас существовавшего порядка вещей с помощью актерской пластики, пантомим, символически обобщающих фабулу, построения действия на музыкальной канве, гротескных сопоставлений, комического преувеличения и окарикатуривания.

¹ Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 254—255.

² См.: Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 29. Рефрен застольной песни второго действия оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» (1835).

Особенности режиссерской интерпретации пьесы и трактовки образов героев были связаны прежде всего с главным в художественном замысле Соловьева — с переосмыслением жанра «Бесприданницы», возникшим в процессе работы над спектаклем, последнюю сцену которого в экспликации он определил как «траги-романтическую буффонаду»¹. Эту характеристику можно отнести к спектаклю в целом. Изменение жанра определило своеобразие постановки. Но такая трактовка спектакля о гибели молодой девушки от рокового выстрела ее жениха вступала в противоречие с представлениями своего времени.

Постановка не была понята при воплощении на сцене, где пришлось приглушить ряд острых моментов, отказаться от ключевой сцены спектакля. Публикация подробного описания постановочного решения драматического произведения Островского в статье Соловьева позволяет восстановить этот интересный спектакль, детально представить те линии, которые не могли обрести полновесного звучания, не могли быть отмечены критикой при воплощении спектакля. Значение такого метода «записи» спектакля велико. Статья Соловьева свидетельствует о том, что в 1930-е годы в РИИИ была разработана методика научного документирования и реконструкции спектакля.

Многие знаменитые современники писали о яркой оригинальности творческой манеры Соловьева, о его высочайшей эрудиции, глубоких познаниях в различных областях мирового театра, тонком безошибочном вкусе, позволявшем избегать примитивной вульгаризации и потворства мещанским вкусам. Эти черты сочетались в режиссере с редкой скромностью, отсутствием практицизма, бескорыстием и неумением занять заслуженное место в театральной иерархии².

Деятельность Соловьева недооценена и потомками. Однако разработанные им театральные понятия, методика театроведческих исследований прочно вошли в научный обиход. Школа Соловьева нашла воплощение в работах таких учеников Соловьева, выдвинувшиеся в театре советской эпохи, как А. И. Райкин, Б. А. Смирнов, Б. И. Равенских, Ю. С. Лавров, В. И. Честноков и др.

¹ См.: Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского. С. 258.

² См.: Райкин А. Вольмар Люсциниус // Московский наблюдатель. 1991. № 8—9. С. 62—64. См. также: Райкин А. И. Воспоминания. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 1993. 446 с.; Смирнов Б. А. Сердцем и талантом (КР РИИИ. Ф. 71. Оп. 1. Ед. хр. 779. Л. 277—278); Лавров Ю. С. Сцена и годы. С. 87—91; Т-ой К. [Кузмин-Караваев]. В. Н. Соловьев // Рабочий и театр. 1926. 26 окт. № 43. С. 8. Присуждение Соловьеву звания заслуженного деятеля искусств растянулось на семь лет (см. документы о задержке разрешения вопроса о присвоении В. Н. Соловьеву звания заслуженного деятеля искусств в протоколе заседания Президиума Леноблбиса от 3 июля 1937 года (СПбГМТМ. КНВМ 509/9. ОРУ НВМ 9)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. Театр социальной маски. М.; Л.: Огиз—Гос. издательство художественной литературы, 1931. 132 с.
2. А. С. «Бесприданница» // Жизнь искусства. 1927. 22 нояб. № 47. С. 13.
3. [Б. п.] Сезон в Молодом театре // Рабочий и театр. 1927. 25 окт. № 43. С. 19.
4. Бескин Э. «Ревизор» Мейерхольда // Вечерняя Москва. 1926. 11 декаб. № 287.
5. Волков Н. Мейерхольд. Т. 1. 1874—1908. М.; Л.: Academia, 1929. 403 с.
6. Гвоздев А. А. Островский на сцене ленинградских театров // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство, 1987. С. 171—188.
7. Гвоздев А. А. Предисловие // Наша работа над классиками: Сборник статей ленинградских режиссеров. Статьи Н. П. Акимова, А. Б. Винера, И. М. Кроль, С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева, К. К. Тверского / Ред. и вступ. статья А. А. Гвоздева, примеч. А. Г. Мовшенсона. Л.: Гослитиздат, 1936. 274 с.
8. Гвоздев А. А. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Гвоздев А. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. Л.: Искусство, 1987. С. 111—113.
9. Др. [Дрейден С.]. По молодым театрам. «Бесприданница» — «Амба» // Ленинградская правда. 1927. 26 нояб. № 270. С. 6.
10. Дрейден С. Вариант на побочные темы // Красная газета. Вечерний вып. 1933. 6 окт.
11. Жизнь искусства. 1927. 25 окт. № 43. С. 31.
12. Л. Т. «Бесприданница» (в Молодом театре) // Красная газета. 1927. 15 нояб. № 260. С. 6.
13. Лавров Ю. С. Сцена и годы / Сост. Э. Н. Белая. М.: СТД РСФСР. 1989. 271 с.
14. Мейерхольд в русской театральной критике 1920—1938 / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 655 с.
15. Мейерхольд В. Э. Лекции 1918—1919 / Сост. О. М. Фельдман. Примеч. Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И. (Объединенное гуманитарное издательство), 2000. 280 с.
16. Мовшенсон А. «Молодой театр» // Рабочий и театр. 1927. 22 нояб. № 47. С. 10.
17. Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916: В 2 т. / Сост. и отв. ред. Л. С. Овэс. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. 448 с.
18. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / Под общ. ред. Г. И. Владыкина. Т. 5: Пьесы 1878—1884 / Подгот. текста и коммент. Е. И. Прохорова, ред. В. Я. Лакшина. М.: Искусство, 1975. 543 с.
19. Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века / Отв. ред. С. К. Бушуева. СПб.: РИИИ, 1992. Вып. 1. С. 65—151.
20. Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 179—225.
21. Равенский И. О. «Бесприданница» // Рабочий и театр. 1927. 29 нояб. № 48. С. 5.
22. Райкин А. Вольмар Люсциниус // Московский наблюдатель. 1991. № 8—9. С. 62—64.
23. Райкин А. И. Воспоминания. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 1993. 446 с.
24. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 528 с.
25. Соловьев В. Н. «Бесприданница» А. Н. Островского // Наша работа над классиками: Сборник статей ленинградских режиссеров. Статьи Н. П. Акимова, А. Б. Винера, И. М. Кроль, С. Э. Радлова, В. Н. Соловьева, К. К. Тверского / Ред. и вступит. статья А. А. Гвоздева, примеч. А. Г. Мовшенсона. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 235—258.
26. Т-ой К. [Кузмин-Караваев]. В. Н. Соловьев // Рабочий и театр. 1926. 26 окт. № 43. С. 8.
27. Цимбал С. «Бесприданница»: Премьера в Красном театре // Рабочий и театр. 1933. № 28. С. 6—7.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Акдрама — Государственный академический театр драмы (Александринский театр).
 БДТ — Большой драматический театр.
 ГИК — Главная инвентарная книга.
 Госдрама — Государственный академический театр драмы (Александринский театр).
 КП — Книга поступлений.
 КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств.
 Леноблрабис — Ленинградский областной союз работников искусства.
 Леноблсовпроф — Ленинградский областной совет профессиональных советов.
 Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.
 НВМ — научно-вспомогательные материалы.
 ОРУ — Отдел рукописей.
 РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
 СПбГМТиМИ — Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства.
 ТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.
 ТРАМ — Театр рабочей молодежи.

Аннотация

Статья посвящена разработке сценического решения пьесы ленинградским режиссером В. Н. Соловьевым, отразившейся в спектаклях 1927 и 1933 годов и в его режиссерской экспликации постановки, опубликованной в 1936 году. В режиссерской интерпретации пьесы был изменен жанр произведения, решенного как «трагиромантическая буффонада», что позволило перенести акцент в пьесе на образ Карандышева и показать новую трактовку образа «маленького человека», способного лишь на бессмысленный бунт, ведущий к разрушению и трагедии.

Summary

The article is dedicated to the development of stage play decisions by the Leningrad director V. Soloviev, reflected in two stage productions (1927 and 1933) and later in his directorial statement, published in 1936. In his interpretation, Soloviev altered the genre of the play to 'tragicromantic slapstick', which helped shift the focus of the play towards Karandyshev's image and to show a new interpretation of the figure of a 'small man'; someone who is only capable of senseless rebellion, leading to destruction and tragedy.

- ✓ *Ключевые слова:* русский театр, А. Н. Островский, В. Н. Соловьев, В. Э. Мейерхольд, «Молодой театр», «Красный театр», Александринский театр.
- ✓ *Key words:* Russian theatre, A. Ostrovskii, V. Soloviev, V. Meyerhold, 'The Young Theatre', 'The Red Theatre', Alexandrinskii Theatre.

О происхождении термина «film noir» в киноведении. Часть 1

УДК
791

АНДРЕЕВ АНДРЕЙ ИГОРЕВИЧ

*Научный сотрудник, Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург)*

ANDREEV ANDREY I.

*Researcher, Russian Institute for the History of the Arts
(St Petersburg)*

E-mail: brunnhilde@list.ru

Большинство современных исследователей, которые берутся за изучение генезиса «film noir», оперируют этим понятием в контексте кинематографического материала, к которому оно традиционно относится, — голливудских фильмов 1940—1950-х годов. Таким образом, генезис понятия фактически приравнивается к генезису связываемого с ним кинофеномена, и понятие автоматически используется как интерпретационный инструмент, хотя само оно исторически имеет отношение к совершенно другой эпохе и другой культурной традиции.

Помимо этого, в тех редких случаях, когда исследователи все же затрагивают вопрос происхождения «film noir» именно как киноведческого понятия, они редко проводят границу между понятием и термином, рассматривая их, как правило, в единстве. Однако «film noir» как концепт в силу своей исторически сложившейся многозначности представляет весьма шаткую точку опоры для научных изысканий. Так, в монографии Джеймса Нэйрмора «Больше, чем ночь: film noir в его контекстах» (1998)¹ автор рассматривает его в качестве одного из важных культурных кодов XX века, как «идею», проявляющуюся в различных контекстах современной культуры, и поэтому даже сам исторический этап возникновения этой «идеи» в киноведческой практике оказывается здесь представлен всего лишь как один из тех равноправных для исследователя социокультурных контекстов, в рамках которых эту «идею» можно рассматривать, — наряду с самим голливудским киноматериалом, многочисленными подражаниями 1970—1990-х годов (так называемый «нео-noir») и даже личными рефлексиями автора.

На сегодняшний день плодотворные поиски в области генезиса «film noir» именно как термина представлены только в статье Чарльза О’Брайена «Film

¹ Naremore J. More than Night: Film Noir in Its Contexts. 2d ed. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008. 408 p.

poir во Франции: перед Освобождением» (1996)¹ и в исследовании Маргарет Холмс «Нино Франк: от дада до film noir» (2011)². Первая работа описывает, каким образом этот термин фигурировал во французской кинокритике 1930-х годов. Вторая фокусирует внимание на роли киножурналиста Нино Франка в процессе адаптации термина «film noir» французской послевоенной кинокритикой. Оба исследования посвящены лишь отдельным фрагментам истории термина и не позволяют проследить основные вехи его эволюции. В данной статье проводится первая комплексная попытка рассмотрения истории термина «film noir» во французской культурной традиции первой половины XX века. Тщательное исследование генезиса этого термина и его функционирования в различных контекстах позволит раскрыть изначальные специфические черты и одноименного понятия, что, в свою очередь, даст возможность определить то место, которое оно в итоге заняло в киноведении.

Появление термина «noir» в контексте голливудского кино: статьи Нино Франка и Жана-Пьера Шартьера

В 1945 году, сразу после окончания войны, во Франции был возобновлен прокат зарубежных фильмов, в том числе тех голливудских кинокартин 1940—1945 годов, с которыми французы не могли ознакомиться во время оккупации. Среди этих фильмов было несколько новых экранизаций романов, принадлежавших англоязычной криминальной и детективной литературной традиции «hard-boiled»³. Именно они и привлекли внимание французской кинокритики. Через год в двух авторитетных журналах о кино появились критические эссе «Новый полицейский жанр: криминальное приключение» Нино Франка (*Un nouveau genre „policier“: L’aventure criminelle // L’écran français*. 28.08.1946. № 61) и «Американцы тоже снимают „films noirs“» Жана-Пьера Шартьера (*Les Américains aussi font des films „noirs“ // La Revue du cinéma*. 1946. Novembre. № 2). Журналы, в которых вышли эти статьи, на

¹ O’Brien Ch. *Film Noir in France: Before the Liberation* // *Iris*. 1996. № 21. Spring / Ed. J. Morgan and D. Andrew. P. 7—20.

² Holmes M. *Nino Frank, from Dada to Film Noir*. URL: <http://rememberninoofrank.org/> (дата обращения: 19.08.2016).

³ Сформировавшаяся в США в 1920—1930-е годы литературная школа «hard-boiled (detective)» (букв. крутой детектив) включает произведения писателей США (Дэшил Хэммет, Рэймонд Чандлер, Джеймс М. Кейн, Хорас МакКой, Уильям Р. Бёрнетт) и Великобритании (Джеймс Хэдли Чейз, Питер Чейни). Подробнее о ней см.: Райнов Б. Черный роман / Пер. с болг. М.: Прогресс, 1975. 288 с.; Gorrara C. *The Roman Noir in Post-War French Culture*. N. Y.: Oxford University Press, 2003. 136 p.; Marling W. *The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler*. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1995. 306 p.; и др.

тот момент были ведущими французскими киноизданиями, полемизировавшими друг с другом. В связи с этим можно предположить, что статья Шартьера, вышедшая на два месяца позже, была, скорее всего, написана в ответ на публикацию Франка.

Формально обе статьи были обзорами новинок французского кинопроката: Франк знакомил читателей с фильмами «Мальтийский сокол» (1941), «Двойная страховка» (1944), «Лора» (1944) и «Убийство, моя дорогая» (1944); Шартьер — с картинами «Двойная страховка» (1944), «Убийство, моя дорогая» (1944), «Потерянный уик-энд» (1945) и «Почтальон всегда звонит дважды» (1946). Однако помимо этого авторы также попытались выделить ряд общих черт у отобранных ими картин и сформулировать некую новую тенденцию в американском кино. Статья Франка впоследствии вошла в историю благодаря тому, что в ней впервые по отношению к голливудскому киноконтексту был применен термин «noir» — правда, только в качестве описательного прилагательного и без расшифровки: по всей видимости, автор предполагал, что это слово хорошо знакомо читателям и должно само по себе вызывать некие ассоциации. Именно с этой статьи и начались киноведческие дискуссии о «film noir» как понятии, связанном с определенным типом голливудской кинопродукции.

Для того чтобы понять те причины, по которым Франк и Шартьер употребили термин «noir», необходимо обратиться к содержательной части их статей. Основу статьи Франка составляет сравнение голливудских экранизаций романов «hard-boiled» с их первоисточниками. Согласно автору, кинематографическая специфика новых американских фильмов заключается в точном воплощении на экране литературной специфики традиции «hard-boiled». Например, такая черта этих экранизаций, как психологизм, согласно Франку, является прямым следствием особенностей построения повествования в самих романах «hard-boiled», причем важным промежуточным звеном между книгой и фильмом становится сценарий, обеспечивающий точность воспроизведения на экране писательского замысла: «В „Двойной страховке“... нет тайны, мы знаем все с самого начала, наблюдая за подготовкой преступления, его совершением и последствиями. <...> Следовательно, наш интерес фокусируется на характерах и повествование разворачивается с поразительной ясностью на протяжении всего фильма. Это происходит потому, что режиссер Билли Уайлдер не просто перенес на экран повествовательную структуру адаптированного им романа Джеймса Кейна. Вместе с Рэймондом Чандлером он начал с предельно точного сценария, где были детализированы все мотивы и реакции персонажей. Режиссура стала точным воспроизведением сценария»¹.

¹ Frank N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure // Film Noir Reader 2 / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2003. P. 17—18.

Подобный подход к новому американскому кино уже был продемонстрирован Франком ранее — в его заметке о выходе во французский прокат фильма «Мальтийский сокол» („Le Faucon maltais“ — une excitante... histoire à dormir debout // L'écran français. 07.08.1946. № 58). Единственное достоинство новой экранизации романа Дэшила Хэммета критик увидел в том, что режиссер Джон Хьюстон точно следовал за литературным первоисточником¹. В новой статье Франк оказывается менее последователен: сохранив верность своей концепции в отношении «Мальтийского сокола» и распространив ее на фильмы «Двойная страховка» и «Убийство, моя дорогая», он совершенно иначе анализирует фильм «Лора», экранизацию романа Веры Каспари, не имеющего отношения к традиции «hard-boiled». Согласно Франку, этот роман был выполнен по «устаревшей формуле», но именно режиссер «Отто Преминджер со своими сотрудниками приложили усилия для обновления формулы, представив очаровательные зарисовки интерьеров и лиц, запутанное повествование, извращенного писателя (который хоть и прозаичен, но забавен) и, в первую очередь, эмоциональную жизнь частного детектива»².

Вследствие этого логика объединения в единую группу фильмов «Мальтийский сокол» и «Лора» выглядит не совсем ясной: в одном случае речь идет о предельной верности литературному первоисточнику, в другом — о компенсации «недостатков» романа режиссурой. Тем не менее это не мешает Франку выразить восхищение отобранными им фильмами и прийти к выводу о том, что в отличие от большинства других американских картин последнего времени они обладают «жизнью, правдой, глубиной, шармом, витальностью, реальной энергией» и неким «третьим измерением» (troisième dimension)³. Сам собой возникает вопрос — что же служило для Франка критерием воспеваемого им нового реализма, который наличествовал и в романах «hard-boiled», и в режиссерском решении Преминджера и поэтому не ограничивался ни сугубо литературной, ни сугубо кинематографической спецификой. Прямого ответа на этот вопрос Франк не дает. Возможно, именно упомянутый им термин «noir» и должен был послужить для читателей своеобразной подсказкой — хотя он и проскальзывает в статье всего один раз: «Таким образом, эти „noir“ фильмы больше не имеют никаких точек соприкосновения с заурядными полицейскими драмами»⁴.

Что имел в виду под термином «noir» Франк, становится понятно из публикации Шартьера. Критик «La Revue du cinéma» оперирует термином

¹ Frank N. An Exciting... Put-You-to-Sleep Story // „The Maltese Falcon“: John Huston, director / Edit. by W. Luhr. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1995. P. 130–131.

² Frank N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure. P. 16.

³ Ibid. P. 19.

⁴ Ibid. P. 18.

«noir» для сравнения новых американских фильмов с довоенными французскими. В своем анализе фильмов автор отталкивается от общего для всех отобранных им картин повествовательного приема — закадрового текста в виде рассказа от первого лица. Этот прием, заставляющий зрителя сопереживать экранному герою, наводит Шартьера на размышления о моральных аспектах современного американского кино: «[В „Двойной страховке“] в том, как виновный человек рассказывает свою историю, формально нет никакой тайны; напротив, это психологический механизм, с помощью которого прямо на наших глазах Уолтер Нефф неумолимо втягивается в преступные действия. <...> Соблазнение законопослушного молодого человека расчетливой сукой, привлекательность безупречно выполненного преступления, а также вызов, брошенный другу, который вынужден расследовать мошенничество, — все это становится правдоподобным, затягивая нас самих в эту грязную историю»¹. В конце статьи Шартьер, вынося моральный вердикт увиденным фильмам, заявляет о том, что они заслуживают наименования «noir» в большей степени, нежели довоенные французские картины: «Раньше шел разговор о французской школе film noir, но „Набережная туманов“ и „Северный отель“ все же содержат какие-то проблески сопротивления темной стороне, где любовь дает мираж лучшего мира, где реабилитация общества открывает дверь надежде, и персонажи, хоть и пребывающие в отчаянии, все же остаются достойными нашей жалости и симпатии. Всего этого нет в фильмах, о которых мы говорим: здесь показаны чудовища, преступники и психопаты, лишённые искупляющих качеств и ведущие себя согласно своей внутренней предрасположенности ко злу»². Необходимо отметить, что Шартьер в своем тексте использует словосочетание «film noir» не как простое прилагательное, а как некий устоявшийся термин. Его сравнение новых американских картин с «французской школой film noir» заставляет задаться вопросом — не выполняет ли в статье Франка прилагательное «noir» двойную функцию, являясь на самом деле термином, который структура самой фразы камуфлирует в форму меткого сравнительного эпитета?

Завершая этот краткий обзор статей Франка и Шартьера, следует сразу заметить один важный нюанс: несмотря на то что критики занимают противоположные позиции в оценке анализируемых фильмов, логика их размышлений обнаруживает близость: оба они последовательно сводят анализ фильмов к оценочным суждениям, акцентируя собственное отношение к материалу и, таким образом, подключая читателя к дискуссии о нравственных качествах современного кинематографа. Если статья Шартьера действительно

¹ Chartier J.-P. Americans also make noir films // Film Noir Reader 2 / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2003. P. 23.

² Ibid.

но была полемическим ответом на статью Франка, то можно предположить, что многократные и развернутые упоминания в ней термина «film noir» позволяли автору напрямую высказать то, на что Франк, по всей видимости, хотел лишь двусмысленно намекнуть.

Проблема политического контекста термина «film noir» во французской кинокритике конца 1930-х годов

Использование Шартьером словосочетания «film noir» как термина, связанного с французским довоенным кино, — первое, но не единственное в послевоенные годы. В 1957 году историк Пьер Лепроон вскользь упоминает об «истоках черного фильма» в связи с картиной Ж. Ренуара «Сука» (1931)¹, а биограф Ж. Виго П. Е. Салес Гомес в 1952 году пишет, что фильм «Ноль за поведение» (1933) «действовал на чувства людей своей „черной“ стороной»². Известна и фраза, постфактум высказанная режиссером Марселем Карне по поводу его довоенных картин: «Я не пессимист. Я не одержим пристрастием к черному фильму. Но фильмы, которые вы снимаете, всегда в какой-то мере отражают время. Предвоенные годы были не очень оптимистическим временем. Определенному миру предстояло рухнуть. И мы это смутно предчувствовали»³. Тем не менее все эти поздние упоминания могут быть связаны с уже последующим обратным перенесением на довоенное французское кино тех специфических черт, которые после выхода статьи Франка уже прочно ассоциировались с американским кино. Упоминание Шартьером в 1946 году «французской довоенной школы film noir» заставляет нас обратиться к первоисточкам, а именно к довоенным высказываниям французских кинокритиков.

Тот факт, что исследование этой области было впервые проведено только в середине 1990-х годов, объясняется тем, что статья Шартьера долгое время не входила в классический корпус киноведческой литературы о «film noir». К тому же на протяжении пятидесяти лет, прошедших с момента выхода статей Франка и Шартьера, интерес к истории самого этого термина у киноведов практически отсутствовал. Впервые подробное исследование этого вопроса было проведено Чарльзом О'Брайеном в статье «Film noir во

¹ Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры / Пер. с фр. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 177.

² Салес Гомес П. Е. Жан Виго // Жан Виго. М.: Искусство, 1979. С. 87.

³ Цит. по: Божович В. И. Человек и судьба (о некоторых художественных мотивах во французском кино 1930-х годов) // Западное искусство. XX век: Сборник статей. М.: Наука, 1991. С. 171.

Франции: перед Освобождением». Изучив предвоенную французскую кино-критику, автор нашел упоминания о следующих «films noirs», среди которых присутствуют и те, которые были упомянуты в статье Шартьера: «Преступление и наказание»¹ (1935, реж. Джозеф фон Штернберг), «На дне» (1936, реж. Жан Ренуар), «Пепе Ле Моко» (1936, реж. Жюльен Дювивье), «Пуританин» (1938, реж. Джефф Муссо), «Человек-зверь» (1938, реж. Жан Ренуар), «Набережная туманов» (1938, реж. Марсель Карне), «Северный отель» (1938, реж. Марсель Карне), «Странный мсье Виктор» (1938, реж. Жан Гремийон), «День начинается» (1939, реж. Марсель Карне), «Полночная традиция» (1939, реж. Роже Ришебе) и «Последний поворот» (1939, реж. Пьер Шеналь)².

О'Брайен отмечает, что все найденные им упоминания термина «film noir» относятся именно к 1938–1939 годам, то есть к периоду ослабления и распада Народного фронта. Не вдаваясь в глубокий анализ социально-политической ситуации предвоенной Франции, он все же склоняется к тому, что французская критика использовала этот термин в политическом контексте, прочитывая в фильмах некое актуальное на тот момент содержание. Слово-сочетанием «film noir» оперировали в основном реакционные правокатолические журналисты, поддерживавшие идеологию нацизма. Почти во всех случаях это словосочетание играло для них роль пейоративной характеристики тех фильмов, которым они давали негативную оценку.

Согласно О'Брайену, первым термин «film noir» упомянул Франсуа Виннэй в профашистском журнале «Action française». В рецензии, посвященной фильму «Пуританин» (*Le Puritain* // *Action française*. 21.01.1938), он характеризует эту картину как «film noir, погружающий в разврат и преступление»³. Под псевдонимом Виннэй скрывался политический активист Люсьен Ребате, который впоследствии, во время режима Виши, стал известным правительственным радиокомментатором, а после войны восемь лет провел в тюрьме за пропаганду антисемитизма. В предвоенные годы Ребате работал киножурналистом и активно выступал против таких режиссеров, как, например, Марсель Карне.

Максимальное количество упоминаний термина «film noir» О'Брайен отмечает в 1939 году, когда большинство французских изданий перешло на правые (тогда — исключительно профашистские) позиции. Так, в журнале «Marianne», который ранее поддерживал политику Народного фронта, весной 1939 года полностью сменилось руководство, после чего на страницах этого издания (теперь оно называлось «Marianne-Magazine») сразу же появилась разгромная статья на фильм «Последний поворот» (*Le dernier tournant* //

¹ Единственный не французский фильм, получивший наименование «film noir».

² O'Brien Ch. Film Noir in France: Before the Liberation. P. 7–20.

³ Ibid. P. 11.

Marianne-Magazine. 31.05.1939) — экранизацию романа Джеймса М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», напечатанного в этом же журнале в 1936 году. В статье говорилось: «Вот еще один *film noir*, фильм той зловещей серии, которая началась с „На дне“ и „Преступления и наказания“ и продолжилась фильмами „Пепе Ле Моко“, „Набережная туманов“, „Человек-зверь“ и „Северный отель“. <...> Мы уже начинаем уставать от этой специфической атмосферы, от этих обреченных на провал надежд, от этих героев, чьих судьба неумолимо ведет к разложению и смерти. Пришло время, когда французское кино должно стать чище. <...> Так жаль, что французская школа кино пока представлена лишь фильмами, которые выражают неспособность людей жить нормальной жизнью, фильмами, похожими на длинные поэмы уныния»¹.

Наиболее скандальное упоминание термина «*film noir*» появилось летом 1939 года, после того, как фильм «Набережная туманов» неожиданно получил Национальный гран-при французского кино. Редактор «Petit-Journal» Рене Жанн, незадолго до этого перешедший на правокатолические позиции, откликнулся на главное кинематографическое событие года в передовице июльского выпуска своего издания (*Quai des Brumes le grand prix national du cinéma français* // Petit-journal. 08.07.1939): «Печально видеть, что наиболее видный из всех французских кинопризов... достался фильму, который, конечно, не лишен художественных качеств, но принадлежит особому типу. Это *film noir*, имморальный и деморализующий фильм, воздействие которого на публику может принести только вред»².

Согласно О’Брайену, подобные высказывания в читательском восприятии сообщали термину «*film noir*» крайне негативный оттенок, и поэтому критики, не преследовавшие задачу написать разгромную рецензию, в основном старались избегать этого нелюбимого ярлыка. Единственную попытку придать термину «*film noir*» положительное звучание О’Брайен находит в статье Жоржа Альтмана «Превосходный фильм трио Карне-Превьера-Габена „День начинается“: произведение черное и чистое» (*Le meilleur film du trio Carné-Prévert-Gabin: Le jour se lève, une oeuvre noire et pure* // La Lumière. 16.06.1939. № 632). Критик сохраняет за фильмом статус «noir», но при этом защищает его от обвинений в упаднических настроениях, скандальности и деморализующем воздействии: «Актеры, темы и слова растворены в образах, которые ни разу не оказываются вульгарными, банальными или нездоровыми»³. Это свидетельствует о том, что слово «noir», возможно, изначально не являлось лишь пейоративным термином, а значит, могло служить объективной характеристикой неких содержательных элементов, кото-

¹ O’Brien Ch. Film Noir in France: Before the Liberation. P. 12.

² Ibid. P. 10.

³ Ibid. P. 12.

рые критики выставляли в позитивном или негативном ключе исходя лишь из собственных позиций. Вопрос лишь в том, что это были за элементы и к какому контексту они принадлежали.

Ссылаясь на О'Брайена, Джеймс Нэйрмор в своей книге «Больше, чем ночь: film noir в его контекстах» акцентирует именно политический характер термина «film noir». Он открыто говорит о «стиле Народного фронта» и о том, что «непосредственно перед войной слово „noir“... использовалось правым крылом французской прессы для нападок на „имморальность и скандальность“ левой культуры»¹. Однако следует отметить некоторую нелогичность подобных умозаключений. Если учесть, что упоминания термина «film noir» касаются не таких общепризнанных «фильмов Народного фронта», как «Великая иллюзия» (1937) и «Марсельеза» (1938), а именно тех картин, которые были сняты в 1938–1939 годах, то есть во время упадка этого движения, то получается, что профашистские кинокритики негативно отзывались о фильмах, отражавших спад левых политических сил, разочарование и даже отказ от идеалов антифашистского движения. В 1938–1939 годах из всех бывших участников Народного фронта (куда ранее входили самые разнообразные политические силы — Французская коммунистическая партия (ФКП), партия радикалов и социалистов, Французская секция Интернационала, анархистские группы) активную позицию проявляли уже только коммунисты, требовавшие от премьер-министра Франции Эдуара Даладье решительных действий по отношению к Германии. Остальные бывшие участники движения в эти годы отказались от политической борьбы. Бывшие активисты в сфере кино — Марсель Карне, Жак Превер, Жан Ренуар — перестали снимать пропагандистские ленты и ставили фильмы, проникнутые скорее пессимистскими настроениями — «Человек-зверь», «Набережная туманов», «Северный отель», «День начинается» и «Правила игры».

В связи с этим логичнее было бы утверждать, что правая кинокритика атаковала те процессы в сфере кино, которые сопровождали не движение Народного фронта, а именно его распад. Причем следует отметить, что коммунисты — единственные наиболее активные в этот период представители левых сил — воспринимали эти процессы так же негативно. Например, в 1938 году критик Жорж Садуль, ранее хваливший творчество Карне и Превера, демонстративно отвернулся от их фильма «Набережная туманов», в котором не смог отыскать прежней активной политической позиции его авторов. Из всего этого можно сделать вывод о том, что если О'Брайен и прав в отношении политического контекста термина «film noir», то в период распада Народного фронта во Франции существовала некая третья политическая сила, влияние которой чувствовалось в ряде фильмов и которая подверга-

¹ Naremore J. More than Night: Film Noir in Its Contexts. P. 15.

лась критике со стороны как правых, так и левых активистов. Именно с ней и был связан термин «poir».

Основная проблема здесь заключается в том, что, исходя из приводимых О'Брайеном высказываний, очевидно, что сам термин «poir», несмотря на то что он использовался в политической борьбе критиков, не являлся политическим термином как таковым. Диапазон того, что для киножурналистов служило поводом для оценок, был чрезвычайно широк — сюда входило и обращение фильмов к жизни пролетариата и криминальных элементов общества, и изображение социального дна, и двойственное отношение к общепринятым ценностям, и мотивы фатализма, социальной инертности, обреченности и имморализма. Большинство характеристик, которые сопровождают упоминание термина «film noir», имеют отношение скорее к нравственной проблематике фильмов («имморальный и деморализующий», «разврат и преступление») и их общей «зловещей» атмосфере. С одной стороны, это подтверждает, что морализаторский тон статьи Шартьера берет начало именно в данной дискуссии. С другой стороны, эти аспекты не дают возможности доказать сугубо политический характер термина «film noir». Нельзя также забывать, что большинство фильмов, в отношении которых употреблялся этот термин, имело тогда и другой популярный в кинокритике ярлык — «поэтический реализм» (*le réalisme poétique*)¹, — который использовался для обозначения именно художественных аспектов кинопроизведений.

Тем не менее нельзя отрицать, что чисто хронологически появление в кинокритике термина «film noir» действительно совпадает со значительным событием в политике — распадом Народного фронта, за которым последовало переосмысление социально-политических функций кинематографа. Последние довоенные упоминания «film noir», которые приводит О'Брайен, датируются летом 1939 года, что также хронологически вполне согласуется с предположением о политическом контексте. Осенью 1939-го расстановка сил во французской политике изменилась. Германия напала на Польшу, премьер-министр Франции Эдуар Даладье в связи с политическими обязательствами Франции был вынужден формально объявить Германии войну, хотя поначалу не стал предпринимать решительных действий. Ситуация «Странной войны» спутала все ориентиры французского общества: Даладье, до этого склонявшийся скорее к правым позициям, теперь начал вести антифашистскую пропаганду, что привело к резкому ослаблению правых сил в стране; заключение мирного пакта СССР с Германией было воспринято как предательский акт той страны, которая ранее считалась главным оплотом всей левой

¹ Впервые употребленный редактором «La Nouvelle Revue Française» Жаном Поланом для характеристики романа Марселя Эме «Улица без названия» (1930), этот термин в 1930-е годы стал широко использоваться для обозначения тех фильмов, в которых читалось стремление к поэтическому преобразению повседневности.

политики в мире; ФКП была вынуждена последовать примеру СССР и выступила против войны с Германией, в результате чего была запрещена правительством Франции как профашистская организация.

Только после того, как в мае 1940 года в стране был провозглашен режим Виши, а в июне 1941-го СССР вступил в войну с Германией (в результате чего ФКП влилась в движение Сопротивления), расстановка политических сил стала более или менее стабильной. Тем не менее в этот период термин «film noir» уже не использовался, что, впрочем, также может иметь политическое объяснение. Хотя вишисты демонстративно продолжали обвинять довоенные фильмы в том, что именно они послужили причиной бедственного положения страны¹, само «имморальное и деморализующее» начало во французском кино оккупантами все же поощрялось: достаточно вспомнить легенду о том, что фильм А.-Ж. Клузо «Ворон» (1943) с успехом шел в Германии под названием «В одном французском городке», демонстрируя немцам живописную картину морального упадка Франции, тонущей в нравственных кризисах и доносившей. Реальную опасность для режима Виши теперь представляла не столько «черная», сколько «красная» угроза — активные силы французского Сопротивления.

Гипотезы Роберта Порфирио и Маргарет Холмс о заимствовании термина «noir» Нино Франком

Исследование О'Брайена оставляет нерешенными два вопроса: в каком соотношении политический контекст термина «film noir» был связан с контекстом культурным и откуда взялся сам этот термин. Поскольку статья Шартьера, послужившая для О'Брайена отправной точкой его исследований, также умалчивает об этом, то, по всей видимости, чтобы ответить на эти вопросы, нужно сконцентрировать внимание на другом источнике — на статье Франка, несмотря на то что именно ее изучение в этих целях на первый взгляд кажется менее перспективным. На сегодняшний день существуют две точки зрения относительно того, откуда Франк мог заимствовать термин «noir».

Наибольшее распространение среди киноведов получила гипотеза, согласно которой критик упомянул термин «noir» под влиянием литературного феномена — так называемой «Série noire» («Черная серия») — серии публикаций криминальных и детективных романов «hard-boiled», выпускавшейся во Франции с сентября 1945 года престижным издательством

¹ Впоследствии Жорж Садуль упоминал лозунг, которым правительство Виши характеризовало свою идеологическую позицию по отношению к этим фильмам: «Мы проиграли войну по вине Жана-Поля Сартра и „Набережной туманов“» (цит. по: Dickos A. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington (Kentucky): The University Press of Kentucky, 2002. P. 44).

«Gallimard» по инициативе литератора Марселя Дюамеля. Впервые эта гипотеза была высказана киноведом Робертом Порфирио в статье «Без выхода: Экзистенциальные мотивы в film noir» в 1976 году: «Сам термин film noir был утвержден в 1946 году Нино Франком под влиянием знаменитой книжной „Série noire“»¹. В защиту гипотезы Порфирио говорит уже хотя бы тот факт, что в отличие от Шартьера, оперировавшего термином «film noir», Франк употребляет лишь прилагательное «noir», которое может иметь отношение не только к кино. Сам принцип подхода Франка к анализу американских фильмов — намеченная им взаимосвязь литературного первоисточника и его киноадаптации — говорит о том, что он мог использовать для характеристики фильмов некий другой, связанный именно с литературой, а не с кинематографом термин. В таком случае статью Шартьера вряд ли можно считать полемикой по отношению к статье Франка, или же Шартьер просто не так понял своего предшественника. Так или иначе, для проверки гипотезы Порфирио необходимо выяснить, каким образом появилось название литературной серии и имеет ли оно вообще отношение к кинематографическому термину «film noir».

Среди литературоведов до сих пор остается открытым вопрос о том, когда именно во Франции впервые стал применяться термин «noir» по отношению к англоязычной литературе «hard-boiled» — до или после начала выпуска «Série noire». На сегодняшний день во Франции часто используется производный от него термин «roman noir», который служит характеристикой нескольких литературных традиций (например, традиции английского готического романа). Тем не менее как обозначение произведений школы «hard-boiled» он закрепился в обиходе уже после того, как начался выпуск «Série noire», — в конце 1940-х годов. Исследователь Элистер Роллз выдвигает версию, согласно которой термин «roman noir» начал применяться к литературе «hard-boiled» независимо от названия этой серии — лишь благодаря тем черным суперобложкам, в которых выходили книги «Série noire»². Версия эта имеет отношение скорее к особенностям визуального восприятия покупателей и может объяснять распространение в обиходе производного термина «roman noir», однако не раскрывает тех причин, по которым само словосочетание «Série noire» появилось на обложке первого выпуска.

Возможно, что слово «noir» действительно было впервые применено в контексте литературы «hard-boiled» только в 1945 году — например, как частичный перевод на французский язык названия американского журнала

¹ Porfirio R. G. No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir // Film Noir Reader / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2005. P. 83.

² Rolls A. An Uncertain Space: (Dis-)Locating the Frenchness of French and Australian Detective Fiction // Mostly French: French (In) Detective Fiction / Ed. by A. Rolls. Bern: Peter Lang AG, 2009. P. 37.

«Black Mask» («Черная маска»), в котором в 1920-е годы и родился жанр «hard-boiled»¹. В таком случае Франк действительно мог заимствовать из заголовка «Série noire» этот новый литературный термин, не имеющий никакого отношения к кинематографическому термину «film noir».

С другой стороны, название «Série noire» могло восходить и к кинематографическому термину «film noir». Обращает на себя внимание тот факт, что среди картин, получивших характеристику «film noir», была одна экранизация образца литературы «hard-boiled» — фильм «Последний поворот», поставленный по роману Джеймса М. Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Будущий издатель «Série noire» Дюамель исполнял в этой картине эпизодическую роль и, возможно, был знаком с разгромной статьей из журнала «Marianne-Magazine». Кроме того, нельзя упускать из виду и тот факт, что на протяжении многих лет Дюамеля связывали тесные дружеские отношения с поэтом и сценаристом Жаком Превером, который был соавтором двух фильмов, получивших в конце 1930-х годов наименование «film noir»: «Набережная туманов» (1938) и «День начинается» (1939). Дюамель и Превер вместе начинали свою литературную деятельность в «группе с улицы Шато» и вместе в конце 1920-х годов некоторое время входили в движение сюрреалистов. Дюамель снимался в фильме Пьера Превера (брата Жака Превера) «Дело в шляпе» (1932), а также в картине Жана Ренуара «Преступление мсье Ланжа» (1936), поставленной по сценарию Жака Превера. В военное десятилетие их дружба не угасла, и, хотя Превер не принимал непосредственного участия в создании проекта «Série noire», возможно, что название серии подсказал Дюамелю именно он. В таком случае серия могла получить название по аналогии с кинематографическими «films noirs».

В последнее десятилетие были высказаны факты, которые ставят под сомнение гипотезу Порфирио о литературном происхождении термина «noir». Согласно этим фактам, Франк во время работы над своей статьей мог вообще не знать о существовании «Série noire», а если даже и знал, то вряд ли использовал бы ее название в своей статье, так как оно ничего не говорило его читателям. Биограф Нино Франка Маргарет Холмс резонно замечает, что до 1948 года тираж «Série noire» был ничтожным, издание не имело никакой рекламы и сам его заголовок не был анонсирован широкой публике². Действительно, только в 1948 году в одном из выпусков Дюамель опубликует короткий предваряющий текст, который будет называться «Манифест Черной серии» («Manifeste de la Série noire»). Из всего этого можно сделать вывод о том, что за первый год существования проекта «Série noire» никакой сугубо литературный термин «noir» еще не мог сформироваться или хотя бы стать

¹ В 1925—1935 годах этот журнал, возглавляемый Джозефом Т. Шоу, активно публиковал произведения Д. Хэммета и других основателей литературной школы «hard-boiled».

² Holmes M. Nino Frank, from Dada to Film Noir.

известным настолько, чтобы кинокритик употребил его без разъяснения — в надежде на то, что его намек будет воспринят читателями.

Холмс предлагает обратиться к некоторым данным биографии Франка. Если Шартьер был малоизвестным журналистом, написавшим свою статью по заказу редакции журнала, то Франк отнюдь не был рядовым кинокритиком. Итальянец по происхождению, Франк в то время жил в Париже и был весьма известной фигурой в литературных кругах. Он дружил с Джеймсом Джойсом, пропагандировал во Франции его роман «Улисс», а также первым перевел на итальянский язык фрагменты «Поминок по Финнегану». Наибольшую известность ему принесла работа в итальянском журнале «900» (1926—1929). В литературной жизни Италии второй половины 1920-х годов этот журнал был главным источником информации о достижениях современного искусства и поэтому активно преследовался режимом Бенито Муссолини. В «900» работали крупнейшие европейские литераторы — Джеймс Джойс, Георг Кайзер и Рамон Гомес де ла Серна; здесь впервые на итальянском языке были опубликованы отрывки из романов «Улисс» Джойса и «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф; наконец, именно на страницах этого журнала в 1927 году с подачи главного редактора Массимо Бонтемпелли впервые появился термин «магический реализм» (*realismo magico*). Будучи парижским представителем «900», Франк помогал редакции контактировать с французскими литераторами (Филиппом Супо, Жоржем Рибмон-Дессенем, Пьером Мак Орланом), а также осуществлял переводы их произведений на итальянский язык. После того как «900» прекратил существование, Франк в течение года сотрудничал с журналом бывшего дадаиста Жоржа Рибмон-Дессеня «Bifur» (1930, девять номеров).

Согласно Холмс, ключевую роль в истории термина «*noir*» сыграла многолетняя дружба Франка с французским писателем Пьером Мак Орланом. Свою гипотезу Холмс подкрепляет тем, что Франк в своей статье, помимо термина «*noir*», дает рассматриваемым фильмам и другой (также никак им не расшифровываемый) эпитет — «социальная фантастика» (*fantastique social*)¹. Этот второй термин действительно принадлежит Мак Орлану — именно так писатель определял свой творческий метод. «Социальная фантастика» предполагала создание особой атмосферы, рождающейся на пересечении волшебного и обыденного и комбинирующей сатиру, гротеск, бытовые, авантурные и фантастические элементы, а также бодлеровскую и лотреамоновскую поэтику морального разложения.

Интересно, что на взаимосвязь «социальной фантастики» Мак Орлана и «*Série noire*» намекает Илья Эренбург, который в третьей книге цикла «Люди, годы, жизнь» (опубликована в 1963) постфактум связывает творчество Мак Орлана с традицией «*roman noir*»: «Мак Орлан много говорил о „соци-

¹ *Frank N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure*. P. 15.

альной фантастике“ — этими словами можно было объяснить все. <...> Книжки Мак Орлана мне нравились, особенно „Госпиталь святой Магдалины“ — фантастическая история человека, который начинает потеть кровью; медики потрясены небывалым казусом; все газеты пишут о диковинном пациенте. Больного начинают показывать за деньги зевакам. Количество крови увеличивается — бочки, тонны. Для эксплуатации свежей крови организуют трест; вмешивается правительство — хочет получить львиную долю доходов. А больной лежит и слушает, как звенит горячая струя его крови. Принято считать, что „черная литература“ расцвела после Второй мировой войны, а книга, о которой я говорю, была написана в начале двадцатых годов»¹.

В доказательство связи Мак Орлана с термином «noir» Холмс приводит следующий аргумент. За год до статьи Франка Мак Орлан опубликовал в том же журнале «L'écran français» эссе «Обитель фантастического» (Le domaine du fantastique // L'écran français. 21.11.1945. № 21), где дал понятию «социальная фантастика» следующую описательную характеристику: «Улица, становящаяся загадочной и зловещей, как только сон обволакивает обрамляющие ее дома. Знаки смерти, смешивающиеся с всевидящими туманами и призрачными звуками, предшествующими их появлению. Ожидающие чернота и белизна (в оригинале: le noir et le blanc. — А. А.) — идеальные творцы тревоги»².

Впрочем, данный отрывок не является прямым свидетельством того, что для Мак Орлана слово «noir» представляло именно некий устойчивый термин, который мог бы заимствовать Франк. Интереснее другое — фильм «Набережная туманов», охарактеризованный кинокритиками конца 1930-х годов как «film noir», был поставлен по одноименному роману Пьера Мак Орлана, сценарную переработку которого осуществил Жак Превер. Кроме того, идея поэтизации обыденного сближает термин «социальная фантастика» с термином «поэтический реализм», который, наряду с ярлыком «film noir», также использовался для характеристики фильма «Набережная туманов» в 1930-е годы.

Интерес Мак Орлана к кино как средству воплощения идеи «социальной фантастики» можно проследить еще с 1920-х годов. В статье «Фантастическое» (1926) он пишет: «Литература — с великолепным, но узким полем языка и с богатством ее наследия — не есть искусство, выражающее эпоху, отличительные черты которой скорость и ассоциативность мышления. <...> Кино — единственное искусство, которое может придать фантастическому социальные характеристики той переходной эпохи, когда реальное на каж-

¹ Эренбург И. Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8: Люди, годы, жизнь. Кн. 1—3. М.: Художественная литература, 1966. С. 483.

² Holmes M. Nino Frank, from Dada to Film Noir. Английский перевод фрагмента выполнен Маргарет Холмс.

дом шагу смешивается с ирреальным»¹. Прославляя поэтизацию современного города в немецких фильмах 1920-х годов («Сочельник», 1923, реж. Лупу Пик; «Улица», 1923, реж. Карл Груне; «Последний человек», 1924, реж. Фридрих-Вильгельм Мурнау), Мак Орлан видит в них идеальные примеры «социальной фантастики» и призывает французское кино обращаться к тем «элементам современного романтизма», которые, по его мнению, поэтически отражают эпоху: «световая реклама», «нищета, со всей своей живописностью», «ветер, дождь, исчезновение солнца во Франции», «извращенная чувственность», «тенденция к созданию своей личной религии», «обесценивание слова „смерть“»².

Сходство идей «социальной фантастики» и «поэтического реализма» отмечает и Михаил Ямпольский, пересказывая содержание статьи Мак Орлана «Реализм некоторых фильмов пробуждает социальную фантастику» (Pour vous. 1932. № 165. 14 janvier): «Мак-Орлан... призывает изучать „поэзию и тайну улицы“, использовать мотивы нищеты для создания „романтизма будничности“ и т. д. Но там же он пишет о том, что настоящее произведение искусства должно быть печальным, „как печальны народные песни“. <...> Печаль, по мнению Мак Орлана, связана лишь с прошлым. Фантастика, говорящая о будущем, ее лишена. Поэтому писатель рекомендует описывать настоящее, обремененное прошлым. Поскольку кино действительно является несравненным средством сохранения прошлого, его фиксации, то оно как бы и оказывается великолепным источником поэтической ностальгии. <...> Эти же идеи легли и в основу „эстетики поэтического реализма“, с ее обращением к тайне, с ее настоящим, „отягощенным“ прошлым»³. Таким образом, содержательная близость понятий «поэтический реализм» и «социальная фантастика» не оставляет сомнений.

По всей видимости, термин «noir» также имел отношение к этим понятиям. В своем исследовании Маргарет Холмс склоняется к мысли, что и упоминание Франком термина «noir», и название проекта «Série noire» имеют один и тот же источник — некое общее понятие «noir», которое сближало множество деятелей культуры, в том числе Превера, Мак Орлана и Франка, и которое не ограничивалось одним видом искусства, охватывая как кинематограф, так и литературу. Таким образом, в целом гипотеза Роберта Порфирио не лишена оснований: термины «noir» в заголовке «Série noire» и в статье Франка действительно оказываются тесно связаны друг с другом, хотя взаимосвязь эта, по всей видимости, предстает не в виде причинно-следственной цепочки, а в виде заимствования из общего источника.

¹ Мак Орлан П. Фантастическое // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 гг. / Сост. М. Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 241.

² Там же. С. 245.

³ Ямпольский М. Пьер Мак Орлан // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 гг. С. 239.

Литературный проект «Série noire» и сюрреалистическая концепция «черного юмора»

И акцентирование феномена «Série noire» Робертом Порфирио, и предположение Маргарет Холмс о наличии некоего общего термина «noir» полезны для нашего исследования. Также нельзя забывать и о том, что обе эти гипотезы косвенно приводят нас к одному и тому же историческому лицу — поэту и сценаристу Жаку Преверу, которому, возможно, принадлежит название «Série noire» и который был соавтором экранизации романа Мак Орлана «Набережная туманов», получившей в довоенной кинокритике наименование «film noir». Несмотря на то что сам по себе литературный проект «Série noire» вряд ли мог побудить Франка использовать термин «noir», тем не менее внимательное изучение истории этого проекта позволяет обнаружить след того общего источника, из которого этот термин был почерпнут и Франком, и авторами «Черной серии».

Вдохновитель проекта «Série noire» Марсель Дюамель с 1928 года занимался переводами с английского языка. Именно ему принадлежит первая франкоязычная версия романа У. Бёрнетта «Маленький Цезарь»; также он работал на фирме «Tobis Klangfilm», делая переводы ранних звуковых американских фильмов. Во время оккупации, когда он нуждался в деньгах, работа переводчиком могла бы поправить его финансовое положение, но в условиях режима Виши раздобыть современную англоязычную литературу в Париже было достаточно сложно. Только в августе 1945 года, уже в период Освобождения, Дюамель получает от своего знакомого романы «Никаких орхидей для мисс Блэндиш» Джеймса Хэдли Чейза, «Ядовитый плющ» и «Этот мужчина опасен» Питера Чейни (скорее всего, в виде перепечаток). Уже в сентябре первый выпуск «Série noire» с переводами вышеуказанных романов Чейни поступает в продажу. Второй выпуск появляется через год и содержит переводы романов «Никаких орхидей для мисс Блэндиш» Чейза и «У савана нет карманов» Хораса МакКоя.

Следует отметить, что переводы Дюамеля сильно отличались от оригинальных текстов и представляли собой фактически вольный пересказ произведений. Произведения школы «hard-boiled» в 1930-е годы уже были известны во Франции¹, и новые переводы не привлекли бы особого внимания публики, поэтому задача проекта «Série noire» отнюдь не заключалась в том, чтобы познакомить французских читателей с «новым литературным жанром». Пересказывая романы, Дюамель, по сути, переносил сюжеты с американской «почвы» на французскую, проводя аналогии между социокультур-

¹ Emanuel M. From Surrealism to Less-Exquisite Cadavers. Léo Malet and the Evolution of the French Roman Noir. Amsterdam; N. Y.: Rodopi, 2006. P. 21.

ным климатом США начала 1930-х годов и Францией периода конца войны. По словам Элистера Роллза, переводы Дюамеля были «аллегорическими притчами о нации, прошедшей путь от оккупации к освобождению»¹. Таким образом, отражавший современную социальную обстановку Франции феномен «*Série noire*» был достаточно оригинальным в литературном отношении явлением и обнаруживал известную близость с тем, что предпринял в своей статье и Франк — попытку найти некое новое, созвучное французам содержание в американском материале.

Эти содержательные аспекты проекта «*Série noire*» проясняются в процессе анализа короткого предисловия к серии, опубликованного Дюамелем в июле 1948 года и получившего название «Манифест Черной серии». Вот основная часть рассуждений из этого текста:

«Опрометчивому читателю следует побережиться: приобретение томов „*Série noire*“ не может не сопровождаться некоторой долей риска. Любители головоломок вроде Шерлока Холмса встречаются здесь нечасто. <...> Здесь будут полисмены еще более продажные, чем те преступники, которых они выслеживают. Конгениальный детектив не всегда раскроет тайну. Иногда тайны не будет вообще. А иногда не будет даже и детектива...

Но что же тогда остается?

Остается действие, тревога (*l'angoisse*), насилие — во всех его формах, и в особенности в тех, что наиболее оскорбительны — избиение и убийство. <...> И также любовь, предпочтительно дикая, — необузданная страсть, беспощадная ненависть, — все те чувства, которые редко пробуждаются в охраняемом обществе, но которые часто можно встретить здесь выраженными языком сильным, неакадемическим, в котором всегда доминирует ЮМОР, будь он черный или розовый»².

Столь широкое представление о любви, включающее в себя «беспощадную ненависть», и, самое главное, проакцентированное заглавными буквами обращение к словосочетанию «черный юмор» (*humour noir*) в 1940-е годы не могло быть случайным. До появления книги «Антология черного юмора», написанной лидером сюрреалистического движения Андре Бретоном, это понятие никогда не было обиходным во Франции. Сергей Дубин утверждает, что «определенная история у этого выражения все же есть. Прежде всего оно отсылает к известному английскому словосочетанию „black humor“, которым издавна обозначалась меланхолическая, уединенная желчность; первое же „литературное“ упоминание о черном юморе мы встречаем в 1885 году в тексте Йориса-Карла Гюисманса, определявшего стиль своих ранних

¹ *Rolls A.* An Uncertain Space: (Dis-)Locating the Frenchness of French and Australian Detective Fiction. P. 38.

² Цит. по: *Horn P. L.* Handbook of French Popular Culture. Westport (CT): Greenwood Press, 1991. P. 45.

романов как „необъяснимый сплав утонченного парижанина и художника-голландца, к которому... можно добавить мазок черного юмора... и терпкого британского комизма“¹. Однако этот же исследователь признает, что «Бретон, несомненно, был прав, заявляя, что к моменту первого появления его „Антологии черного юмора“ перед войной «слова „черный юмор“ не имели никакого смысла». Исходя из текста самой «Антологии», термин «черный юмор» впервые был упомянут Бретоном в переписке осенью 1936 года². В этом же году он упоминается и другим сюрреалистом — Максом Эрнстом в работе «По ту сторону живописи», причем автор констатирует, что «черный юмор», сообразно духу времени, «никак не может быть розовым»³. Полноценно концепция «черного юмора» была разработана Бретоном в его книге «Антология черного юмора», опубликованной в 1940 году издательством «Sagittaire» и сразу же оказавшейся под запретом цензуры режима Виши. Распространение эта книга получила во Франции только в середине 1945 года, то есть незадолго до начала выпуска «Série noire», и, разумеется, к 1948 году Дюамель уже мог быть с ней знаком.

Что касается специфического понимания Дюамелем слова «любовь», то оно также обнаруживает близость еще одному сюрреалистическому концепту — «безумной любви» (l'amour fou), наиболее полно разработанному в одноименной книге Бретона (1937). Соседство слов «черный юмор» и «любовь» в «Манифесте Черной серии» вряд ли случайно, — по всей видимости, Дюамель в качестве содержательной основы своей серии решил использовать сюрреалистические принципы.

Понятие «черный юмор», по всей видимости, было заимствовано сюрреалистами еще в период их участия в движении дадаизма (в начале 1920-х годов). Сергей Дубин пишет, что «дадаисты действительно прибегали к тем или иным элементам черного юмора — хотя у них он и не носил этого названия»⁴. Важную роль в формировании сюрреалистического понятия «черный юмор» также сыграла дружба Бретона с литератором Жаком Ваше в 1916 году. Уже в 1917 году Бретон и Луи Арагон планировали организовать вместе с ним конференцию о юморе, но идея не получила реализации. В те годы Ваше много говорил и писал о природе юмора, возможно стремясь оформить некое понятие. Он даже изобрел «оригинальное написание слова „umour“ (без принятого во французской орфографии „h“) и дал ему следующее опреде-

¹ Дубин С. Сюрреализм в контексте авангарда: критерии черного юмора // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 56.

² Дубин С. От переводчика // Бретон А. Антология черного юмора / Пер. с фр. М.: Carte Blanche, 1999. С. 12, 14.

³ Цит. по: Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с фр. М.: НЛО, 2002. С. 162—163.

⁴ Дубин С. Сюрреализм в контексте авангарда: критерии черного юмора. С. 59.

ление: „Я полагаю, что это ощущение, более того, я бы сказал даже смысл — театральной (и безрадостной) бесполезности всего“¹. Интересно отметить, что именно написание, предложенное Ваше, — «unour», — визуально переключается со словом «любовь» — «amour», также впоследствии ставшим одним из краеугольных камней теории сюрреализма. Ваше с его уникальным мировосприятием (корни которого можно искать в самых разных областях — политических, социальных, общекультурных, личностных и т. д.), как известно, сыграл одну из ключевых ролей в становлении всех основных концептуальных идей сюрреализма. На протяжении многих лет Бретон, отчасти опираясь на отдельные высказывания Ваше, отчасти интерпретируя письма друга с фронта, пытался создать из этих «клочков мысли» некую цельную систему, которая имела бы отражение в различных философских, политических, социальных и культурных контекстах.

Другими источниками содержательной части понятия могла послужить работа Зигмунда Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному», переведенная на французский язык в 1930 году и привлекавшая внимание Бретона. Вслед за Фрейдом Бретон понимает юмор как «торжество принципа удовольствия над реальными условиями в тот момент, когда они кажутся самыми неблагоприятными»². Наконец, понятия «объективного юмора» и «субъективного юмора» из «Курса эстетики» Фридриха Гегеля в 1920-е годы также были в фокусе интересов Бретона. Переосмысливаемое им гегелевское понятие «объективного юмора», которое, по мнению Бретона, должно было сменить нарциссический «субъективный юмор», в концепции Бретона стояло рядом с его собственным понятием «объективный случай» и мыслилось как часть философской системы сюрреализма.

В «Открытых границах сюрреализма» (1938) Бретон давал «черному юмору» следующее определение: «Юмор, являющий собой парадоксальное торжество принципа удовольствия над обстоятельствами реальности в момент, когда они, казалось бы, с наибольшей силой ополчаются против человека, естественным образом призван выполнять защитную функцию в наше изобилующее самыми разнообразными угрозами время»³. Исследователь сюрреализма Елена Гальцова развернуто комментирует это понятие: «„Черный юмор“ состоит в абсолютном дистанцировании от объекта. Он демонстрирует невозможность адаптации человека к условиям своего существования, разрушает связность реального и его репрезентацию, отрицает любую ценность мира и все подвергает осмеянию. В этом смысле сюрреалистический юмор существенно отличается от карнавального осмеяния в

¹ Энциклопедический словарь сюрреализма / Сост. и ред. Т. В. Балашова и Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 553.

² Там же. С. 554.

³ Цит. по: Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 159.

бахтинском смысле этого слова, ибо в нем невозможна оппозиция профанного и сакрального: черному юмору не противостоит никакое сакральное, он скорее близок понятию абсурда. <...> Сюрреалистический юмор... разрывает вплоть до небытия связи человека с окружающим его миром, производит постоянное опрокидывание ценностей и систематическое расстройство процесса означения»¹.

Из данных определений видно, что концепт «черного юмора» был для Бретона понятием чрезвычайно широким, охватывающим глобальные тенденции философской мысли XX века и потенциально мог иметь отражение во множестве различных контекстов — социальных, политических, культурных. Возможно, что и Дюамель в «Манифесте Черной серии», вслед за Бретоном, обращался к понятию «черный юмор» во всей его полноте. Учитывая же, что термин «noir» был предметом именно политических дискуссий во французской кинокритике конца 1930-х годов, необходимо выяснить, имеет ли он отношение к термину «черный юмор», и если имеет, то по каким причинам он стал полем для политической борьбы.

(Продолжение следует)

ЛИТЕРАТУРА

1. Божович В. И. Человек и судьба (о некоторых художественных мотивах во французском кино 1930-х годов) // Западное искусство. XX век: Сборник статей. М.: Наука, 1991. С. 145—172.
2. Дубин С. От переводчика // Бретон А. Антология черного юмора / Пер. с фр. М.: Carte Blanche, 1999. С. 11—16.
3. Дубин С. Сюрреализм в контексте авангарда: критерии черного юмора // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 54—64.
4. Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры / Пер. с фр. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 844 с.
5. Мак Орлан П. Фантастическое // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 гг. / Сост. М. Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 240—246.
6. Райнов Б. Черный роман / Пер. с болг. М.: Прогресс, 1975. 288 с.
7. Салес Гомес П. Е. Жан Виго // Жан Виго. М.: Искусство, 1979. С. 20—174. (Серия «Мастера зарубежного киноискусства»).
8. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с фр. М.: НЛО, 2002. 416 с.
9. Энциклопедический словарь сюрреализма / Сост. и ред. Т. В. Балашова и Е. Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 581 с.
10. Эренбург И. Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8: Люди, годы, жизнь. Кн. 1—3. М.: Художественная литература, 1966. 616 с.
11. Ямпольский М. Пьер Мак Орлан // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911—1933 гг. / Сост. М. Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 238—239.
12. Chartier J.-P. Americans also make noir films // Film Noir Reader 2 / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2003. P. 21—23.

¹ Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 555.

13. *Dickos A.* Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir. Lexington (Kentucky): The University Press of Kentucky, 2002. 328 p.
14. *Emanuel M.* From Surrealism to Less-Exquisite Cadavers. Léo Malet and the Evolution of the French Roman Noir. Amsterdam; N. Y.: Rodopi, 2006. 196 p.
15. *Frank N.* A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure // Film Noir Reader 2 / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2003. P. 15–19.
16. *Frank N.* An Exciting... Put-You-to-Sleep Story // „The Maltese Falcon“: John Huston, director / Edit. by W. Luhr. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1995. P. 130–131.
17. *Gorrara C.* The Roman Noir in Post-War French Culture. N. Y.: Oxford University Press, 2003. 136 p.
18. *Holmes M.* Nino Frank, from Dada to Film Noir. URL: <http://rememberninoofrank.org/> (дата обращения: 19.08.2016).
19. *Horn P. L.* Handbook of French Popular Culture. Westport (CT): Greenwood Press, 1991. 307 p.
20. *Marling W.* The American Roman Noir: Hammett, Cain, and Chandler. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1995. 306 p.
21. *Naremore J.* More than Night: Film Noir in Its Contexts. 2d ed. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008. 408 p.
22. *O'Brien Ch.* Film Noir in France: Before the Liberation // Iris. 1996. № 21. Spring / Ed. J. Morgan and Dudley Andrew. P. 7–20.
23. *Porfirio R. G.* No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir // Film Noir Reader / Ed. by A. Silver & J. Ursini. N. Y.: Limelight Editions, 2005. P. 77–93.
24. *Rolls A.* An Uncertain Space: (Dis-)Locating the Frenchness of French and Australian Detective Fiction // Mostly French: French (In) Detective Fiction / Ed. by A. Rolls. Bern: Peter Lang AG, 2009. P. 19–51.

Аннотация

Статья посвящена истории термина «film noir» во французской культурной традиции первой половины XX века. В поисках истоков понятия «noir» автор исследует различные прецеденты использования этого термина в самых разных контекстах — от политических до общекультурных.

Summary

The article is devoted to the history of the term 'film noir' in the French cultural tradition of the first half of the twentieth century. Having set out to find the origins of the concept 'noir', the author explores various precedents of using this term in various political and cultural contexts.

- ✓ **Ключевые слова:** film noir, Черная серия, черный юмор, понятие, термин, кинокритика, сюрреализм, поэтический реализм, Нино Франк, Жак Превер, Андре Бретон, Пьер Мак Орлан.
- ✓ **Key words:** 'film noir', Serie Noire, humour noir, concept, term, cinema critics, surrealism, poetic realism, Nino Frank, Jacques Prevert, Andre Breton, Pierre Mac Orlan.

Перечитывая научную классику. О монографии М. А. Лобанова «Лесные кличи»: (Краткий экскурс по первой, теоретической части)

УДК
398

ХРУЩЁВА МАРГАРИТА ГЕННАДИЕВНА

Кандидат искусствоведения, профессор,
Астраханская государственная консерватория (Астрахань)

KHRUSHCHEVA MARGARITA G.

PhD (History of Arts), Professor, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)

E-mail: margenastr@inbox.ru

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка¹.

У. Блейк

Книга М. А. Лобанова «Лесные кличи»² и сейчас воспринимаема не только после прочтения, но и во время чтения как особое фольклорное откровение-открытие. Увидеть—услышать в *малом* скрытое *огромное* возможно лишь чуткому музыканту и широко эрудированному ученому с оригинально-своеобразным пониманием мира. Столь пристальное внимание к, казалось бы, «минимальным» жанрам фольклора (бестекстовым сигналам-вокализмам), фрагментно упоминаемым и фиксируемым в полевых экспедициях и сохранившимся в архивах (которые с дотошностью истинного ученого собрал и систематизировал в своем исследовании М. А. Лобанов), собственная огромная собирательская и научно-аналитическая работа привели к оригинальной концепции и пониманию, точнее даже, «перепониманию» картины русского традиционного фольклора. Были обнаружены в «музыкальном материале, непривычном пока для русской фольклористики, новые свидетельства по истории отечественной музыки, сохраняющиеся в народной традиции со времен викингов (VIII—XI вв.) до современности» (с. 3)³, а именно один из

¹ Уильям Блейк в переводах С. Маршака. Избранное. М.: Олма-Пресс, 2000. Но мне издавна запомнился вариант третьего стиха (чей перевод, к сожалению, не помню): «И в малой капле — бесконечность», что кажется более точным по смыслу всего стихотворения.

² Лобанов М. А. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Издательство СПбГУ, 1997. 232 с.

³ Здесь и далее в тексте номера страниц даны по изданию: Лобанов М. А. Лесные кличи.

архаичных слоев русского (и не только русского!) фольклора, относящегося, как блистательно доказал М. А. Лобанов, к *допесенному интонированию*.

Кратко и обзорно коснусь некоторых сущностных проблем и научных достижений, содержащихся в монографии М. А. Лобанова.

В Первой главе «Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России» исследователь обосновывает и классифицирует сами вокальные мелодии-сигналы, лесные кличи выделенного региона, определяя их как «жанр, промежуточный между вокальной и инструментальной народной музыкой» (с. 5). Классификация проводится *по народной терминологии* — по возгласам на гласных звуках: 1) *у* (*укасть, ухасть, гукасть, аукасть*) или 2) *э* (*гойкасть; кричать*). Для ученого это разделение обусловлено еще и комплексом «манеры возгласения лесных кличей», их функциональностью, а также спецификой половозрастных и социальных характеристик (с. 6). Исследователь подробно описывает манеру и способы возгласения лесных кличей. При этом М. А. Лобанов тут же детализирует территорию бытования выделенных возгласов (с. 5, 10–12), прилагая карту (Карта 1. Генеральные ареалы лесных кличей по данным 1996 г., с. 11). Завершающий блок главы посвящен краткому экскурсу в русскую оперную классику, использованию в ней вокальных мелодий-сигналов и наблюдениям музыкальных критиков об этих фактах.

Вторая глава «Вокальные мелодии-сигналы и начало музыки (некоторые аспекты проблемы)» посвящена в основном музыкальной природе голосовых сигналов и разграничению *вокальных мелодий-сигналов* и *мелодий-кличей* с точки зрения музыкального интонирования. Последовательно и более подробно рассматриваются голосовые сигналы на *у* и на *э* с их картографированием (Карта 2. Ауканье, гойканье и их основные напевы в районе Мсты и Мологи, с. 21). Один тип, выделяемый М. А. Лобановым, связан с долгим протяженным звуком «как подлинно музыкальный тон, осознанный и закрепленный в отношении к другим, пусть и нереализованным тонам» (с. 20). Здесь важен вывод исследователя, что «и тот единственный тон, который достигнут „певцом“ лесного клича и закреплен в психофизиологическом аппарате этого певца, не является в полном смысле музыкальным звуком, а скорее есть звукотембр, ибо он определился благодаря поискам в темброво-регистровой сфере голоса» (с. 21). И далее, что очень существенно: «Находит он и прием дыхания, позволяющий длить взятый тон несколько секунд без изменения. Такой тип дыхания свойственен певческой, а не речевой фонации» (с. 22). Другой тип вокальных сигналов обусловлен уже несколькими (от двух до пяти) высотно определенными и дифференцированными тонами, и они «являются наикратчайшими устойчивыми мелодиями, сохраняющими в многочисленных вариантах единый в своей основе музыкальный облик» (с. 22). Эти цитируемые положения следует выделить особо, ибо М. А. Лобанов здесь явно обнаружил *праформы* уже песенных напевов-фор-

мул¹. И еще один весьма важный вывод ученого: «если лесные кличи на *у* позволяют хотя бы вообразить последовательный ряд этапов оформления музыки, то сигнальные формы на *э* не дают такой возможности» (с. 23).

Третья глава монографии «Напевы вокальных сигналов» является развернутой классификацией напевов вокальных сигналов, включающей анализ самих напевов, их функциональность, районирование. Эти, казалось бы, краткие по количеству страниц разделы и подразделы предельно насыщены еще и самой разной, но необходимой как исследователю, так и читателю контекстуальной информацией. Удерживаясь от соблазна перечисления подробностей, то есть пересказа, обобщая, можно разделить эту главу на две части. В первой — разделы I—VI — систематизированы и проанализированы напевы на *у* (уканье) северной части ареала (*ладожско-вологодский, верховажский, боровичский, пестовский* напевы) с аналогиями из прилегающих соседних районов, в частности Эстонии (см. подраздел Vв. «Контаминации»); во второй части главы, начиная раздела VII о *моложском* пастушеском напеве (как бестекстовой мелодии), рассматривается интонирование на *е*, на *о*. М. А. Лобанов в начале VII раздела формулирует, в сущности, свое открытие: «...моложский напев представляет собой совершенно новое явление в культуре вокальных сигналов северо-западной России. Читатель настоящей работы впервые обращается здесь к бестекстовой мелодии, применяющейся, главным образом, в пастушеской практике, а не в аукании» (с. 67). И весьма знаменательно, что столь подробное целенаправленное обследование ареала обнаружило весьма редкий напев, и записи его малочисленны. М. А. Лобанов констатирует: «Он зафиксирован не более чем от полутора десятков местных жителей главным образом Тверской области. Собранные его варианты позволяют установить, что основная территория его распространения расположена на правобережье Мологи...» (с. 68) (и это отражено ученым на Карте 2, с. 21). В этом и последующих разделах систематизируются пастушеско-пастбищные оклики и напевы ареала Западной Двины (Тверская область). И очередное открытие исследователя формулируется в завершающем Третью главу разделе «Напевы импровизационного характера»: «На Северо-Западе России бестекстовые мелодии-импровизации — это в большинстве своем пастушеские гойканья. Это не удивительно, поскольку они записаны в той части ареала, где пастушеские сигналы преобладают над лесными ауканьями. Распеваются напевы-импровизации на гласные *э* и *о* и в соответствующем им регистре голоса. По характеру звучания они не являются сигналом в собственном смысле слова. Они не вокативны, но медитативны» (с. 83).

¹ Смею провести аналогию с обнаруженными при нотировке интонирования удмуртским жрецом (восьсем) молитвенных текстов удмуртских праздников-молений (куриськонов) «островками» интонаций и ритмических формул удмуртских календарных напевов (*Хрущева М. Г.* Удмуртская обрядовая песенность. М.: Композитор, 2001. С. 36).

Четвертая глава «Вокальные мелодии-сигналы в крестьянской жизни» открывает новые страницы бытования мелодий-сигналов, кличей, их напевов, с детальным описанием и цитатами высказываний информаторов, иногда равных пословицам и поговоркам, но точно определяющих функции вокальных мелодий-сигналов, что можно более обще определить как *ситуативные функции*. Очередным научным открытием М. А. Лобанова, безусловно, можно считать выявление изначальной функции бестекстовых напевов как *оберега* (с. 90—95) и ее перерождение в *личностное интровертное* музыкальное высказывание: «...мелодии-кличи, распеваящие слоги *ой, го!й, гей* и др., и есть музыкальное воплощение интерекционных (или асемантизированных и постепенно низведенных до междометия) словесных форм. И хотя возгласы, собранные в настоящей книге, относятся не к первобытной культуре, а к архаическому слою в отечественном фольклоре, тем не менее этот материал позволяет реконструировать, воссоздать по догадке дословесный этап лирики» (с. 95).

Естественным продолжением следуют разделы «Мелодии-кличи в общении крестьянина со сверхъестественными силами» и весьма краткий, но емкий раздел «Мелодии-кличи и народная метеорология», в которых приводятся и заговоры, и народные приметы, и даже магические функции кличей, якобы влиявших на погоду. И краткая завершающая раздел и главу фраза, констатирующая еще одно открытие исследователя: «И только мстинско-моложское междуречье является территорией, где бытует подобный способ метеорологического прогноза» (с. 104). Скромно, но достоверно-точно.

Пятая и Шестая главы переводят исследование М. А. Лобанова в иное, еще более широкое и глубокое научное измерение.

Пятая глава «Вокальные мелодии-сигналы и русский фольклор» воспринимается как «взрывная» в контексте отечественной фольклористики, настолько в ней *открывается* сопоставимое ранее *не* сопоставимого. М. А. Лобанов научно корректно и, как всегда, дотошно детально выявляет даже «микроскопические», не говоря уже об ареальных музыкальных связях, совершенно неожиданных для современной фольклористики, — лесные кличи и причет, лесные кличи и (фантастика!) бурлацкие припевки, и даже заговоры — причем всё так досконально и логично доказано М. А. Лобановым! (Даже не в сноску: в каждой главе я принципиально последовательно выделяю *некоторые доминантные* формулировки и тезисы по главам монографии).

Шестая глава «Культура мелодий-сигналов и историческая география» состоит из двух крупных разделов с краткой Преамбулой.

Раздел «Лесные кличи и новгородские пятины» подразделяется на два подраздела (А и В). Исследование М. А. Лобанова древненовгородского ареала показывает достаточно четкое распространение мелодий-кличей. «Встречаясь на правобережье Мсты, по левым притокам Мологи, в бассейнах Паши, Ояти и других рек, мелодии-кличи захватывают, таким образом, восток

и северо-восток центра новгородских владений» (с. 133), но «сегодняшний ареал сигнальных напевов прослеживается на землях бывшей Бежецкой и частично Обонежской пятин» (с. 133).

В подразделе «Лесные кличи на Бежецкой пятине» М. А. Лобанов очерчивает современную локальную фольклорную традицию на землях Древнего Новгорода — район бывшего Боровичского уезда, междуречье Мсты и Мологи. Прослеживание распространения мелодий-кличей приводит исследователя к *исторически значимому* убеждению о «зависимости пятинного районирования от ранее него сложившихся культурных традиций» (с. 135) с конца XVI века. При этом ученый проследил еще и районирование разновидностей мелодий-сигналов по водному рубежу Мологи: «По ее течению, отступая, как и на Мсте, на несколько десятков километров от водной магистрали, мы видим, с одной стороны, боровичскую женскую традицию ауканий, а с другой — территорию мужской традиции пастушьего напева. На одном берегу — музыкальные уканья и немзыкальные гойканья, на другом — прямо противоположное соотношение того и другого» (с. 137). И еще один важный вывод, касающийся уже межэтнических контактов, а именно карел-переселенцев в верховьях Чагоды, которые «сейчас являются носителями фрагментарных вариантов *жалобного уканья* — то есть боровичского напева». Они заимствовали и «усвоили сигнальные бестекстовые напевы и манеру подачи кличей, существовавшие в этих местах до их прихода» (с. 137). Существенны выводы ученого и об отсутствии на некоторых территориях мелодий-кличей, мелодий-сигналов той или иной разновидности.

В подразделе «Лесные кличи на Обонежской пятине» М. А. Лобанов исследует и совпадения, и отличия Бежецкой и Обонежской пятин, включая отсутствие мелодий-сигналов на отдельных частях территории, прослеживая распространение традиций мелодий-сигналов по районам (уканье, ладожско-вологодское ауканье), определяя четкие границы их бытования (см. карту 4. Пограничье Бежецкой и Обонежской пятин и ареалы лесных кличей, с. 136). Один из таких существенных выводов: «обонежские земли оказались непроницаемы для мелодий-сигналов Бежецкой пятин — и наоборот» (с. 139). М. А. Лобанов сопоставляет распределение мелодий-сигналов с историческими событиями и экономической ситуацией еще со времен Петра Первого (с. 139—140), с этнокультурными образованиями и контактами, в частности, с прибалтийско-финскими народами (прежде всего с вепсами, весью, чудью и др.). И один из примеров, как музыкально-фольклорный материал уточняет исторические события, — осторожный вывод М. А. Лобанова: «Все это заставляет предполагать, что крестьянство начало складываться не на южном обонежском клине, но на других ближних землях, а междуречье Волхова и Сяси освоило значительно позднее» (с. 140), и далее: «лесные напевы-кличи оказались способными поддерживаться лишь там, где испокон веку существовали, и на новые земли не распространялись» (с. 141). Эти и

многие другие выводы ученого-этномузыковеда способствуют более ясному пониманию процессов заселения исследуемых территорий.

Раздел «Лесные кличи и древняя Ладога» сосредоточивает внимание автора монографии на данных археологии и истории в ракурсе заселения земель (как продолжение предыдущего раздела) и межэтнических, теперь уже международных славяно-финских/балтских/скандинавских контактов-параллелей Древнего Новгорода, Ладоги с VIII века, прежде всего на примере боровичского напева и его ареала. И как очередное открытие исследователя (опуская предшествующие аргументации о скандинавских параллелях) его утверждение: «...мелодические связи между боровичским напевом и его шведскими системны. Их подтверждают более сотни записей, сделанных в боровичском субареале; их массив на карте четко вписан в пределы естественных и историко-административных рубежей. И это позволяет музыкальной фольклористике самой поставить вопрос перед другими научными дисциплинами об изучении процессов, историко-культурный след которых воплотился в подобных музыкальных свидетельствах» (с. 144). И далее М. А. Лобанов предлагает *свою* «версию событий, возникшую на основе бестекстовых напевов...» (с. 144), что составляет пафосное научное завершение предпринятого исследования.

Систематизация и типологизация бестекстовых сигналов-вокализов (функциональная, вербальная, музыкальная и др., которые сконцентрировал М. А. Лобанов, — их можно назвать тотальными) открывает целый веер научных проблем, в частности и проблему «*общего музыкального наследия соседствующих неродственных этносов*». Перечитывая монографию «Лесные кличи», в очередной раз осознаешь ее очень четко структурированное построение (как зеркало понимания-мышления ученого) каждой главы, где наблюдаемые в экспедициях фольклорные реалии-артефакты умножаются-множатся массой сопоставлений с уже известными научными фактами, теориями и концепциями (с соответствующими ссылками, естественно), и они много- и разноуровневые.

Особое значение имеет Шестая глава «Культура мелодий-сигналов и историческая география». Эту завершающую монографию главу вполне справедливо можно обозначить как методологически и концептуально кульминационную. В ней концентрируются во всех мыслимо возможных взаимосвязях и взаимообусловленностях история, география (*историческая география*), региональность и ареальность (*этническая география, этническая история*), мелодические модели и стереотипы в разноэтнических и межжанровых связях и очень многое другое. В результате исследование М. А. Лобанова раскрывает новое понимание этноистории Русского Северо-Запада и новгородских земель на протяжении целого тысячелетия через доселе малоизведанный жанр фольклора — *бестекстовые сигналы-вокализы*, и прежде всего *лесные кличи*.

Признаюсь, что моя попытка сделать графическую схему-систему с центральным элементом «лесные кличи», охватывающую все составляющие исследования М. А. Лобанова во всех их связях, оказалась предельно сложной, и притом с невозможностью ее «плоскостного» и тем более одноцветного решения для визуального восприятия в обычном «печатном» варианте.

Каждая глава монографии М. А. Лобанова имеет четкие формулировки-выводы и насыщена научными открытиями с проблемами-импульсами для дальнейших осмыслений и исследований. Среди них выделяю наиболее важные научные положения. 1. О мелодической основе кличей, функциональный план лесных кличей. 2. О магической функции сигналов и кличей, в частности в *качестве оберега* (что является безусловным открытием ученого). 3. О возможности психоэмоционального значения лесных сигналов-напевов как «*дословесного этапа лирики*». 4. Бестекстовые сигналы-вокализы (лесные кличи) как один из инструментов народной метеорологии. 5. Образная символика лесных кличей в межжанровых связях: 1) с причетью; 2) с бурлацкими припевками; 3) с былинами (возглас «гой»), — и для этого фольклорного комплекса М. А. Лобанов акцентирует понятие «*магико-вокативная функция*».

Необходимо подчеркнуть также особость организации библиографических ссылок в монографии. В ней нет традиционного «Списка литературы»: весь ссылочный материал дан в примечаниях к каждой из шести глав, то есть они (примечания и литература) организованы не только тематически, но и *проблемно*. В них сочетаются: ссылки на цитируемые тексты с выходными данными и указанием страниц, источники нотных записей; места записей; атрибутирование нотных примеров в Первой, теоретической части книги (информация о местах записи, об исполнителях, от которых была сделана экспедиционная запись); архивные данные, их атрибутирование; а также комментарии, уточнения и сопоставления, мысли самого М. А. Лобанова.

Значимость исследования М. А. Лобанова безусловна тем, что ученый — как этномузыкальный археолог — открыл этнологии ранее не исследованный пласт русского музыкального бестекстового фольклора, выявил и *картографировал* (!) ареалы его бытования, создал достоверную картину этногенетического родства и типологических связей с соседними народами и народами Северной Европы, а также создал=«зачал» новое направление (в собственном оригинальном варианте) в методологии и методике для более точного понимания процессов в традиционном фольклоре.

Каденция: монография М. А. Лобанова написана как *книга для читателя* — ясно-необходимо-подробно, где сказано самое главное и нет лишнего слова. Ее драматургия выстроена по всем законам науки и искусства — и у каждого читающего-знающего-воспринимающего возникают свои аналогии, свои слои восприятия и понимания, неизбежно побуждающие к новой теме и сфере познания.

Возвращаясь к эпиграфу — к стихам У. Блейка: М. А. Лобанов *в зерне песка увидел огромный мир, в капле воды — бесконечность* народной традиции и *небо — в чашечке цветка лесных кличей и бестекстовых сигналов-вокализов*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанов М. А. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. СПб.: Издательство СПбГУ, 1997. 232 с.
2. Уильям Блейк в переводах С. Маршака. Избранное. М.: Олма-Пресс, 2000. 175 с.
3. Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М.: Композитор, 2001. 248 с.

Аннотация

Предложенный текст представляет собой краткий критический обзор научного содержания книги М. А. Лобанова, последовательно по главам монографии. Выделяются основные научные положения и открытия этномузыколога. В книге М. А. Лобанова обследована огромная территория, мелодии-сигналы систематизированы, картографированы, выделяются жанры и функции различных мелодий-сигналов. Ареалы бытования различных мелодий-сигналов открывают новые страницы прошлого истории России. Книга М. А. Лобанова имеет теоретическое и практическое значение для современной науки.

Summary

This text is a short critical review of the academic content of M. A. Lobanov's book: it moves sequentially through the chapters of the monograph. It explores the book's key academic positions and discoveries in ethnomusicology. M. A. Lobanov's book surveys a vast amount of territory: it systematises, charts, distinguishes genre and explores the functions of the various melody-signals. Indeed, the distribution of the various melody-signals opens a new page into Russia's historical past. Lobanov's book has a clear theoretical and practical significance for contemporary research.

- ✓ *Ключевые слова:* Северо-Запад России, ареал, мелодии-сигналы, напевы, функции, семантика, систематизация, картографирование.
- ✓ *Key words:* North-West Russia, area, music-signals, tunes, function, semantics, systematization, cartography.

ОБЗОРЫ,
РЕЦЕНЗИИ,
ХРОНИКИ

№ 1-2 / 2016

О кино, стиле и абстракции Рецензия на:

**Дрейер К. Т. О кино: Статьи и интервью / Пер. с датского.
М.: Новое издательство, 2016. 256 с.**

ГУСАК ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствознания, факультет
экранных искусств, Санкт-Петербургский государственный институт кино и
телевидения (Санкт-Петербург)*

GUSAK VASILY A.

*PhD (History of Arts), docent, Department of art history, Faculty of screen arts,
St Petersburg state institute of film and television (St Petersburg)*

E-mail: vasgus@yandex.ru

Желание разобраться и понять законы кино часто провоцирует быстро растущее любопытство к процессу создания фильма, к творческому методу. Практика кинематографа всегда притягивала любого заинтересованного, несмотря на существование большой литературы по теории кино и методологии его изучения. В книгах, написанных творцами, можно найти и рациональный подход к профессии, и оригинальный взгляд на кино, и интеллектуальный восторг после внезапного творческого озарения. Главное в рефлексиях, рожденных в мучительном процессе создания фильма, — возможность уловить принципы обуздания материала «сырой» реальности, подчинения его творческой воле на киноплёнке. Теория теорией, но в принципах и методах, которыми руководствуются творцы, максимально близкая дистанция. Дистанция, позволяющая узнать, как делается кино и, главное, что при этом думают его создатели. Чем более велик авторитет режиссера, независимо от системы, положенной им в основу работы, тем больше глубины и правды опыта в его книгах, статьях, дневниках. Это — аксиома.

В данной связи приятно отметить факт выхода на русском языке книги классика европейского кинематографа немого и звукового периода — Карла Теодора Дрейера «О кино: Статьи и интервью». Впервые она увидела свет в 1959 году в Дании. Содержание книги, переведенной на русский в 2016-м, составляют статьи и беседы с режиссером, а

Карл Теодор Дрейер О кино

Разве я солгу, сказав, что великие трагедии разыгрываются в тишине? Люди скрывают свои чувства и пытаются не показывать на лице ту бурю эмоций, которая захватила их душу. Напряжение словно бы скрыто и выплескивается лишь в тот момент, когда случается катастрофа. Мне было важно показать именно это дремлющее напряжение, эту тлеющую неприязнь, которая кроется в пасторском доме.

Наверняка среди зрителей найдутся и те, для кого действие в фильме развивалось недостаточно бурно. Но стоит вам оглядеться вокруг и посмотреть на своих близких, как вы обратите внимание, насколько буднично и недраматично проходят у людей трагедии всей их жизни. Возможно, это и есть самая печальная трагедия.

также более поздние материалы и интервью, вошедшие во французское посмертное издание 1983 года «Размышления о моей профессии».

Никто не поспорит с тем, что «О кино» Дрейера занимает достойное место в ряду, где находятся «Запечатленное время» А. Тарковского, «Делать фильм» Ф. Феллини, «Хичкок/Трюффо» Ф. Трюффо, «Поймать большую рыбу» Д. Линча. При всей разности взглядов на кинематограф и самих причин писать такие книги, фиксировать свой опыт, авторы неизбежно посвящают читателей в творческую кухню. Кухню, заданную установками, за которыми скрывается оригинальное мировоззрение режиссера. Иначе большой автор в кино невозможен. Несмотря на наличие главного предмета разговора — собственно, рождения и реализации замысла фильма, на страницах этих по-своему уникальных изданий всегда есть немало любопытных философских отступлений на разные темы.

К. Т. Дрейер — один из самых загадочных режиссеров в истории мирового кинематографа. Это определение — не фигуральное выражение или метафора, применимые к его биографии, а прямая констатация. В исследованиях киноведов разных стран большое количество страниц посвящено выяснению вопроса о том, кто настоящие родители кинорежиссера и кто он на самом деле — датчанин или швед. Не раз интервьюеры безуспешно дознавались, каковы истинные причины усилий и режиссерской нестигаемости Дрейера, откуда берутся те или иные способы съемки, почему он столь непреклонен в реализации замысла или что побудило взяться за экранизацию конкретного произведения. Подобные вопросы крайне редко имели исчерпывающие ответы. Случалось, в других интервью ответ на тот же вопрос оказывался другим, особенно когда речь шла о биографии режиссера. Мнение о том, какое из исследований его жизненного пути наиболее правдиво, также остается спорным. «О кино» — собрание текстов, бесконечно приближающее к личности датского кинематографиста, но также не дающее полного представления о нем. Здесь — основная «интрига» издания. Своим содержанием книга скорее вызывает дальнейший интерес к «загадке К. Т. Дрейера», а не пытается разрешить ее.

Содержание книги поделено на четыре раздела. Как пишет редактор-составитель, первый раздел дает представление о Дрейере — кинокритике и журналисте; второй — о работе режиссера над своими картинами; третий — содержит теоретические статьи по вопросам кино (немного и звукового периодов); четвертый составляют две философско-исторические статьи, отражающие интерес датского режиссера к появлению христианства, связанные с его работой над нереализованным кинопроектом о Христе. Структура книги, таким образом, отражает биографию и сложность творческой личности К. Т. Дрейера, кстати сильно поколебав представление о нем как о кинорежиссере-аскете.

Из книги можно узнать о том, что Дрейер преуспел на журналистском поприще, и, возможно, это помогло ему в дальнейшем состояться как автору

эссе о проблемах кинематографа. Вот, к примеру, слова, предвещающие юбилейное интервью «Человек, который ждет и которого ждем мы» 1959 года: «Карл Т. Дрейер, режиссер, снискавший себе всеобщее признание в мире кино, также известен как журналист: он работает постоянным сотрудником нашего издания (под псевдонимом Томмен). Сегодня он празднует свое пятидесятилетие. Манерами, речью Дрейер немного напоминает сдержанного, застегнутого на все пуговицы чиновника. Но стоит в нем пробудиться киношнику, как все его жесты, все реплики выдают опытного режиссера, знающего, как произвести нужный эффект на аудиторию». Автор «Страстей Жанны д'Арк», создававший шедевры и с ними репутацию принципиального, противостоящего коммерции визионера, параллельно кинорежиссуре на протяжении многих лет занимался журналистской рутинной — писал материалы для газетной рубрики «Судебная хроника». Как и другие особенности личности Дрейера, заметные в интервью, это характеризует его как скромного, не публичного человека. Кстати, псевдоним Томмен переводится с датского как Мальчик с пальчик. Как известно, герой детской сказки имел интересное сочетание качеств: находчивости (ума) и неприметности.

Скромность стала маской, под которой многие увидели аскетизм и загадку и которая, по определению автора интервью, легко срывалась, если речь заходила о киноискусстве, а интервьюируемый не мог оставаться равнодушным к нему — нигде и никогда.

Нельзя не выделить отдельно тексты первого, второго и третьего разделов, прямо либо опосредованно выражающих систему взглядов режиссера на кинематограф.

В первом разделе обращают внимание на себя аналитические тексты Дрейера-кинокритика. Здесь их автор сразу стремится выделить основное: от внимательного отслеживания карьеры Б. Кристенсена, в фильмах которого определяется главное — сочетание режиссера и рассказчика-писателя; до верно подмеченной неудачи советской картины «Новый Гулливер», где восприятию новаторства постановщика А. Птушко, который наряду с живыми актерами использовал кукол, мешает идеология, деформирующая сюжет Д. Свифта.

Тексты остальных разделов дают представление о режиссере-прозорливце, открывающем векторы развития кинематографа.

Так, статья о звуке 1923 года содержит ряд любопытных мыслей относительно наращивания арсенала выразительности кино в связи с использованием звука: «Звуковой фильм, снятый с непрофессиональными актерами, без сомнения, стал бы большим шагом в деле изучения речи в кино», или: «Звуковой фильм становится... театральной пьесой в концентрированной форме». Об изобразительности в другом месте говорится следующее: «Характер изображения очень сильно влияет на настроение зрителей. Если тон картинки светлый, то на душе человека сразу становится спокойно и светло»; «Взгляд быстро и хорошо воспринимает горизонтальные линии, но противит-

ся вертикальным. <...> Я бы сказал, что основная задача — выдержать съемку в рамках постоянно скользящего по горизонтали движения. Если вдруг вы начинаете использовать при панорамировании вертикальные линии, то впечатление сразу становится драматическим...» О цвете: «Большим художественным достижением — в плане работы с цветом — фильм может стать лишь в том случае, если ему удастся полностью освободиться от предписаний натурализма. Лишь тогда цвета смогут передать непередаваемое, то, что невозможно объяснить, а можно лишь почувствовать».

Ряд статей, написанных в разные годы, отражает поиск стилевой формы. Поиск этот не раз приводил к оригинальным результатам, но режиссер не останавливался на достигнутом: «Михаэль» (1924), «Страсти Жанны д'Арк» (1928), «Вампир» (1932), «Два человека» (1945), «Слово» (1955), «Гертруда» (1964). Дрейер размышляет по поводу стиля, обращаясь к очевидным алгоритмам киновыразительности. «...Если в результате на основе увиденного у режиссера возникнет какое-то представление и если он будет строить образы фильма в соответствии с этим представлением, не обращая внимания на действительность, вдохновившую его, тогда его труд будет отмечен святым знаком вдохновения».

Любопытна статья «Несколько слов о стиле в кино». Она тоже свидетельство поиска стилевого решения, на этот раз конкретной картины — «День гнева» (1943). По мысли Дрейера, от слов (болтовни) кино необходимо было вернуть к изображению; одинаково соблюдать ритм в звуке и в пластике, выстраивая каждый эпизод; драматургические схемы должны находить наиболее полное выражение в кульминациях внешнего действия, а главными рабочими инструментами киноактеров, несмотря на использование звука, остаются мимика и речь. Актерская игра — естественна и не опирается на театральные грим и декламацию. Работа с актером — особый момент: «Режиссер никогда не должен навязывать свое восприятие текста, так как ни один актер не сможет по заказу изобразить подлинные эмоции. Нельзя *выжимать* из человека то, что он не чувствует. Эмоции должны возникать естественным образом, и в этом направлении должна идти совместная работа режиссера и актера».

Отдельные размышления — свидетельство долгих исканий универсального стиля, завершенных в последней картине Дрейера «Гертруда»; стиля, который был назван «статуарным» и, возможно, имел бы развитие в следующем, самом значительном кинопроекте — неосуществленном фильме о Христе.

Стилевые разработки связаны с еще одним внутренним сюжетом теоретизирования и практического опыта Дрейера — с проблемой абстрактной формы в игровом кино.

В статье «Воображение и цвет» датский режиссер выводит некую оптимальную формулу кинематографической выразительности. Одним из ключевых в ней и становится понятие «абстракция»: «...я поспешу определить сло-

во „абстракция“ как такое понимание искусства, которое требует от художника способности абстрагироваться от действительности, чтобы усилить ее духовное содержание, будь то содержание психологического или чисто эстетического свойства». Развитию абстрактной формы в процессе придумывания и постановки фильма помогает специальный принцип «упрощения», то есть уменьшения количества выразительных составляющих.

Начиная с немых картин, датский режиссер искал «отчужденную» художественную форму, которая проявлялась в соединении декадентского сюжета и маньеристского изображения в «Микаэле», форсированных ракурсах и крупных планах в «Страстях Жанны д'Арк», минимализме истории и ее пространственных решений в картине «Два человека», повторившемся в строгости «Слова», статичности действия и эмоциональной сдержанности «Гертруды».

Книга «О кино: Статьи и интервью» как бы объединяет биографии и исследования кинематографа К. Т. Дрейера, демонстрирует системность и вместе с тем неоднозначность отношения кинорежиссера-автора к своему делу, являя все как целый комплекс сложных утонченных рефлексий — обобщений опыта и устойчивых взглядов на кино как на искусство в подлинном смысле художественное. По мере погружения в текстовой массив читатель сталкивается с «эффектом» приближения к личности Дрейера: сопоставляет идеи, мысли, теоретические заключения и картины, выходящие в определенные годы, чему помогает фильмография, приведенная в конце издания. Будь то размышления о стиле или отточенные опытом многолетнего пребывания в профессии, в разных кинематографиях представления о приемах кинематографической выразительности, воплощенные в словах, письме, они обретают универсальность. Взгляды Дрейера, позволяют более объективно оценивать процесс развития немого кино и кино 1930—1950-х годов.

Отдельно стоит отметить качество перевода. Перевод выполнен целой командой профессиональных переводчиков, что помогает, особенно в интервью, чувствовать интонацию и отсюда смысловые оттенки. Читатель легко улавливает особенности речи и письма датского кинематографиста, в сущности всегда простых и ясных.

Рецензия на:

УДК
792

Камерный театр и его художники: 1914—1949 / Каталог-резоне из собрания Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 568 с. 2338 ил.

РЯПОСОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующий сектором источниковедения, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург).

RYAPOSOV ALEXANDER Y.

PhD (History of Arts), Senior Researcher, Chief of the Source criticism Department, Russian Institute for the History of the Art (St Petersburg).

E-mail: a-ryaposov@yandex.ru

Выход в свет каталога-резоне «Камерный театр и его художники», то есть полного комментированного каталога коллекции эскизов сценического оформления спектаклей Московского Камерного театра (1914—1949; эскизы декораций и костюмов) из собрания Государственного театрального музея имени А. А. Бахрушина, был приурочен к 100-летию театра, созданного Александром Яковлевичем Таировым в 1914 году. Значение данного издания невозможно переоценить, поскольку предыдущий альбом «Камерный



театр и его художники: 1914–1934» (М.: ВТО, 1934. XLVIII + 211 с.; ил.) с предисловием А. М. Эфроса давно уже стал библиографической редкостью и хронологически ограничен первыми двадцатью годами деятельности театра А. Я. Таирова.

Подготовка и выход в свет каталога-резоне стали плодом труда большого коллектива. Общее руководство проектом осуществил Генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Д. В. Родионов; автором и куратором проекта стала Е. И. Струтинская, в качестве авторов статей выступили Д. В. Родионов, Е. И. Струтинская, С. Г. Сбоева, А. Г. Лупандина и М. В. Липатова; над созданием каталога трудились Ю. В. Данилина, А. Б. Дмитриева, М. В. Липатова и Е. Ю. Мазихина; биографии художников подготовили А. Б. Дмитриева, М. В. Липатова и Е. Ю. Мазихина; редакторы и корректоры каталога — Е. И. Зенина, М. А. Потелико, М. М. Мартынова; художник и автор макета — Б. В. Трофимов; верстка каталога — Г. В. Зайцева; художник выставки, подготовленной к 100-летию Камерного театра, — В. В. Овчинникова.

Структура каталога сложена из следующих блоков:

- Тексты (исследовательские статьи, посвященные различным аспектам деятельности Камерного театра и его творческого наследия);
- Альбом (собрание цветных иллюстраций эскизов декораций и костюмов к спектаклям Камерного театра, расположенных по хронологии постановок);
- Каталог (перечень эскизов из собрания Бахрушинского музея, имеющих сквозную нумерацию от 1 до 2198);
- Биографии (краткие сведения о художниках камерного театра);
- Список сокращений, использованных в издании.

В статье Д. В. Родионова «Свет Московского Камерного театра» дается краткий абрис истории Камерного театра, определяется его место и роль в отечественном и мировом театре. Е. И. Струтинская в статье «Феномен Камерного театра» сосредоточена на анализе проблемы динамического решения сценического пространства в Камерном театре в контексте режиссерских исканий А. Я. Таирова и, шире, в контексте общих тенденций развития европейского искусства; в тесной связи жизненных и творческих судеб А. Я. Таирова и А. Г. Коонен с судьбами Камерного театра. Суть статьи С. Г. Сбоевой «В поисках „философского камня чистой театральности“. Размышления о методе и стиле Александра Таирова» отражен в ее названии; автор прослеживает эволюцию таировского спектакля, сосредоточившись на таких ключевых постановках, как «Покрывало Пьеретты», «Саломея», «Федра», «Гроза», «Человек, который был Четвергом», «Опера нищих» и др. Материал дается автором статьи сквозь призму огромного массива критических отзывов на спектакли Камерного театра и аналитических статей современников А. Я. Таирова — отечественных и, в еще большей степени, зарубежных, связанных с гастрольями Камерного театра. В статье М. В. Липатовой «Камер-

ный театр в собрании ГЦТМ им. А. А. Бахрушина» дается очерк истории отношений А. А. Бахрушина с А. Экстер и, через знакомство с ее сценографическими работами, — с Московским Камерным театром. Созданным им Театральным музеем Бахрушин руководил до 1929 года, и уже в 1920-е годы музей закупал работы (эскизы костюмов и декораций, макеты), выполненные для Камерного театра художниками А. Экстер, А. Весниным, А. Араповым, С. Судейкиным, Н. Калмаковым, Г. Якуловым, В. и Г. Стенбергами и др. После закрытия театра в 1949 году в бахрушинский музей были переданы часть архива и коллекции эскизов как к осуществленным в Камерном театре спектаклям, так и к постановкам нереализованным. Пополнялось музейное собрание материалов Камерного театра за счет поступлений от художников, работавших в театре, и от их наследников, от актеров и сотрудников театра, от частных коллекционеров. Статья А. Г. Лупандиной «Художники Камерного театра» сосредоточена на таких важных для таировского театра фигурах, как П. Кузнецов, Н. Гончарова, С. Судейкин, А. Экстер, Г. Якулов, А. Веснин, В. и Г. Стенберги, В. Рындин и др.; автором формулируются требования, которые А. Я. Таиров предъявлял к сценическому оформлению спектакля (декорации, костюмы, освещение) и возможностям пространственно-временных «динамических сдвигов», действенности сценографии и возможности трансформации.

Блок каталога, составленного из статей, оформлен черно-белыми фотографиями сцен из спектаклей, эскизов, макетов и афиш к ним; фотопортретами А. Я. Таирова, А. Г. Коонен; фотографиями и изображениями эскизов исполнителей А. Коонен, В. Соколова, Б. Фердинандова, Н. Церетелли в ролях; фотографиями рабочих моментов жизни театра, протокольных встреч и сцен из домашней жизни Таирова и Коонен.

Альбом цветных иллюстраций представлен блоками постановок, разделенных по десятилетиям: 1914—1924; 1924—1934; 1934—1949. Здесь можно познакомиться с материалами и к таким этапным работам камерного театра, как «Сакунтала» (1914), «Покрывало Пьеретты» (1916), «Фамира-кифарэд» (1916), «Саломея» (1917), «Адриенна Лекуврер» (1919), «Принцесса Брамбилла» (1920), «Благовещение» (1920), «Ромео и Джульетта» (1921), «Федра» (1922), «Жирофле-Жирофля» (1922), «Гроза» (1924), «Любовь под вязами» (1926), «Негр» (1929), «Оптимистическая трагедия» (1933), «Мадам Бовари» (1940) и др.; так и к малоизвестным постановкам — «Жизнь есть сон» (1914), «Веер» (1915), «Женитьба Фигаро» (1915), «Виндзорские проказницы» (1916), «Голубой ковер» (1917), «Король Арлекин» (1917), «Синьор Формика» (1922), «Святая Иоанна» (1924), «Розита» (1926), «Антигона» (1927), «Багровый остров» (1928), «Наталья Тарпова» (1929), «Линия огня» (1931), «Патетическая соната» (1931), «Неизвестные солдаты» (1932), «Кто — кого» (1932), «Вершины счастья» (1934), «Не сдадимся» (1935), «Родина» (1936), «Богатыри» (1936), «Евгений Онегин» (1937; спектакль не

осуществлен), «Дети солнца» (1937), «Чертов мост» (1939), «Адмирал Нахимов» (1941), «У стен Ленинграда» (1945), «Константин Заслонов» (1947), «Веер леди Уиндермир» (1948; спектакль запрещен) и др.

Каталог эскизов структурирован по их авторам — художникам, которые расположены по хронологии (А. А. Арапов, П. Д. Баженов, А. А. Веснин, С. К. Вишневецкая, И. И. Гимрекели, Н. С. Гончарова, Н. К. Калмаков, А. В. Лентулов и т. д.), и по хронологии спектаклей, оформленных каждым из этих художников (например, материалы А. А. Веснина к «Благоговещению», «Федре» и «Человеку, который был Четвергом»). Каждый эскиз представлен черно-белой фотографией и кратким описанием (материал, техника письма, размеры изображения, наличие штампов, инвентарных номеров, надписей, год и источник поступления: из МКТ, из редакции журнала «Театр и драматургия», от отдельных лиц — авторов-художников, из личного архива А. Я. Таирова, от А. В. Лебедева, Е. В. Лукьяновой и др.).

В блоке биографий в алфавитном порядке представлены художники, работавшие в Камерном театре. В справке речь идет о собственно биографических сведениях, о месте учебы и педагогах, о сотрудничестве с театром А. Я. Таирова, а также о работе до и после Камерного театра.

Книга предназначена для историков театра и сценографии, преподавателей и студентов творческих вузов, а также для широкого круга читателей, интересующихся театром и изобразительным искусством.

Выставка Александра Райхштейна и Нафтали Ракузина «Вокруг книги» в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме¹

МАГИДОВИЧ МАРИНА ЛЕОНИДОВНА

Доктор социологических наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая сектором актуальных проблем современной художественной культуры, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

MAGUIDOVITCH MARINA L.

Doctor of Sociological sciences, PhD (History of Arts), Full Professor, Chief of the Department of Contemporary Art, Russian Institute for the History of the Arts (St Petersburg)

E-mail: maguidov@mail.ru

Международный проект признанных мастеров современного искусства Александра Райхштейна (Хельсинки) и Нафтали Ракузина (Париж) посвящен книге, предметность которой стремительно уходит в прошлое, а жизнь сопоставима с жизнью человека, его повседневностью и судьбой.

До выставки, о которой идет речь, ее авторы — Анатолий (Нафтали) Ракузин (род. 1948) и Александр Райхштейн (род. 1957) никогда не встречались. Однако их судьбы во многом похожи. Оба они родились в Москве и выросли «среди книг»². Анатолий — потомственный иллюстратор,

Александр появился на свет в семье известных литературных переводчиков и авторов книг, лингвистов, преподавателей московских вузов.

Райхштейн и Ракузин закончили Полиграфический институт как художники книги, где сохранялись традиции ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа. Оба были воспитаны на школе В. А. Фаворского и Р. Р. Фалька. Это позволило им стать мастерами, чья деятельность высоко оценена и востребована в европейских странах. Однако жизнь в Европе внесла в их карьеры профессиональные коррективы.

¹ Выставка Александра Райхштейна и Нафтали Ракузина «Вокруг книги» прошла 18 марта — 17 апреля 2016 года в Санкт-Петербурге, в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Она была приурочена к неделе детской книги. М. Л. Магидович выступила куратором выставки.

² См. первое предложение вкладки «Главное» на официальном сайте Нафтали Ракузина: «Я родился среди книг, они всегда были моим естественным окружением». URL: <http://www.naftalirakuzin.com/ru/home> (дата обращения: 07.05.2016).





*На открытии выставки. Слева направо: директор Музея Анны Ахматовой
Н. И. Попова, куратор выставки М. Л. Магидович, заведующая отделом выставок
и проектов Музея Анны Ахматовой Ж. Л. Телевицкая, А. Райхштейн. Фото А. Рыбачека*



В день открытия выставки. Фото А. Рыбачека



А. Райхштейн и Н. Ракузин. Фото А. Рыбачека



Книжный лабиринт. Фото А. Рыбачека

Живущий более тридцати лет в столице живописи Париже, Нафтали Ракузин верен упорству Поля Сезанна и раскрывает новый потенциал картины, изображая мир альбомов и книг об искусстве.

Райхштейн 26 лет живет в столице дизайна Хельсинки, где иногда по-прежнему иллюстрирует и конструирует книги, но в основном создает тотальные музейные инсталляции, устроенные по книжным законам и посвященные книгам и авторам книг.

Оба художника, будучи известными экспонентами в лучших музеях мира, большую часть своего творчества посвящают интерпретации искусства прошлых столетий, что стало основой их авторских методов, восходящих к деконструкции постмодернизма. Однако не только эпоха повлияла на творчество Ракузина и Райхштейна. Оба они входили в профессию как иллюстраторы и художники книги, то есть художественные интерпретаторы текстов других творцов — поэтов, писателей, ученых, других художников...

Изображение Ракузиным книг с иллюстрациями сначала цветными карандашами, а затем укрупнение в технике масляной живописи — это триумфальное возвращение памятников мирового искусства из массовой культуры в мир элитарный, исконную форму уникальных произведений. Внимание художника к полиграфическим изъясам, придающим изображению определенный шарм — размытость контуров, исчезновение деталей и искажение цвета, дополнено акцентами, усиливающими и раскрывающими художественный образ.

И хотя сам Нафтали считает своей семьей Ж.-Б. Шардена, П. Сезанна, Ж. Брака и особенно Дж. Моранди¹, — это скорее его профессиональная генеалогия, заложенная в развитии тематики и формальных принципах художественного решения картины. Профессиональная родня художника — московские нонконформисты шестидесятых, обосновавшиеся после отъезда из СССР в Париже — Оскар Рабин, Эрик Булатов, Михаил Рогинский... Художники, чье творчество в большей степени связывают с искусством соц-арта. Однако в отличие от творчества соц-артистов холсты Ракузина, молодость которого пришлась на семидесятые годы, не содержат сарказма или иронии над реалиями советской жизни. Ближе всего к его творчеству живопись Михаила Рогинского, посвященная уходящему в прошлое советскому быту и человеку.

Художественный метод Ракузина связан с наследием повседневной культуры конкретной группы — советской интеллигенции, для которой книги домашней библиотеки, в особенности художественные и видовые альбомы, как правило, были единственной возможностью виртуального перемещения и маркером собственной идентичности. Что, как не книги на стеллажах и пол-

¹ Бавильский Д. Нафтали Ракузин: «Книга — мое окно в мир...» // Официальный сайт Н. Ракузина. URL: <http://www.naftalirakuzin.com/ru/texts> (дата обращения: 12.07.2016).



Фрагмент книжной инсталляции. Фото А. Рыбачека



Книжный лабиринт и скульптуры из книг. Фото А. Райхштейна



Очередь на выставку в день разборки лабиринта. Фото А. Райхштейна

ках, с такой подробностью рассказывало о мире советских ученых, врачей, инженеров, учителей, их публичном и личном, репрезентировало их вкусы, эрудицию и темперамент. Не только названия книг выявляли особенности своих хозяев, но и их «зачитанность», количество, система хранения, сколько книжных рядов прячется в глубине за фасадом «стенки». Домашняя библиотека раскрывала потаенный мир советского интеллигента, спрятанный за единообразием жилья, одежды, стандартизированного дизайна. А для художников альбомы и книги были питательной средой их творчества, атрибутом профессиональной жизни, основным источником знания о зарубежном искусстве, в особенности второй половины XX века.

Жизнь Ракузина — это творческий проект, сюжет которого — автобиография, рассказанная сквозь призму собственных книг об искусстве, остановивших внимание автора в конкретный период жизни. В этом прослежи-



Посетители разбирают книжный лабиринт. Фото А. Райхштейна

вается отчетливый жест и меседж художника, посвятившего себя живописи, а живопись — собственной повседневности, где автор, присутствующий «за кадром», несомненно, главное действующее лицо.

Для Райхштейна открытие новых материалов и техник в искусстве — одна из художественных задач. Его интерпретации, как правило, выступают в форматах масштабных музейных инсталляций, вмещающих сами произведения искусства, их увеличенные репродукции, специально созданную скульптуру, артефакты, готовые изделия — современные и прошлых лет. Принимая на вооружение сами принципы массовой культуры, Райхштейн заставляет их работать на саморазрушение — уничтожение стандартных форм и продуцирование уникального искусства.

В основе кураторской концепции выставки — столкновение художественных методов двух творцов, объединенных сходными судьбами, бэкграундом и тематикой. При этом художественные задачи и формы их воплощений у Нафтали Ракузина и Александра Райхштейна не просто различны, а разнонаправлены, что открывает новые перспективы в прочтении произведений обоих художников в рамках единого выставочного пространства.

Если для Ракузина в основе творчества — путь к себе и познанию своего места в мировой живописи, то для Райхштейна книга — это бегство от соб-

ственной повседневности, дверь вовне, другой мир, средство эскапизма и повод для постмодернистских деконструкций. В основе его метода — взгляд на книгу как дизайнерскую форму, наделенную безграничным потенциалом для последующих манипуляций в духе ready-made, что, вероятно, имеет истоки в анти-дизайне и противостоянии финскому функционализму. По мнению художника, любые формальные эксперименты с книгой рожают бесконечные варианты зрительских интерпретаций, связанных со смыслами, заложенными в книжных текстах.

Совмещение арт-объектов Ракузина и Райхштейна на выставке в Фонтанном доме порождает новые смыслы и тексты культуры, усиливая восприятие произведений обоих творцов. Так, проходя перед картинами Ракузина по выложенному Райхштейном лабиринту из ставших ненужными, списанных книг, мы словно повторяем путь художника, уехавшего из Москвы советских лет в Европу. Спираль из книг, свернувшаяся, как улитка, под окном музея, — намек на быстротечность жизни, которая не позволяет до конца прочесть и рассмотреть хотя бы собственные книги, о чем напоминают картины Нафтали.

Изображение парижских крыш с дистанции птичьего полета, перерисованное из альбома и увеличенное на холсте, не только повествует о биографических этапах жизни Нафтали, но и напоминает крыши зданий, созданных из книг Райхштейном, где книга — дом, наполненный словами, буквами и жизнью персонажей.

На смену уходящих практик созерцания картины на выставке предложен динамический процесс, возможно бытовавший некогда в пещерных ритуалах. Движение по лабиринту перед картинами с изображением книг рождает новые эффекты при просмотре, придав статической картине характеристики динамики — эффект кино наоборот. При многократном приближении и отдалении картины обретают свойства кинетической скульптуры, а зритель — интерес к просмотру экспозиции картин и собственным томам на книжных полках.

Репрезентируя острейшее чувство времени и ритмов жизни, которое испытывают отечественные художники, живя в столицах европейских стран, выставка не только рассказывает о судьбе книги и способах ее прочтения. Зрителям предлагается новый художественный опыт, в котором погружение в мир современной живописи осуществляется в соединении с художественными практиками освоения тотальной инсталляции.

Книги, использованные при строительстве лабиринта, посетители смогли забрать домой в день официального закрытия выставки.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт.

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бавильский Д.* Нафтали Ракузин: «Книга — мое окно в мир...» // Официальный сайт Н. Ракузина. URL: <http://www.naftalirakuzin.com/ru/texts> (дата обращения: 12.07.2016).
2. Официальный сайт Нафтали Ракузина. URL: <http://www.naftalirakuzin.com/ru/home> (дата обращения: 07.05.2016).

Аннотация

Выставка «Вокруг книги» посвящена уходящей предметности книжной формы и представляет собой тотальную инсталляцию, состоящую из двух частей: книжного лабиринта и скульптур, созданных из списанных и ненужных хозяевам книг, выполненных Александром Райхштейном (Хельсинки), и коллекции картин Нафтали Ракузина (Париж), посвященных собственным книгам художника и выполненных в технике масляной живописи и цветными карандашами. До выставки художники никогда не встречались, хотя родились в Москве и закончили один ВУЗ. В основе кураторской концепции выставки — столкновение методов двух творцов с общим бэкграундом, сходной судьбой, но живущих в различных культурных средах.

Summary

The exhibition at the Anna Akhmatova Museum consists of two parts: paintings by Naftali Rakuzin (Paris) and installations of discarded books by Alexander Reichstein (Helsinki). Rakuzin produces oil paintings of books — books stacked on shelves, lying on desks, both open and closed. Indeed, Reichstein and Rakuzin had never met before the show. The curator's concept of the exhibition is based on clashing methodological techniques of both artists, who share a common background but have different cultural lives.

- ✓ *Ключевые слова:* Александр Райхштейн, Нафтали Ракузин, книжная форма, Музей Ахматовой в Фонтанном доме, живопись, скульптурная инсталляция, скульптура из книг, русское зарубежье, Париж, Хельсинки.
- ✓ *Key words:* Alexander Reichstein, Naftali Rakuzin, book-based artifacts, Anna Akhmatova Museum, paintings, installation of discarded books, Russian artists living abroad, Paris, Helsinki.

Конференция «Полевой сезон фольклористов — 2015»

УДК
398

КУЧЕПАТОВА СТАНИСЛАВА ВАЛЕРЬЕВНА

Научный сотрудник, Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

KUCHEPATOVA STANISLAVA V.

Researcher, Russian Institute for the History of the Arts (St Petersburg)

E-mail: stkuchepatova@mail.ru

24–25 февраля 2016 года в Российском институте истории искусств (СПб.) прошла ежегодная научная конференция «Полевой сезон фольклористов — 2015». Как всегда, она была организована сектором фольклора Российского института истории искусств, Фольклорно-этнографическим центром им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Союзом композиторов Санкт-Петербурга. Цель конференции — дать возможность фольклористам показать экспедиционный материал, собранный за прошедший сезон.

Несколько докладов сотрудников Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории было посвящено традициям Кировской области. Комплексные экспедиции в Кировскую область осуществляются Санкт-Петербургской консерваторией с 2008 года. С 2012 года начато обследование восточной части Кировской области. В северо-восточной части лучше сохранилась традиция — и ансамблевая форма пения, и лирические, и хороводные, и свадебные песни.

Г. В. Лобкова (ФЭЦ СПбГК) показала похоронное причитание в записи из села Кай Верхнекамского района Кировской области. В последнюю экспедицию впервые в этом районе было записано похоронное причитание — это единственная запись. Таким образом, на территории Кировской области в XXI веке можно записать уникальные вещи, которые раньше не фиксировались. Напев очень устойчив в мелодическом отношении и по протяженности, и его можно сравнивать с лучшими образцами севернорусских причитаний. А. М. Чеснокова из села Кай утверждает, что так причитали в ее родной деревне Салютино Верхнекамского района. Она помнит, как в ее детстве три женщины одновременно пели «голос-пóдголос»; в это время подходили родственники и прощались с покойным. Потом выносили гроб из дому. Пели вместе — один текст. Больше ни в каких ситуациях причита-

ния не звучали в похоронном обряде, но могли звучать в Семик (в данной традиции суббота перед Троицей) — «эту же самую молитву поют». По некоторым записям (из деревни Пушья Верхнекамского района от Г. С. Падиной: «Куда, девка, ты снарядилася, Да к какому ты праздничку»; записи 2012 и 2013 годов свадебных песен из деревни Ежово) можно предположить, что раньше здесь бытовала и другая форма причитаний — причитание речитацией.

Песенную традицию Верхнекамского района Кировской области представил также Д. В. Изотов (ФЭЦ СПбГК). В ходе экспедиции удалось обследовать Кайский сельсовет и село Пушья. В этих районах бытуют две системы многоголосия — гетерофонное и с терцовым подголоском. Были записаны лирические песни и песни, связанные с игрищами (плясовые и хороводные): «Полетай-ка ты, ясён сокёл», «Долина-долинушка», «Говорил он своей любовшке», «Сохнет травка без дождя», «Лучинушка», «Развеселая наша компаньюшка, где мой милый пьет», «Отъезжает милый, отъезжает в чужедальние города», «Поехал мой миленький за Дунай гулять».

А. В. Полякова (ФЭЦ СПбГК) рассказала об экспедиционной встрече с выдающейся творческой личностью — Анастасией Андреевной Быдановой (деревня Быданово Белохолуницкого района Кировской области; родилась в деревне Фроловка). А. А. Быданова пишет стихи, которые печатают в газете. Писать стихи она начала в начале 2010-х годов, когда перестала ходить. Она считает, что стихи сами к ней приходят. В молодости она хорошо сочиняла частушки, но стихов не писала. Большинство ее стихотворений посвящено родному краю, о войне, о деревне Быданово. Ценность для нее — жить на своей родине, любоваться тем, что вокруг, вспоминать своих друзей. Кроме того, А. А. Быданова — хранительница традиционной народной культуры: она лечит от испуга, грудину, рожу, зубы заговаривает, может ворожить и «угадывать» (гадать на картах).

И. В. Светличная (ФЭЦ СПбГК) представила лирические песни из поселка Климковка Белохолуницкого района Кировской области. С 1759 года Климковка — рабочий поселок при металлургическом чугуноплавильном заводе. Первые жители — мастеровые из Емельяновского завода (ныне Свердловская область) и крепостные крестьяне из Тульской, Костромской, Нижегородской губерний. 2 августа здесь проходил крестный ход; начинался он в Белой Холунице, заканчивался в Климковке, у памятника пламенным младенцам (по легенде, в голодные времена отец зарубил троих детей, пока мать и старшая дочь были на заработках. Когда сжигал их тела в печи, из трубы вылетели три голубя). От В. А. Шелуховой записаны: «Уродилось много ягод во бору», «Прощай жизнь», «Пролился частый дождик», «Что по этим по садичкам», «По диким степям Забайкалья».

Доклад М. Н. Шейченко (ФЭЦ СПбГК) был посвящен исполнительницам оренбургских казачьих песен М. Ф. Генераловой и И. А. Быстровой. По

селки Карталинского, Варненского, Нагайбакского, Брединского, Верхнеуральского, Пластовского районов Челябинской области и Артовского и Нижнесергинского районов Свердловской области относились к новой линии оренбургского казачества. В поселке Новокалиново Карталинского района от И. А. Быстровой и М. Ф. Генераловой удалось записать казачьи песни, а также песни из общерусского фонда, но распетые в местной казачьей манере: «Разродимая сторонка», «Запели мелки пташки» (муж приходит домой и остается неузнанным), «Выше леса, выше темного», «Сторона моя сторонка», «Мамынька бранится», «В путь-дорожку милый уезжает», свадебные песни «Что ж ты, реченька, не быстро течёшь», «Уж ты яблонька ты кудрявая», балладу «На закате заря загоралася» (как муж жену губил). И. А. Быстрова — исполнительница верхнего голоса (это называлось «тянуть»), М. Ф. Генералова — поет «басом». От М. Ф. Генераловой были записаны также фрагмент пляски и игра на ложках.

К. А. Крылов (ФЭЦ СПбГК) представил записи от В. И. Кондакова из города Михайловск Нижнесергинского района Свердловской области — исполнителя на гармонике простушке, минорке и хромке. Эта область была заселена в XVIII веке переселенцами из Калужской области («гамаюны», как они сами себя называли). От В. И. Кондакова были записаны наигрыши «Мамынька», «Ураимка», «Плясовая». Местный наигрыш «Мамынька» существовал в двух вариантах: «Мамынька длинная» (мужская) и «Мамынька коротенькая» (женская). «Мамыньку» исполняли дома на проводы в солдаты и во время шествия по улице («всегда под этот наигрыш у людей слезы лились»). «Мамынька коротенькая» исполнялась женщинами на проводах в армию; она отличается большим количеством переборов. «Мамынька» и коротенькая, и длинная всегда исполнялась артелью. Видимо, ранее это было регламентировано. Соответственно, и тексты были для мужчин и для женщин. Наигрыш «Ураимка» — от названия реки Ураим; связан с селом Шемахá Челябинской области (там живут шемагáне, но они тоже переселенцы с Калужской области).

Е. В. Самойлова (ФЭЦ СПбГК) рассказала о тканевом коде памяти (по полевым материалам, собранным в деревне Костиничи Суражского района Брянской области). Сама память может находиться в ткани. С этим связано сохранение одежды умерших (например, одеяло, сделанное руками матери). На Радуницу в деревне Костиничи принято украшать захоронения полотенцами — их навешивают на кресты, могилы покрывают ткаными скатертями. Радуница на Брянщине официально выходной день. Даже государственная граница открыта в этот день — жители близлежащих сел могут переезжать границу Украины. Съезжаются отовсюду. В канун Радуницы женщины заняты упаковкой своих изделий (в Костиничах развита традиция женских рукоделий). На кладбище их несут мужчины, поскольку это довольно тя-

жело. Катают яйца на могиле. Начинаются обеды на могилах, говорят: «Мы на маме обедали», «Мы на папе обедали», хотя появляются и застолья (сто-лы). Скатерти и полотенца освящаются на могилах, после чего они исклю-чаются из обихода и не подлежат обмену. Тканевое имущество становится недвижимым имуществом семьи. То, что получено от свекрови, идет на мо-гилы родных мужа. То, что получено от матери, — на могилы родных жены. Тканые скатерти идут старикам (старое — старым); маме, тете, сестре — вы-шитые скатерти. Каждая могила человека, которого помнят, должна быть по-крыта. Непокрытость — это небытие, лакуна семейной памяти. Празднич-ный рушник после заберут домой, а маленькие рушнички останутся на кре-стах на год, до следующей Радуницы.

И. В. Светличная (ФЭЦ СПбГК) показала свадебные и лирические пес-ни Починковского района Смоленщины. Песни записывались в ходе проек-та, задача которого сравнить слуховые нотации Николая Бера 1880-х годов с современными экспедиционными записями XX и XXI веков. В селе Дань-ково Починковского района от Александры Егоровны Ермаковой (1935 года рождения), солистки фольклорного ансамбля Стодолищенского дома куль-туры, были записаны свадебные песни «Ёлычка, ты сосёнычка», «Девочки мои, подружки», «Ластушка» с припевом «раным-рано», «Теремок», «Хмель над водой», «Звонит колокол в Новом городе», «По улице по широкой ле-тит...», «Шелковая ленточка к стеночке льнёт», «Ой ты, белая кудрявая бе-реза», «Липушка зеленая всю осень шумела», «Кумушки», лирическая пес-ня «Ой ты сад, ты мой сад, сад зелененький».

В. С. Иванов и А. Н. Платонов («Ансамбль старинной крестьянской му-зыки») рассказали о поездке в Локнянский район Псковской области к вер-ховым скобарям. Удалось записать воспоминания о пастушеских аэрофонах. Встретилось название скобаря — балахóвка, термин «дуда» для раструба па-стушеского аэрофона. Были записаны различные инструментальные наигры-ши на гармонике, балалайке — «Скобаря», «Можайского».

Н. Ю. Альмеева (РИИИ) представила материалы по гостевому общению кряшен Мамадышского района Татарстана. Раньше родные съезжались один раз в году на три дня, устраивали застолье, которое сопровождалось пени-ем. За столом происходило диалогическое общение. Гостевые песни полага-лось петь коллективно и без сопровождения инструмента. Еще в восьмиде-сятые годы традиция была живой, сейчас она угасает. Также Н. Ю. Альмеева продемонстрировала видеозаписи обряда послетроицкой каши дождя у кря-шен в деревне Итиль-Бута Альметьевского района Татарстана. Здесь каша дождя (боламык, дословно «болтушка») варится через неделю после Трои-цы. Устраивается обход дворов, собирают со всех продукты: ведро муки, ве-дро яиц и ведро пшенной крупы. Варят из молока, муки, пшена и яиц. Цель этого обряда — вызывание дождя.

Т. С. Молчанова (СПбГИК) показала записи домашней поминальной службы в селе Рóссошь Репьёвского района Воронежской области. В селе есть ансамбль при Доме культуры, в котором поют молодые женщины, есть детский фольклорный ансамбль (руководитель Любовь Михайловна Быковская). А еще Л. М. Быковская — читательница поминальной службы («домашняя читáлка»). Она получила благословение от местного батюшки, когда он посчитал, что она все читает правильно, правильно ставит ударения. До этого она не была допущена до домашних служб. Л. М. Быковская пришла петь на клиросе в 1990-х годах. В 2000-х она потеряла мужа, а потом и младшую дочь и с того момента стала планомерно служить. Называется это: «петь домашние службы», «ходить по покойнику», «читать Псалтирь по покойнику» — и на первый, и на второй, и на третий день, и дальше, если позовут. Были показаны фрагменты чтения 6-й кафизмы, потом «Отче наш», «Со святыми упокой» и другие молитвы; начало 17-й кафизмы (переход от чтения к пению). Те, кого приглашают на службы, в конце получают благодарствие. Потребность в таких женщинах в селах достаточно высока; считается, что молитва из уст родного человека более убедительна. В селе Бутырки того же Репьёвского района, когда умерла женщина, которая умела делать это, по домам стала ходить матушка — но только ночью, когда она не связана с помощью батюшке в его службе.

Д. М. Севастьяник (СПбГИК) рассказала о результатах экспедиции в Беловский район Курской области. В селе Илёк от ансамбля «Ильковские самоцветы» (руководитель В. И. Козлитина) были записаны карогодные (лелёшные) песни, поздние песни — «балáдьки», свадебные песни. В селе Щеголёк были сделаны записи псалмов от ансамбля песельниц (у них есть тетрадоочки — «Духовное собрание»). Они же поют на клиросе все вместе. Средний возраст ансамбля 65—70 лет. Также были обследованы село Долгий Колодезь (Беловский район) и село Плёхово (Суджанский район).

Е. И. Возжаева (РИИИ) представила песенно-обрядовые традиции закубанских казаков станицы Воровсколеская (Андроповского района Ставропольского края). Эта станица в основном заселена донскими казаками (хопёрцы) из Полтавской и Черниговской губерний, говорили здесь на «балáчке». Удалось записать ансамбль из четырех человек (четыре пожилые женщины). Пели в обычной манере — низкими голосами. Но когда перешли к свадебным песням, оказалось, что некоторые песни надо петь тонкими голосами. «Шли девушки гурьбою» поют тонким голосом, утром в свадебный день, когда невеста ходила с подружками и собирала других подруг. Тонким голосом поется «Из-за горы ветер повевает» — «это как плач невесты» (когда невесту наряжают). Были показаны записи лирических песен «Ой, гора, ты гора» (когда невесту наряжают), «Ворота же растворяются» (когда приезжает жених), «Мы думали, сваты едут», «Вдоль по улице метелица метёт» (когда молодые уезжают к венцу). Были сделаны записи детских колядок

на старый Новый год; вечером 13 января ходили по дворам девушки и пели щедровку: «Як прилетив сокол», «Щедрый вечер». Утром 14 января мужчины или мальчики ходили по дворам и пели посевальные песни. Также были записаны лирические песни («Сидел козак на могиле», «Як выихав королевич»), романсы, лезгинка на гармошке.

М. И. Чуракова (СПбГК) показала записи свадебного обряда села Спасское (Благодарненского района Ставропольского края). Село Спасское было основано в 1787 году. Жители еще его называют Желанкой. Бабушки, которые поют на клиросе, знают и обрядовые песни: «А мы у свата были», «Ой, вы куры, куры», «А в недилу рано-пораненько», «Чой-та за ворона», «Там по полю травка стелется», «А у колодезе холодная вода».

Ю. Е. Чирков (Фонд казачьей культуры) рассказал об этнографических аудиозаписях 1974 года из домашнего архива В. В. Сулаева (город Невинномысск Шпаковского района Ставропольского края). Валерий Викторович Сулаев родился в 1951 году в Махачкале, закончил Саратовскую консерваторию, учился пять лет у Л. Л. Христиансена. В семидесятых годах он записывал фольклор казаков в станицах Чечено-Ингушской, Карачаево-Черкесской республик, Ставропольского края. В его коллекции более сорока больших бобин на 4-й скорости, почти триста единиц хранения, но ничего не паспортизировано (нет ни реестров, ни описаний). Сейчас уже по памяти трудно восстановить, что, где, в какой станице записано. Записи удалось оцифровать, составлены реестры. Собирателю особое внимание уделяет тому, что сопровождает песню, — хореографический компонент, выкрики, похлопывания. Играли руками — без этого ритма не было полноценной лезгинки. В некоторых станицах играли на тарелках. Записаны свадебные песни, тонкие голоса: «Ой, ты грушица», «Похилая девица»; исторические песни: о графе Воронцове, «Между Кум-Кумы»; «Недорого пиво пьяное», «Расти, расти, калинушка» (пение и дудки), та же песня с шумовыми ударными инструментами («под танцевальную ритму»), «На речке Камышинке» (мужское пение), «Как у князя было у богатого». Много записей инструментальной музыки: лезгинка на гармонии, игра на камышовых дудках (или двойной жалейке), пастушьи наигрыши («пастух запекает в дудки»).

Доклад М. Н. Власовой (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом) был посвящен истории и проблемам деревни Сёмжи (Мезенская губа Белого моря) — родины выдающегося поморского писателя В. С. Маслова (по итогам поездки, приуроченной к 85-летию со дня рождения В. С. Маслова). Сёмжа — лоцманская деревня, здесь жили рыболовы, звероловы. Лоцманы водили суда в Норвегию, на Шпицберген. Сейчас Сёмжа — сезонный населенный пункт. Здесь нет электричества, связи, продуктовой лавки. В 1984 году усилиями В. С. Маслова (1935–2001) в деревне был открыт «Дом памяти» — музей села, в котором восстанавливается родословная жителей. В музей приезжа-

ют родственники, живущие ныне в других местах. В настоящее время Сём-жа внесена в реестр существующих поселений.

Т. Д. Булгакова (Институт народов Севера) рассказала о трансформации нанайской шаманской культуры. Еще тридцать лет назад нанайцы были звучащим народом, были песни, музыкальные инструменты. Сегодня остался звук шаманского бубна — единственный звук этого народа. Сохраняется активное стремление делать поделки в традиционном стиле, а песенное, танцевальное превращается в демонстративный показ, который ничего не имеет общего с традицией. Все заключается в том, чтобы сохранить шаманизм. В 1994 году умерла самая активная шаманка, с ней закончилось традиционное нанайское шаманство. В 2000-х годах стали появляться те, кто не знает языка и традиции, но заявляет, что они наследуют духов и занимаются шаманством.

И. Б. Теплова (ФЭЦ СПбГК) показала записи, сделанные в январе 2016 года во время карнавала в Валле Натисоне (провинция Удине Северо-Восточной Италии). Удине на востоке граничит со Словенией, а на севере — с Австрией. Валле Натисоне (Венецианская Славия) — это территория компактного проживания словенцев, где характерно итало-словенское двуязычие. Карнавал (Пуст) проходит в конце января в поселке Сан-Пьетро (севернее Удине, центр одной из коммун — исторического образования, которое включает в себя несколько деревень) и длится около пяти дней. Сюда, в Сан-Пьетро, собираются жители соседних коммун. В субботу проходит шествие ряженных, завершается карнавал в среду (пепельная среда). Карнавальное шествие поражает красочностью и разнообразием масок (зооморфные маски — петух и курица, добрые и злые, мужские и женские — старик и старуха). Маска воплощает не только конкретный образ, но и конкретную модель поведения. Есть маски-блумари — цветок, который появляется весной из-под снега. Их изображают неженатые ребята и подростки в льняных одеждах, белых носках, конических шляпах, сплетенных из соломы, с цветочными украшениями. Есть маски-пўсти — их костюмы сделаны из множества лент или фрагментов ткани; обязательно колокола, которые подвешиваются к поясу. Интересны маски, сплетенные из лозы, или персонаж, костюм которого изготовлен из стеблей кукурузы. Один из персонажей доит корову. Корова (ла вáкка) доится черным молоком (лáкте нéро) — это красное вино. Ее сопровождает пара старик и старуха (вéкки). Ходят петух (гáлло) и курочка (галлiна); их функция — просить угощение (просят зерно или угостить «молочком»). Среди масок — пастырь; римский папа — за ним бежит дьявол, которого на веревке придерживает ангел; ремесленники (например, торговец зонтиками); старушки с метлами (их функция — разметать дорогу); дьявол в женском обличье; смерть с косой. Карнавальное шествие сопровождают музыканты — звучат гармоника и кларнет или гармоника и ударные инструменты, рог, колокольцы. «Пуст» — это и персонажи, и время. Через 40 дней после Пуста наступает католическая Масленица.

Аннотация

Обзор докладов научной конференции «Полевой сезон фольклористов – 2015» (Санкт-Петербург, РИИИ, 24–25 февраля 2016 года) о результатах фольклорных экспедиций 2015 года.

Summary

Review of the academic conference 'The Expeditionary Season of Folklorists – 2015' (St Petersburg, RIHA, February 24–25, 2016) on the results of folklore expeditions 2015.

- ✓ *Ключевые слова:* научная конференция, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургская государственная консерватория, фольклорные экспедиции.
- ✓ *Key words:* scientific conference, Russian Institute for the History of the Arts, The Rimskii-Korsakov St Petersburg State Conservatory, folklore expeditions.

ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

№ 1-2 / 2016

Эпистолярные автографы А. К. Глазунова в фонде Государственного института музыкального просвещения в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга

ФИЛИМОНОВ КОНСТАНТИН АНАТОЛЬЕВИЧ

*Преподаватель, Санкт-Петербургское музыкальное училище
им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)*

FILIMONOV KONSTANTIN A.

Teacher, Musical College named after N. A. Rimskii-Korsakov (St Petersburg)

E-mail: juno63@bk.ru

Хорошо известно о внимательном и отзывчивом отношении А. К. Глазунова к преподавателям, студентам и выпускникам возглавляемой им консерватории¹. На наш взгляд, вполне оправданно предположение (частично подтверждаемое источниками), что в период своего директорства он создал значительное количество документов благотворительного характера — с намерением помочь найти стипендию для студента, трудоустроить выпускника, материально поддержать престарелого педагога.

Вместе с тем среди достаточно обширного эпистолярного наследия композитора удалось выявить очень немного такого рода бумаг. Главная причина состоит в том, что все они относились к категории *исходящих* документов, направляемых разным лицам, в разные организации. Поэтому вероятность сохранности каждого из них была довольно низкой.

Известные ныне документы из этого ряда сохранились, как правило, благодаря личным архивам.

Например, С. Ю. Левик в своих воспоминаниях пишет о *сотне прошений* о трудоустройстве разных людей, которые он получил от Глазунова в 1922–1923 годах в бытность свою уполномоченным от Сорабиса для содействия безработным музыкантам². Однако сохранилось только то *единственное* письмо, которое оказалось в его личном архиве. Все остальные, которые адресат

¹ А. К. Глазунов возглавлял Санкт-Петербургскую (позднее Петроградскую–Ленинградскую) консерваторию в 1905–1928 годах.

² Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. С. 121.



Портрет А. К. Глазунова в 1918 году (Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. Вклейка между с. 224 и 225)

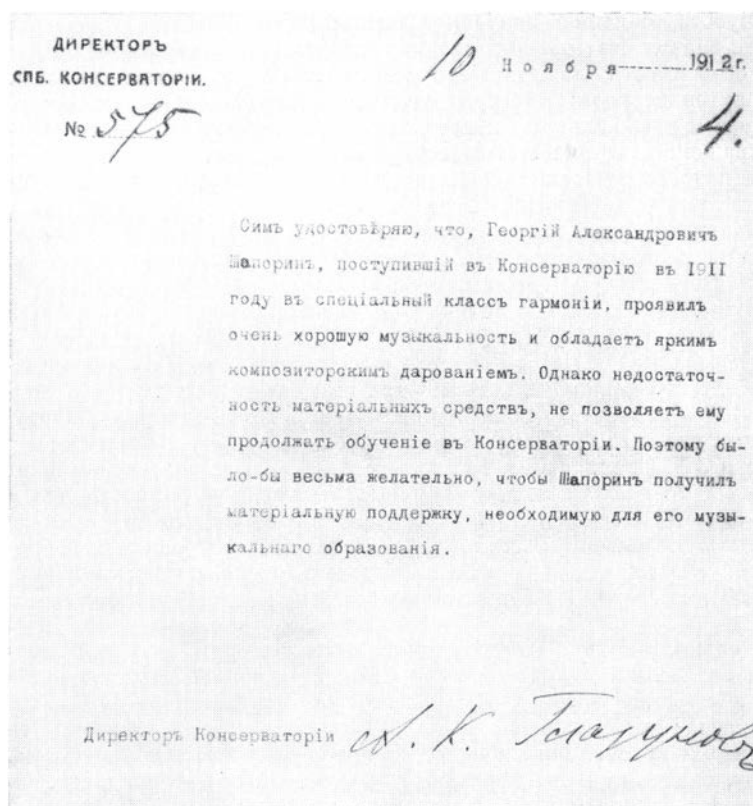
оставлял в делах Сорабиса, «были *сданы в утиль* (курсив мой. — К. Ф.) вместе с архивными бумагами»¹.

В фонде А. К. Глазунова (Ф. 48) Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки хранятся *четыре* письма композитора аналогичного содержания, адресованные осенью 1923 года известному скрипачу В. А. Заветновскому², служившему заведующим Первым музыкальным техникумом в Петрограде³. В каталоге не указывается происхождение писем. Но можно предположить, что первоначально они отложились в

¹ Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 2. С. 121.

² Автографы А. К. Глазунова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Каталог-справочник. М.: Сов. композитор, 1968. С. 23.

³ Весь Петроград на 1923 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. Издание отдела управления Петрогубисполкома. Пг., 1923. С. 38.



*Ходатайство А. К. Глазунова о стипендии
Ю. А. Шапорину*

Удостоверение, данное Ю. А. Шапорину в 1912 году (Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. С. 32)

личном архиве музыканта, поскольку, в ином случае, оказались бы в фонде Первого музыкального техникума (ЦГАЛИ СПб. Ф. 142).

В ноябре 1912 года А. К. Глазунов подписал *удостоверение*, которое было дано Юрию Шапорину с целью получения им стипендии от частного лица¹. Место хранения документа в издании не указано, но, вероятнее всего, его первоначальным источником был личный архив Ю. А. Шапорина.

Имеющиеся данные позволяют говорить о *типологии* бумаг, созданных Глазуновым в поддержку того или иного лица. Следуя за их содержанием, можно выделить по крайней мере три типа документов, относящихся к различным историческим периодам.

¹ См.: Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. С. 32, 33.

До Октябрьской революции директор использовал форму *удостоверения*. Эта форма не предполагала личного обращения директора консерватории к кому-либо, а только удостоверяла заслуги данного лица. Воспользоваться удостоверением заинтересованное лицо могло по собственному усмотрению, даже спустя значительное время после его создания. Так, например, удостоверение для выпускницы консерватории, пианистки Софии Словак было создано Глазуновым в 1913 году, а его незаверенная копия была использована ею при поступлении на работу в ГИМП в 1918-м¹. Любопытно, что такое же удостоверение за подписью С. И. Габеля и А. Г. Рубинштейна получил будущий знаменитый тенор Иван Ершов в апреле 1891 года². Очевидно, такая форма до революции была общепринята и не зависела от личности директора.

В период НЭПа в деловой переписке Глазунова появляется совершенно другой тип — *прошение*. Именно в такой форме получали от А. К. Глазунова письма С. Ю. Левик и В. А. Заветновский. В них Глазунов *обращается* к адресату с *просьбой* о трудоустройстве того или иного лица.

Публикуемые документы не являются ни удостоверениями, ни прошениями, а относятся к типу *рекомендаций*. Ни в одном из опубликованных сборников писем А. К. Глазунова не удалось найти аналогичных по форме посланий. В этом смысле публикуемые письма оказались уникальными.

Уникально и место их хранения. Источник их не личный архив и не личный фонд какого-либо крупного деятеля в государственном архиве, а фонд, в котором хранятся деловые бумаги ныне малоизвестного учреждения.

Публикуемые два автографа А. К. Глазунова находятся в ЦГАЛИ СПб. (Ф. 42 (Государственный институт музыкального просвещения³ (далее ГИМП)). Оп. 2. Д. 2. Л. 38 и 43). Дело, в котором они содержатся, относится к категории постоянного хранения.

Оба письма являются первичными рукописными беловыми документами. Сохранность обоих писем хорошая. Копии или вторые экземпляры документов не выявлены. Письма написаны на листах обычной бумаги. Оба листа были сложены вчетверо. Следы почтового отправления на самих документах отсутствуют. Наличие почтовых конвертов не выявлено.

Оба письма содержат один и тот же бланк⁴ директора Петроградской консерватории, напечатанный типографским способом. Реквизиты бланка со-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 55.

² *Юзефид А. А.* Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1986. С. 84.

³ ГИМП существовал в Петрограде с 1918 по 1924 год.

⁴ Здесь слово «бланк» употреблено в источниковедческом значении: «Бланк документа: набор реквизитов, идентифицирующих автора официального письменного документа» (Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения. ГОСТ Р 51141-98).

стоят из названия должности отправителя, адреса Петроградской консерватории, номера телефона, полей для даты написания и для исходящего номера. Оба письма датированы ноябрем 1918 года. Поле для исходящего номера в обоих документах не заполнено.

Здесь необходимо отметить, что этот личный бланк директора консерватории отличается от дореволюционного. До революции в реквизитах директорского бланка отсутствовал адрес консерватории. Причины этого различия пока неясны.

Основной текст писем написан от руки одними и теми же синими чернилами. Теми же чернилами и тем же почерком проставлены даты в поле для даты написания, а также авторская подпись в конце каждого письма.

Оба письма содержат пометы. Только одна из них на каждом документе является исторической. Это входящий номер канцелярии ГИМП, проставленный красными чернилами его директором Н. Д. Бернштейном. Авторство помет установлено по характерному почерку, а также по применению красных чернил руководителем в других документах, которые встречались автору статьи при изучении архивного фонда. Даты канцелярской регистрации не поставлены. Остальные пометы проставлены карандашом и являются техническими пометами архивистов, сделанными при комплектовании архивного дела.

Отсутствие в письмах исходящего номера консерваторской канцелярии позволяет формально квалифицировать источник как документ личного происхождения. То есть оба письма написаны и отправлены неофициально. Следует отметить, что у директора ГИМП не было необходимости регистрировать в канцелярии учреждения личные послания. Тем не менее письма были собственноручно им зарегистрированы и оставлены среди официальных бумаг института. Благодаря этому документы впоследствии попали в архив. Если бы Н. Д. Бернштейн хранил эти письма дома в качестве своего личного достояния, то, скорее всего, автографы не сохранились бы, поскольку в 1937 году адресат был арестован, а в декабре 1938-го погиб в заключении¹.

В письмах имеются название должности автора, подписи автора и даты написания. Почерк писем был сличен с почерком других глазуновских документов, в том числе опубликованных. Нет оснований сомневаться в авторстве Глазунова. Кстати, наличие регистрации в канцелярии адресата косвенно свидетельствует о подлинности авторства документов и датировки. Для того чтобы окончательно удостовериться подлинность автографов в целом, необходимо установить место их написания.

В этом вопросе нет определенности. В октябре 1918 года Глазунов принял решение ехать на Украину. Он заручился постановлением художественного

¹ Российская Еврейская Энциклопедия. URL: http://rujen.ru/index.php/Бернштейн_натан_давид (дата обращения: 10.05.2016).

совета консерватории от 23 октября о предоставлении ему отпуска «для поправки расстроенного здоровья и концертной поездки по городам Украины»¹. Совет ходатайствовал в Наркомпрос о снабжении директора командировочным мандатом для облегчения ему выезда за пределы РСФСР².

30 октября на заседании Малого совета консерватории под председательством директора был решен вопрос о его замещении на время отпуска в директорской должности и в классе камерного ансамбля³.

Удалось установить также, что в ноябре заседания Малого совета не проводились вообще, а очередное состоялось только 5 декабря и прошло под председательством Глазунова⁴.

То есть все организационные решения, необходимые для длительной поездки директора, были приняты, и есть документальные свидетельства о возможном отсутствии Глазунова в консерватории в период с 30 октября по 5 декабря.

Отсутствие в письмах исходящих номеров канцелярии также говорит о том, что они, скорее всего, были написаны вне исполнения директором служебных обязанностей.

Между тем ни в одном доступном нам издании, посвященном жизни и творчеству композитора, нет подтверждений того, что поездка состоялась. Косвенные данные скорее свидетельствуют против этого. Военно-политическое положение на Украине было сложным. В начале ноября 1918 года в Западной Украине началась польско-украинская война. В середине ноября войска Симона Петлюры начали поход на Киев, через месяц закончившийся взятием Киева и падением гетмана Павла Скоропадского. В такое время ехать в обозначенные в командировке города — Харьков, Киев и Одессу⁵ — было очень опасно.

Анализ публикуемых документов также свидетельствует против отъезда.

Прежде всего, в обоих письмах отсутствуют следы почтового отправления. Кроме того, если проанализировать *контекст* входящих канцелярских номеров в документах архивного дела ГИМП (ЦГАЛИ Ф. 42. Оп. 2. Д. 2), то можно сделать вывод о том, что письма были получены в течение одного-двух дней после написания. Нельзя исключить и того, что письма были зарегистрированы прямо *в день их написания*, и поэтому *регистрация не датирована*.

¹ Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 2. С. 429.

² Там же.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. За. Л. 9. Исполняющим обязанности ректора был назначен Н. С. Лавров, в классе камерного ансамбля Глазунова замещал Л. В. Николаев.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. За. Л. 10.

⁵ Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 2. С. 429.

Использование одинаковых бланков и одних и тех же чернил в письмах, разделенных по времени двумя неделями, также свидетельствует о том, что они созданы в одинаковых, причем достаточно комфортных для написания, условиях, то есть не в обстановке путешествия.

Вместе с тем в почерке очевидна и быстрота руки. Создается впечатление, что письма написаны наскоро, между делом, возможно даже, прямо в присутствии рекомендуемых. Разумнее всего предположить, что письма созданы по их просьбе и через них были переданы адресату.

Обращает на себя внимание и то, что письма датированы одним и тем же днем недели — вторником. Возможно, это был приемный день директора консерватории.

Использование бланка директора Петроградской консерватории с соответствующим адресом также может свидетельствовать о месте их написания. Достаточно часто в письмах Глазунов указывал место написания своих посланий. При наличии бланка с адресом консерватории эта необходимость отпадает.

Итак, *косвенные* данные, а также анализ публикуемых писем свидетельствуют в пользу того, что в период с 30 октября по 5 декабря А. К. Глазунов находился в Петрограде.

Таким образом, есть основания признать письма подлинными, но с оговоркой, что *прямых* свидетельств о местонахождении Глазунова в указанный период в нашем распоряжении нет.

Фактическим адресатом обоих писем является известный музыкальный критик и публицист Николай Давыдович Бернштейн. Он возглавлял Институт музыкального просвещения с момента его образования в сентябре 1918 года до самого закрытия ГИМПа в июле 1924-го.

Бернштейн позиционировал свой Институт как высшее учебное заведение и, несмотря на очень трудное время, сумел обеспечить ему сравнительно сносное материальное существование. Среди авторов поданных заявлений о приеме на работу в ГИМП мы встречаем достаточно известные имена: пианисты А. Г. Лемба и Э. Г. Ганзен, вокалистки Е. Н. Николаева и Л. Д. Кобеляцкая-Ильина, музыковед В. Е. Чешихин, дирижеры Н. И. Привалов и Э. С. Кабелла, а также многие другие. Далеко не все прошения были удовлетворены. Например, не был взят на работу А. Лемба, в то время профессор Петроградской консерватории, а впоследствии известный эстонский композитор¹.

Конкуренция была высокой, и некоторые претенденты прибегали к помощи покровителей.

Письмо, датированное 12 ноября 1918 года, является рекомендацией пианистки Стефании Банцер. Она закончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу А. Н. Есиповой в 1913 году и в 1918-м творчески была Гла-

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 12.

зунову достаточно близка. В мае по рукописи¹ Банцер сыграла премьеру его 2-го фортепианного концерта под управлением автора, а в июле вместе со скрипачом Павлом Коханьским сопровождала композитора в гастролях по Волге². К моменту рекомендации имела 12-летний педагогический опыт³. Стефания Банцер была принята на работу и прослужила в ГИМПе ровно год. В ноябре 1919 года она подала заявление об уходе⁴.

Второе письмо, от 26 ноября, рекомендует вокалистку Марию Немирову. Она закончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу пения С. Н. Гладкой в 1909-м. Ее непосредственных творческих связей с Глазуновым не зафиксировано. Очевидно, здесь он рекомендует ее как выпускницу, окончившую консерваторию в пору его директорства. Несмотря на рекомендацию, в 1918 году М. Немирова на работу принята не была. В списках преподавателей ГИМПа ее имя появляется только на короткий период в мае 1920 года. Вероятно, она замещала в конце учебного года внезапно заболевшего или ушедшего педагога.

Нельзя сказать, что тон Глазунова в указанных письмах учтив. Пожалуй, образцом его весьма учтвого обращения к малознакомому и вместе с тем выдающемуся адресату является письмо к профессору Лейпцигской консерватории, знаменитому органисту Карлу Штраубе от 5 июня 1923 года: «...Петроградская государственная консерватория позволяет себе просить Вас обратить Ваше благосклонное внимание на студента этой консерватории по специальности орган Исаяю Браудо, имеющего горячее желание стать Вашим, уважаемый профессор, учеником»⁵. Это тональность обращения с определенным стремлением подчеркнуть достоинства и значимость адресата.

Более сниженный, но все равно достаточно учтивый стиль содержится в письме, посланном С. Ю. Левику 17 июня того же года: «Высокочитимый Сергей Юрьевич. <...> Я обращаюсь к Вам с покорной просьбой переговорить в Союзе о предоставлении места матери высокоталантливой питомицы нашей, чтобы не дать ей погибнуть из-за недостатка средств к жизни. Очень меня обяжете. Искренне преданный А. Глазунов»⁶. Очевидно, это послание к хорошо знакомому человеку.

В письме в ГИМП от 12 ноября А. Глазунов обращается безлично: «В Совет института музыкального просвещения». Далее текст без обиняков: «Рекомендую руководительницей фортепианного класса высокоталантливую

¹ Концерт был издан в 1922 году.

² Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. С. 279, 369.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 1. Л. 5.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 3. Л. 11.

⁵ Майский В. И. А. Браудо — мыслитель и музыкант // Музыка и жизнь. Вып. 1. Л., 1972. С. 193.

⁶ Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. Т. 2. С. 121.

пианистку есиповской и блуменфельдовской школы свободного художника Стефанию Викторовну Банцер-Ляндау, обладающую многими лучшими качествами современной виртуозной игры». Уважительное отношение к адресату здесь никак не выражено. Не было даже отмечено никаких достоинств самого учебного заведения, не объяснены причины обращения именно в данную организацию. Затем автор пишет только о достоинствах своей протеже (см. текст письма 1).

Очевидно, что адресат Глазунову совершенно незнаком, причем как само учреждение, так и его руководитель, — а заранее узнать, куда и к кому он обращается, не было времени.

В письме от 26 ноября — обращение уже личное: «Многоуважаемый Николай Давыдович». Но далее текст еще более лапидарный (см. текст письма 2). И в этом случае, несмотря на личное обращение, достоинства адресата также не учтены и не выражены, а любезность проявлена весьма формально. Вероятнее всего, личное знакомство руководителей на момент написания этого письма еще не состоялось.

Очевидно, отсутствие личного контакта, а также сугубо деловой тон обоих писем заставили Бернштейна истолковать их как официальные и оставить в бумагах института. Поэтому, следуя за *содержанием* писем, мы вынуждены все же интерпретировать их как факт *деловой* переписки.

В этой связи можно утверждать, что в письмах отразилась двойственность служебного положения Глазунова на данный момент. С одной стороны, он был в отпуске и вполне деловую переписку не проводил через канцелярию. С другой стороны, находился в консерватории и, продолжая выполнять ограниченный круг своих обязанностей, использовал официальный бланк директора консерватории, вероятно, для придания значимости своим посланиям.

На основании анализа представленных автографов, а также предложенной типологии части деловой переписки директора Санкт-Петербургской консерватории можно сделать некоторые выводы и о том, как на сломе эпох менялось самоощущение Глазунова в должности директора.

До революции *безадресный* и отстраненный стиль *удостоверений* подчеркивает высоту общественного положения и влияние *должности* директора Санкт-Петербургской консерватории.

В первый год после революции *вынужденные адресные обращения* с настоятельными *рекомендациями* говорят об определенном снижении и положении, и влияния.

В период НЭПа директор Петроградской консерватории оказывается уже в роли *просителя*. Судя по описанию С. Ю. Левика, Глазунов в это время писал прошения, опираясь уже не столько на *должностной* авторитет директора консерватории, сколько на свой *личный* авторитет музыканта с мировым именем.

Приводя документальные данные, излагая организационные приготовления к отъезду А. К. Глазунова, упоминая о двойственности его должностного

положения в ноябре 1918 года, наблюдая его психологическое и физическое состояние, можно сделать вывод о том, что, возможно, мы невольно описали несостоявшуюся эмиграцию композитора. Неизвестно, что именно помешало его отъезду в 1918 году. Однако известно, что в революционное время эмигрантские настроения среди творческой интеллигенции были сильны. Только в 1918 году из Советской России эмигрировали такие преподаватели Петроградской консерватории, как: Я. Витол (в Латвию), А. А. Фострем (в Финляндию), Л. Э. Аббиате (в Монако), Ф. М. Блуменфельд, И. И. Пресс, П. Коханьский (на Украину). Немалое количество консерваторцев (преподавателей и выпускников) покинуло Россию в последующие годы. Поэтому предположение о желании Глазунова эмигрировать уже в 1918 году не лишено оснований. Как известно, эмиграция в конце концов состоялась, но только десять лет спустя.

В заключение нельзя не упомянуть о единственном документально подтвержденном посещении А. К. Глазуновым ГИМПа. 19 февраля 1919 года в помещении института (ул. Марата, д. 27) состоялся концерт, посвященный творчеству Глазунова, в присутствии автора. Возможно, именно тогда и состоялось личное знакомство двух руководителей.

Бернштейн произнес вступительное слово, охарактеризовав Александра Константиновича как «выдающегося мирового композитора»¹. Затем последовали выступления преподавателей Института с участием автора. Сюиту «Из средних веков» в четыре руки исполнили Глазунов и профессор Б. С. Захаров². Далее выступали: пианист С. Барер³, скрипачка Ц. Г. Ганзен⁴, вокалисты А. В. Белянин⁵, Е. Н. Николаева⁶ и В. Э. Ломановская⁷.

Как писал корреспондент газеты «Жизнь искусства»: «Затем состоялось чествование маститого композитора, выразившееся в подношении подарков от каждого класса и чтении адресов. Глазунов благодарил за радушный прием»⁸.

На этом, собственно, и заканчивается короткая история связей двух учебных заведений и их руководителей.

¹ *П. Х-но*. Концерт в народной школе // Жизнь искусства. 22 февр. 1919. № 86. С. 2.

² Ученик А. Есиповой. Профессор Санкт-Петербургской консерватории (с 1919). С 1921 года в эмиграции.

³ Ученик А. Есиповой. Выдающийся концертирующий пианист. С 1929 года в эмиграции.

⁴ Ученица Л. Ауэра. Выдающаяся концертирующая скрипачка. С 1921 года в эмиграции.

⁵ Солист Мариинского театра (1909–1935), участник «Русских сезонов» С. П. Дягилева (1913–1914).

⁶ Солистка Мариинского театра (1908–1929), участница «Русских сезонов» С. П. Дягилева (1913–1914).

⁷ Солистка Театра музыкальной драмы.

⁸ *П. Х-но*. Концерт в народной школе.

1

12 ноября 1918 г.

Директор
Петроградской консерватории.
Петроград.
Театральная площадь.
Здание Консерватории.
Тел. 15-53.

В Совет Института
Музыкального Просвещения

Рекомендую руководительницей фортепианного класса высокоталантливую пианистку Есиповской и Блуменфельдовской школы свободного художника Стефанию Викторовну Банцер-Ляндау, обладающую многими лучшими качествами современной виртуозной игры. В передаче ее есть блестящая техническая законченность, великолепная звучность, благородная, художественная фразировка и вдумчивое понимание стиля. Как автор произведений, играных Ст. В. Банцер-Ляндау, я был в высшей степени удовлетворен ее исполнением. Могу засвидетельствовать, что она имеет многолетний плодотворный // педагогический опыт, давший отличные результаты: многие из ее учениц поступили в Петрогр. Консерваторию, где продолжают успешно работать.

А. Глазунов¹

2

26 ноября 1918 г.

Директор
Петроградской консерватории.
Петроград.
Театральная площадь.
Здание Консерватории.
Тел. 15-53.

Многоуважаемый
Николай Давыдович,

Усердно рекомендую в качестве преподавательницы пения свободного художника нашей Консерватории М. Немирову. Она основательно прошла школу пения под руководством проф. Гладкой, сама прекрасный и высокообразованный музыкант (певица и в то же время пианистка) и имеет многолетний заслуженный педагогический опыт.

С совершенным уважением и преданностью
А. Глазунов²

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 38–38 об.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 43.

ДИРЕКТОРЪ
ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.

Петроградъ.
Театральная площадь.
Здание Консерватории.
Тел. 15-53.

№

16. 12 ноября 1918 г.

А. К. Глазунову
Музыкальное направление.

Рекомендую руководить классом форте-
пианного класса высококлассный
классический Ринковской и Теленковской
школы Свободная Вульфсона Стефанов
Викторовна Танцери-Медая, облада-
ющая многими музыкальными казенса-
ми современной виртуозной игры.
В передаче ей есть блестящая техни-
ческая законченность, величавость
звучности, благородная, художественная
образованная и возвышающая пошлость стилей.
Как автор произведений, и графика.
Ст. В. Танцери-Медая, и более в высшей
степени удовлетворены ее исполнением.
Можно рекомендовать, что она
имеет многолетний опыт.

Письмо А. К. Глазунова от 12 ноября 1918 года
(ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 38)

педагогический опыт, давая всемерно
результаты: много из со времени
посещения в Петерб. Коммунальный,
да представить условия работы

А. Глазунов

Письмо А. К. Глазунова от 12 ноября 1918 года
(ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 38 об.)

ДИРЕКТОРЪ
ПЕТРОГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.

Петроградъ.
Театральная площадь.
Здание Консерватории.
Тел. 15-53.

№

26 ноября 1918 г.

Многоуважаемый
Николай Иванович,

Усердно рекомендую к зачислению
преподавательницу пения Свободную
Анну Ивановну нашу Консерватории
М. Н. Смирнову. Она окончательна
принимать меня и пение под руководством
Проф. Тихонова, сама прекрасная и
высокообразованная музыкантша (пела
и в юные годы в хоровом ансамбле) и имеет
многочисленный опыт преподавания пения
в школе.

В совершенном уважении
и преданности

А. Глазунов

Письмо А. К. Глазунова от 26 ноября 1918 года
(ЦГАЛИ СПб. Ф. 42. Оп. 2. Д. 2. Л. 43)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИМП — Государственный институт музыкального просвещения.

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения.

НЭП — Новая экономическая политика.

РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика.

Сорабис — Союз работников искусств.

ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автографы А. К. Глазунова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Каталог-справочник. М.: Сов. композитор, 1968. 74 с.
2. Весь Петроград на 1923 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. Издание отдела управления Петрогубисполкома. Пг., 1923. 1231 с.
3. Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л.: Музгиз, 1961. 389 с.
4. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 1. Л.: Музгиз, 1959. 556 с.
5. Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: В 2 т. / Отв. ред. М. О. Янковский. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. 570 с.
6. Гозентуд А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: Исследование. Л.: Сов. композитор, 1986. 304 с.
7. Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. 395 с.
8. Майский В. И. А. Браудо — мыслитель и музыкант // Музыка и жизнь. Вып. 1. Л., 1972. С. 190–201.
9. П. X-но. Концерт в народной школе // Жизнь искусства. 22 февр. 1919. № 86. С. 2.
10. Российская Еврейская Энциклопедия. URL: http://rujen.ru/index.php/Бернштейн_натан_давид (дата обращения: 10 мая 2016).

- ✓ *Ключевые слова:* Петроградская консерватория, Александр Глазунов, Николай Бернштейн, Государственный институт музыкального просвещения, Стефания Банцер, Мария Немирова.
- ✓ *Key words:* Petrograd Conservatory, Alexander Glazunov, Nikolay Bernshtein, State Institute of Musical Enlightenment, Stefania Bantser, Maria Nemirova.

Аннотация

В статье подробно описаны два не публиковавшихся ранее письма А. К. Глазунова, направленные им в Петроградский Государственный институт музыкального просвещения в ноябре 1918 года. Институт существовал с 1918 по 1924 год. Фактическим адресатом обоих посланий является директор института Николай Давыдович Бернштейн. В письмах рекомендуются две выпускницы Петроградской консерватории Стефания Банцер и Мария Немирова в качестве опытных преподавательниц. На основе анализа графики и содержания писем, а также выявления аналогичных опубликованных документов предлагается подход к типологии письменных инициатив директора Петроградской консерватории в поддержку ее студентов и выпускников. Осуществляется также попытка выяснения местонахождения А. К. Глазунова в момент написания указанных писем. В уже опубликованных материалах о жизни и творчестве композитора, а также в найденных архивных документах содержатся противоречия и неясности по этому вопросу.

Summary

The article describes in detail two unpublished letters of A. Glazunov, sent to the Petrograd State Institute of Musical Enlightenment in November 1918. The Institute existed from 1918 to 1924. The actual addressee of both messages is the director of the Institute Nikolai Davydovich Bernstein. The letters recommend two graduates of the Petrograd Conservatory, Stefania Bantser and Maria Nemirova, as experienced teachers. Based on an analysis of the graphics and content of the letters, as well as the identification of similar published documents, an approach is proposed to the typology of the written initiatives by the director of the Petrograd Conservatory in support of its students and graduates. An attempt has also made to find out the location of A. Glazunov at the time of writing these letters. In already published materials on the life and work of the composer, as well as in the archival documents already found, there are a number of contradictions and ambiguities on this issue.

Информация для авторов

Журнал «Временник Зубовского института» принимает ранее не публиковавшиеся материалы (статьи, научные обзоры, рецензии), оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (расширение *.doc, *.docx) (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (vremennik.riii@artcenter.ru) как приложение к письму.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

1. Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5—1,0 п. л. (20 000—40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии, научного обзора, научной хроники — не более 0,5 листа (20 000 печатных знаков).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим авторов не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

2. Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, карты, схемы, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 dpi. В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

3. Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5—2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Примеры ссылок в тексте:

Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 109.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Огаркова Н. А. «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Гимн А. Ф. Львова «Боже, царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. Глава 1. Российские гимны до 1834 г. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1> (дата обращения: 26.01.2015).

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры (например: ЦГА СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 38. Л. 59). Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

4. К статье должна быть приложена краткая аннотация на русском языке (до 500 печатных знаков с пробелами) и на английском языке (возможна более объемная — до 1000 печатных знаков с пробелами), название ста-

ты на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов и словосочетаний) на русском и английском языках.

5. Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы на русском и английском языках, контактная информация (адрес электронной почты, телефон).

ВРЕМЕННОК ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА. ВЫП. 1-2 (16-17). 2016

Дизайн и верстка А. В. Келле-Пелле
Дизайн обложки А. М. Тюмеров

Адрес редакции:
190000, С.-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: (812)314-41-36
E-mail: vremennik.riii@artcenter.ru
www.artcenter.ru

Подписано к печати 03.11.2016 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Петербург».
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 15. Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Турусел»

© Российский институт истории искусств, 2016